

CANOR

PISMO POŚWIĘCONE INTERPRETACJOM MUZYKI DAWNEJ

Nº 3 (6)

Rok III

1993

Co-editors: Wiesław Lisecki, Cezary Zych

RADA PROGRAMOWA

Honorowy Przewodniczący:

CHRISTOPHER HOGWOOD (Cambridge)

Członkowie:

BENJAMIN BAGBY (Köln), NICHOLAS McGEGAN (Berkeley), ANATOLIJ GRINDIENKO (Moskwa),
TAIVO NIITVÄGI (Tallinn), EWA OBNISKA (Warszawa), MIROSLAW PERZ (Warszawa),
JERZY PIKULIK (Warszawa), BOHDAN POCIEJ (Warszawa), JOSHUA RIFKIN (New York),
SALLY SANFORD (New York), MARTIN STAEHELIN (Göttingen), BARBARA THORNTON (Köln)

Festiwale w Starym Sączu i Getyndze	3
Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”	Wiesław Lisecki 13
Der Vollkommene Capelmeister	Johannes Mattheson 27
Versuch einer Anweisung ...	J.J.Quantz 34
Styl i technika wokalna w XVII i XVIII w. (cz.III)	Sally Sanford 38
Miara inwencji	Bohdan Pocij 71
Stworzenie świata przed Haydnem	Krzysztof Lipka 73
O artykulacji organowej	Barbara Toporowska 76
Polifonia Koncertów Brandenburskich	Bohdan Pocij 83
Bibliotheca	85
Recenzje, omówienia	86
Nowości płytowe	90
Summary	94

Współredagują: Aleksandra Kłaput, Jakub Litowski, Błażej Matusiak, Elżbieta Szczurko
Wydawca: A.P.A. CANOR s.c. ul. M.Konopnickiej 31/6 87-100 Toruń, tel. (056) 234-98, fax. (056) 266-36
Pismo dotowane przez Wydziały Kultury, Turystyki i Sportu Urzędu Miejskiego i Wojewódzkiego w Toruniu.
Reklamy: Aleksandra Kłaput, ul. Powstańców Śląskich 13i/25, 85-665 Bydgoszcz, tel. 41-46-53
Skład i Druk: Krzysztof Pawłowski i Tomasz Toczkievicz; Z. P. „SPRINT”, ul. Kołłątaja 1, 85-080 Bydgoszcz
Prenumerata i Dystrybucja: Elżbieta Szczurko ul. Matejki 84/14, 87-100 Toruń

Adres Redakcji: ul.Konopnickiej 31/6, 87-100 Toruń, tel. (0-56)234-98, fax. (056) 266-36
Konto: Wielkopolski Bank Kredytowy Oddział w Toruniu 358606-15916-136-72

ISSN 1230-1515



Kilka dni w Getyndze.

„Composer of Musick for His Majesty's Chapel royal” na dworze Georga Ludwiga rozpoczął pierwszy sezon w Royal Academy of Musick operą „Radamisto”. Z wielkim sukcesem... Szef artystyczny „Göttinger Händel Festspiele 1993”, Nicholas MacGegan wystawił więc „Radamistę” w Getyndze, aby przypomnieć to londyńskie wydanie; aby związać tegoroczny festiwal haendowski z domem hanowerskim i wreszcie - last but not least - aby sukces londyński powtórzyć...

Po trzech godzinach koncertu złożonego z arii i recytatywów (świetnie zresztą śpiewanych), publiczność miała jeszcze siły na owację, choć ani Drew Minter (tym razem w roli reżysera), ani Scott Blake (dekoracje) nie zrobili nic, by ową „rewię solistów” jakoś ożywić i uplastyczyć. Niewiele też można było rozsypać wątków skomplikowanego libretta, więc pozostała sama muzyka i uroczysty bankiet w Ratuszu po przedstawieniu...

Freiburger Barockorchester to zespół studencki. Sprawny, choć nie olśniewający. Nie słyszałem ich wprawdzie w utworach Purcella i Handla (sinfonie, suit, concerti grossi), gdzie pokazali ponoć klasę, w „Radamoście” niczym szczególnym mnie nie ujęli. Nicholas MacGegan z grupą continuo był jednak doskonały. Potwierdził swój akompaniatorski kunszt podczas recitalu Drew Mintera. Drew Minter zakomponował program z włoskich, niemieckich i angielskich utworów barokowych - od monodii poczynając, na późnobarokowej arii kończąc. Program różnorodny, efektowny, ukazujący doskonały smak i muzykalność artysty, ale też odsłaniający podstawową słabość jego techniki wokalne: Drew Minter nie zna praktycznego znaczenia pojęcia „gorgii”, nie potrafi posługiwać się techniką krtaniową i zamiast delikatnie oddzielać dźwięki w passaggiach, zlewa je w smugę brzmienia, która ma wprawdzie dobrze i precyzyjnie zaznaczyć początek i koniec, ale brak jej środka, co oznacza, że ornamentem brak ekspresji w całkiem podstawowym znaczeniu tego słowa - brak im wyrazistości

W Getyndze byliśmy jedynie trzy dni, wiele koncertów trzeba więc było spisać na straty, ale udało mi się jeszcze posłuchać wczesnym przedpołudniem, w St. Jacobi-Kirche młodego organisty angielskiego Johna BUTTA w repertuarze złożonym z angielskich „voluntaries” (od Locke'a do Händla) oraz utworów J.S.Bacha. Nie wiem, czy był to całkiem świadomy i do końca przemyślany wybór. Te voluntaries wynudziły mnie potwornie i wyszedłbym niewątpliwie wcześniej, gdyby nie Bach. Bach okazał się tu rzeczywiście najdoskonalszym z organistów ówczesnego świata i może John Butt chciał to właśnie swym wyborem pokazać, bo Bach grał rzeczywiście porywająco efektownie kulminując „Passacaglię” graną od początku do końca „pleno organo”. Przyzwyczajeni jesteśmy do zmiany rejestracji w kolejnych wariacjach, ale Ton Koopman zerwał z tą tradycją i jak się okazuje, nie tylko jemu udało się stworzyć wielkie napięcie, przy minimum rejestrów; nie szuka półcieni, ale stawia potężną budowlę - surową, gotycką, doskonałą w tej surowości i w tej potędze...

Na koncert przyszło sporo osób, choć godzina nie była najlepsza do słuchania muzyki w kościele. W ogóle dużo ludzi przychodzi na koncerty, chociaż Getynga wcale nie żyje tym festiwalem. Bardziej mało widziałem plakatów, ale ludzie wiedzą doskonale co, gdzie i kiedy. Oficjalna inauguracja w Ratuszu z tą całą patetyczną oprawą przemówień, podziękowań i powinszowań wskazywałaby jednak na to, że Getynga, również ta oficjalna, zna i ceni swój festiwal, mimo że jest on jedną z wielu równoległych imprez. Wydarzenie kulturalne nie jest tu „wydarzeniem”, ale czymś normalnym, czymś czego nie trzeba sztucznie animować, ani rozdymać. Ludzie są dorośli i samodzielni. Sami znajdują to, czego szukają.

Wiesław Lisecki

Festiwale w Niemczech

HERNE (11-14.11.93) DNI MUZYKI DAWNEJ W HERNE

wykonawcy (m.in.)
CAPELLA
COLONIENSIS,
LES NATIONS,
SCHÜTZ AKADEMIE,
MUSICA ANTIQUA
KÖLN...

adres
Kulturamt der Stadt Herne
Berliner Platz 11
44.623 Herne
tel: (02323) 16-2839

PADERBORN (20-29.11.93) MONTEVERDI I JEGO NASTĘPCY

wykonawcy (m.in.)
CANTUS CÖLN,
TRAGICOMEDIA,
CONSORT OF
MUSICKE

adres:
Musikwissenschaftliches
Seminar der Univ.
-Gesamthochschule Paderborn
u.d. Musikhochschule Detmold,
Neustadt 20,
32.756 Detmold;
tel: (05231) 740745, fax: 740772

KÖLN (28.11-04.12.93) FESTIWAL MONTEVERDIOWSKI

wykonawcy (m.in.)
KÖLNER
KAMMERCHOR,
COLLEGIUM
CARTUSIANUM,
CONCERTO
ITALIANO,
PRO MUSICA KÖLN,
CANTUS CÖLN

adres
Kartäuserkonzerte,
Bonnerstr. 10,
50.677 Köln;
tel i fax: (0221) 327622

Wiesław Lisecki (Toruń)

VADEMECUM MUZYCZNEJ „ARS ORATORIA”

Retoryka jest sztuką przemawiania, *ars oratoria* i jednocześnie, jest sztuką przekonywania, nakłaniania, sztuką perswazji. Cóż ją zatem łączy z muzyką, bo przecież związki takie istnieją? Retoryka opanowała muzykę w XVII wieku i rządziła muzycznymi prawami co najmniej przez cały wiek następny, [1] ale istniała właściwie zawsze i do dziś istnieje, jakkolwiek niekoniecznie w sztywnym nieco i skonwencjonalizowanym barokowym gorsecie. R. Flotzinger szuka elementów retoryki w repertuarze szkoły Notre-Dame, [2] M.M. Unger sięga jeszcze dalej w przeszłość i powołuje się na chorał gregoriański, jako przykład relacji muzyczno-retorycznych, [3] a dziś jeszcze przecież posługujemy się takimi pojęciami, jak okres, zdanie, czy fraza muzyczna, odwołując się - nieświadomie najczęściej - do teorii **periodu (okresu) retorycznego**, który porządkuje nam muzyczne myśli, nawet jeśli nie są one związane ze słowem. Bez wątpienia, związek dźwięku i słowa był niegdyś lepiej rozumiany i odczuwany, niż dziś; muzyka była, przede wszystkim, sztuką śpiewu, a więc sztuką posługiwania się słowem, ze wszystkimi tego wymogami: dykcją, artykulacją, interpunkcją i oczywiście - ekspresją... Myślenie o pewnej całości muzycznej w sposób, w jaki myśli się o zdaniu, czy grupie zdań, było także czymś naturalnym, podobnie jak myślenie o rytmie odniesione do autentycznych metrów poetyckich było rzeczą oczywistą. [4] Dziś te wszystkie oczywistości i banały trzeba moźolnie rekonstruować, dopasowywać do współczesnych nawyków językowych, badać i analizować. Ale trzeba to robić, gdyż w przeciwnym razie nigdy nie dotrzemy do sedna tamtej kultury...

To co powiedzieliśmy dotychczas, tłumaczy - jakkolwiek powierzchownie i zapewne nie - wszechstronnie - pewne związki pomiędzy sztuką słowa, a sztuką dźwięku. Tam gdzie istnieje słowo, tak istnieć muszą rządzące nim prawidła, a w muzyce słowo gra przecież istotną rolę, przynajmniej w tej muzyce, którą dziś nazywamy „dawną”. Brat Claudia Monteverdiego, Giulio Cesare w swej słynnej „Dichiarazione...” ogłosił zdanie, które można by nazwać manifestem „mannerystów”: *L'orazione padrona dell' armonia* [5] (= niech mowa będzie panią harmonii). Owo dziwne - być może - dla nas hasło-postulat, w praktyce realizowane było i wcześniej, nie tylko w manierystycznym stylu madrygałowym. Słowo od czasów antycznych zawsze było władcą muzyki; to tylko nasze splaszczone, jednowymiarowe spojrzenie pozbawiło ją bogactwa. Retoryka to nie tylko forma narzucona na język, lecz przede wszystkim CEL. Orator, mówca nie chce bawić słuchaczy, lecz ich do czegoś przekonać, zniewalając mocą swojej sztuki. A czego chce kompozytor? Zanim podejmiemy to pytanie, zwróćmy uwagę za A.Schmitz'em [6] na ciekawą rzecz: w zasadzie - poczynając od pierwszej muzyczno-retorycznej analizy opublikowanej w 1602 przez J. Burmeistera (*Musica Poetica*), a kończąc na wstępie do „Allgemeine Geschichte der Musik” J.N. Forkela (1788) - wszystkie opracowania muzyczno-retorycznej bazy terminologicznej, zawdzięczamy autorom niemieckojęzycznym, po większej części protestantom. Może to być przypadek, jednak ważne może oka-

zać się to, o czym pisze F. Blume: „W czasach kontrreformacji muzyka przestaje być stopniowo sztuką przedstawiającą, stając się sztuką znaczącą: jest teraz muzyką egzegetyczną, mówiącą (redente Musik); staje się kazaniem. Muzyk staje przed gminą nie jak ktoś, kto wyszedł z tłumu, ale jak niezależny kaznodzieja i interpretator SŁOWA [...]” Już Praetorius z dumą stawia obok siebie *Cantio* (muzykę) i *Contio* (kazanie). [7] Sądzę, że te dwa spostrzeżenia można jednak powiązać ze sobą i przynajmniej pewnym twórcą przyznać prawo do osiągnięcia przy pomocy swej kompozytorskiej sztuki owego wyższego, retorycznego celu. W końcu, umuzyyczniając liturgiczne, czy biblijne teksty, względnie komentarze pełnili rzeczywiście funkcje kaznodziejów, muzycznych oratorów. Ich muzyczne mowy, podobnie jak kazania wielkich mówców miały:

- (1) nauczać,
- (2) zachwycać (wzruszać)
- (3) nakłaniać do przyjęcia PRAWDY.

Wymienione tu trzy funkcje retoryki są tak stare, jak stara jest „platońska” dusza, złożona z trzech sfer: **rozumu; woli; uczucia** [*Logos; Ethos; Pathos*]. Do tych trzech sfer apeluje orator: Rozum chce być pouczony (funkcja *docere*); afekt - pobudzony (funkcja *delectare*), a wola zniewolona (funkcja *flectere*). Ten podział jest jasny i logiczny. I tego podziału trzymali się: orator i kompozytor.

Oczywiście, w retoryce (tym bardziej w retoryce muzycznej) sferą, która odbiera najsilniejsze bodźce jest *pathos*, sfera uczuć; afektów, jak wówczas mawiano. Współczesna muzykologia niemiecka posługuje się nawet wyspecjalizowanym pojęciem *Affektenlehre*, „teoria afektów”, i jakkolwiek pojęcie to jest konstrukcją czysto teoretyczną i nigdy w rzeczywistości nie istniało, [8] to istniały bez wątpienia pewne psychologiczne przesłanki dla stosowania w muzyce pewnych środków technicznych wyzwalających w słuchaczu określone, pożądane uczucia-afekty...

* * *

Afekt to wewnętrzny skutek zewnętrznej przyczyny, albo wewnętrzna (psychiczna) reakcja na zewnętrzną bodziec. W Grecji antycznej, używano pojęcia *pathos*; w czasach rzymskich słowa *perturbatio*, względnie *affectus* (od *afficere* = powodować) [9] i słowo to zdobyło sobie - obok greckiego *pathos* - wielką popularność, jako semantycznie wyraziste i odpowiadające istocie sprawy. To co nas interesuje można sprowadzić do pytania: w jaki sposób muzyka, lub jej elementy łączą się z afektem - patosem?

Jakkolwiek wymieniano i klasyfikowano różne afekty, to z punktu widzenia teorii muzyki istotne były zaledwie dwa

ogólne:

- (1) radość
(2) smutek.

Zwraca na to m.in. uwagę A. Kircher (Musurgia Universalis) [10] twierdząc przy tym, że takich uczuć jak miłość, nienawiść, czy pożądanie, nie można ani muzycznie przedstawić, ani - tym bardziej - wyzwolić. Czy istniała jednak jakaś realna podstawa do wiązania pewnych afektów z konkretnymi, ściśle określonymi strukturami dźwiękowymi? Podstawa taka istniała, jakkolwiek była ona czysto hipotetyczna, za to jak wszystko co cenne, pokryta patyną czasu. Badanie relacji: bodziec muzyczny - afekt umożliwiała teoria „techniei ożywiających”, zwanych także „technieniami żywymi”. Od czasów Galena przetrwała do XVII wieku i jeszcze w 1649 roku zdążyła ukazać się praca w całości oparta na tej teorii; książka Kartezjusza „O namiętnościach duszy”. Słowo „namiętności” to odpowiednik francuskich *passions*, czyli afektów. „Technienia” (*spiritus*), to lekkie, eteryczne opary krwi roznoszone po całym ciele kanalikami nerwowymi. Dzielią się one na trzy klasy:

- (1) *spiritus naturales* (technienia naturalne),
- (2) *spiritus vitales* (technienia ożywcze),
- (3) *spiritus animales* (technienia ożywiające).

Pierwsze sprawiają to, że krew żylna różni się pokarmem do komórek organizmu; tchnienia ożywcze powodują, że krew tętnicza podtrzymuje cały organizm przy życiu, natomiast tchnienia ożywiające - najłżejsze, najbardziej subtelne - znajdujące się w mózgu, przekazują duszy dane zmysłowe reagując na nie w określony sposób. Reakcja ta, przynajmniej na muzyczne bodźce, może być dwójaka: tchnienia mogą się rozprężyć lub kurczyć, czy dążyć do skupienia. W pierwszym przypadku wyzwalają one afekty pozytywne (uczucia przyjemne) w drugim - negatywne (uczucie smutku, zaskoczenia, grozy itd.). Pewne elementy muzyczne zatem powodują rozpraszanie, inne - kurczenie się - tchnień życiowych. Teoretycy muzyki doskonale zdawali sobie sprawę z tego co i w jaki sposób jakie wyzwala afekty: G. Zarlino (*Institutioni harmoniche*), na przykład, dzieli interwały na te, które zawierają półton (sekunda mała, tercja mała, seksta mała) i na interwały nie zawierające półtonów (sekunda wielka, tercja wielka, seksta wielka); wie on również, że akord durowy (tak jak interwał „bezpółtonowy”) powoduje rozkurczanie się tchnień życiowych, zaś akord molowy i interwały zawierające półton sprawiają, że tchnienia się kurczą, a człowiek odczuwa smutek. H.H. Eggebrecht zestawiając wnioski dotyczące muzycznych afektów podaje następujące reguły: Radość powodują:

- (1) Tonacje i akordy durowe,
- (2) szybkie tempo,
- (3) konsonanse oraz interwały szerokie,
- (4) wysokie położenie głosów.

