

Katarzyna Korpanty

Jan Sebastian Bach i retoryka
Analiza muzyczno-retoryczna kantaty
*Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159*¹

1. Historycy muzyki o roli retoryki w muzyce w XVI–XVIII wieku

Arnold Schering opublikował w roku 1908 artykuł pt. *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, w którym napisał, że od wieku XVI do XVII istniał ścisły związek pomiędzy muzyką a sztuką retoryki². Związek ten, według autora artykułu, był bardzo żywy w niemieckiej myśli teoretycznej wieku XVII i XVIII, a tradycja figur retorycznych stała się częścią barokowej nauki kompozycji. Schering podkreślił, że dla zrozumienia wokalne muzyki epoki renesansu i baroku niezbędna jest znajomość nauki o figurach (*Figurenlehre*) i postulował opisanie figur muzyczno-retorycznych oraz udowodnienie ich stosowania w praktyce muzycznej.

Schering, akcentując rolę, jaką retoryka odgrywała w teorii sztuki w wieku XVII i XVIII, wytyczył nową drogę badań nad renesansową i barokową muzyką wokalną³. Wprawdzie Albert Schweitzer już w roku 1905 jako pierwszy

¹ Artykuł opracowany został na podstawie pracy magisterskiej pt. *Retoryka muzyczna w religijnych kantatach Jana Sebastiana Bacha do tekstów Picandra*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Fabiańskiej, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2003, mps. Autorka serdecznie dziękuje Pani Profesor za cenne uwagi, które wykorzystała w ostatecznej redakcji artykułu.

² Arnold Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” nr 21, 1908, s. 106–114.

³ W okresie renesansu i baroku retoryka stanowiła istotny element rzemiosła kompozytorskiego. W wieku XIX znaczenie jej zmalało, a historycy muzyki „zapomnieli” o tym aspekcie

zwrócił uwagę na związek muzyki i retoryki oraz interpretował język muzyczny chorałów i kantat Jana Sebastiana Bacha na podstawie motywów charakterystycznych, nie odwoływał się jednak do kategorii figur retorycznych. Dopiero „odkrycie” przez Scheringa teorii figur stało się impulsem dla muzykologów do podjęcia badań w tym kierunku. W latach następnych pojawiło się wiele prac poświęconych problemowi retoryki muzycznej. Muzykolodzy badali pisma teoretyczne Joachima Burmeistra, Christopha Bernharda, Athanasiusa Kirchera i innych teoretyków oraz analizowali dzieła m.in. Josquina des Prés, Orlanda di Lasso, Heinricha Schütza oraz Jana Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Händla. W latach 40. i 50. przede wszystkim prace Arnolda Scheringa i Arnolda Schmitza przyczyniły się do lepszego zrozumienia figur muzyczno-retorycznych⁴. Wyczerpujący ich katalog, przywoływany do dziś w literaturze muzykologicznej, zawiera praca Hansa Heinricha Ungera z roku 1941, pt. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*⁵. W ostatnich latach wieku XX Hartmut Krones, Georg J. Buelow i Dietrich Bartel jeszcze raz nakreślili repertuar figur muzyczno-retorycznych⁶.

2. Muzyka i retoryka w okresie baroku

Ars oratoria, czyli sztuka dobrego mówienia, posiadała w świecie antycznym znaczenie szczególne. Oznaczała umiejętność skutecznego oddziaływania w mowie i w piśmie⁷. Dobrą mowę uważano za dzieło sztuki, a dobrego mówcę za artystę. Retor miał za zadanie, przy pomocy artystycznie ukształtowanej mowy, zdobyć aprobatę słuchaczy dla swych tez i wzbudzić w nich

praktyki kompozytorskiej. Por. George J. Buelow, [hasło] *Rhetoric and Music*, (w:) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 21, London 2001, s. 260–275.

