

## Heinrich Schütz – Henricus Sagittarius

### Mediator między Północą a Południem

Z roku 1640 pochodzi wpis Heinricha Schütza (1585–1672) do sztambucha jednego ze studentów teologii w Hildesheim – słowa, w których zgodnie ze starą tradycją uniwersytecką przypisał on muzyce centralną rolę pośród sztuk wszelkich: „*Ut Sol inter planetas, ita Musica inter Artes Liberales in medio radiat*” – „jak słońce między planetami, tak muzyka blaskiem w centrum nauk wyzwolonych promieniuje”.

W zdaniu tym zawiera się poniekąd *summa* poglądów Schütza na muzykę – wielkiego twórcy i uczonego humanisty, który sztukę kompozycji zawsze nazywał nauką. Wskazał tu kompozytor na pradawne związki muzyki z pozostałymi dyscyplinami uniwersyteckimi: matematyką, geometrią, astronomią, gramatyką, retoryką i dialektyką. To konserwatywne – jak na czasy, w których przyszło Schützowi działać – odwołanie do myśli spekulatywnej znajduje jednak bezpośrednie odniesienie w dziełach mistrza. Kierował się bowiem w swojej twórczości przede wszystkim ścisłymi zasadami kontrapunktu wykształconego w kręgu kompozytorów flamandzkich XV i XVI stulecia, a muzykę traktował jako odwzorowanie kosmicznego porządku ustanowionego przez Boga – boskiego ładu, który w sposób naturalny odzwierciedlał miały matematyczne proporcje i harmonia liczb. Ale był też Schütz przywiązany do humanistycznej zasady, by muzyka naśladowała mowę ludzką, by wspomagała zrozumienie tekstu, któremu winna towarzyszyć, by stanowiła jego wykładnię, swoistą *explicatio*. Założenie to realizował przez całe życie jako gorliwy wierny Kościoła ewangelickiego. Zgodnie ze swoją konfesją pojmował też cele muzyki. Ta natomiast, wedle słów samego ojca reformacji, miała służyć głoszeniu chwały Boga-Stwórcy i „objawianiu” Jego słowa. Dlatego też podstawowym źródłem tekstów dzieł Heinricha Schütza pozostawało niezmiennie Pismo św. w niemieckim tłumaczeniu Marcina Lutra. Schütz widział się przy tym w niezwyklej roli: jak bowiem deklarował we wstępach do swoich dzieł – podstawowym jego pragnieniem było, by ów Lutrowy, niemiecki tekst Biblii przełożyć dalej na „język” muzyki. Zadania tego nie chciał jednak realizować, zasklepiając się wyłącznie w okowach tradycji muzyki protestanckiej i północnego stylu kontrapunktycznego. Z otwartością godną prawdziwego humanisty zainteresował się jeszcze u progu swojej kariery najnowszymi w początkach epoki baroku dokonaniem twórców włoskich. Sagittarius – bo tak brzmiał artystyczny pseudonim Schütza – miał okazję osobiście kontaktować się z największymi mistrzami Południa podczas dwóch swoich podróży do Italii: z Giovannim Gabrielim, u którego terminował w latach 1609-12 oraz z Claudiem Monteverdim, u którego pobierał nauki w latach 1628-29, kiedy to po raz drugi przebywał na Półwyspie Apenińskim. Od weneckich kapelmistrzów bazyliki św. Marka przyswoił sobie Schütz tajniki mało jeszcze wtedy znanej w Niemczech muzyki polichóralnej oraz stylu koncertującego i recytatywnego. Tam też poznał nowe gatunki muzyczne, jak np. koncert wokalny z towarzyszeniem *basso continuo*, czy szczególnego rodzaju „wynałazek” z zakresu muzyki dramatycznej – *stile concitato* (styl wzburzony). Otworzył się także Schütz na wpływy innych kompozytorów włoskich, takich chociażby jak Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, Paolo Quagliati, Francesco Turini czy Lodovico Grossi da Viadana. To, czego się od nich nauczył, zastosował niebawem z największym powodzeniem we własnych dziełach,