Smutek wiąże się z:

- (1) tonacjami i akordami mollowymi,
- (2) dysonansami i relacjami „non harmonicae” (to pojęcie będzie wyjaśnione w części poświęconej figuram retorycznym),
- (3) interwałami o małym zakresie,
- (4) powolnym tempem,
- (5) niskim położeniem głosów [11].

Jak więc widzimy, posiadano tu dokładne rozeznanie. Nawet pytanie „dlaczego tchnienia reagują w taki, a nie odwrotny sposób?” miało swą odpowiedź, a nawet dwie odpowiedzi: jedną fizjologiczną, drugą metafizyczną. Ta pierwsza opierała się o prawo swoistej sympatii. Pewne interwały posiadały charakter „kurczący” inne „rozkurczające”: np. tercja mała jest kurczliwa, obydwa jej składniki dążą do środka interwału, a tercja wielka zmierza na zewnątrz, dlatego też tchnienia życiowe będą za małą tercją podążały ku sobie, za wielką zaś - odwrotnie, będą się rozkurczały. Ciekawsza jest koncepcja metafizyczna, która odwołuje się wprost do Boga i stworzonej przez Niego harmonii makro- i mikrokosmosu; harmonii opartej na proporcjach liczbowych. Teoria ta nie jest tworem Baroku; jak wszelkie teorie tego czasu ma źródła antyczne. W Baroku jednak znalazła najlepsze rozwinięcie i uzasadnienie w pracach A. Werckmeistra. [12] Każdemu interwałowi możemy przypisać pewną liczbową proporcję: oktawie (1:2), kwarcie (3:4) itd. Proporcje te są bądź proste (oparte na liczbach od 1 do 8 bez liczby 7 jednako...), bądź złożone (wielocyfrowe). Oczywiście, im proporcja „bliższa” 1:1, tym doskonalsza, gdyż liczba 1 to symbol prajedni, Boga, pierwszej przyczyny wszelkiego istnienia i wszelkiej harmonii. Co jednak ciekawsze, owe najprostsze proporcje liczbowe dają konsonanse (!), czyli dobrze brzmiące zestroje dźwięków. Dysonanse mają bardziej skomplikowany opis matematyczny... Zatem człowiek, jako mikrokosmos tym większą odczuwa przyjemność im prostszych matematycznie, czyli doskonalszych słucha interwałów. Jest szczęśliwy, gdy pozostaje w bliskości jedynki - Boga, a staje się coraz bardziej smutny, gdy od owej jedności oddala się w stronę bardziej rażących brzmień dysonansowych, czyli w stronę coraz bardziej skomplikowanych relacji liczbowych. Jak widzimy teorie: psychofizjologiczna i metafizyczna, opisujące proces afektywnego odbierania muzyki pokrywają się z sobą przynajmniej co do wniosków praktycznych. Muzyka jest władna wyzwalać i uci-
szać afekty!

❖ ❖ ❖

Sądzę, że ten - z konieczności pobieżny - przegląd teorii umożliwiających świadome stosowanie konkretnych muzycznych środków, po to by osiągnąć równie konkretne efekty emocjonalne u odbiorców muzycznego przesłania, wystarczy nam w zupełności do tego, by zbliżyć muzykę i retorykę pod jednym jeszcze względem. Obie one są całkowicie racjonalizowane jako formy perswazji. I retor i kompozytor barokowy, a więc twórca epoki racjonalizmu, wiedzą doskonale jakimi środkami technicznymi omotać słuchacza. I retoryka i muzyka mieszczą się w obszarze socjotechniki. Natchnienie, fantazja, furor divinae, to tylko ostatni etap procesu twórczego, który poza tym w całości posiada charakter świadomy i racjonalny. Procesem komponowania dzieła muzycznego rządził te same prawa, co procesem przygotowania oracji. Można ów proces rozłożyć na pewne etapy wyznaczane i analizowane przez wielkich oratorów (Quintilianus, Cicero). Nazywa się je dziedzinami retoryki. W klasycznej już dziś pracy dotyczącej związków muzyki z retoryką [„Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert“], jej autor H.H. Unger omawia dokładnie te dziedziny. Jest ich pięć. Trzy pierwsze dotyczą pracy nad mową, dwie dalsze sposobu zapamiętania i wygłaszania oracji:

- (1) **INVENTIO** - to szukanie pomysłów, argumentów, ogólnie: szukanie toposów (*loci communes*). Tu dokonuje się wyboru tematu i środków do jego przedstawienia i rozwi-

nięcia.

- (2) **DISPOSITIO** - to znalezienie formy dla oracji lub oracji muzycznej.
- (3) **DECORATIO** - to umiejętność posługiwania się **figurami retorycznymi**, ogólnie: ozdobnikami mowy.
- (4) **MEMORIA** - to wielka sztuka zapamiętywania
- (5) **PRONUNTIATIO** - to najtrudniejsza bodaj sztuka wygłaszania mowy.

Toposem podstawowym w retoryce muzycznej jest tekst, który należy jak najlepiej przedstawić nadając mu odpowiednią - zazwyczaj zupełnie nową - formę i podkreślając w nim to wszystko, co z punktu widzenia kompozytora - kasznodziei wydawać się może istotne. Tekst należy zbadać pod kątem przeznaczenia i emocjonalnej zawartości po to, by można było wybrać odpowiednią dla niego tonację, tempo, metrum i obsadę wykonawczą. Z tekstu należy też wyłować określone słowa, które winny otrzymać szczególną oprawę dźwiękową. Omówimy to dokładniej w części poświęconej **figurom retorycznym...** Tekst należy również podzielić na mniejsze całości i w ramach każdej takiej części dodatkowo ukształtować (najczęściej), względnie też zachować jego naturalny tok. Słuchając jakiejś arii, czy chóru zwróciliśmy zapewne uwagę na to, że tekst nie jest śpiewany zgodnie z jego naturalnym poetyckim tokiem, że kompozytor powtarza jakieś słowo, czy grupę słów jakby chciał pewne fragmenty tekstu dowartościować, inne natomiast potraktować obojętnie...

...W pewnej niewielkiej książeczce zawierającej wybór dokumentów z życia Bacha znalazłem takie - nie we wszystkim dla mnie jasne - słowa napisane przez J. Matthesona: „Abyczigodny Pan Zachau (nauczyciel Händla) miał towarzystwo i nie tkwił tam samotnie, powinno mu się przydzielić jakiegos bystrego Practicum hodiernum, który nie będzie powtarzał przez dłuższy czas: *Ich, Ich, Ich, Ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniß* :/: *in meinem Herzen* :/: :/: *Ich hatte viel Bekümmerniß* :/: *in meinem Herzen* :/: :/: :/: :/: *Ich hatte viel Bekümmerniß* :/: *in meinem Herzen* :/: etc. [...]” [13] Pomijając anegdotyczny wymiar całej sprawy [Mattheson nie przepadał za Bachem, jak widać...], spróbujemy przeczytać ów wypisany przez Matthesona tekst słynnej bachowskiej kantaty, zachowując wszystkie znaki repetycji... Rzeczywiście, dzi-

Original jest prostszy: *Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen*,... a teraz posłuchajmy tych powtórzeń w wersji umuzycznionej...

❖ ❖ ❖

Gdy tekstem arii jest wiersz, traci on swoją rytmiczną formę przyjmując postać inną, retoryczną - poezja ustępuje prozie, gubi się bowiem rytm i gubią rymy. Owo przekomponowanie tekstu jest całkowicie świadome. A Schimtz w jednym ze swych artykułów cytuje charakterystyczną wypowiedź J.G. Ahle: „W 98 Psalmie czytamy: *Jauchzet dem Herren alle Welt (singet) rühmet und lobet*. Z tego wersetu doświadczony twórca wydobędzie całą mnogość figur [...]; np. kiedy go ukształtuje w ten oto sposób: *Jauchzet/Jauchzet/Jauchzet*

dem Herren alle Welt, otrzyma **epizeuxis**. Podwójną zaś (epizeuxis - W.L.) utworzy pisząc: *Jauchzet/Jauchzet/ dem Herren alle/alle Welt*. **Anaphorę** natomiast mieć będzie, gdy tak napisze: *Jauchzet dem Herren/Jauchzet ihm alle Welt/Jauchzet und singet*. [...] [14] Przykład ten - znacznie dłuższy w oryginale - wskazuje na to, że kompozytor mógł robić z tekstem to, na co tylko pozwala mu fantazja, inteligencja i wiedza. **Inwento**, to sztuka korzystania z **toposów**, gotowych formuł, pomysłów, zwrotów czy przepisów. Kompozytor wiedział, kiedy może zastosować rytm i tempo *pavany* lub *gigue*; kiedy koniecznie musiał ująć coś w metrum trójdzielnym; kiedy dać ostro brzmiący, nieprzyjemny dysonans... Była to dziedzina niezwykle złożona i bogata i omawianie jej tu miałoby się z celem, gdyż należałoby przedstawić to wszystko, co wchodziło w zakres wiedzy o technice komponowania, ale nie mogę oprzeć się pokusie by nie zacytować tu - na koniec już - kilku myśli przepisanych przez H.H. Ungera z pracy niejakiego Mauritiusa J. Vogta, superiora kościoła „Maria Teinitz” w Kralovie w Czechach. Podaje on mianowicie „toposy rozpaczny”, jeśli tak można rzec, dla tych kompozytorów, którym już pomoc nie jest w stanie. Posłuchajmy zresztą: „Gdy siedzi taki Componista, przed oczyma mając jeno wyschnięte źródło fantazji i nie wie jak by tu z figur zgrabnie uczynić *passaggio*, niechaj weźmie cztery gwoździe [!!! - W.L.]; jeden zostawi prosty —|; inny lekko zakrzywiony ; trzeci bardziej [wygięty] ; a czwarty zagięty tak: . Ów prosty nazwie **tirata**, lekko zagięty nazwie **gropo**; bardziej zagięty - **circulum**, a zagięty z jednej strony nazwie **messanza**. Owe niech z ręki wypuści na kartkę. Raz niech mu się tak ułożą:  i za drugim razem też; otrzyma **anaphoram**:



Inny sposób, to rzucanie kostką: „Ktoś wyrzuci dwa oczka i powie: tak będę pisał, żeby w figurach często pojawiały się sekundy (...)” [16] I wreszcie śródek niezawodny: „Bym stał się sposobniejszy do wymyślania i komponowania... flaszczyki wina sobie nie pożałuję” [17], a H.H. Unger dodaje: „Tym poglądem zapewnił sobie chyba miejsce w najlepszym towarzystwie (...)” [18] Skoro zatem - jak widzimy - pojęcie toposu nie zna granic, najwyższy już czas byśmy zajęli się następną dziedziną retoryki: **dispositio**.

❖ ❖ ❖

Kiedy już określony zostanie temat, wybrane środki najlepszą zapewniające jego realizację, należy zastanowić się teraz nad formą oracji. Forma ta kształtowana jest według pewnych stałych reguł, które jakkolwiek u różnych autorów nie zawsze tę samą przyjmują postać, to generalnie można je zawsze sprowadzić do następujących trzech elementów:

- (1) początek (**exordium**)
- (2) środek (**medium**)
- (3) koniec (**finis**)

Jest to model najprostszy. Kiedy J. Burmeister analizował retorycznie motet Orlanda di Lasso „In me transierunt” („Musica Poetica” 1602) wybrał właśnie tę trzyczęściową formę, do której dopasował „periody” utworu. [19] Gdy natomiast

J. Mattheson zabierał się do retorycznej analizy arii B. Marcella („Der Vollkommene Capellmeister” 1739) obrat schemat sześcioczęściowy. [20]

Część druga - **medium** - jest jedynie pewnym skrótem pojęciowym. W rzeczywistości rozgrywa się tam cała skomplikowana „akcja retoryczna” wymagająca umiejętności budowania i rozwiązywania napięć tak w oracji, jak i w oracji dźwiękowej. **Medium** dzieli się zatem na fazy zwane odpowiednio: **propositio**, **narratio** i **argumentatio**, [21] które odpowiadają następującym czynnościom: przedłożeniu i krótkiemu zarysowaniu tematu; szczegółowemu rozwinięciu tematu w formie opowieści oraz rozważenie argumentów i kontrargumentów. W tej części argumentacyjnej bardzo ważną funkcję dramatyczną pełni tzw. **confutatio (refutatio)**, moment, w którym orator zaczyna sobie celowo zaprzeczać przedkładając kontrargumenty dla swej argumentacji. Jest to kulminacja mowy, po której konieczne wszystkie wątki muszą zostać rozsupłane, argumenty uprawomocnione, a oracja zakończona...

Czy utwór muzyczny podpada pod formę retoryczną? Sprawdźmy to może na konkretnym przykładzie korzystając z terminologii wprowadzonej przez J. Matthesona. W drugiej księdze rozprawy „Der Vollkommene Capellmeister” znajduje się rozdział zatytułowany „Von Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde” („O przygotowaniu, wypracowaniu i zdobieniu”). Owo przygotowanie, wypracowanie i zdobienie dotyczy oracji, a dokładniej mówiąc - oracji dźwiękowej, Klang - Rede, według określenia Autora. Te trzy pojęcia odpowiadają trzem pierwszym dziedzinom retoryki: przygotowanie to **inventio**, wypracowanie to **dispositio** zdobienie to **decoratio**. Tu zatrzymamy się tylko przy drugiej dziedzinie - **dispositio**. Na stronie 236 wylicza Mattheson sześć części schematu, który winien obowiązywać kompozytora zarówno gdy pisze utwór wokalny, jak instrumentalny. Oto ów plan całości:

- (1) **Exordium**
- (2) **Narratio**
- (3) **Propositio**
- (4) **Confutatio**
- (5) **Confirmatio**
- (6) **Peroratio** [22]

Zauważmy, że **narratio** i **propositio** zamieniły się funkcjami w porównaniu z tym co przed chwilą zostało powiedziane na temat struktury oracji, ale nie będziemy w tej chwili rozstrzygać kwestii dlaczego Mattheson popełnił tę niedokładność. W końcu może to być jakaś *licentia poetica* na rzecz retoryki muzycznej, która po części też zbudowała sobie własną, niezależną terminologię.

Exordium pełni funkcję wstępu. W praktyce jest to wstęp instrumentalny, który zawiera główny afekt utworu. Ma on odpowiednio nastroić słuchaczy i przygotować na to co nastąpi za chwilę.

Narratio, to pierwsza faza tekstu (założmy, że mamy na myśli arię). Jest ona zazwyczaj samotna, podana jako „motto” (określenie A. Schweitzera). [23] Za chwilę zostanie owa fraza tekstu powtórzona raz jeszcze i rozwinięta w postaci **propositio**.

Potem pojawi się następny odcinek tekstu, często w innej

tonacji, często ze zmianą charakteru, niekiedy zaś jako kulminacja poprzednio ukazanych wątków. Ten odcinek nazywa Mattheson **confutatio**.

Confirmatio „potwierdza” niejako punkt wyjścia; w praktyce następuje tu nawrót do początku, często w specyficznie zmodyfikowanej formie.

Żeby uargumentować jakoś te teoretyczne wywody, przypatrzmy się nieco dokładniej arii „Es ist vollbracht” z „Pasji wg św. Jana” Bacha. Zacząć należy od tekstu...

*Es ist vollbracht!
O Trost vor die gekränkten Seelen*

*Die Trauernacht
läßt uns die letzte Stunden zählen*

*Der Held aus Juda siegt mit Macht
und schließt den Kampf
Es ist vollbracht!*

Wypełniło się!
Dusz chorych to pociecha

Żałobna noc
godziny swe liczy ostatnie

Bohater Judy mocą zwyciężył
i bój zakończył
Wypełniło się!

Tekst ten podzielił Bach na dwie części; druga rozpoczyna się słowami *Der Held aus Juda...* Dla pierwszej części tekstu obiera tonację h-moll, która jak pisze Mattheson jest „dziwaczna, niemiła i melancholiczna”. [24] Dla drugiej części tekstu, gdzie mowa jest o zwycięstwie Bohatera Judy, wybiera Bach tonację D-dur, o której czytamy, iż „najlepsza jest dla spraw hałaśliwych, radosnych, wojennych (...)” [25] Pierwszą część tekstu prowadzi w tempie powolnym, drugą - w szybkim i gwałtownym; słowom smutnym (z pierwszej części tekstu) towarzyszy smutny głos gamby; słowom podniosłym i radosnym (druga część tekstu) - cały zespół wtóruje. A spójrzmy teraz na **dispositio**, na formę retoryczną owej arii. Najpierw mamy instrumentalny wstęp z gambowym *obligato* zawierający główny afekt arii. Ten sam wstęp spełni też funkcję **peroratio**, gdy zakończy utwór. Nie jest to zasada powszechna, ale Mattheson zwraca uwagę na tę możliwość uwagę: *Rozprzestrzenił się zwyczaj, że arie kończy się tymi samymi krokami i dźwiękami, jakimi się je zaczynało (...)*. [26] Po **exordium** solistka (solista, jeśli kontratenor) śpiewa **narratio**, owo „motto” zawsze oddzielone od dalszego przebiegu brzmieniem instrumentów, często kadencją, a więc wyraźnym zamknięciem myśli. W naszym przypadku po emfaticznym *Es ist vollbracht* gamba podejmuje na nowo swą myśl podaną już w **exordium** i otwiera nową fazę utworu: **propositio**. Tu zostaną powtórzone słowa *Es ist vollbracht* i rozwinięte kunsztownie w dwóch frazach odpowiadających diadzie: **strofa** / **antystrofa**, gdzie **strofę** tworzą dwa pierwsze wersy tekstu poetyckiego, **antystrofę** - dwa następne:

*Es ist vollbracht!
O Trost vor die gekränkten Seelen* strofa

*Die Trauernacht
läßt uns die letzte Stunden zählen* antystrofa

Ten układ antystroficzny zwany **diadą stroficzną** zajmuje i określa formę **propositio**. Druga część tekstu, którą można nazwać **epodą**, jako że zamyka układ antystroficzny opracowana jest jako **confutatio**. Tu następuje całkowita zmiana afektu wynikająca z zastosowania wymienionych już elementów (tonacja, tempo...). **Confutatio** przeciwstawia się zatem temu co je poprzedza, wprowadza kulminację, która nieoczekiwanie się załamuje po to, by znów powróciło „motto” - tym razem w funkcji króciutkiej **peroratio**. Oczywiście, nie każda aria barokowa da się utożsamić z tym schematem, ale też i nie każda oracja pod ten schemat podpada. Każdy schemat jest tylko punktem odniesienia, chociaż - ubolewa Mattheson - „są tacy, którzy bardzo pedantycznie i bojaźliwie się go trzymają”. [27] Ci najwięksi znali granice elastyczności przepisu, co świadczy też i o tym, że znali sam przepis.