⁴ Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941; Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950; Id., *Die oratorische Kunst J. S. Bachs – Grundfragen und Grundlagen*, (w:) *Kongress-Bericht*, red. Hans Albrecht, Helmuth Osthoff, Walter Wiora, Lüneburg 1950, s. 33–49.

⁵ Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941.

⁶ Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik*, (w:) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. 6, Kassel–Basel 1997, szp. 814–852; Georg J. Buelow, op. cit.; Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.

⁷ Istotą retoryki było trojaki oddziaływanie na odbiorców: informowanie – *docere*, wzruszanie – *movere* i sprawianie przyjemności estetycznej – *delectare*. Por. Jakub Z. Lichański, *Retoryka. Od renesansu do współczesności. Tradycja i innowacja*, Warszawa 2000, s. 163.

pożądane afekty. Retoryka w antyku stanowiła uwieńczenie wykształcenia każdego młodego człowieka. Marek Fabiusz Kwintylian stwierdził: „orandi maiestas, qua nihil di immortales melius homini dederunt” („majestat sztuki wymowy jest najlepszą rzeczą, jaką bogowie dali śmiertelnym”)⁸. W czasach antycznych narodziła się retoryka, którą epoki późniejsze przejęły prawie bez zmian.

Odrodzona w renesansie teoria retoryki klasycznej była dziedziną wiedzy filologicznej i najważniejszym przedmiotem szkolnym kształcącym ogólną sprawność językową, uczącym stosownego i ozdobnego wyrażania każdej myśli w słowie żywym i pisanym. Retoryka, obok gramatyki i dialektyki, weszła do podstawowego kanonu przedmiotów szkolnych. Od czasów średniowiecza retorykę wykładano nie tylko na uniwersytetach, lecz już w wyższych klasach szkół łacińskich.

Na początku wieku XV poszerzył się zakres znanych wówczas źródeł retorycznych. W roku 1422 odkryty został nieznany w średniowieczu dialog Cyce-rona *De oratore* (*O mówcy*) i inne dzieła retoryczne tego największego mówcy rzymskiego. Szczególną rolę w odrodzeniu klasycznej retoryki odegrało jednak odnalezienie w roku 1416 manuskryptu dzieła Kwintyliana pt. *Institutio oratoria* (*Kształcenie mówcy*), które stało się podstawą nowożytnej wiedzy filologicznej. Fakt ukazania się w wieku XVI aż osiemdziesięciu wydań tego dzieła świadczy o tym, jak bardzo ceniony był rzymski retor. W *Institutio oratoria* autor opisał podstawowe elementy teorii retorycznej oraz reguły posługiwania się nimi. Najpełniej omówił Kwintylian *elocutio*, tj. opracowanie stylistyczne tekstu. Z jego tekstów czerpano nie tylko terminy, ale przede wszystkim przykłady do ćwiczeń⁹. W wieku XVII powstało bardzo dużo podręczników szkolnych do nauki retoryki, których autorzy opierali się na dziełach autorów antycznych. Do najbardziej znanych należała praca Gerharda Johanna Vossiusa pt. *Rhetorica contracta* (Leipzig 1621).

Muzycy w dobie renesansu i baroku byli ludźmi wykształconymi, którzy z reguły uczęszczali do szkół łacińskich. A zatem związek pomiędzy muzyką a retoryką był głęboko zakorzeniony w ich świadomości. Muzyka była bardzo

⁸ Marek Fabiusz Kwintylian, *Institutio oratoria* XII 11,30, wyd. Michael Winterbottom, Oxford 1970. Wszystkie cytaty w przekładzie autorki.