dopasowując przy tym ów nowoczesny sposób komponowania do specyficznej melodyki i prozodii języka niemieckiego. Styl wenecki i muzykę polichóralną, której imponujących wykonawców z nieklamany zachwytem słuchał w bazylice św. Marka, zaszczerpił po powrocie do Niemiec na dworze książęco-elektorskim w Dreźnie, gdzie od roku 1615 do końca swojego długiego życia działał jako *Director der Musica*, pozostając w służbie Johanna Georga I i jego syna – Johanna Georga II. Elektorska kapela w Dreźnie była wtedy bodaj najliczniejszym i najświetniejszym zespołem muzycznym w całej Rzeszy i skutecznie rywalizować z nią mogli jedynie muzycy skupieni wokół dworu cesarskiego w Wiedniu. W latach 1613-15 prowadził ją zresztą inny wybitny i postępowy kompozytor – Michael Praetorius, z którym Schütz współpracował aż do jego śmierci w roku 1621. Możliwości wykonawcze drezdeńskiego zespołu były tak wielkie, że przygotowanie i realizacja śmiałych, przestrzennych kompozycji naśladowujących muzykę z weneckiej bazyliki św. Marka nie stwarzało Schützowi najmniejszych problemów. Nowy styl muzyczny musiał też zachwycić saskiego elektora, tym bardziej że znakomicie wpisywał się on w kontekst ceremoniału dworskiego, odzwierciedlał splendor Drezna i polityczną potęgę luteranckiej Saksonii.

Choć zabowiązania Schütza wobec dworu saskiego dotyczyły zarówno muzyki kościelnej, jak i świeckiej, nie ma wątpliwości co do tego, że tak naprawdę interesowały go przede wszystkim kompozycje religijne. Efektowny styl wenecki, którego stał się twórczym spadkobiercą, nie kłócił się przy tym z tradycją protestancką, wedle której muzyka winna być odwzorowaniem porządku boskiego stworzenia. Polichóralność, w której chóry [dwa, bądź więcej] śpiewają i koncertują razem albo naprzemiennie (pojęcie chóru – włoskiego *coro* – oznacza dosłownie muzykującą grupę, niezależnie od obsady), to swoista figura nawiązująca do wielochórowości niebiańskiej opisanej w starotestamentowej wizji proroka Izajasza (rozdz. 6, 1–3), gdzie zastępy Serafinów wyśpiewują chwałę Jahwe wokół Jego tronu. Do tego obrazu, podobnie zresztą jak do wizji św. Jana z jego Objawienia (rozdz. 4, 7–9), odnosiło się luteranckie wyobrażenie *himmlische Cantorey* – niebiańskiego chóru zbawionych, który razem z *irdische Cantorey* – ziemskim chórem wiernych całego Kościoła nieustającym śpiewem oddaje Bogu cześć.

Pierwszym zbiorem kompozycji Schütza utrzymanym w stylu weneckim były *Psałmy Dawida* (SWV 22–47) z roku 1619, dedykowane księciu Johannowi Georgowi I. Ta kolekcja 26 imponujących opracowań tekstów psalmowych stanowi jedną z najważniejszych, dodać trzeba – nader udanych, prób adaptacji włoskiego stylu komponowania na gruncie niemieckim.

W przedmowie do wydania *Psałmów*, adresowanej przez Schütza do „wszystkich doświadczonych w muzyce”, kompozytor pisze o zastosowanym przez niego „stylu recytatywnym, dotychczas prawie nieznanym w Niemczech”, w którym „słowo mogłoby być zrozumiałe recytowane przez śpiewaka i czytelne dla odbiorcy”. Wszystkie kompozycje zbioru to *concerti* w sensie muzykowania zespołowego. W obsadzie poszczególnych dzieł wyrazisty jest podział na chóry – *cori* wokalne lub instrumentalno-wokalne, obsadzone równomiernie (np. jako chóry głosów wysokich albo niskich), bądź w sposób zróżnicowany. Dużym chórom – *cori ripieni* przeciwstawiane są zespoły solistów – *cori favoriti*, które z kolei kontrastowane będą brzmieniowo z grupami wokально-instrumentalnymi – tzw. *capelle*. Istotą koncertowania jest tu swoista gra brzmień pomiędzy zespołami, przemiennosc bloków