* * *

Trzecia dziedzina retoryki - **decoratio (elocutio, ornatio)** - zajmuje się ozdobnikami mowy, w szczególności zaś tzw. figurami retorycznymi. [28] **Figura retoryczna** jest pewnym szczególnym układem wyrazów, nietypowym, a nawet błędnym z punktu widzenia mowy potocznej poprawnej gramatycznie. **Figura muzyczno-retoryczna** - podobnie, jest pewnym układem dźwięków, nietypowym (błędnym) z punktu widzenia jakiegoś ustalonego systemu norm kompozycyjnych. Oczywiście, o przekroczeniu norm można mówić o tyle, o ile normy zostały zracjonalizowane. Czy dla retorycznych „błędów” istnieje w ogóle jakiś punkt odniesienia? Istnieje. Jest nim zbiór reguł tzw. **polifonii klasycznej**, zwanej też polifonią palestrinowską. Styl palestrinowski daje się łatwo skodyfikować, ująć w normy obejmujące sposób budowania melodii, stosowania interwałów (w tym dysonansów), sposób łączenia głosów, budowania napięć itd. Każdy kompozytor musiał przyswoić sobie zasady tego stylu, nawet gdy przestał on być jedynym dostępnym w muzyce religijnej, gdy stał się dobrotliwym reliktem, *stile antico*, dawną praktyką (jakkolwiek „pierwszą praktyką” - *prima prattica*) w XVII czy XVIII wieku.

Figura muzyczno-retoryczna jest więc takim układem dźwięków, który nie może wystąpić w stylu palestrinowskim. Figura jest więc błędem, tyle że całkowicie świadomie i celowo popełnionym. Ale żeby uprawomocnić błąd, musi istnieć jakieś jego wytłumaczenie. Uzasadnieniem dla figury jest tekst; najczęściej pojedyncze słowo. Figura podkreśla to słowo wydobywając z niego to co istotne - obraz lub wyraz (afekt). Pamiętajmy, że tekst jest źródłem **toposów**. **Toposami** są też poszczególne słowa tekstu. Nie wszystkie jednak. Aby ułatwić kompozytorom wylawianie z tekstu słów, które powinny być ozdobione figurą, układane całe ich listy. Taką oto listę sporządził w 1697 roku Daniel Speer (cytuje za H.H. Ungerem):

Niebo / Ziemia / wysoko / głęboko / źle / dobrze / chodzić / stać / długo / krótko / szybko / ... / wdychać / biec / polować / głośno / cicho / jeden / dwa / trzy / wszyscy / razem / jeden przez drugiego / Kyrie eleison / Alleluja / Amen / ciagle / wiecznie / zawsze / spoczywać / skakać / wznosić / obniżać / powstawać / opadać / wschód / zachód / słońca / dumny / pokorny / miły / szorstki / czarny / biały / ostry / gładki / piekło / góra /

wkrótce / ponownie / znów / często / rzadko / Bóg / Najwyższy / anioł / człowiek / dzieciństwo / mężczyzna / kobieta / dziewczyna / ... / zmuszać / wolny / nic / dosyć / zaledwie / ciężko / twardy / złamany / wyczerkuje / mówię / prześladuje / naśladuje / śpieszę / zakimś / zawracam / przychodzę / ponownie / [29]

Nie są to, oczywiście, wszystkie słowa retorycznie istotne, choć długa jest ich lista. Speer podaje tu jednak różne ich formy i różne kategorie znaczeniowe, jako wzór dla kompozytora, które **figury retoryczne** powinien stosować w tych miejscach, gdzie „takie lub podobne im” [30] [podkr. W.L.] słowa występują w tekście. Zastosowanie **figury** osiąga zamierzony efekt wówczas, gdy słuchacz bez specjalnego wysiłku da się wciągnąć w tę grę estetyczną; gdy zidentyfikuje **figurę** nie tyle jako pewne jako pewne pojęcie nawet, a jako zjawisko dźwiękowe, zajmując wobec tego zjawiska jakąś postawę: zachwyci się czymś nieoczekiwanym (zaskakującym) lub odrzuci to, czego nie może zrozumieć; kilka ostrych dysonansów wplecionych w czystą fakturę polifoniczną, nagle zatrzymanie ruchu, nieoczekiwana pauza, nagle przejście od tempa powolnego do szybkiego, czy od wysokiego do niskiego rejestru... to wszystko może zaskakiwać, przyciągać uwagę, sprawiać przyjemność lub budzić niesmak, czy drażnić. W każdym z tych przypadków **figura** spełnia swą funkcję - przyciąga uwagę. Żeby jednak przeżycie estetyczne było pozytywne, musimy rozumieć sens zastosowania **figury**, musimy rozumieć słowo, które stało się jej przyczyną. Śledząc tekst, łatwo nam zrozumieć to, co dzieje się z dźwiękami: Nielogiczności czysto muzyczne stają się logiczne z powiązaniu z tekstem, brzydota staje się subtelnym pięknem, a utwór pozszywany jakby z kawałków dźwiękowej materii nagle odsłania swą nieskazitelną ciągłość. Szczególnie, gdy słuchamy późnorennesansowego madrygału, ten dodatkowy wysiłek związany z słuchaniem tekstu jest wręcz konieczny. **Figury** są więc doskonale słyszalne prze swój charakter nietypowy. Nietypowość jest jednak względna. Cóż może nas jednak zaskoczyć w muzyce u schyłku XX wieku? Przysnąć muszę, że nie wiem dlaczego barokowe figury sprawiają mi przyjemność. Może dlatego, że są dziwaczne z punktu widzenia romantycznego? Bo jednak symfonia Brahmsa jest czymś bardziej romantycznym, niż dzikość nagłych dysonansów, czy eksklamacji w jakimś chórze z pasji Bacha, czy madrygale Gesualda. Nie chciałbym jednak spekulować na ten temat, gdyż brak tu jakichkolwiek danych empirycznych, które mogły by wprowadzić na ścieżkę poziom ogólny. W końcu nie znam cudzych reakcji estetycznych związanych z doświadczeniem **retorycznej figury**. Jednak faktem jest bezspornym, że nie wszystko co kiedyś nazywano **figurą muzyczno-retoryczną**, dostępne jest dziś naszej wrażliwości, naszemu nieuprzedzonemu doświadczeniu. Jakkolwiek doliczono się już niemal dwustu **figur** [31] wydobytych z różnych traktatów teoretycznych okresu Baroku, to jednak wiele z nich żyje jedynie w partyturze więcej mówiąc nam o wrażliwości kompozytora na słowo, niż o sile oddziaływania jego muzyki. Nie spełniają dziś swej podstawowej funkcji estetycznej - nie burzą żadnego porządku, nie zaskakują, nie należą do naszego doświadczenia estetycznego.

Dokonując zatem wyboru **figur muzyczno-retorycznych** kierowałem się podstawowym tu kryterium słyszalności, oczywiście, nie słyszalności jako takiej, bo usłyszeć w utworze można wszystko, ale słyszalności retorycznie nacechowanej. Wybór był w jakimś sensie subiektywny i być może nie do końca przemyślany. Chciałem pogodzić tu muzyków i amatorów, dlatego zamiast przykładów nutowych posłużyłem się opisem i odniesieniem do konkretnego przykładu muzycznego. Przy-

klady też wybrałem spośród tych, które cenię sobie najwyżej. Usprawiedliwieniem niech będzie tylko fakt, że są to utwory powszechnie znane i łatwo dostępne. Jest to istotne, gdyż dobrze byłoby mieć pod ręką płyty z utworami Bacha, Händla, Monteverdiego. [32]

* * *

Jakkolwiek istnieje wiele klasyfikacji figur muzyczno-retorycznych, żadna z nich nie jest doskonała, wyczerpująca i bezsporna. Wybierzmy więc taką, która posiadając znaczenie historyczne jest łatwo zrozumiała i w jakimś sensie atrakcyjna, przemawiająca do wyobraźni. Proponuję zatem klasyfikację Joachima Burmeistra, w myśl której wszystkie figury tworzą tylko dwie klasy. Do tych dwóch klas dodajemy jedną, ale nie po to by ją omawiać, lecz po to by jako klasę specyficzną i należącą do nieco innego porządku muzycznego, świadomie ją pominąć...

Owe dwie klasy Burmeistra to:

- (1) **HYPOTYPOSIS** - klasa figur obrazowych
- (2) **EMPHASIS** - klasa figur wyrazowych.

Dodajemy jeszcze:

- (3) klasę **FIGUR ORNAMENTALNYCH**.

Zgodnie z obietnicą, nie będą one omawiane, gdyż wszystkie je znajdziemy w tekście Matthesona (także w komentarzach) opublikowanym w dziale "Fontes" w 3 numerze naszego pisma. Przypomnę tylko ich nazwy: **acciaccatura**, **bombus** (**bombi**, **figura bombilans**), **coloratura** (= **passaggio=variation**), **corta**, **gropo**, (= **gruppo**), **messa** (**misticanza**), **tenuta** i **ribattuta di gola**, **tremollo** (**trillo**) i **tirata**. Służą one też do wyodrębniania słów z tekstu, ale w zależności sensu słowa mają znaczenie bądź obrazowe, bądź wyrazowe, są uniwersalne. Burmeister wiąże funkcję **figury** ze znaczeniem słowa. Figury obrazowe (**HYPOTYPOSIS**) ukazują przede wszystkim relacje czaso-przestrzenne i łączą się dla przykładu z takimi słowami jak: długo / krótko, wolno / szybko, wysoko / nisko itp., w różnych formach i odcieniach. Figury wyrazowe (**EMPHASIS**) przedstawiają, ew. winny budzić stany emocjonalne. Przykłady są chyba zbędne...

1. HYPOTYPOSIS

Grupa ta jest stosunkowo mało liczna, Burmeister wylicza zaledwie trzy figury:

- (1) **anabasis**
- (2) **katabasis**
- (3) **kyklosis** (**circulatio**)

Anabasis ukazuje kierunek wznoszenia, często posługując się figurami z klasy ornamentalnych. Odwrotnie **katabasis** - ta ukazuje opadanie, zstępowanie itd. Piękne i bardzo obrazowe połączenie obydwu przeciwstawnych sobie figur znajdziemy w arii „Deposuit potentes” z „Magnificat” J.S. Bacha. W tekście występuje opozycja: *deposuit potentes de sede* (zrzucił możnych z tronu) / *et exaltavit humiles* (a wywyższył pokornych). Ten sam werset w wersji rymowanej, którą usłyszeć można jeszcze podczas niedzielnych nieszpórów śpiewanych gdzieś po kościołach, brzmi efektowniej: „Bohaterów dumnojęzycznych, gdy stracił z tronów potężnych / a

pokornych wyprowadził i na tronach ich posadził”. Opozycja w każdym razie jest bardzo malownicza i Bach tę malowniczość przedstawia przy pomocy różnych figur ornamentalnych (**tirata**, **corta**, **mezzanza**) tworzących albo **passagia** typu **anabasis** albo **katabasis**. **Kyklosis** (**circulatio**) opisuje stan pośredni pomiędzy **anabasis** a **katabasis**, stan trwania, bezruchu, kręcenia się w kółko. Słyszymy je jako sekundowe odchylenia (w górę lub w dół) od jakiegoś dźwięku. W chórze „All we like sheep” z händlowskiego „Mesjasza” w pewnej chwili pojawia się zdanie: *We have turned, ev'ry one to his own way* (zabłądziliśmy jak owce, każdy z nas obrócił ku własnej drodze). Na tych słowach pojawiają się bardzo szybkie figuracje, które - mimo swego tempa - bezradnie jakby kręcą się w kółko. To obraz zbłąkanych owiec, które nie mogą znaleźć prawdziwej drogi.

Do tych trzech burmeisterowych figur obrazowych dorzucimy jeszcze trzy inne:

- (1) **fuga** (**alio nempe sensu**)
- (2) **tenuta**
- (3) **tirata**

Dwie ostatnie należą do figur ornamentalnych, ale tu wymieniamy je dodatkowo w ramach figur hypotyposis. **Fuga** (**alio nempe sensu**) nie wiąże się w żadnym wypadku z tym, co pod nazwą fuga powszechnie rozumiemy - ścisłą polifoniczną formę imitacyjną. Znajdujemy ją tylko w jednym głosie wówczas, gdy pojawia się słowo: „uciekał”, „pobiegł” itp., najczęściej w łacińskiej postaci *fugit* (stąd nazwa - **fuga**). Figura ta ma postać szybkiego biegnika i w zasadzie też może być traktowana jako figura ornamentalna. **Tirata** jest szybkim przebiegiem dźwięków w górę lub w dół skali i wiąże się z takimi słowami jak: rzucać, miotać, uderzać, nacierać, atakować..., co też i określa jej nazwa (ciągnąć, pociągnąć, wykonać ruch w jednym kierunku). W przeciwieństwie do tych dwóch szybkich, dynamicznych figur, **tenuta** (=długa nuta) oznacza trwanie w bezruchu, równinny krajobraz itp. W jakimś sensie podobna jest do *kyklois*, tyle że i ta jest dynamiczną figurą, a długa trzymana nuta jest całkowicie pasywna. Doskonałym przykładem **tenuty** jest długi dźwięk, którym alt rozpoczyna arię „Schlafe mein Liebster” (śpij mój drogi) [Weihnachtsoratorium, J.S. Bach]. Tu **tenuta** ilustruje słowo *schlafe* (śpij), co nie wymaga żadnego komentarza... Przykład **fugi** znajdziemy na początku arii „Eilt” (=pospieszcie) [J.S. Bach, Johannespassion] - jest to ów wznoszący się motyw szesnastowy, w którym bas rozpoczyna śpiew. Efektowny przykład **tiraty**, jakkolwiek zrealizowanej instrumentalnej znajdziemy w recytatywie „Und siehe da”, który w „Johannespassion” Bacha występuje po arii „Mein Teurer Heiland”. W świątyni rozdiera się zasłona, i to „rozdarcie” „od góry aż do samego dołu” ilustruje szybko opadająca gama (**tirata**) w *basso continuo*. Jest to w ogóle jedno z najbardziej sugestywnych muzyczno-retoryczno przedstawień jakie znajdziemy w literaturze muzycznej.

2. EMPHASIS

Figur emfaticznych znacznie jest więcej, niż figur obrazowych. Muzyce skłonni jesteśmy raczej przypisać funkcję katalizatora emocji, niż wyobraźni. Wszystkie figury, które tu przedstawię mają funkcję afektywną. Są sugestywne i łatwe do zidentyfikowania. O ile bowiem figury obrazowe zawsze wymagają wsparcia tekstu lub wyobraźni i zawsze są nieco sztuczne jako „muzyczne obrazy”, to figury muzyczne natu-

ralne, tak jak naturalny jest odbiór muzyki, odbiór emocjonalny...

(1) Accentus (accento) [akcent, przycisk]

W akcji oratorskiej wyróżniamy różne typy akcentu (logiczny, symboliczny, emocjonalny) [oprócz akcentu gramatycznego, który zawsze musi być respektowany i zestrojony z akcentem muzycznym]. Akcentem jest więc w retoryce każde wyodrębnienie (podkreślenie) ważnego słowa, bez względu na to, jakiego środka użyjemy do tego celu: dynamicznego, brzmieniowego, czy ornamentalnego. Ale istnieje też węższe znaczenie tego pojęcia. Walther podaje taką definicję: „... jest takim sposobem grania lub śpiewania, że zanim wykona się nutę zapisaną, wpięty dotyka się nuty wyższej lub niższej...” **Accentus** jest w tym przypadku identyczny z rozpowszechnianą w Baroku *appoggiatura*. Tu przykładów muzycznych nie podaję, gdyż ze sposobem wyodrębniania słów z tekstu ciągle będziemy mieli do czynienia, a **accentus** - *appoggiatura* to środek tak powszechny, że można tu wskazać każdy utwór.

(2) Anaphora (anafora) [powtórzenie]

Figura ta ma dwa znaczenia muzyczno-retoryczne, ale w obydwu, podobnie jak w klasycznej retoryce chodzi o powtórzenie. W retoryce anafora oznacza ten sam początek dla szeregu zdań lub wersów, jednak w retoryce muzycznej chodzi o inne rozumienie tego słowa. Posłużmy się wpięty przykładem. Chór „Fecit potentiam” z „Magnificat” Bacha rozwija się bardzo dynamicznie i w pewnym momencie, bezpośrednio przed akordowym zakończeniem poszczególne głosy „rozpraszają” się na trzynutowe i trzysylabowe motywy: „disper-sit - to słowo przechodzi z głosu do głosu dając dając rzeczywiste wrażenie rozproszenia; bo „dispersit” oznacza „rozproszył”. To był właśnie przykład anafory w pierwszym muzyczno-retorycznym znaczeniu słowa. Anafora zatem, to technika polifoniczna polegająca na szybkim przerywaniu z głosu do głosu krótkiego motywu (jednego słowa najczęściej). Może mieć niekiedy charakter obrazowy, jak w naszym przykładzie, ale najczęściej jednak wiąże się z wyrażaniem emocji. Kiedy Chrystus w „Matthäuspassion” Bacha przepowiada zdradę, uczniowie pytają zaniepokojeni: *bin ich's?* (czy to ja?), a pytają przy pomocy kunsztownej anafory opartej na dwusylabowym motywie. Takich przykładów znajdziemy niezliczoną ilość. Te dwa niech nam wystarczą. Jest jeszcze drugie znaczenie muzycznej anafory. Znajdziemy je m.in. u J. Burmeistra. W tym przypadku anafora odnosi się tylko do basu i oznacza wielokrotne powtórzenie w tym głosie krótkiej zazwyczaj melodii. Taki „obsesyjny” fundament służy za podstawę barokowej arii lamentacyjnej, dla wokalnych lub instrumentalnych „chaconne”, dla organowej „Passacagli” c-moll Bacha, „Crucifixus” z jego „Wielkiej Mszy h-moll” i „Lamentu Dydony” z opery Purcella...