⁹ Nauka opierała się na zasadzie: *praeceptum* (reguła) – *exemplum* (przykład) – *imitatio* (naśladowanie). Por. Wilfried Barner, *Barockrhetorik – Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, s. 281–283.

ważnym przedmiotem w szkołach niemieckich. Celem nauki było kształcenie śpiewaków, którzy byliby w stanie w możliwie krótkim czasie nauczyć się kompozycji wielogłosowej i wykonać ją. Wiedza teoretyczna ograniczała się głównie do nauki nut i krótkiego wprowadzenia w system modalny, a nauka kompozycji nie była przewidziana. Jednakże kantorzy udzielali lekcji prywatnych uczniom szczególnie uzdolnionym. Ponieważ nie zachowały się świadectwa rękopiśmienne, nasza wiedza o tego rodzaju nauce jest bardzo niewielka. Można przypuszczać, że obejmowała ona głównie opanowanie zasad kontrapunktu, a w wieku XVI i XVII rozważano również problem potraktowania tekstu słownego. W podręcznikach kompozycji teoretycy niemieccy, powołując się na wzory retoryki, wskazują na podobieństwo w procesie komponowania utworu i tworzenia mowy. Proces kompozytorski widziano przez pryzmat sztuki retorycznej, a pięć dziedzin retoryki językowej zastosowano w odniesieniu do muzyki. *Inventio* była ogólną wizją utworu, dotyczyła wyboru tekstu, modus, tempa, obsady. *Dispositio* służyła do ustalenia koncepcji formy muzycznej (dobór taktu, techniki). *Elocutio* sprowadzała się do wyboru figur muzyczno-retorycznych. Dwie ostatnie dziedziny, *memoria* i *pronuntiatio* posiadały znaczenie drugorzędne, odnosiły się do praktyki wykonawczej. Podręczniki kompozycji ukazują, jak poszczególne części retoryki muzycznej były postrzegane przez kompozytorów. Johann Kuhnau i Johann David Heinichen zajmowali się głównie *inventio*, Johann Gottfried Walther – bliski krewny Bacha – *elocutio* (*decoratio*), a Johann Mattheson opisywał wszystkie części, spośród których trzecia (*elocutio*) pozostała najważniejsza aż do czasów Bacha i Händla¹⁰.

Sztuka retoryki silnie oddziaływała na muzykę, od której wymagano, aby, podobnie jak mowa, wyrażała sens tekstu i wywoływała określone afekty. Pod wpływem retoryki wykształcił się język figur muzycznych. Stały się one częścią niemieckiej, protestanckiej sztuki kompozycji, która na początku wieku XVII otrzymała miano *musica poetica*. Zdaniem Hansa Heinricha Eggebrechta, *Figurenlehre* (nauka o figurach) była „das bedeutungsvollste Ergebnis der Verbindung von Musik und Rhetorik” („największym osiągnięciem związku muzyki i retoryki”)¹¹. Rozkwit figur muzyczno-retorycznych przypadł na dru-

¹⁰ Por. Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, „Schütz-Jahrbuch” nr 7/8, 1985/86, s. 5–21.

¹¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, (w:) *Johann Sebastian Bach*, red. Walter Blankenburg, Darmstadt 1970, s. 270.

gą połowę wieku XVI i wiek XVII. Były one świadomie stosowane i stanowiły uniwersalną własność ówczesnej wypowiedzi muzycznej, a określone słowa nasywały kompozytorom pewne ukształtowania muzyczne. Na przestrzeni całego wieku XVII figury ewoluowały w swoich kształtach, stawały się bardziej wyrafinowane i przyjmowały różne postaci u poszczególnych kompozytorów. Fenomen figur muzyczno-retorycznych objął całość ówczesnego języka muzycznego. Figury żyły nie tylko w ramach *stile moderno*, ale były też stosowane na gruncie *stile antico*.