tutti (tzw. *risalite*) z odcinkami solistycznymi, w których poszczególni wykonawcy wykazać się mogą także swoim kunsztem śpiewaczym. Koncertującym grupom wokalnemu niezmiennie towarzyszą instrumenty. W zależności od potrzeb mogą to być wiele różnych wielkości, skrzypce i gamba; instrumenty dęte drewniane: flety proste i poprzeczne, dulciany i pomorty; instrumenty dęte blaszane: puzony, trąbki z kotłami; kornety oraz instrumenty strunowe szarpane: lutnie, harfy, klawesyny i oczywiście organy. Przy swoim bogactwie form i przepychu brzmienia muzyka *Psałmów Dawida* pozostaje jednak całkowicie w służbie języka. Słowem z Pisma św. towarzyszą bowiem zawsze takie ukształtowania melodyczne, harmoniczne i rytmiczne, które są bezpośrednio odzwierciedleniem ich sensu. Nierzadko chodzi tu o rodzaj prostej ilustracji, w której np. wersy o sklepieniu niebieskim bądź niebiosach odmalowane zostają za pomocą długich, wysokich dźwięków, odniesieniu do spraw ziemskich towarzyszą niskie rejestry brzmieniowe, nagle zakończona fraza oznaczać może „koniec”, spokój lub łagodne zatrzymanie przebiegu dźwiękowego – sen albo śmierć. Nie waha się jednak Schütz, by – jak to zrobił np. w opracowaniu Psalmu 8 [*Herr, unser Herrscher* SWV 27] – gdy mowa o przeciwnikach Boga i bezbożnych bluźniercach, stosowny fragment ująć w nowoczesnym stylu *concertato* wyrażającym gniew i oburzenie.

W swoich dziełach Schütz jawi się jako prawdziwy *musicus poeticus* – kompozytor, który łącząc elementy *Tanmaterei* z ekspresją stylu recytacyjnego, muzykę całkowicie podporządkowuje słowu, a dźwiękami wyraża emocje, jakie niesie ze sobą, bądź wywołuje religijny tekst. Dotyczy to zarówno utworów w języku niemieckim, jak i łacińskim. W dążeniu do uniwersalności własnego warsztatu kompozytorskiego Sagittarius bowiem nie zrezygnował nigdy z twórczości łacińskiej, a świadomy ponadnarodowego i ponadczasowego znaczenia języka łacińskiego, nie pozostawał przez to w sprzeczności z praktyką Kościoła ewangelickiego, któremu służył. Łacinę wszak podtrzymał w obrządku protestanckim na wyraźne zalecenie Marcina Lutera, tak iż funkcjonowała ona w liturgii poreformacyjnej obok języka niemieckiego aż do końca XVIII wieku. Trzy kolacje Schütza zawierają kompozycje wyłącznie łacińskie: *Cantiones sacrae* [SWV 53–93] opublikowane w 1625 roku we Freibergu oraz dwie pierwsze księgi nawiązujących do Gabrielego *Symphoniae sacrae* [SWV 257–276], wydane w Wenecji w roku 1629 (tom I) i w Dreźnie w roku 1647 (tom II). *Cantiones sacrae* uchodzą w powszechnej opinii za najbardziej ekspresyjne spośród religijnych koncertów Schütza. Teksty nawiązujące do św. Augustyna i Bernarda z Clairvaux pochodzą z popularnego w II połowie XVII wieku modlitewnika *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus ex ecclesiae hymnis et canticis* luteranckiego teologa Andreasa Musculusa, przy czym muzyczne opracowania poszczególnych medytacji z tej książeczki uzupełnione zostały przez Schütza kompozycjami bazującymi na pasujących do wybranych modlitw fragmentach z Biblii [np. po dwóch otwierających cykl koncertach do słów Musculusa – *O bone, o dulcis, o benigne Jesu* SWV 53 oraz *Et ne despicias humiliter te petentem* SWV 54 następuje drugi wers Psalmu 67]. Muzyka *Cantiones sacrae* ma charakter kameralny, co pozostaje w zgodzie z żarliwą emocjonalnością tekstu i pozwala słuchaczowi skoncentrować się przede wszystkim na indywidualnym przeżyciu religijnym. Kompozycje zawarte w zbiorze to formalnie koncerty wokalne na cztery głosy z towarzyszeniem *basso continuo*, ale rodzajem