(3) Aposiopesis [zamilknięcie]

W klasycznej retoryce oznacza nagłe przerwanie mowy. W retoryce muzycznej znaczy w zasadzie to samo, tyle że owa przerwa (pauza) ma kilka znaczeń:

- a) cisza - najczęściej symbolizuje śmierć lub pustkę po stracie kogoś bliskiego.
- b) nagłe zerwanie, przerwanie wątku - oznacza grozę, nie-
możność kontynuacji z powodu wielkiego wzruszenia lub

oburzenia.

- c) łkanie lub westchnienie - łagodne przerywanie wypowiedzi pauzami.

Każdej z tych trzech możliwości możemy dać odrębną nazwę: (a) to **aposiopesis** (tu nazwa ogólna i jednostkowa są tożsame); (b) - **abruptio** lub **tnesis**; (c) - **suspiratio**. W kantacie Bacha „Ich hatte viel Bekümmernis” jest aria „Seufzer, kummer, Not”. Słowa te są śpiewane na dwa sposoby; albo w sposób ciągły, albo przerywane pauzami. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z figurą **suspiratio**. Kiedy w „Johannespassion” Bacha po słowach *und neiget das Haupt und verschied* (i skłoniwszy głowę oddał ducha) zapada nagle cisza, symbolizuje ona śmierć Chrystusa. Dopiero po tej pauzie można śpiewać arię „Mein teurer Heiland”... Najbardziej efektowna jest **abruptio**, nagłe zerwanie narracji będącej w pełnym toku. Świetny przykład tej figury znajdziemy w bachowskiej „Matthäuspassion” w scenie „przeklinania Judasza”, czyli w chórze „Sind Blitze, sind Donner zu Wollken verschwunden”. Pytania ciągle piętrzone, nie mające odpowiedzi umilkają nagle w kulminacyjnym momencie i po tej pauzie - **abruptio** dopiero chór zaczyna swe „przekleństwa”.

(4) Cadentia duriuscula [twarda, nieprzyjemna kadencja]

Kadencja, to określony zwrot melodyczny lub harmoniczny kończący zdanie, okres lub mniejszą jednostkę syntaktyczną. Kadencja kończy lub zawiesza myśl. W klasycznym kontrapunkcie istnieją bardzo typowe, idiomatyczne sposoby kadencjonowania poddane ścisłym rygorom prowadzenia poszczególnych głosów. Jeśli zawiera ona dysonans, to musi być on poprzedzony konsonansem i na konsonans rozwiązany. Zachowana zostaje w ten sposób klasyczna równowaga pomiędzy tym co niedoskonałe, a tym co doskonałe; pomiędzy tym co „nieczyste” (dysonans), a tym co „czyste” (konsonans)... Słuchając utworów wielogłosowych Renesansu czy Baroku bez trudności wyłowimy te kadencje, bowiem są to rozwiązania brzmieniowe najbardziej bodaj schematyczne i znormalizowane. Przejdźmy do przykładu muzycznego. Na początku madrygału „Non havea Feb'ancora” Monteverdiego (jest to wstęp do „Lamento della Nimfa”) trzy męskie głosy, dwa tenory i bas prowadzą narrację. W pewnym momencie pojawiają się słowa *il suo dolor* (jej ból) a wraz z nimi niesamowicie fałszywe brzmienie kadencji. Dalej pojawiają się słowa *un gran' sospir' ancor* - stwierdzimy obecność figury **suspiratio**, a za chwilę - **anafory**. Ale zostawmy te figury, bo w tej chwili interesuje nas tylko ta jedna „fałszywa”. Tak może brzmieć **cadentia duriuscula**, czyli twarda, fałszywa, nieprzyjemna kadencja. Dopuszczalna jest tylko w pewnych określonych przypadkach uzasadnionych tekstem. W tym przypadku Monteverdi chciał zwrócić uwagę na ów ból (*dolor*) biednej Nimfy i wybierając środek dramatyczny cel swój osiągnął. Sprawdźmy to sami...

(5) Catachresis (katachreza, abusio) [nadużycie]

W klasycznej retoryce jest to nadużycie znaczenia słowa, stosowane w przenośniach, np. ucho filizanki, oddech wszechświata itp. W retoryce muzycznej też jest to „nadużycie”, przy czym wskazuje się na dwa znaczenia słowa:

- a) starsze, sięgające II poł. XV wieku to tzw. „faux

bourdon", czyli następstwo równoległe prowadzonych akordów sekstowych. Już w II poł. XV wieku uważano „faux bourdon” za anachronizm. Rzeczywiście, surowe, brzmienie „faux bourdon” kojarzy się raczej z ideałem brzmieniowym późnego średniowiecza, niż Renesansu czy Baroku. Ale mamy i przykłady takiej katachrezy z Baroku nawet pochodzące. Posłuchajmy początkowej frazy „Sanctus” z Wielkiej Mszy h-moll Bacha. Po dwóch pierwszych akordach, sopran i alt prowadzą „faux bourdonowy” melizmat. To powtarza się trzykrotnie. Trójka ma tu znaczenie symboliczne. „Faux bourdon” prowadzony w trójkłosie musi nam na tę trójkę zwrócić uwagę, gdyż brzmienie jest niesamowite... Johannes Walther (Musikalisches Lexicon) wskazuje na dwa znaczenia katachrezy. Drugie jest podobne do omówionego tu „faux bourdon”, tyle, że ciąg akordów w pierwszym przewrocie (a. sekstowe) zastąpione zostały ciągami akordów w drugim przewrocie (a. kwartsektowe). Autora jednak generalnie interesuje katachreza rozumiana jako dysonans:

b) katachreza w drugim znaczeniu to źle rozwiązany dysonans. To znaczenie jest bardziej ogólne, ale posiada szczegółowe odgałęzienie w postaci „nieprawidłowo” rozwiązanej synkopy. Figura ta zwana jest **syncopatio catachrestica**. Dobrym jej przykładem w powiązaniu zresztą z „faux bourdon” jest instrumentalny wstęp do arii „Blute nur” z „Matthäuspassion” Bacha. We wstępie tym w ogóle dominują synkopy i wszystkie one są nieprawidłowo rozwiązane. Nadużycie tego fałszu uzasadnione jest kontekstem. Tę arię śpiewa sopran jako komentarz do zdrady Judasza, po recytatywie kończącym się słowami: „I odtąd szukał sposobności, by jego zdradzić”. Fałsz jako postawa przedstawiony został przy pomocy fałszu muzycznego, błąd w sposobie podjęcia decyzji - przedstawiony został jako błąd w sztuce...

(6) Climax (gradatio, auxesis) [drabina]

Jest to figura odnosząca się do budowy melodii. Występuje zarówno w homofonicznej, jak i polifonicznej fakturze, ale w tym drugim przypadku dotyczy pojedynczego głosu. Climax oznacza powtórzenie frazy melodii o sekundę wyżej. Jeśli jest to utwór z tekstem, to tekst też zostaje powtórzony. Ideę tego powtórzenia najlepiej oddaje słowo **gradatio (auxesis)**, co znaczy stopniowe wznoszenie się, narastanie. W retoryce klasycznej **climax** oznacza narastanie sensu poprzez sumowanie kolejnych, zalegających się zwrotów („Na początku było słowo, a słowo było u Boga i Bogiem było słowo”, Jan 1. 1). W retoryce klasycznej rozróżnia się też znaczenie słów: **climax**, **gradatio**, **auxesis**, podczas gdy w muzycznej retoryce traktuje się je synonimicznie. Przykłady, szczególnie w chórach i ariach barokowych są niezliczone. Po trzech pierwszych akordach: *Herr, Herr, Herr* w „Johannespassion” Bacha, wszystkie głosy zaczynają pelzać do góry tworząc podwójną **climax**.

(7) Dubitatio [wątpliwość]

Wyobraźmy sobie sytuację, w której orator, dotąd składowanie prowadzący mowę, nagle zaczyna gubić wątki, zastanawiając się głośno na celowości i wartości swoich racji, mnożąc wątpliwości i wahania... Oczywiście, nie jest to wyraz słabych jego oratorskich umiejętności, jak się domyślamy, ale wprost przeciwnie - świadectwo tego, że opanował trudną sztukę **dubitatio**, sztukę retorycznego wątpienia. Jest to figura, która może zaskoczyć każdego, a przyjemność odczuwa się wówczas, gdy te wszystkie rozplątane wątki, rozsnute

wątpliwości znikną ustępując sile argumentacji... Muzyczna **dubitatio** ma podobne znaczenie. N. Forkel wymienia nawet dwa, ale i w jednym i w drugim przypadku nie odchodzi od podstawowego sensu: Jest więc **dubitatio**:

- a) zaskakującą modulacją (zmianą tonacji) lub
- b) serią zatrzymań ruchu (na wybranych dźwiękach stawia się fermaty).

W dubitacji obfitują utwory fortepianowe C.Ph.E. Bacha, ale by odwołać się tu do bardziej znanego przykładu sięgnijmy po „Wariacje goldbergowskie” jego słynnego ojca. Jedną z nich, powolną, zdaje się snuć bez końca. Melodia dryfuje, żadnej kadencji nie można przewidzieć, jesteśmy zdezorientowani, wciągani w jakąś dziwną grę, której reguł nie znamy i nie możemy przewidzieć. Tak oto Bach swą całkiem pewną niepewnością zasiał w nas niepokój. **Dubitatio** to bardzo ekspresyjna figura, jedna z najciekawszych jakie w ogóle stosowano.

(8) Ellipsis (elipsa, synekdocha) [opuszczenie, usunięcie]

Jest figurą spokrewnioną z **→ abruptio**. W obydwu przypadkach chodzi o zerwanie wątku. W retoryce klasycznej **elipsa** polega na pominięciu słowa, które tak czy owak pojawia się w domyśle słuchacza, więc ów moment zerwania nie jest takim wielkim zaskoczeniem jak w przypadku **abruptio**. W muzycznej retoryce **elipsa** rozumiana jest trochę inaczej i to bynajmniej nie w jeden, określony sposób. J. Walther powtarzając właściwie definicję Ch. Bernharda, najlepszego z uczniów H. Schütza, podaje dwa znaczenia **elipsy**: „Ellipsis polega na usunięciu lub przemilczeniu konsonansu, co zachodzi w dwóch przypadkach:

- a) kiedy na miejscu owego konsonansu postawimy pauzę i
- b) gdy w kadencji kwarta nie zostanie rozwiązana na tercję, lecz pozostanie na miejscu.

Inni autorzy (Scheibe, Forkel) zwracają uwagę na jeszcze jedno znaczenie tej figury, bardziej afektywne i dynamiczne. „Wyrazistym sposobem uzewnętrznienia uczucia pisze Forkel - jest nagle wyciszenie ciągle narastającego napięcia. Tę figurę nazywamy **elipsą**”. Podaje on też jeszcze jedno znaczenie tego słowa. Jest ona bardziej zbliżona do **dubitatio** i wiąże się z nieoczekiwanym zakończeniem procesu kadencyjnego, gdzie zamiast akordu finalnego, typowego dla danej kadencji pojawia się inny akord i myśli muzyczne muszą rozwijać się dalej, nie mogą się bowiem na tym obcym akordzie zakończyć. Jako przykład **elipsy** proponuje bardzo charakterystyczny fragment z madrygału Monteverdiego „Hor che'l ciel' e la terra”. Po pierwszej strofie sonetu Petrarki, którą omówimy nieco dalej (**→ noema**), Monteverdi wprowadza gwałtowną gradację wraz ze słowami: *veglio, veglio, penso, ardo* [czuwam, czuwam, myślę, płonę]. Krótkie, ostro atakowane akordy oddzielane pauzami (**→ abruptio**) tworzą **gradację**, podobnie jak i słowa (każde następne jest bardziej nacechowane dynamicznie w stosunku do poprzedniego). Jednak w wierszu **gradacja** ta zawiera jeszcze jedno słowo: *piango* (płaczę). Jest ono kulminacją. Monteverdi natomiast to ostatnie słowo łączy z tego gradacyjnego procesu i opracowuje w postaci kadencji (**→ cadentia duriuscula**). I ta nagła nieoczekiwana zmiana „kierunku uczuć”, to muzyczna elipsa w tym najpopularniejszym znaczeniu tego wieloznacznego terminu.

(9) Emphasis (emfaza) [podkreślenie]

Jest szczególnie silne podkreślenie sensu wypowiedzi, czy to przez specjalny dobór słów, czy przez sposób ich wypowiedzenia, gestykulację, mimikę. Jest to figura, którą trudno zapisać - dopiero akcja oratorska nadaje jej sens. Dotyczy to również muzyki. Wiemy już, że pewne słowa mają w zdaniu szczególne znaczenie i słowa te muszą być jakoś podkreślone. Wiemy też, że funkcja figury często związana jest z wybiciem słowa z kontekstu. Emfaza nie posiada zatem jednego określonego kształtu brzmieniowego, czy melodycznego. Niektórzy autorzy utożsamiają **emphasis** z **→ accent**, co ma znaczenie najbardziej podstawowe: **emfaza** - nacisk realizowany akcentem. Podany przed chwilą przykład wzięty z madrygału „Hor che'l ciel' e la terra” (patrz **→ ellipsis**) zawiera też piękną emfazę. To słowo *piango* inaczej opracowane przez kompozytora, niż poprzednie narzuca się, mimo że nie jest kulminacją gradacji. Dlaczego? To tajemnica emfazy...

(10) Epizeuxis (subiectio; adiectio; subjunctio) [łączyć, doczepiać]

W klasycznej retoryce jest to figura polegająca na kilkakrotnym powtórzeniu słowa bezpośrednio po sobie. W retoryce muzycznej, jest to kilkakrotne powtórzenie myśli muzycznej w tym samym głosie na różnych stopniach skali (niekoniecznie w jednym kierunku). **Epizeuxis** podobna jest w tym do **→ climax**, ale bardziej jest swobodna, gdyż ma do wyboru wszystkie stopnie skali i swobodę w wyborze kierunku ruchu. Sięgnijmy po przykłady. Kantata „Ich hatte viel Bekümmernis” (po instrumentalnym — exordium), rozpoczyna się zawołaniem: *Ich, Ich, Ich* na trzech akordach (podobnie jak Pasja wg św. Jana: *Herr, Herr, Herr*), po których słyszemy zdanie *Ich hatte viel Bekümmernis* powtórzone w tym samym głosie o tercję wyżej. W arii „Quia respexit” z „Magnificat” Bacha słowo „humilitatem” (przy okazji typowy przykład **→ katabasis**: opadająca fraza melodii jako symbol pokory) powtórzone zostało dwa razy. Owa **epizeuxis** pełni też funkcję **→ emfazy** podkreślając najważniejsze w tej arii słowo: „pokorę” Marii Panny.

(11) Exclamatio (eksklamacja; ecphonesis) [okrzyk, wykrzyknik]

W retoryce klasycznej jest to fraza lub zdanie wykrzyknikowe często związane z **→ abruptio** czy **→ elipsą**. Podobnie jest i w retoryce muzycznej. Jest to okrzyk najczęściej przyjmujący postać skoku o sekstę małą do góry, ale ogólnie posługujący się dowolnym interwałem o większej rozpiętości. Takim typowym, eksklamacyjnym skokiem seksty rozpoczyna się aria „Erbarme dich, mein Gott” z „Matthäuspassion” Bacha; bardzo wyrazistym przykładem eksklamacji jest też recytatyw Ewangelisty z „Johannespassion”, w którym mowa jest o trzęsieniu ziemi, rozdartej zasłonie („Und siehe da...”) aria „Ach, Herr” z kantaty „Gottes Zeit” opiera się na interwale opadającym, a przecież trudno odmówić tym słowom miana wykrzyknika... Wiele też zależy od wykonawcy i to jest chyba najistotniejszy aspekt **eksklamacji**. Nie bez znaczenia jest też instrumentacja. „Jauchzet, frohlocket” z Weihnachtssoratorium” (bez wątpienia **eksklamacja**) bez trąbek i kotłów zabrzmieć musi żałośnie, a przecież tu chodzi o wznoszenie radosnych okrzyków... Jest zatem eksklamacja figurą bardzo zróżnicowaną. Mattheson wymienia trzy jej rodzaje, albo - lepiej - trzy sytuacje, w których trzeba ją zastosować:

- a) euforyczna radość [Jauchzet, frohlocket]
- b) błaganie, prośba [Erbarme dich]
- c) wybuch gniewu, rozpacz, trwogi [Und siehe da]

Skoro więc ta figura zdolna jest do przedstawienia wszystkich stanów ducha, spotykamy ją często w najróżniejszym kształcie.