Figury muzyczne skodyfikował po raz pierwszy Joachim Burmeister w traktatach *Hypomnematum musicae poeticae* (Rostock 1599) oraz *Musica poetica* (Rostock 1606). Według Burmeistra figura muzyczna (*figura musica*) była zwrotem melodycznym lub harmonicznym, który różnił się od prostego sposobu komponowania. Wielokrotnie podkreślał na kartach swoich traktatów, że odejście od reguł kontrapunktu musi być podyktowane tekstem słownym. Dla określenia figur muzycznych przejął on pojęcia z retoryki i wyróżnił w traktacie *Musica poetica* dwadzieścia sześć figur melodycznych (*figurae melodiae*), harmonicznymi (*figurae harmoniae*) oraz melodyczno-harmonicznymi (*figurae tam harmoniae quam melodiae*). Bez wątplenia w użyciu było więcej figur niż podaje Burmeister, a większość z nich przekazywana była uczniom na lekcjach prywatnych. Dla zilustrowania poszczególnych figur Burmeister przytoczył między innymi przykłady z utworów Clemensa non Papa, Luki Marenzia, a przede wszystkim Orlanda di Lasso¹².

W wieku XVI i XVII powstało, głównie w protestanckiej części Niemiec, bardzo dużo traktatów o figurach. Śladem Burmeistra poszli między innymi: Johannes Nucius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Christoph Bernhard¹³, Wolfgang Caspar Printz, Thomas Balthasar Janowka, Johann Gottfried Walther. Większość teoretyków przejmowała terminy z retoryki, nieliczni, w oderwaniu od *ars oratoria*, wprowadzali nowe pojęcia. W epoce Bacha znanych było około stu figur, ale nazw było o wiele więcej (160–200), ponieważ

¹² Por. Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel 1955.

¹³ W traktacie *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* Christoph Bernhard napisał: „[...] auff unsere Zeiten die Musica [...] wegen Menge der Figuren [...] einer Rhetorica zu vergleichen” („w naszych czasach muzyka cechuje się dużą ilością figur, a zatem porównać ją można do retoryki”). Wyd. w: Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel³1999, s. 147.

na określenie jednej figury stosowano pojęcia greckie i łacińskie¹⁴. Jednakże wobec stałych zmian w kształtach figur, żaden z teoretyków nie dał pełnego ich katalogu, a same figury były przez poszczególnych teoretyków różnie klasyfikowane i definiowane. Ostatnim pisarzem muzycznym, który przekazał system retoryki muzycznej, był Johannes Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788). Teoretycy barokowi zainteresowali się również samą materią tekstową. Johannes Nucius w traktacie *Musices poeticae* wyróżnia słowa, które „auszudrücken und zu malen sind” („powinny zostać wyrażone i zilustrowane”)¹⁵. Podobne listy słów zawierają m.in. traktaty Johanna Andreasa Herbsta (*Musica poetica*, 1643) i Daniela Speera (*Vierfaches musikalisches Kleeblatt*, 1697)¹⁶.

W literaturze muzykologicznej można spotkać się z poglądem, który wyraził np. Arno Forchert, że teoretycy włoscy i francuscy w swoich traktatach tylko sporadycznie dostrzegali podobieństwa pomiędzy muzyką a retoryką, a cały system „retoryki muzycznej” wykształcił się w protestanckiej części Niemiec¹⁷. Z Forchertem nie zgadzają się m.in. Hartmut Krones¹⁸ i Arnold Schmitz¹⁹. Schmitz wskazuje na fakt, że nie tylko kompozytorzy niemieccy, ale również niderlandzcy, francuscy, włoscy, hiszpańscy i angielscy już od wieku XV stosowali figury retoryczne. Przypuszcza on jednocześnie, że kompozytorzy z krajów romańskich komponowali, jak napisał Hans-Heinrich Unger: „gewissermaßen mit der Rhetorik in der Hand” („poniekąd z retoryką w rękę”)²⁰, a swoją wiedzę przekazywali uczniom podczas lekcji bezpośrednich. Schmitz podkreśla także to, że francuskie i włoskie podręczniki kompozycji nie są jeszcze dobrze przebadane pod kątem retoryki muzycznej.

¹⁴ Por. Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst...*, op. cit., s. 39.