ekspresji bliższe są one raczej włoskim, późnorenesansowym *madrigal spirituali* (madrygalom religijnym). Niemieckim odpowiednikiem *Cantiones sacrae* Schütza były jego *Kleine geistliche Konzerte* [Małe koncerty religijne SWV 282–340]. Ponad sześćdziesiąt utworów z tego cyklu zawierającego również pojedyncze koncerty łacińskie (np. *O misericordissime Jesu* SWV 309) opublikowanych zostało w dwóch tomach w Lipsku i Dreźnie w latach 1636 i 1639 – w okresie najbardziej zacieklej walk toczonych na terenie Niemiec wojny trzydziestoletniej. Okropności tej okrutnej zawieruchy nie ominęły również Saksonii, a jej tragicznym skutkiem dla kultury był praktyczny rozpad większości zespołów muzycznych, w tym nawet słynnej kapeli drezdeńskiej. Tylko nielicznych muzyków zatrzymał książę Johann Georg I na swoim dworze, pozostawiając zaś zwolnili, nie wypłacając im w ogóle zaległych od lat honorariów. I Schütz nie był pewny swojego losu. Szukał więc okazjonalnych zajęć u innych władców [m.in. duńskiego króla Christiana IV], którzy zresztą chętnie widzieli w swoim otoczeniu artystę wówczas już bardzo sławnego. Ale mimo wszystko kompozytor pozostał wierny swojemu głównemu mecenasowi i dla jego potrzeb religijnych komponował pełne emocji *Kleine geistliche Konzerte*.

Wraz z pokojem westfalskim, podpisanym w roku 1648, który zakończył czas wojny, możliwe stało się znów scalenie rozproszonej kapeli drezdeńskiej, a dla Schütza otworzyły się tym samym możliwości ponownego komponowania i wykonywania muzyki w ukochanym przez siebie stylu weneckim. Z końcem lat czterdziestych XVII wieku, bogaty w doświadczenia, dojrzały i powszechnie szanowany mistrz stworzył pełne przepychu dzieła, będące świadectwem jego największego geniuszu: *Geistliche Chor-Music* [SWV 368–397] oraz II i III tom *Symphoniae sacrae* [SWV 341–367 i 398–419], opublikowane odpowiednio w latach 1647, 1648 i 1650. Są to bez wątpienia pod każdym względem „wielkie” koncerty i na wiele sposobów stanowią one ukoronowanie oraz podsumowanie całej twórczości Schütza. Powrócił w nich po długim czasie, podobnie zresztą jak w nader efektownym *Magnificat* [SWV 468] z początku lat sześćdziesiątych, do stylu zaprezentowanego w *Psałmach Dawida*, tyle że teraz muzycznemu opracowaniu podlegały przede wszystkim wybrane fragmenty z Nowego Testamentu. III tom *Symphoniae sacrae* wnosi też szereg nowych w tamtym czasie elementów techniki kompozytorskiej, takich chociażby jak wprowadzenie do koncertu religijnego rozwiązań typowych dla muzyki dramatycznej, czy samodzielne ustępy instrumentów koncertujących, np. w koncertach *Mein Sohn, warum hast du uns das getan?* [SWV 401] i w żarliwym opracowaniu tekstu *Kater unser* [SWV 411 – Ojczy nasz]. Zapowiadają już te kompozytorskie nowinki przyszły, bujny rozwój kantaty protestanckiej.

Komponując *Symphoniae sacrae*, złożył Schütz dwa wspaniałe hołdy: pierwszy Bogu, na którego chwałę przez całe życie komponował swoje „święte symfonie” mające naśladować muzykę chórów niebieskich, drugi swojemu największemu mistrzowi na ziemi, o którym miał się swego czasu wyrazić słowami pełnymi uwielbienia: „*At Gabrielus, Oii immortales, quantus vir!*” (Gabrieli, bóstwa nieśmiertelne, jakież to mąż prawdziwy!).

Szymon Paczkowski



9. Wielkanocny

Festiwal

Ludwiga van Beethovena

15 – 25 marca

2005

*Beethoven*

*między muzyką*

*Północy i Południa*



9th

Ludwig van Beethoven

Easter Festival

15 – 25 March

2005

*Beethoven*

*between the Music*

*of North and South*