(12) Extensio (multiplikatio) [rozciągnięcie]

Spotykamy je przede wszystkim w melodiach z basso continuo (recytatyw, aria). Jest to dysonans utworzony pomiędzy basem a sopranem (ogólnie: górnym głosem) i kilkakrotnie powtórzony. Może on zresztą też wystąpić w bardziej skomplikowanej fakturze. J. Walther podaje przykład wzięty z Zarlina, a więc z polifonii XVI wieku. Ale posłużmy się innym przykładem: w pierwszym recytatywie z „Mesjasza” znajdujemy następujące słowa: *that her iniquity is pard'nd* (a jej niegodziwość została wybaczona). Händel podkreśla z — emfazą słowo *iniquity* (niegodziwość) wpraw skacząc o kwintę zmniejszoną w górę (**→ saltus duriusculus** w funkcji **→ eksklamacji**), a potem zatrzymując się na osiągniętym skokiem dźwięku i powtarzając go trzykrotnie: *I-ni-qui-ty* ten powtórzony dźwięk jest dysonansem w akordzie wyznaczonym przez bas i nieprzypadkowo **extensio** zbiegło się tu ze słowem *iniquity* (niegodziwość). Brzmi fałszywie i groźnie... **Multiplikatio** jest jakby podzbiorem pojęcia **extensio**, gdyż jest to rozdrobnienie jednego tylko typu dysonansu, tzw. **transitus**, wzgl. synkopy. W obydwu przypadkach jest to dysonans przejściowy, poprzedzony konsonansem i rozwiązany na konsonans. W zasadzie nie mieści się on w naszej definicji figury, gdyż dysonans taki nawet z punktu widzenia polifonii palestrinowskiej jest poprawny. Jedyne jego rozdrobnienie może budzić pewien niepokój ortodoksów...

(13) Interrogatio [pytanie]

Jest to pytanie specyficzne - pytanie retoryczne, czyli takie, na które nie udziela się odpowiedzi wprost. W retoryce muzycznej jest to zwrot melodyczny naśladowujący intonację mowy, podczas stawiania pytań. Jest to interwał wznoszący. Kiedy omawiałem **→ anaforę**, za przykład muzyczny posłużył nam chór z „Matthäuspassion”, gdzie apostołowie zadawali pytanie: *bin ich's?* (czy to ja?) Zwróćmy uwagę, na intonację tych pytań. A teraz inny przykład. Aria „Eilt” z „Johannespassion” zawiera ponaglenia: *Eilt, ihr angefochtenen Seelen* (pospieszcie dusze udręczone). Chór (bo jest to aria z chórem) pyta: *wohin?* (dokąd?). I to pytanie jest intonacyjnie wyniesione. I trudno będzie nam znaleźć pytania, które nie respektują zasady intonacji.

(14) Mutatio (antitheton) [zmiana; przeciwstawienie]

Jest to figura o wielkiej wyrazistości. Posłuchajmy wpraw krótkiego chóru z „Mesjasza” - „Since by man came death” (bo jak przez człowieka przyszła śmierć...) Tekst zaczerpnięty z listu do Koryntian (I Kor. 15; 21-22) opiera się na przeciwstawności dwóch pojęć: śmierci i zmartwychwstania. „Bo jak przez człowieka przyszła śmierć, Przez człowieka przyszło też i zmartwychwstanie ze śmierci Bo jak wszyscy umarli w Adamie, wszyscy zostaną ożywieni w Chrystusie”. Opracowując ten tekst wybrał Händel figurę zwaną **antitheton**. Pierwszy i trzeci wers tekstu otrzymały posępną oprawę muzyczną zgodnie ze smutnym afektem, jaki w so-

bie zawierają, natomiast wersy parzyste, zawierające afekt radosny, taką też otrzymały oprawę dźwiękową. **Antitheton** opiera się na kontraście. J. Walther wyróżnia kilka typów tego kontrastu. Nazywa je **mutationes**:

a) **mutatio per genus** - jest to przeciwstawność diatoniki i chromatyki. W analizowanym przykładzie muzycznym z tą mutacją też mamy do czynienia.

b) **mutatio per systema** - jest to opozycja niskiego i wysokiego rejestru. I tę mutację znajdziemy w naszym przykładzie.

c) **mutatio per modum aut tonum** - jest to opozycja trybów dur - moll. W naszym przykładzie części powolne utrzymane są w moll, części szybkie w dur.

d) **mutatio per melopoetiam** - dotyczy budowy melodii, która może się składać z szerokich, wąskich lub różnych interwałów. Walther wyróżnia zatem trzy „manierę”:

- (1) **maniera distendente** - melodia „męska i mocna” oparta o interwały dużych rozmiarów.
- (2) **maniera restringente** - melodia „żeńska, omdlewająca i delikatna” oparta o interwały małych rozmiarów.
- (3) **maniera quieta** - melodia pośrednia pomiędzy „męską” a „żeńską”.

Nasz przykład zawiera jeszcze i tę mutację. Dodając dotego różnicę temp i głośności, dojdziemy do wniosku, że Händel włożył w ów **antitheton** wszystkie dostępne mutacje, co pozwoliło mu znakomicie oddać zamierzoną opozycję.

(15) Noema [myśl, rozum]

W retoryce klasycznej noema to zdanie, które daje do myślenia zawierając pewną myśl daną nie wprost - domyslenie. Słuchacz tę myśl musi sobie sam zrekonstruować, wymyślić (stąd nazwa figury). W muzyce noema inne ma jednak znaczenie, jakkolwiek i tu chodzi o wyrazistość i czystość myśli. Tak pisze Thuringus: *Czym jest noema? Jest nagromadzeniem czystych konsonansów; najczęściej używana w motetach*. I rzeczywiście, od czasów Josquina w motetach często znajdziemy krótsze lub dłuższe odcinki akordowe. Jaka jest ich funkcja? Oczywiście ważną jest rzeczą zmiana, jaką wprowadzają, ale najważniejsza jest idea deklamacji tekstu, jego czystości i wyrazistości. Wróćmy jeszcze raz do madrygału „Hor che'l ciel' e la terra”. Pierwsza strofa sonetu Petrarke opracowana została jako **noema**. Opis spokojnej nocy, która objędną niebo na wozie gwiazdowym; opis wygładzonych morskich fal, zwierząt pochwycanych w „sidla snu”, doskonale zestrojony został z deklamacją czystych akordów. Zwyczajna prosta recytacja wiersza pomyślana jako wstęp do kolejnych strof, w których rozegra się prawdziwy dramat konwencjonalnych, poetyckich, sztucznych nieco namiętności...

(16) Palilogia (reduplicatio; anadiplosis) [ponowne zebranie, zgromadzenie]

Jeżeli słowo, które kończy zdanie, rozpocznie też i zdanie następne, wówczas mamy do czynienia z tą figurą. Jest

to jakby bardziej rygorystyczna odmiana figury → **climax**. Tam chodziło o ząbiecie sensu poszczególnych członów, tu o powtórzenie wyrazu. Przykład z Psalmu 122 (121): „Już stoja nasze nogi w twych bramach, o Jeruzalem / Jeruzalem wzniesione jako miasto, gęsto i ściśle zabudowane”. W retoryce muzycznej nie ma absolutnej zgodności co do znaczenia tej figury. Sam Burmeister wymienia ją tylko, a i to w dwojakim sensie: wprawdzie odnosi ją do różnych głosów (powtórzenie tej samej frazy kolejno w różnych głosach, = imitacja w unisonie lub oktawie), zaś w kilka lat później podaje muzyczny przykład wskazujący wyraźnie na to, że to powtórzenie frazy muzycznej będącej istotą **palilogii**, dokonuje się w obrębie jednego głosu. Tę ostatnią wykładnię proponuję przyjmując za obowiązującą, tym bardziej, że powtórzenie w imitacji (pierwsze znaczenie **palilogii** u Burmeistra) ma swą odrębną nazwę: → **polyptoton**. Przykład? „Aria z trąbką” (Grosser Herr) z „Weihnachtsoratorium”.

(17) Polyptoton [πολυ: wiele, πτοτον: przypadek]

W znaczeniu ściśle retorycznym polega na nagromadzeniu tych samych słów w różnych przypadkach, albo też słów brzmieniowo spokrewnionych (**figura etymologiczna**). W przypadku retoryki muzycznej jest to po prostu powtórzenie motywu lub frazy w imitacji w unisonie lub oktawie. Jest to figura podobna do → **anafory**, tyle że bardziej rygorystyczna. Po arii „Why do the nations” w „Mesjaszu” wchodzi chór: tenor z sopranem, potem bas z altem w imitacji. Obie pary tworzą w swoim obrębie **polyptoton** „imitacja w oktawie”.

(18) Paronomasia [przetwarzanie wyrazów]

W retoryce klasycznej jest to nagromadzenie słów o podobnym brzmieniu lecz różnym znaczeniu, albo też powtórzenie jakiegoś słowa z → **emfazą** (Jaś, to jest Jaś). W muzyce jest to powtórzenie frazy (w tym samym głosie) z innym jednak rozwinięciem lub zakończeniem. Scheibe pisze nawet o powtórzeniu całej części tyle że ze zmianą dynamiczną (echo). Jest to zatem bardziej kunsztowna odmiana figury poprzednio omawianej (→ **polyptoton**).

(19) Parrhesia [swoboda wypowiedzi]

Oznacza swobodę, licencję w sposobie mówienia. Jako figura muzyczno-retoryczna ma jednak kilka znaczeń:

- a) dysonans wpleciony nieoczekiwanie pomiędzy konsonanse,
- b) jakikolwiek swobodnie zastosowany dysonans (najczęściej tryton, septyma zmniejszona).
- c) tzw. **relatio falsa** albo **mi contra fa**.

O ile dwa pierwsze znaczenia nie wymagają specjalnego objaśnienia, to trzecie brzmieć może cokolwiek tajemniczo. Spróbuję to wyjaśnić, choć czytelnik, który nie ma żadnego muzycznego przygotowania nie wszystko zapewne zrozumie... System dźwiękowy, do którego odnoszą się pojęcia **relatio falsa**, **relationes non harmonicae** czy **mi contra fa** jest systemem diatonicznym, czyli opiera się na cząłach tonach i półtonach naturalnych. Dwa są takie półtony: e-f / h-c. Dźwięki e, f, c nigdy nie sprawiały kłopotów, natomiast dźwięk „h” nie zawsze był melodycznie wygodny. Zwano go też odpowiednio: „diabolus in musica”. Jeżeli bowiem idziemy w górę

od dźwięku „f”, to gdy wchodzimy na dźwięk „h” melodia brzmi jakoś nienaturalnie i fałszywie. Dlatego i w chorale gregoriańskim i polifonii klasycznej takie pochody były zakazane. Aby jednak nie tracić możliwości poruszania się w górę od „f”, dźwięk „h” sztucznie obniżano o półton. Śpiewano zatem albo „h”, albo ów drugi dźwięk zwany „b”. Nigdy jednak w jednej frazie nie można było zastosować tych dwóch wariantowych dźwięków obok siebie, gdyż wówczas zbyt wiele półtonów nagromadziłoby się w jednym miejscu (pomiędzy „h” i „b” też jest półton). Jednak kompozytorzy piszący nawet w stylu kościelnym nie potrafili zrezygnować w pewnych przypadkach z chęci posłużenia się tym półtonowym przejściem z „b” na „h” lub odwrotnie. Aby jednak nie brzmiało to zbyt „diabelsko”, łagodniło przejście rozpiskując je na dwa głosy: jeżeli w jednym głosie umieszczano dźwięk „b”, to dźwięk „h” dawano w drugim głosie. Takie ukośne brzmienie półtonu, jak to dzisiaj nazywamy „łagodziło” zatem chromatykę i usprawiedliwiała tę ekstrawagancję nawet w motetach kościelnych. A nazwa „mi contra fa” wzięła się stąd, że dźwięki nas tu interesujące („b” - „h”) posiadają takie nazwy solmizacyjne (fa = „b”; mi = „h”) w różnych hexachordach. To też należałoby może wyjaśnić, ale nie wydaje to mi się tak bardzo potrzebne, tym bardziej, że **parrhesia** rozumiana jako swobodnie „rzucony” dysonans jest muzycznie łatwiej uchwytana, niż relacja **mi contra fa**, więc i przykład muzyczny będzie dotyczyć tego znaczenia słowa: Jest w „Johannespassion” takie piękne, spokojne arioso „Betrachte meine Seele”. Początek rozwija się diatonicznie, łagodnie, ale wraz ze słowami: *mit ängstlichen Vergnügen* (z trwożliwą radością) melodia skacze (→ **saltus duriusculus**) na dysonans w stosunku do basu. To jest owa **parrhesia** - takie niespodziane wplecenie dysonansu. I cały ten utwór opiera się na parrhesiach, co daje mu szczególny wyraz: z jednej strony spokój, kontemplacja, błogość, z drugiej jednak te dysonansowe „ciernie”. Dlaczego? Otóż tekst zbudowany jest na **oxymoronie**, na figurze która pozwala łączyć przeciwstawne znaczeniowo i logicznie słowa w całości wewnętrznie sprzeczne wprawdzie, ale spójne: „gorzka rozkosz”, „trwożliwa radość” itd. Stąd takie pomieszanie afektów: zasadniczo stan spokojnej, błogiej kontemplacji, ale gorzki i trwoga gdzieś tam dopominają się o swe prawa i parrhesia te prawa im pozwala wykorzystać.

(2) Passus duriusculus [nieprzyjemne przejście]

Jest to figura tylko muzyczno-retoryczna. Niezwykle ekspresywna, zakłócająca naturalną diatoniczność systemu. Nadano jej dwa znaczenia:

- a) chromatyczne przejście (*passus*) pomiędzy dźwiękami skali diatonicznej.
- b) swobodne zakłócenie porządku diatonicznego.

To rozróżnienie może być niejasne, ale spróbuję to wytłumaczyć: w pierwszym przypadku chodzi o przejście (łącznik) złożone z samych tylko półtonów, w drugim - o kombinację różnych interwałów (półtony, sekundy zwiększone itd. aż do trytonu), w których układ zakłóca naturalną budowę skali diatonicznej. Tak czy owak zawsze chodzi o dźwięki obce. Posłuchajmy arii „Seufzer, Tränen” (kantata „Ich hatte viel Bekümmernis”) lub arii „Erbarme dich” („Matthäuspasion”) lub też „placzu Piotra” z „Johannespassion”, czyli długiego melizmatu zbudowanego na słowie *weinete* (zapłakać), a figura zwana **passus duriusculus** objawi nam się w całej swej smutnej wyrazistości. Tak, jest to figura najlepiej może ze

wszystkich wyrażająca smutek, żal i ból.

(21) Pathopoeia [budząca pathos]

Oznacza tyle co budzenie namiętności, afektów. Jest to słowo znane i retoryce klasycznej i retoryce muzycznej. O ile jednak ta pierwsza nie traktuje **pathopoei** jako figury, lecz jako ogólny postulat, jako środek, to retoryka muzyczna dookładnie **pathopoeię** określa. Poczynając od Burmeistra, który wprowadził to słowo, wszyscy piszący o retoryce muzycznej, definiują ją podobnie. „**Pathopoeia** zachodzi wtedy, kiedy tekst poprzez zastosowanie półtonów, tak dobrze wyrażonym stanie, iż każdy ze słuchaczy będzie owym afektem poruszony” (Burmeister). **Pathopoeia** zatem to skala chromatyczna lub jej wycinek, w każdym razie: jednokierunkowy układ półtonów. A teraz kilka przykładów:

a) Jeszcze raz powróćmy do madrygału „Hor che'l ciel e la terra” Monteverdiego. W drugiej części („Cosi sol”) mamy słowa „move' il dolce e la maro” (toczy słodycz i gorycz). Głosy wznoszą się w górę półtonami, budzą duże napięcie po to by przedstawić tę „słodycz” i „gorycz”.

b) Słynna scena przed sądem Pilata z Johannespassion oparta jest przede wszystkim na potężnych chórach. Turba domaga się śmierci Chrystusa. Na początku drugiej części pasji, po wstępnym chorale i recytatywie Ewangelisty, chór śpiewa słowa *Wäre er nicht ein Übeltäter*. Spróbujmy wyłowić to ostatnie słowo: *Übeltäter* (Złoczyńca); okaże się, że zawsze będzie prowadzone chromatycznie (w górę lub w dół) jako **pathopoeia**, która nie tylko budzi afekt i „przedstawia” samo słowo, ale symbolizuje całą tę fałszywą sytuację i fałszywość samego oskarżenia.

(22) Saltus duriusculus [nieprzyjemny skok]

Podobnie jak → **passus duriusculus**, jest to figura nie należąca do zasobów ornamentalnych klasycznej retoryki. **Saltus duriusculus** to po prostu skok o interwał „zakazany” (kwinta zmniejszona, zwiększona, septyma w każdej postaci itd.). Aria „Buß und Reu” („Matthäuspasion”) w części, która zawiera słowa *Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei* jest szczególnie udaną kontaminacją **passus** i **saltus duriusculus**, przy czym salti pojawiają się jako skoki w dół. Często **saltus duriusculus** wspomaga → **parrhesię**, jak widzieliśmy to w ariosie „Betrachte mein Seel” i wówczas słyszymy nie tylko skok o zakazany interwał, ale i osiągnięty skokiem dysonans w stosunku do basu. Zakazany interwał to **saltus duriusculus**, a dysonans to → **parrhesia**.

* * *

Ten skromny wybór figur muzyczno-retorycznych zapewne nie zadowoli wszystkich, ale jest jakimś stanem uśrednionym. Jeśli ktoś chciałby zgłębić problemy muzycznej retoryki, bibliografia dołączona do „Vademecum” z pewnością mu to ułatwi. Studiowanie muzycznej retoryki niekoniecznie musi być postulat skierowanym do słuchacza, zawsze jednak będzie to postulat aktualny w stosunku do wykonawcy jeśli chce przekonywać apelując do rozumu, uczucia i woli, czyli całej ludzkiej duszy. A któż nie chciałby stać się rządcą dusz?...