¹⁵ Johannes Nucius, *Musices poeticae*, 1613, cyt. za: Hans-Heinrich Unger, op. cit., s. 37. Nucius zalecał ponadto, aby słowa takie jak: „noc”, „dzień”, „ciemność” były oddawane przez kompozytorów notacją białą lub czarną. W muzykologii niemieckiej takie zabiegi otrzymują nazwę *Augenmusik*. Por. Alfred Einstein, *Augenmusik im Madrigal*, „Zeitschrift für Internationalen Musikgesellschaft” nr 14, 1912–13, s. 8–21.

¹⁶ Por. Hans-Heinrich Unger, op. cit., s. 37.

¹⁷ Por. Arno Forchert, op. cit., s. 8.

¹⁸ Por. Hartmut Krones, op. cit., szp. 820.

¹⁹ Arnold Schmitz, [hasło] *Figuren, musikalisch-rhetorische*, (w:) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. 4, Kassel–Basel 1955, szp. 177.

²⁰ Hans-Heinrich Unger, op. cit., s. 124.

3. Bach i retoryka w interpretacjach muzykologicznych

Muzyka Jana Sebastiana Bacha do początku wieku XX zaliczana była do nurtu muzyki absolutnej. Wprawdzie muzycy XIX-wieczni dostrzegali przykłady pomysłów dźwiękowo-obrazowych, ale zarazem je bagatelizowali, jak np. w chorale *Durch Adams Fall*, gdzie upadek praojca odmalowują opadające w basie septymy. Jedynie Johann Theodor Mosewius, dyrygent niemiecki, pojmował muzykę Bacha jako sztukę przedstawiania muzycznego. Jednakże jego praca pt. *Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen* (1845) nie wywarła wpływu na badania nad twórczością kantora lipskiego²¹.

Rozpatrywanie twórczości wokalnie-instrumentalnej Bacha w kategoriach muzyki absolutnej charakterystyczne jest również dla ujęcia Filipa Spitty, autora pierwszej naukowej monografii życia i twórczości kompozytora²². Bach w oczach Spitty jest niezrównanym kontrapunkcistą, przedstawicielem muzyki czystej. Spitta nie stawia pytania, w jaki sposób kompozytor odnosi się do tekstów swoich utworów. Badacz ten nie lubił muzyki przedstawiającej i obawiał się, że dzieła Bacha mogłyby zostać tendencyjnie wykorzystane w celu zaliczenia ich do tego rodzaju sztuki. W swoich wnikliwych analizach dostrzega wprawdzie rysy malarskie, ale są one w jego przekonaniu jedynie czymś przypadkowym i nie docieka, czy także inne charakterystyczne tematy są inspirowane przez obrazy tekstu. Pisał bowiem, że:

Wie gern er auch malerische Züge einstreute, er that es nicht in Folge einer auf musikalische Plastik gerichteten Grundanschauung. Jene Züge sind flüchtigen Anregungen entsprungene Witze, deren Vorhandensein oder Fehlen Werth und Verständlichkeit des Tonstückes in seinem eigentlichen Wesen nicht ändert²³.

Albert Schweitzer w pracy pt. *Jan Sebastian Bach* z roku 1905²⁴ jako pierwszy podkreślił związek pomiędzy tekstem a muzyką w twórczości Bacha.

²¹ Johann Theodor Mosewius, *Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen*, Berlin 1845.

²² Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1873; nowe wyd. Wiesbaden 1970.

²³ „Jakkolwiek Bach chętnie wplatał rysy malarskie, nie wynikało to z przekonań muzyczno-plastycznych. Rysy te są żartami, które powstały pod wpływem przelotnej chwili, a ich obecność lub ich brak nie decyduje w żadnym stopniu o wartości i istocie utworu”. Philipp Spitta, op. cit., t. 2, s. 406.

²⁴ Albert Schweitzer, *Jean Sébastien Bach, le musicien poète*, Paryż 1905; wyd. niem. poszerz. Leipzig 1908; tłum. pol. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Kraków 1987.