Wiesław Lisecki

Przypisy

1. A. Schmitz, Figuren, musikalisch-rhetorische, w: MGG (IV), sz. 177 pot. też: H. Kropes, Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800, w: "Musiktheorie" 2/1988
2. R. Flotzinger, Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame Repertoire, w: Festschrift E. Schrenk, Kassel 1977
3. H.H. Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert, Würzburg
4. por.: J. Mattheson, Der vollkommene Capelmeister, Mamburg 1739, II Theil, Cap. 6.: "Von der Länge und kürze des klanges, oder von Verfertigung der Klang-Füsse"
5. G.C. Monteverdi, Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi Madrigali, Wenecja 1607
6. A. Schmitz, op. cit., sz. 177
7. F. Blume, Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam 1931, s. 102-103
8. G.J. Buelow, Rhetoric and Music, w: NGDM (XV), sz. 799-800
9. por. H.H. Eggebrecht, Affektenlehre, w: Riemann-Lexicon (I), s. 11 W. Seranky, Affektenlehre, w: MGG (I) sz. 113
10. W. Seranky, op. cit., s. 11
11. H.H. Eggebrecht, op. cit., s. 11
12. W. Blankenburg, Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung, w: AfMw 1959 por. też: R. Damman, Zur Musiklehre des A. Werckmeister, w: AfMw 1954
13. H.-J. Schulze (opr.), Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten, Leipzig 1975, s. 81
14. A. Schmitz, Die Figurenlehre in den Theoretischen Werken Johann Gottfried Walters, w: AfMw 1952, s. 89
15. H.H. Unger, op. cit., s. 40
16. Ibid.
17. Ibid., s. 41
18. Ibid.
19. por.: C. Palisca, Ut oratoria musica: The rhetorical basis of musical mennerism, w: The Meaning of Mannerism, Hanover; New Hampshire 1972
20. J. Mattheson, op. cit., s. 236
21. por.: M. Korolko, Sztuka retoryki, Warszawa 1990, s. 82ff
22. J. Mattheson, op. cit., s. 236
23. Albert Schweizer w swej słynnej bachowskiej monografii nie posługuje się terminologią retoryczną, wprowadza więc własne pojęcia. To, które zastosował w miejsce "narratio" oddaje doskonałe ważną cechę arii barokowej - krótkie, zwięzłe podanie początkowej frazy tekstu po to, by po chwili rozwinąć ją kunsztownie.
24. R. Wustmann, Tonartsymbolik zu Bachs Zeit, w: BJ 1911, s. 72
25. Ibid., s. 63
26. J. Mattheson, op. cit., s. 236
27. Ibid., s. 235
28. Pozostałych dziedzin (memoria, pronuntiatio) nie będę tu omawiał, gdyż pierwsza z nich to wprawdzie niezwykle ciekawy, ale i bardzo skomplikowany sposób szkolenia pamięci (mnemotechnika) więc nie próbuję, ze względu na brak komeptencji tego czynić; co do pronuntiatio zaś, to w dziale "Fontes" znajdziemy teksty źródłowe temu problemowi poświęcone.
29. H.H. Unger, op. cit., s. 38
30. Ibid.
31. por. D. Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985
32. przygotowując zestaw figur muzyczno-retorycznych oparłem się na następujących pracach o charakterze syntetycznym:
 - (1) D. Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985
 - (2) G.J. Buelow, Rhetoric and Music, w: NGDM (XV)
 - (3) H.H. Eggebrecht, Figuren, musikalisch-rhetorische, w: Riemann-Lexicon
 - (4) A. Schmitz, Figuren, musikalisch-rhetorische, w: MGG (IV)
 - (5) H.H. Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert, Würzburg 1947
 Pozostałe prace o charakterze szczegółowym znajdziemy w bibliografii dołączonej do tego artykułu.

Wykaz skrótów:

AfMw - Archiv für Musikwissenschaft
 BJ - Bach-Jahrbuch
 MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart
 NGDM - The New Grove Dictionary of Music and Musicians

BIBLIOGRAFIA

1. A. Abert, Wort und Ton im 18. Jahrhundert, (w) AMw 1947
2. Ph. Ambrose, "Wainen, Klagen, Sorgen, Zagen" und die antike Redekunst, (w) BJ 1980
3. R. Baltzer, T. Cable, J.J. Wimsatleds, The Union of Word and Music in Medieval Poetry, Austin 1991
4. D. Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985
5. J. Bauer, Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethoven Neunter Symphonie, (w) MWS (VIII) 1992
6. M. Beckh, Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner, [3 wyd.] Kassel 1977
7. P. Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhundert, Leipzig 1961
8. W. Blankenburg, Die Nachwirkung der artes Liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß, [KK], Kassel 1957
9. M.E. Bonds, Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration, (w) SHM (IV) 1991
10. H. Brandes, Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert, Berlin 1935
11. M. Bukofzer, Allegory in Baroque Music, (w) JWI 1939
12. W. Budday, Musikalische Figuren als Satztechnische Freiheiten in Bachs Orgelchoral "Durch Adams Fall", (w) BJ 1963
13. G.J. Buelow, Music, Rhetoric and the Concept of Affections. A selective Bibliography, (w) Ns 1973/4
14. G.J. Buelow, Rhetoric and Music, (w) NGDM (XV)
15. G.J. Buelow, The "loci topici" and Affect in late Baroque Music, (w) MR 1966

16. C.G. Butler, Music and Rhetoric in Early Seventeenth Century English Sources, (w) MQ 1975
17. E. Chafe, Tonal Allegory in the vocal music of J.S. Bach, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1991
18. C. Dahlhaus, Die Figurae Superficiales in den Traktaten Ch. Bernhard, [KK] Bamberg 1953
19. C. Dahlhaus, Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, (w) AMw 1978
20. C. Dahlhaus, Musica Poetica und musikalische Poesie, (w) AMw 1966
21. C. Dahlhaus, Seconda Pratica und musikalische Figurenlehre, Laaber 1986
22. R. Damman, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967
23. H.H. Draeger, Die Beziehung zwischen Wort und Ton in der Barockzeit, London 1972
24. C.O. Dreger, Die Vokalthematik J.S. Bachs dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten, (w) BJ 1934
25. W. Durr, Sprachliche und musikalische Determinanten in der Monodie. Beobachtungen an Monteverdis "Orfeo", Laaber 1986
26. W. Dürr, Zeichen - Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik, Kassel - Basel - London - New York - Praga 1992
27. H.H. Eggebrecht, Affektenlehre, (w) RL (III)
28. H.H. Eggebrecht, Figuren, musikalisch-rhetorische, (w) RL (III)
29. H.H. Eggebrecht, Musik als Tonsprache, (w) AMw 1961
30. H.H. Eggebrecht, Schütz - Musicus Poeticus, Göttingen 1959
31. H.H. Eggebrecht, Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort - Ton - Verhältnisses, Wilhelmshaven 1977
32. H.H. Eggebrecht, Walthers Musikalisches Lexicon in seinen Terminologischen Partien, (w) AM (XXIX) 1957
33. H.H. Eggebrecht, Zum Figur - Begriff der Musica Poetica, (w) AMw 1959
34. H.H. Eggebrecht, Zum Wort - Ton Probleme in der Kirchenmusik des 16.-17. Jahrhunderts, Kassel 1971
35. H.H. Eggebrecht, Zum Wort - Ton Verhältnis in der Musica Poetica von J.A. Herbst, [KK] Kassel 1957
36. H.H. Eggebrecht, Zwei Nürnberger Orgel - Allegorien, (w) MK (XXVII) 1957
37. P. Epstein, Dichtung und Musik in Monteverdis "Lamento d'Arianna", (w) ZMW (X) 1939
38. H. Federhofer, Die Figurenlehre nach Ch. Bernhard und Dissonanzbehandlung in den Werken von H. Schütz, [KK] Bamberg 1953
39. M.K. Fees, Die Incisionslehre bis zu J. Mattheson. Zur Tradition eines didaktischen Modells, Pfaffenwiler 1991
40. F. Feldmann, Das "Opusculum Bipartitum" des J. Thuringus (1613), besonders in seinen Beziehungen zu J. Nicius (1613), (w) AMw 1958
41. F. Feldmann, Divergierende Überlieferungen in Isaacs "Petrucci Messen", als Beitrag zum Wort - Ton Verhältnis um 1500, (w) CHM (II) 1956
42. F. Feldmann, Mattheson und die Rhetorik, [KK] Kassel 1957
43. F. Feldmann, Untersuchungen zum Wort - Ton Verhältnis in der Gloria - Credo - Sätzen von Dufay bis Josquin, (w) MD 1954
44. F. Fiebig, Christoph Bernhard, (w) HBMw (XXII) 1980
45. R. Flotzinger, Vorstufen der musikalisch - rhetorischen Tradition im Notre-Dame Repertoire?, Kassel 1975
46. G. Frotzcher, Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J.S. Bach, (w) BJ 1926
47. A. Forchert, Bach und die Tradition der Rhetorik, Stuttgart 1985
48. A. Forchert, Musik und Rhetorik im Barock, (w) SJ 1985/86
49. F.A. Gallo, Pronunciatio: ricercke sulla storia di un termine retorico - musicale, (w) AM 1963
50. Th. Georgiades, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik. Dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin - Göttingen 1954
51. Th. Georgiades, Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung, (w) AMw 1957
52. H. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu einem Kunstschaffen, Zürich - Leipzig 1915
53. H. Goldschmidt, Vers und Strophe in Beethovens Instrumentalmusik, Wien 1970
54. G. Gruber, Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn, Graz 1970
55. K. Gudewill, Das sprachliche Urbild bei H. Schütz, Kassel 1936
56. W. Gurlitt, Der Begriff der "Sortisatio" in den deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts, (w) TV (XVI) 1942
57. W. Gurlitt, Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit, (w) Hn 1944
58. W. Gurlitt, Johann Sebastian Bach Ostinatotechnik, [KK] Leipzig 1950
59. H. Hüschen, Die Musik im Kreise der artes liberales, [KK] Kassel 1957
60. K. Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925
61. V. Karbusicky, Grundriß der musikalischen Semantik, Darmstadt 1986
62. W. Kirkendale, Beethovens "Missa Solemnis" und die rhetorische Tradition, Wien 1970
63. K. Körner, Die Bethanien - Szene der Matthäus-passion. Eine Studie zum Thema Aktion und Kontemplation in Sprache und Musik, (w) MS 1974 64. M. Kramer, Beiträge zu einer Geschichte des Affekts-begriffs in der Musik von 1550-1700, Halle 1924 65. H. Kretzschmar, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, (w) JMP 1911/12
66. H. Krones, Das Wort - Ton Verhältnis bei den Meistern der Wienerklassik. Insbesondere am Beispiel des Liedschaffens, Wien - Köln - Graz 1981
67. H. Krones, Die Figurenlehre bei Bachs Amtsvergänger Johann Georg Ahle, (w) ÖMZ 1985
68. H. Krones, Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Weiterleben eines Prinzips, (w) MTH (2) 1988
69. H. Krones, Tonartenwahl und Bedeutung. Die "dispositiones modorum" bei Heinrich Schütz, (w) ÖMZ 1985
70. F. Krummacher, Heinrich Schütz als "poetischer Musiker", (w) MK 1986
71. F. Krummacher, Textauslegung und Satzstruktur in J.S. Bachs Motetten, (w) BJ 1974
72. S. Kunze, Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz. Mit einem Exkurs zur "Figurenlehre", (w) SJ 1982/83
73. H. Lenneberg, J. Mattheson on Affect and Rhetoric in Music, (w) JMT 1958
74. H. Leuchtmann, Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten von Orlando di Lasso, Stuttgart - Baden-Baden 1959
75. W. Lüthy, Mozart und die Tonartencharakteristik, Strassburg 1931
76. G. Massenkeil, Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Carissimis, Mainz 1952
77. G. Massenkeil, Die Wiederholungsfiguren in der Oratorien G. Carissimis, AMw 1956
78. G. Massenkeil, Figuren, musikalisch-rhetorische, (w) GLM (III)
79. G. Massenkeil, Zur Frage der Dissonanzbehandlung in der Musik des 17. Jahrhunderts, [les Colloques de Wegimont (IV)], Paris 1963
80. U. Meyer, Musikalische rhetorische Figuren in J.S. Bachs "Magnificat", (w) MK 1973
81. P. Mies, Der Charakter der Tonarten, Köln 1948
82. P. Mies, Über einige spezielle Ausdrucksformen im Gregorianischen Gesang, (w) GB (XXXV) 1920
83. R. Monelle, Linguistics and Semiotics in Music, (w) CMS (IV) 1992
84. K.F. Müller, Zur musikalischen Terminologie der antiken Rhetorik, (w) AMw 1969
85. J.M. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, [3 wyd.] Kassel 1963

86. J.J.Nattiez, Music and Discourse: Toward a semiology of Music, Princeton 1990
87. K.v.Niemöller, Ars musica - ars poetica - musica poetica, [KK] Kassel 1957
88. C.Palisca, Beginnings of Baroque Music, its Roots in 16th century Theory and Polemics, [dys.] Harvard 1953
89. C.Palisca, Ut Oratoria Musica: The rhetorical Basis of musical Mannerism, Hanover - New Hampshire 1972
90. J.Racek, Zum Wort - Ton Problem in der geschichtlichen Entwicklung der abendländischen Musik, (w) Mf 1971
91. E.Rosand, The descending Tetrachord: An Emblem of Lament, (w) MQ (65) 1979
92. H.Ruhnke, J.Burmeister: Ein Beitrag zur Musik-lehre um 1600, (w) SLMf 1956
93. W.Sandberger, Aptum und Varietas in den Passions-historien von H.Schütz. Möglichkeiten und Grenzen einer musikalisch-rhetorischen Interpretation, (w) AMw 1993
94. A.Schering, Beethoven und die Dichtung, Berlin 1936
95. A.Schering, Über die musikalischen Redefiguren des 16.-18. Jahrhunderts, (w) KMJ 1908
96. A.Schering, Geschichtliches zur "Ars inveniendi" in der Musik, (w) JMP 1925
97. S.Schmalzriedt, Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethoven'schen Sonatensätzen, (w) AMw 1985
98. S.Schmalzriedt, H.Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre G.Gabrielis, Neuhausen - Stuttgart 1972
99. A.Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S.Bachs, (w) NSMw (I), [4 wyd.] Laaber 1983
100. A.Schmitz, Die Figurenlehre in den Theoretischen Werken J.G.Walters, (w) AMw 1952
101. A.Schmitz, Die Kadenz als "ornamentum musicae" in der Musik, [KK] Bamberg 1953
102. A.Schmitz, Die oratorische Kunst J.S.Bachs, [KK] Lüneburg 1953
103. A.Schmitz, Figuren, musikalisch-rhetorische, (w) MGG (IV)
104. A.Schmitz, Musicus Poeticus, [KK] Mainz 1960
105. L.Schrade, Von der "Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts, (w) ZMw (16) 1934
106. W.Serauky, Affektenlehre, (w) MGG (I)
107. W.Serauky, Die musikalische Nachahmungsästhetik von 1700 bis 1850, 1929
108. W.Siegmund-Schulze, Zur Wort - Ton - Problematik bei Bach, Leipzig 1975
109. W.Spindler, Das Verhältnis zwischen Wort und Ton in den Kantaten J.S.Bachs, Nürnberg 1973
110. R.Steiger, "O schöne Zeit! O Abendstunde!" Affekt und Symbol in J.S.Bachs Matthäuspassion, (w) MK 1976
111. H.Streck, Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J.S.Bachs, (w) HBMw 1971
112. G.Toussaint, Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in der Werken von H.Schütz, [dys.] Mainz 1949
113. H.H.Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941
114. W.Waite, Bernard Lamy - Rhetorician of the Passions. Studies in Eighteenth Century Music, London 1970
115. D.P.Walker, Der musikalische Humanismus im 16.-17. Jahrhundert, Kassel - Basel 1949
116. F.T.Wessel, The Affektenlehre in the 18th Century, Bloomington 1955
117. O.Wessely, Zur "Ars inveniendi" im Zeitalter des Barock, (w) OM 1972
118. P.Williams, Figurenlehre from Monteverdi to Wagner, (w) MT (120) 1979
119. R.Wustmann, Tonartsymbolik zu Bachs Zeit, (w) BJ 1911
120. H.Zenck, Numerus und Affektus, (w) SMG Kassel 1979
121. K.Ziebler, Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Redefiguren im 18. Jahrhundert, (w) ZMw (VII) 1933

WYKAZ SKRÓTÓW

- AM - Acta Musicologica
 AMw - Archiv für Musikwissenschaft
 BJ - Bach-Jahrbuch
 CMS - Contemporary Music Studies
 [dys.] - dysertacja doktorska lub habilitacyjna
 GB - Gregoriusblatt
 GLM - Das Grosse Lexikon der Musik, (red.) M.Honneger, G.Massenkeil, Bordas 1976
 HBMw - Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft
 Hn - Helicon
 JMP - Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
 JMT - Journal of Music Theory
 JWI - Journal of Warburg Institute
 [KK] - księga kongresowa
 KMJ - Kirchenmusikalisches Jahrbuch
 MD - Musica Disciplina
 Mf - Die Musikforschung
 MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel-Basel 1955
 MK - Musik und Kirche
 MR - The Musical Review
 MS - Musica Sacra
 MT - The Musical Times
 MTh - Die Musiktheorie
 MQ - The Musical Quarterly
 MwS - Musikwissenschaftliche Studien
 NGDM - The New Grove Dictionary of Music & Musicians, London-New York-Hongkong 1980
 Ns - Notes
 NSMw - Neue Studien zur Musikwissenschaft
 OM - Orbis Musicae
 RL - Riemann Musiklexicon (red. W.Gurlitt/H.H.Eggebrecht), Mainz 1967
 SHM - Studies in the History of Music
 SJ - Schütz - Jahrbuch
 SLMf - Schriften des Landesinstituts für Musik-forschung
 SMG - Studien zur Musikgeschichte
 TVNM - Tigelschrift der Vereeniging vor Nederlandsche Muziekgeschiedens
 ZMw - Zeitschrift für Musikwissenschaft

Johannes Mattheson (1681 - 1764)

„DER VOLLKOMMENE CAPELMEISTER” (1739)

Część I, ROZDZIAŁ VI „O SZTUCE GESTU”

§ 1.

Patrzac na tytuł rozdziału mógłby ktoś zapytać: Skąd to wzięłeś? Dzieje się tak zwykle, gdy wykład dotyczy tego, o czym nigdy nie słyszeliśmy. Gdy tylko coś wykracza poza przyjęte normy, ludzie zaraz robią wielkie oczy. Tymczasem przedstawiana nauka o geście, mająca swoją właściwą nazwę HYPOCRITICA, [a] jest nie tylko bardzo stara ale wręcz tak starożytna, że aż wydaje się zupełnie nową.

§ 2.

CASSIODORUS (1) pisze w ten sposób: „Nasi przodkowie nazwali sztukę gestu „niemą muzyką”, ponieważ za jej sprawą, mając zamknięte usta a tylko przy pomocy rąk i przybierając określone pozy [Leibes-Stellungen] można mówić o rzeczach, które nie byłyby tak wyraźnie oddane ani przy pomocy mowy, ani w słowie pisanym”.

§ 3.

Jako że obecnie prawie nie spotyka się już MIMÓW,[b] czyli ludzi, którzy przedstawiali wszystko gestami, bez pomocy śpiewania czy mówienia, wniosek stąd, że sztuka pozy [Stellung-Kunst] przynależy muzyce i także dziś - jak była dla starożytnych jest jej częścią, chociaż łączy się ją zarówno ze śpiewem, jak i brzmieniem [instrumentów].

§ 4.

Uczony DONI przedstawia nam bardzo wyczerpująco opis owej hypokrytyki [c] (którą Quintilian nazywa chironomią, tj. wiedzą o gestach ręki) - a właściwie jej podział. Mówi nie tylko o tym co dotyczy samego pojęcia i jego etymologii, ale także o tym jakie dziedziny ono obejmuje: (2) „Jest ona [sztuka gestu], można powiedzieć, pochodną, czy zastosowaniem rytmiki, czyli sztuki odmierzonego ruchu. Wyodrębniają się z niej trzy inne dziedziny:

- oratorska, która uczy jak przyjmować odpowiednie pozy [Leibes-Wendungen],
- aktorska, należąca do sztuk teatralnych, wymagająca daleko wyraźniejszych gestów niż inne,
- taneczna, która obejmuje wszystkie kroki i skoki.

§ 5.

Jakie zaś jest właściwe znaczenie słowa hypokrytyka, które jest szerszym pojęciem niż chironomia, możemy łatwo pojąć w następujący sposób: „hypo” znaczy „pod”, a „crisis” - „osąd, ocena”, hypokrytyka ma więc miejsce, gdy ktoś przez swoją postawę daje nam poznać swoje myśli. Jeśli jednak rozumiemy tu „hypocrisis” ogólnie - jako udawanie czegoś, to nie bierzmy tego słowa w złym znaczeniu („obłuda” czy „dwulicowość”). Chodzi raczej o zręczną pozę, przywołany gest i taki wyraz twarzy, POD którymi kryje się OSĄD o największej sile i bez których żadne w świecie wykonanie nie będzie miało właściwego charakteru i należytej wyrazistości. Ponieważ wszystko cokolwiek byłoby powiedziane, jest tylko cieniem czynu, właśnie działanie (die Action) winno zająć pierwsze, środkowe i trzecie miejsce w oracji [d] (3).

§ 6.

DEMOSTENES i CICERO, dwaj najwięksi mówcy, również mieli swoich mistrzów w nauce owej sztuki gestu (Geberden-Kunst), dla pierwszego byli nimi SATYRO i ANDRONICO oraz własne lustro, dla drugiego zaś aktorzy ROSCIO i AESOPO. Sam SOKRATES bardzo cenil chironomię, a PLATON zaliczył ją do cnót obywatelskich. Ma ona bowiem więcej wyrazistości niż wszystkie słowa. Może poruszyć zupełnie nie doświadczonych, prostego człowieka, czy obcokrajowca. Słowa nie poruszają nikogo, kto nie rozumie mowy; przemysłne sentencje nadają się tylko dla przemysłnych głów; ale odpowiedni wyraz twarzy zrozumie każdy - także miłe dziaćki, których ani słowa, ani baty nie przekonają tak, jak jedno spojrzenie. Rzymianie nazywali to AKCJĄ (actio), a ten, kogo zwiemy najlepszym wzorem łacińskiej wymowności(4) twierdzi, że właśnie akcja patronuje sztuce wymowy. Bez niej mówca niczego nie osiągnie, a ten, kto posiada choć do stateczną wiedzę o owej akcji, może często przewyższać i lepszego od siebie oratora. Czyż dziwnym się temu? Przecież narzędziem mowy jest tylko języka, gesty zaś mają do pomocy wszystkie części ciała.

§ 7.

Nie trzeba chyba mówić, jak wielkie dzieło powstałoby gdybyśmy chcieli przytoczyć wszystko to, co należy do w.w. szczebli, czy działów hypokrytyki. Według mego mniemania stworzyłyby one całkiem obszerną, przydatną i piękną naukę, tak, że każdy z działów zasługiwałby na osobną księgę (choć wiedza ta uchodzi według niektórych za zaginioną).

§ 8.

W tym miejscu weźmiemy pod uwagę tylko to, co służy obranemu przez nas celowi. Tedy, kto nie zamierza zostać ani mówcą, ani aktorem, ani tancerzem z zawodu, nie musi tej nauki uważać za przedmiot główny - ale nikt nie może zaprzeczyć, że gdy dobrze to rozważyć, owa nauka w wielkiej części styka się z muzyką, która wszak jest mową dźwięków. Musiałby też ten, kto chce się równać z prawdziwymi mistrzami [Ton-Meisters], mieć o tym co najmniej przyzwoite pojęcie, aby jako miłośnik [sztuki dźwięków] mógł ocenić, a jako artysta dobrze grać i śpiewać.

§ 9.

Jakże często zdarza się, że np. kompozytor nieznający potrzeb sceny, aktora czy tancerza, dla których chce lub musi skomponować, przez złe wykonanie swojej pracy nie tylko, że mało daje aktorowi okazji do akcji (która jest tu przecież podstawą), ale wręcz tę okazję mu odbiera, przez jawną nieznajomość sztuki gestu. To samo i jeszcze więcej możnaby powiedzieć o wielu kompozytorach.

§ 10.

Zatem przytoczenie paru wiadomości o trzech w.w. dziedzinach [hypokrytyki] nie powinno nam się wydawać zbyt trudne - zakładamy tu, że nikt łatwo nie będzie mógł poddać w wątpliwość pokrewieństwa między sztuką dźwięków, a sztuką wymowy. Starożytni mówcy swoje najlepsze zasady przejęli z muzyki zarówno jeśli chodzi o gesty, jak i podwyższanie, czy obniżanie głosu - dość dowodów daje temu sam Quintilian. Chciałbym jednak, jako coś szczególnego, dołączyć tu poniżej skromny wykaz (5) dawnych pisarzy, którzy w swoich dziełach tu i ówdzie zajmowali się wspomnianą zależnością.

§ 11.

Wprawdzie wydaje się, że w kościele wielbni kaznodzieje zastrzegali sobie prawo do gestów, ale czy byłoby aż tak źle, gdyby śpiewający, czy grający „mówcy” z chóru i orkiestry mogli nadać swoim „słowom” dobitność przez odpowiednie pozy? Przecież bez gestu nie można zrobić niczego, jak zostało już powiedziane i co zasługuje na dziesięciokrotne powtórzenie; jakkolwiek nie zawsze muszą iść w ruch ręce i nogi.

§ 12.

Byłoby wskazane - teraz, kiedy przecież żadne stosowne gesty nie mają miejsca z powodów prowadzenia złego zwyczaju[ę] aby także nie było tych całkiem niestosownych, niewdzięcznych, obojętnych i niewzruszonych min. Jakże to godne pożałowania! Niewiele brakuje, aby najpoważniejsze i najświętsze rzeczy były odgrywane i odśpiewywane zuchwale, z uśmieszkiem i lekceważąco - pobożni słuchacze bardzo się tym gorszą.

§ 13.

Spotykałem się już nie raz z muzyką pasywną, żalobną, czy pogrzebową, która była, ku mojej największej irytacji, jawnym żartem i pośmiewiskiem; a także z muzyką na Święto Dziękczynienia, z której, miast radości, wypływała złość i gniew. Abraham od św. Klary (6) porównuje takich niesfornych [f] śpiewaków i instrumentalistów, którzy pracują w Domu Bożym bez zrozumienia i bez głębokiej czci z Lwem Samsonem[em] zaś św. Bernard dedykuje im następujący tekst:

§ 14.

„Ciałem jestem na chórze, lecz moje serce jest przy innych sprawach;
Słowo Boże śpiewam, lecz na sens jego nie zważam;
Mój umysł błądzi tu i tam, lecz szata moja nie drgnie;
Strzelam oczami w prawo i w lewo, aby wyśledzić wszystko, co się dzieje.
Ach! Biada mi, bo grzeszę nawet w tym miejscu, gdzie powinienem się z grzechów spowiadać i za nie żałować.” (7)

To tyle o duchownych aktorach.

§ 15.

Jeżeli przejdziemy z kościoła do komnaty, znajdziemy także tam, podczas koncertu, bardzo dziwne i całkiem niestosowne postawy, które czasem nie mają żadnego związku z rzeczami, ani ze słowami. Jeśli u jakiejś osoby spotkamy to, co Francuzi nazywają „le bon air” - to mamy wszelkie szczęście, a tego, co nazywają „le bon goût” szukamy zazwyczaj daremnie. Wydaje się, że ludziom chodzi bardziej o zaspokojenie żołądka niż o dobry smak.

§ 16.

Czy może dla wrażliwego słuchacza stanowić rozrywkę serwowany mu hałas miarowych uderzeń rąk czy nóg? Kiedy widzi on przed sobą tuzin skrzypków, którzy wykonują takie skręty ciała, jakby cierpieli na jakąś chorobę? Kiedy klawesynista krzywi głowę; to pochyla, to podnosi czoło, a jego twarz wygląda tak, że możnaby nią straszyć dzieci? Kiedy grający na instrumentach dętych nie wyłączając flecistów, napinają i wykrzywiają swoje twarze, tak, że pół godziny potem z trudem wracają one do właściwych rysów i kolorów?

§ 17.

Tak więc właśnie instrumenty dęte miały to nieszczęście, że oddały twarzy złą przysługę. Dlatego napisano o MINERWIE, że wyrzuciła ona piszczałkę, czy flet. Wiadomo też z historyjek o ALCYBIADESIE, że choć był wielkim miłośnikiem muzyki, z w.w. powodów zniechęcił się do gry na fleci. Prawdopodobnie podobalaby mu się bardziej wiola da gamba, gdyż jest to, zaraz po lutni, instrument, na którym grając można wykorzystać najdelikatniejsze poruszenia ciała. Dlatego Francuzi przedkładają te instrumenty nad wszystkie inne, przy czym ich silne skłonności do bon air idą tak daleko, że nadmierne skrępowanie czyni ich czasem śmiesznymi. Tak trudno w tej sprawie zachować umiar.

§ 18.

Przechodzimy od grania do śpiewu - o! tu zaczyna się rozpacz! Spójrzmy na francuskich śpiewaków i śpiewaczki z jaką żarliwością wykonują swoje utwory - prawie zawsze dają poznać po sobie właśnie to, o czym śpiewają. Stąd też potrafią poruszać uczucia słuchaczy, zwłaszcza swoich rodaków, a przez gesty i maniery uzupełniają to, czego im brakuje: czy z powodu niedostatecznego wykształcenia, czy mniejszej wytrzymałości, czy warunków głosowych.

§ 19.

Włosi kultywują to w jeszcze większym stopniu niż Francuzi. Niekiedy posuwają się za daleko, w ogóle, we wszystkich swoich poczynaniach zwykli przebierać miarę, ponieważ lubują się w skrajnościach. I tak, kiedy mówią oczymś rzewnym, często mają łzy w oczach i przeciwnie, przy rzeczach wesołych od razu widać, że dusza ich się raduje - są bowiem bardzo tkliwi z natury.

§ 20.

Wiadomo o sławnej niegdyś włoskiej śpiewaczce Leonorze (8), że śpiewała ona „avec une pudeur affeuree, avec une douce gravite & avec une genereuse modestie”, t.j. ze sławną wstydlivością, skromnością i właściwą powagą. Jej wzdychania nie miały w sobie nic pożądanego, jej spojrzenia nic bezwstydnego i żaden jej gest nie uchybiał przyzwoitości i godności damy.

§ 21.

I tylko bezduszni Niemcy (którzy jednakże ukazali Włochom swoje muzyczne możliwości w osobach trzech wielkich H: HÄNDLA, HEINICHENA i HASSEGO), uważają za swój największy obowiązek, aby pozostać równie sztywnymi i nieporuszonymi, gdy w śpiewie chodzi o żalose, jak i gdy o radosne nastroje. W najmniejszym stopniu nie troszczą się o właściwy wyraz i znaczenie kantaty - nawet za dziesiątym razem nie uchwycą zamierzonego sensu słów; jak w tym zadaniu, które codziennie walcą nauczyciele i uczniowie. Z drugiej strony, szczególną łaską bywa, gdy w przerwach między częściami nie gawędzą z sąsiadami i nie żartują; to już chyba materia, o której śpiewają, musiałaby być najwyższej wagi. I temu m.in. zawdzięczamy, że muzyka została pozbawiona swej siły i swego działania.

§ 22.

Cała ta nauka (o sztuce gestu) zmierza do tego, by gest, słowo i dźwięk spłotły się w jedno, by były ze sobą zgodne, tak, aby umysł słuchacza został poruszony. Temu, kto pragnął umieścić jakąś sentencję nad alegorią Muzyki, nie można polecić nic lepszego niż: „Laudando & Commovendo”, t.j. „Chwalić Boga i poruszać serca” [Was Gott ein Lob erregt und unser Herz bewegt]. Na drugiej zaś stronie tej szczególnej „monety”, która znalazła się już w „Muzycznym Patriocie”, i która zdobi także stronę tytułową tego dzieła, widnieje harfa Apollina oraz słowa „Discordia concors”, czyli „różnorodność w jedności”.

§ 23.

Dogodne pole obserwacji stanowi dla nas widownia, gdyż scena operowa jest najwłaściwszym miejscem i wyższą szkołą wszelkich gestów. Stąd wyraz „hipokryta” oznacza w zasadzie aktora, ponieważ przedstawia on jakąś inną osobę, którą przecież sam nie jest. Stąd też, w negatywnym znaczeniu, tym samym imieniem nazwiemy obludnika. Ten ostatni bowiem na poważnie czyni to, co dla pierwszego jest tylko grą i służy zabawie.

§ 24.

W sztuce tańca hipokrytyka jest tak konieczna, jak same nogi. Kompozytor, który nie potrafi rozstrzygnąć, czy dany taniec np. należy do stylu choraicznego, czy hyporchematycznego - różnica (9) między nimi przejawia się bardziej w pozach niż w krokach, zwrotach, czy skokach - powinien do tego dojść jak najszybciej. Musi on przecież poprzez swoje nuty dać tancerzowi sposobność do wykonania albo poważnego, albo komicznego gestu, a także wszelkich odmian tych gestów.

§ 25.

Z tych względów mistrzowie tańca często sami komponują melodie do dramatycznych przedstawień, jak do tego przyznaje się pewien Mistrz(10) w swej skądinąd dobrze napisanej książce. Często także zapożyczają [melodie] od innych, jeśli uznają je za nadające się (ponieważ z powodu braku hypokrytycznej wiedzy niewielu dzisiejszych kompozytorów potrafi takie pisać).

§ 26.

O LULLYM czytamy, że sam uczył sztuki gestu, t.j. akcji, swoich aktorów i tancerzy, i że, jak to skromnie określano, do kompetencji i do obowiązków doskonałego kapelmistrza należało dobre rozeznanie w tych sprawach. Mnie samemu także, dawniej, podczas mojej 15-letniej pracy w teatrze, polecano pouczenie niektórych osób o tej sztuce, co być może klika z nich jeszcze pamięta.

§ 27.

Wspominaliśmy już wyżej, w rozdziale „O wiedzy historycznej”, a także przed paroma laty w muzycznym Patriocie pewną ciekawą książeczkę(11) znaną pod tytułami: Il Teatro alla Moda, Modna Scena [Allemodische Schau-Platz], czy Nowa Opera [Neugebackene Opern-Haus]. Uprzedzając pełny przekład tego satyrycznego, lecz bardzo przydatnego pisma, chcemy tu przytoczyć z niego kilka stosownych fragmentów.

§ 28.

„Akcja jest tym, co powinno czynić zadość zarozumiałości i pysze samego aktora, ponieważ dzisiejszy wirtuoz nawet w najmniejszym stopniu nie potrafi zrozumieć sensu słów i nie uważa za konieczne troszczyć się o stosowne gesty i ruchy ciała. Co najwyżej może schodząc, czy wchodząc zająć taką pozycję, by było dobrze widać najładniejszą ze śpiewaczek.”

§ 29.

„Jeśli wypadnie mu grać więźnia lub niewolnika, to musi się ukazać w ozdobnym stroju: świetne ubranie, kapelusz z piórami, szpada u boku; lecz przecież do tego błyszczące łańcuchy, którymi - dla wzbudzenia współczucia u słuchaczy - częstokroć potrząsa.”

§ 30.

„Jeżeli musi się na scenie wdać w pojedynek i zostanie zraniony w ramię, to przecież nie przeszkadza mu zaraz z całą swobodą kontynuować gestykulację owym zranionym ramieniem. I jakgdyby zabawnym akcentem było to, że musi on wypić truciznę, śpiewa spokojnie swoją arię z kielichem w ręce, okracając i obracając to naczynie i nie bacząc, iż ludzie dokładnie widzą puste wnętrze kielicha.”

§ 31.

„We wszystkich sztukach wykorzystuje na zmianę kilka określonych, szczególnych skrętów ciała - opiera się to na ręce, to na kolanie, to na stopie - i jeden po drugim wykonuje skrupulatnie do końca sztuki.”

§ 32.

„Jeżeli ów śpiewak ma się przebić sztyletem, a ten kto miałby temu przeszkodzić nie przychodzi na czas, przywołuje go spokojnie i czeka z pchnięciem tak długo, aż tamten przybędzie. Jeśli tamten wskaże nadal się ociąga, ten usilnie nalega, bez skrępowania rzucając przekleństwa i wyzwiska.”