Stwierdził, że Bach wyraża treść tekstu przy pomocy środków muzycznych i że właśnie teksty słowne posiadają fundamentalne znaczenie dla zrozumienia muzyki kantora lipskiego²⁵. Zdaniem Schweitzera muzyka Bacha jest sztuką przedstawiającą. W swojej monografii nieustannie zwraca on uwagę na malarskość jako na podstawową tendencję muzyki kantora z kościoła św. Tomasa. Podobnie jak wśród poetów są malarze i muzycy, pisze Schweitzer, tak też wśród muzyków są poeci i malarze. Muzyka poetycka związana jest raczej z ideami, natomiast muzyka malarska, której przykładem jest muzyka Bacha, z obrazami i przemawia bardziej do wyobraźni. W rozdziale poświęconym muzycznemu językowi kantat Schweitzer wyróżnia i omawia tematy obrazowe, motywy kroków, motywy tumultu, motywy zmęczenia, bólu, przerażenia, radości oraz motywy rytmiczne. Interpretacja taka wydaje się przekonująca tym bardziej, że – według świadectwa profesora lipskiego Johanna Abrahama Birnbauma – Bach znał retorykę językową. Według Birnbauma:

Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten²⁶.

W Eisenach, Ohrdruf i Lüneburgu uczęszczał on do gimnazjów humanistycznych, w których wykładano retorykę klasyczną. Bach uczył się z podręcznika, którego autorem był Heinrich Tolle. Gustav Fock napisał:

Die Rhetorik unterrichtete er [rektor, magister Johann Büsche – przyp. autorki] unter Benutzung der *Rhetorica Göttingensis* (Göttingen 1680). Ihr Verfasser ist der Göttinger Theologieprofessor Heinrich Tolle. Dieser war wissenschaftlich sehr konservativ und hat in seiner Rhetorik fast ohne eigene Gedanken und Kombinationen genau die aristotelische Lehre von der Redekunst wiedergegeben. Bach ist also in Lüneburg mit der Rhetorik des größten antiken Geistes bekanntgeworden. Mit voller Berech-

²⁵ Do takiego samego wniosku doszedł również André Pirro w pracy wydanej w roku 1907 w Paryżu pt. *L'esthétique de J. S. Bach*. Zbadał on związki słowno-muzyczne w utworach wokalnych Bacha. Schweitzer bardzo cenił tę pracę i stwierdził, że znakomicie uzupełnia ona i potwierdza jego własne obserwacje. Por. Albert Schweitzer, op. cit., s. 748.

²⁶ „Części i zalety, które łączą opracowanie utworu muzycznego ze sztuką wymowy, zna on tak doskonale, że słucha się go nie tylko z pełną przyjemnością, kiedy w rzetelnych wykładach zwraca uwagę na podobieństwo i zgodność obu sztuk, lecz podziwia się także ich zręczne zastosowanie w jego pracach”. Cyt. za: Philipp Spitta, op. cit., t. 2, s. 64.

tigung konnte demnach Magister Birnbaum, Professor der Rhetorik in Leipzig, die bekannten Angriffe Scheibes auf Bachs Schulbildung und rhetorische Fähigkeiten zurückweisen²⁷.

Zbadanie podręcznika Tollego, co postuluje Martin Petzoldt, przyczyniło się z pewnością do lepszego zrozumienia muzyki Bacha²⁸. Uzyskaną przez Bacha znajomość retoryki potwierdza również fakt, że przez wiele lat – w Weimarze jak i w Lipsku – był on w stałym kontakcie z Johannem Gesnerem, profesorem retoryki i rektorem Uniwersytetu Lipskiego. Ponadto w szkole działającej przy kościele św. Tomasza uczył łaciny i zadawał uczniom wypracowania pisemne.