§ 33.

„Jeżeli ma wsiąść na konia, to musi wziąć pod uwagę, że wsiadając z prawej strony, z lewej spadnie z powrotem na ziemię. Kto ma wyglądać w teatrze na zakochanego, zachowuje się z największą powagą, a kto ma być rozniewany, kładzie ręce na łono, albo krzyżuje ramiona na piersiach - widać wtedy od razu, iż sprawa nie obchodzi go specjalnie, ponieważ wygląda o wiele za spokojnie.”[h]

§ 34.

O tym, że muzyka panowała i przewodziła nie tylko tam, gdzie chodzi o śpiew, ale także w wypowiedziach słowach i towarzyszących im gestach(12), i że nadal tak być powinno, wspomniano już wcześniej [w tym rozdziale]. Znajduje to potwierdzenie u PLATONA, MACROBIUSA, LIVIUSA, LUCIANA, a z nowszych autorów - w mądrych pismach ROLLINA.

§ 35.

Ten ostatni pisze w ten sposób:

„Do muzyki należy także sztuka gestu, która poucza, jakie należy zastosować kroki i pozy zarówno we właściwym tańcu, jak i w zwykłym chodzie, a także, jakie postawy przyjmuje się przemawiając publicznie. Krótko mówiąc, muzyka obejmuje także sztukę zapisywania za pomocą uwag i znaków [in Noten] ćwiczeń oratorskich, które ze śpiewaniem nie mają nic wspólnego, a dzięki którym to przypisom można określić zarówno brzmienie głosu mówiącego, jak i miary czasowe, a także gesty. Była to sztuka powszechna u Starożytnych, nam jednak jest zupełnie nie znana.” (13) Tyle ROLLIN.

§ 36.

Takie zapisane i uporządkowane gesty nazywamy z grecka orchesin, lub saltationes - po łacinie. PLATON (14) potwierdza, że sztuka ta polega na naśladowaniu wszystkich gestów i ruchów do jakich człowiek jest zdolny. Dlatego też nie możemy pojęcia saltatio ograniczać tylko do tańca, ale powinniśmy rozciągnąć je także na wszelkie zapisane gesty; wykonywane czy przez aktora, czy przez mówcę, czy przez każdą osobę, która coś przekazuje, jakkolwiek byśmy jej nie nazwali.

§ 37.

Powstawały wtedy nawet szkoły, gdzie młodzież była starannie uczona takich gestów. Nie po to wszakże, by uczniowie zachowywali się jak tancerze, czy kuglarze; lecz by w każdej sytuacji i sprawując wszelkie obowiązki, umieli zachować się w odpowiedni i niewymuszony sposób. QUINCTILIAN informuje, że był to zwyczaj bardzo stary, pochwalany także i w jego czasach.

§ 38.

Jeżeli jakiś komediant w Rzymie zrobił choć jedną minę, która była niestosowna lub zbyt uczynna, wyśmiewano go i wygwizdywano - a właśnie z powodu doskonałej wiedzy o minach sławny ROSCIUS dostawał roczne utrzymanie w wysokości 25.000 Talarów (15). Tak! I stał się przez to tak popularny, że otrzymywał dziennie, tylko dla siebie, 500 Marek (16) w przeliczeniu na lubecką walutę, nie musząc już nic z tego dawać swoim pomocnikom. AESOPUS o przydomku CLOBIUS, zdobył w podobny sposób taki majątek, że zostawił w spadku swemu synowi da miliony i pięćset tysięcy Marek (17). On to właśnie bardzo wysoko postawił sztukę gestu - bez niej już nikt nie mógłby być uznany za dobrego mówcę, a coś dopiero za dobrego aktora.

§ 39.

Poważano tę sztukę tym bardziej, że potrafiła ona poruszać słuchaczy także bez słów, np. kiedy uczeń wymawiał słowa, a jego mistrz przyjmował odpowiednie do nich pozy. Przypomina to pantomimę, którą również zalicza się do muzyki - choć nie jest to najpożyteczniejsze i godne pochwały rozwiązanie.

§ 40.

Ci arcynaśladowcy, Mimowie, nie używają słów, nie pozwalają też innym dopowiadać czegoś, albo śpiewać, ale przedstawiają wszelkie sztuki, nieraz całe historie, samymi tylko gestami. Każdy może ich zrozumieć - czasem aż zbyt dobrze, gdy ich gesty stają się grubiańskie. Artyści ci pojawili się pierwszy raz za panowania cezara AUGUSTA i przyczynili się bardzo do zepsucia czystych rzymskich obyczajów. Ich twarze zawsze były ukryte pod maskami, ale każdy z nich - nawet koniuszkami palców potrafił przemówić we własny, oryginalny sposób (18).

§ 41.

Poruszali często widzów do płaczu (19), lecz w końcu musiano ich z Rzymu wypędzić (20), gdyż stali się nazbyt popularni, a zebrania wokół nich często stawały się okazją do podburzania ludu. Takie wypędzenie Mimów miało miejsce pod panowaniem TYBERIUSZA, po nim jednak wrócili oni z powrotem; musieli wszakże znowu opuścić miasto za Nerona i kilku innych cesarów, zawsze jednak na krótko. Domitian np. przepędził ich, a NERWA [i], który był jednym z najmądrzejszych cesarów, pozwolił im wrócić, aby się przypodobać ludowi.

§ 42.

Nasze strony tym razem nie obejmą wszystkiego, co można by jeszcze przytoczyć na ten temat - musi to być odłożone na sposobniejszą okoliczność. Zamierzone przez nas szersze ramy pracy nie pozwalają kontynuować tego ciekawego wątku i wskazać na osobliwy fakt, że owa znajomość sztuki Mimów mogłaby być często uznana za źródło pomysłów muzycznych, czym może zajmiemy się niżej, gdy będzie mowa o muzycznej inwencji.

§ 43.

Tak, jak malarstwo, w którego szlachetnej naturze leży utrwalanie postaw, można uznać na podstawie wypowiedzi HORACEGO, PLATONA i ARYSTOTELESA za niemy poemat (mutum est pictura poe-

ma); tak śpiewany poemat można nazwać mówiącym, brzmiącym obrazem. Słowa zastępują tu rysunek, a dźwięki - kolor.

§ 44.

Niech jednak czytelnik nie sądzi, że wszystko to są tylko dawne historie dotyczące sztuki gestu, tego, co, jak twierdzi PANCIROLLUS oraz jego komentator syndyk SALMUTH, jest już całkiem stracone. Musimy, ze względu na to, co wyżej, dobrze sobie wziąć do serca tę różnicę, że choć notacja, dzięki której można było naszą sztukę przedstawić za pomocą znaków i pisma, w swojej dawnej postaci już nie istnieje, jednak rzecz sama w sobie posiada z natury nieprzemijającą siłę i w ten sposób pozostaje dla nas dostępną. Kto chciałby się nią gorliwie zająć, z łatwością mógłby ją odtworzyć, albo przelać na papier.

§ 45.

Pomijając już to, co należy do Starożytności, można pokazać światu całkiem nowe dzieła naszych najlepszych i najznakomitszych mistrzów(21), dla których nawet zazdrośni Włosi mają głęboki respekt. W dziełach tych wyraziście i właściwie przygotowane przejścia, kroki i spojrzenia, w inspirujący sposób służą śpiewowi - czasem zabawnie, czasem z powagą, lecz zawsze stwarzają nowe okazje dla przekazania muzycznego wyrazu. Na przekór wszystkim tak wychwalającym czasy starożytne i wbrew temu, co sądzą Włosi - stosowanie przez kompozytora sztuki gestu nie jest tak próżne i bezużyteczne, jak przedziwne skrety nieostrożnej, trzepoczącej émy i jej krótkie życie. Kto się nad tym zastanowi, będzie mógł wysnuć dalsze wnioski.

§ 46.

CONTI, wielki, ale także nieszczęsny kompozytor, wcześniej cesarski wicekapelmistrz, mąż w swej wiedzy doskonały, o którego losach nie będę przy tej okazji wspominał, był bardzo biegłym w odwzorowywaniu gestów za pomocą muzycznych znaków. Jego pomysły przeniesione na papier wyglądały dość zabawnie - jakby miało się wszędzie przed oczami żywe, śmieszne postacie.

§ 47.

Szacunek, jaki mam dla zasług tego niepośledniego wirtuoza oraz kompozytora, i który każdy, kto potrafi takie zasługi właściwie ocenić, powinien wraz ze mną pielęgnować; a także współczucie, jakie odczuwam z powodu jego nieszczęścia i słabości obyczajów, niech usprawiedliwią umieszczenie tu poniższego:

§ 48.

Fragment pewnego listu z Regenssburga z 19 października 1730.
„Dnia 10 września w Wiedniu cesarski Compositore di Musica, Francesco Conti, został postawiony przed drzwiami katedry św. Stefana z powodu klątwy nałożonej na niego przez tamtejszy Konsystorz. Tylko z łaski Jego Cesarskiej Mości mógł stawać w tej sprawie aż trzy razy. Po tym, jak ów człowiek, jako pierwszy z tych, którzy kiedykolwiek tam stawali, bardzo źle się zachował, następnym już razem, dnia 17 września, stał całą godzinę pod wspomnianymi drzwiami w długiej włosienicy, którą nazywają worem pokutnym, otoczony dwunastoma strażnikami, oraz z płonąca czarna świeca w ręku. To samo miało miejsce 24 tegoż miesiąca. Tak długo, jak pozostawał pod władzą duchownych, jego pożywieniem był chleb i woda. Po przekazaniu go władzy świeckiej zasądzono: zapłacenie 1000 Guldenów odszkodowania pobitemu przez niego duchownemu, a także pokrycie wszystkich innych strat; następnie, przez cztery lata wstęp do kościoła tylko na chór; i wreszcie, wieczyste wydalenie z granic Austrii - ponieważ stojąc za pierwszym razem przed drzwiami katedry zachował się grubiańsko i bezwstydnie (t.j. ponieważ w złym celu zastosował swoją sztukę gestu). Kara pieniężna została zasądzona wobec pozwanego, ponieważ podniósł on rękę na pewnego duchownego i potraktował go wieloma razami. Ułożono na niego taki wierszyk:

Non ea Musa bona est, nec Musica, composuisti
Quam Conti, tactus nam fuit ille gravis;
Et Bassus nimium crassus, neque consona clavis;
Perpetuo nigras hinc geris ergo Notas .[i]

§ 49.

Takiej szkodliwej i haniebnej sztuki gestów najlepiej niech się kompozytorzy wystrzegają i niech nie liczą na ulgi, gdy sama materia nie dotyczy teatru. Tak już bowiem jest, że wszystko na tym świecie, co ma mieć jakikolwiek wyraz, musi się poddać regułom teatru. Widać to wyraźnie na podstawie powyższej historii, gdyż kara za użycie gestów w złych celach dosięgła wszystkich - musieli je bowiem oglądać.

§ 50.

Wreszcie, na koniec (bo dużo już zostało powiedziane): Nie pojmie dobrze teatru ten, kto choć raz nie zobaczył dobrej muzycznej sceny, t.j. wyśmienitego przedstawienia operowego. Powinno się uwierzyć temu, kto przed laty doświadczył [w teatrze] więcej, niż sam sobie życzył.

tłumaczyła Magdalena Walter

Przypisy

- (1) Nasi poprzednicy nazywali „niemym” ten rodzaj muzyki, który wypowiada się przy pomocy rąk, a nie ust i który z pomocą odpowiedniej gestykulacji czyni zrozumiałym to, co z trudem można pojąć za pośrednictwem żywej mowy bądź pisma. Cassiodor.[us], Lib.[er] I. Variar.[um] Epist.[dam] 20. de Pantomimiss. conf.[er]. Luc.[as] de Penna, in L.[ibro] si qua in public. 4 cap.[ut] spectacul. L.[iber] II.
- (2) Hypocritica est Rhythmicae quodammodo tradux, ternas in species propagata; oratoriam nempe, quae corporis flexiones ac gestus ostendit; histrioniam quae actuosior est, & orchestricam s. saltatoriam quae saltationum omnes species tractat. I.B. Doni, De Praestant[ionibus] Veter.[um] Mus.[icorum], p. 79.
- (3) Tertio de Oratore. Cont.[er] Talaeus in praeceptis rhetoricis, Christoph Milaeus L.[iber] IV univ.[ersalis] Histor.[iae] It.[em] Pan cirol.[us] De reb.[us] deperd.[itis] L.[iber] I, p. 136-139.
- (4) Plutarch De Liber.[i] educ.[i] it.[em] de 10. Orator.[is].
- (5) Aristides Quintil.[ianus] L. I. c. 3 De Mus.[ica]. Aristoteles L. IV De part.[ibus] anim.[ae] c. 10. Arnobius L. II. Contra gent.[iles]. Athenaeus L. I. Diaphosph.[istai]. Cassiod.[orus] L. I. Variar.[um]. Cicero L. III. De Oratore. Diomedes Gram.[matica] L. III. Euclides, Bacchius etc. De Harmon.[ia]. Homerus in Hymno ad Apoll.[inem]. Juvenalis Sat.[ira] V. VI cum not.[is]. Grangaei. Martialis.[is] L. V. ep.[igramma] 80. Maletius Piga in epistol.[is]. Christoph Milaeus L. IV. Univ.[ersalis] Hist.[oriae]. Nazianz.[us] c. 8. Philostrat.[us] In icon.[ibus]. Pindarus ode IV. Plutarch.[us] in vit.[a] 10. Orator. F. Quintilianus, L. I. Instit.[utio] c. 10. Seneca L. III de ira, Audom.[ius] Tataeus f.c.l., Val.[erius] Max.[imus] L. II.
Uwaga: L=Liber(księga), c=caput(głowa); tu: rozdział
- (6) W trzeciej części tzw. Erz-Schelem, s. 103
- (7) Cap. XXXIII De interno dono: „In choro sum corpore, & in aliquo negotio sum corde; aliud canto, aliud cogito; psalmodiae verba profero, & psalmodiae sensum non attendo, sed mente vagus, habito dissolutus, oculis attonitus, huc & illuc prospiciens, quaecunque ibi geruntur, perlustro & perspicio. Vae mihi! quia ibi pecco, ubi peccata emendare debeo.”
- (8) Traités divers de l'hist[oire] moral.[e] et d'eloquen.[ce] Paris, 8. 1672 pod tytułem: Discours sur la musique d'Italie & c. par Mr. Maugars. Był on Prieur de St. Pierre de Nac, Interprete du Roi en Langue Angloise & C.
- (9) patrz „Orchestr. II, s. 126, 131, 136; podobnie Calliach.[us]: De Ludis scenicis, s. 90. Nazwy same wskazują, że pod słowem „choreiczne” ukryte są tańce pospolite; pod słowem „hyporchematyczne” - tańce szlachejne [dworskie] [artystyczne] i balety.
- (10) Dobrze omówił tańce pospolite i artystyczne Gottfried Tanbert w pracy „Rechtschaffener Tanzmeister” na str. 1004. Także na str. 299 i 375 rozdziału „De la haute & basse Danse” znajdziemy uwagi na ten temat.
- (11) Zawiera 72 stronicie in octavio; wydrukowano je w Wenecji, jednak bez podania autora i roku wydania. Autor przypisał je wydawcy, jednak jak mnie zapewniono, jest on autorstwa słynnego Marcella.
- (12) RATIO MUSICA wyznacza miary tak w tańcu, jak i w śpiewie: Quintil.[ianus] L. I. c.
- (13) Sztuka gestu, która uczy kroków i postawy, czy to w tańcu, czy w chodzie oraz gestów, które należy stosować przy deklamacji [wszak muzyka obejmowała sztukę kompozycji i zapisu nutowego prostej deklamacji, a jej celem było wyznaczanie nutami zarówno wysokości głosu, jak i rytmu oraz gestykulacji], sztuka bardziej używana przez starożytnych, jest nam zupełnie nieznaną. Rollin, Hist.[oria] anc.[ient] T. XI, s. 159.
- (14) Lib.[er] VII de Leg.[ibus] p. 814
- (15) Plin.[ius] Lib. VII c. 39
- (16) Macrob.[ius] Saturn.[alia] L. II. c. 10
- (17) Id.[em] ibid.[em]
- (18) Cassiodor.[us] variar.[um] Lib. IV. Epist.[ula] 51
- (19) Lucian.[us] in Orchesi.[i]
- (20) Tacit.[us] Annal.[es] L. IV. c. 14
- (21) Dla przykładu, Heinichen w swych dawnych i nowych pismach.

Komentarze

- [a] w retoryce pojęcie hypokrytyki dotyczy wszystkich elementów wykonawczych oracji, nie tylko gestki.
- [b] u Matthesona: „Pantomimen”.
- [c] Terminy greckie stosowane przez Matthesona z końcówkami niemieckimi, podaje w spolszczeniu: np. hypocritika (gr.) — die Hypocritic (niem.) — hypokrytyka (pol.)
- [d] Mattheson nawiązuje do pojęcia calości doskonałej, która w.j. Arystotelesa zawsze ma początek, środek i koniec.
- [e] chodzi o zakaz, wzgl. ograniczenie gestów w stile ecclesiastico (w stylu kościelnym) w przeciwieństwie do stylu kameralnego (s. cubicularius) i stylu teatralnego (s. theatralis)
- [f] „niesformnych” - gra słów: „un-geberdige” (niesformni) i „Geberde-Kunst” (sztuka gestu)
- [g] Jest to aluzja do opowiadania z Księgi Sędziów (14,1-9) o tym jak Samson zabił gołymi rękoma lwa, a potem znalazł w jego padlinie rój pszczoł i miód
- [h] por. A. Szwejkowska, Wenecki teatr modny, Kraków 1981.
- [i] Marcus Cocceius Nerva, panował w latach 96-98 n.e.
- [j] O. Conti! Ani twa muza nie jest zbyt dobra, ani twa muzyka! Takt ciężki, bas tłusty i harmonię wciąż psujesz czarnymi nutami.