Związek pomiędzy sztuką słowa a sztuką dźwięku bardzo wyraźnie przejawia się w utworach Bacha. Kantor lipski ulegał wpływom swoich czasów i przemawiał językiem, który był powszechnie znany. Nikolaus Harnoncourt napisał:

Jeżeli dokładnie przypatrzmy się poszczególnym figuram stosowanym przez Bacha, to łatwo zauważymy, że wywodzą się ze zwrotów melodycznych języka mówionego [...]. U Bacha składnik retoryczny jest zaznaczony wyjątkowo wyraźnie i w dodatku świadomie oparty na klasycznych teoriach retoryki. Bach poświęcił sporo czasu studiom nad Kwintylianiem i budował swe utwory według jego zasad – i to na tyle dokładnie, że można je ponownie rozpoznać w jego kompozycjach²⁹.

Warto w tym miejscu zauważyć, że w latach 80. wieku XX podjęte zostały badania ukazujące związek pomiędzy utworami wokalnymi Bacha a naukami Kwintyliana. W roku 1980 Ursula Kirkendale z perspektywy myśli Kwintyliana

²⁷ „W nauczaniu retoryki używał podręcznika pt. *Rhetorica Göttingensis* (Getynga 1680) autorstwa Heinricha Tolle, profesora retoryki w Getyndze. Był on w swoich poglądach naukowych konserwatystą. Przekazał naukę Arystotelesa. Tak więc Bach w Lüneburgu zapoznał się z retoryką opracowaną przez największego uczonego czasów antycznych. Dlatego magister Birnbaum, profesor retoryki w Lipsku, miał podstawy, by odeprzeć znane ataki Scheibego dotyczące wykształcenia Bacha i jego umiejętności retorycznych”. Gustav Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, s. 64.

²⁸ Martin Petzoldt, ‘*Ut probus & doctus reddat*’. *Zum Anteil der Theologie bei der Schulbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg*, „Bach-Jahrbuch” nr 71, 1985, s. 7–42.

²⁹ Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. pol. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 168.

zanalizowała *Musikalisches Opfer*³⁰. Natomiast Walter Hindermann, posługując się metodą Kirkendale, w swoich publikacjach dowodzi, że również utwory wokalne Bacha zbudowane są według reguł retorycznych³¹. Badacz ten uważa, że kantaty Bacha reprezentują „Verkündigungsmusik” („muzykę obwieszczającą”) i mają na celu oddziaływanie na słuchaczy. Charakterystyczna dla kantaty siła przekonywania wypływa zdaniem Hindermanna z rygorystycznego stosowania reguł retorycznych. Analizy retoryczne nie mogą się jednak ograniczać jedynie do rozpoznania i nazwania poszczególnych figur retorycznych:

[...] eine Übertragung von sprachlich rhetorischen Gesetzen auf die musikalische Ebene nicht primär einer handbuchmäßigen Figurenlehre zur Textausdeutung gleichkommt³².

Die Folgerichtigkeit des künstlerischen Aufbaus dieser Werke geht weit über das hinaus, was ältere und zeitgenössische Musiktheoretiker in ihren Schriften über die „musikalische Rhetorik” formulieren bzw. was gemeinhin als „barocke Figurenlehre” bekannt ist³³.

Również *dispositio*, czyli układ treści (kompozycja), było opracowywane w analogii do retoryki. W swoich analizach kantat Hindermann wydziela, zgodnie z nauką Kwintyliana, następujące części: *exordium* (wstęp), *narratio* (opowiadanie), *argumentatio* (dowodzenie) i *peroratio* (zakończenie). Model ten obowiązywał w czasach Bacha, o czym świadczą wypowiedzi barokowych teoretyków, np. Johanna Matthesona³⁴.

Należy wspomnieć o tym, że obok interpretacji słowa na zasadzie ilustracji pojawiają się w literaturze muzykologicznej również interpretacje, które posłu-

³⁰ Ursula Kirkendale, *The source for Bach's „Musical Offering”*, „Journal of the American Musicological Society” nr 33, 1980, s. 88–141.

³¹ Por. Walter F. Hindermann, *J. S. Bach – Himmelfahrts-Oratorium – Gestalt und Gehalt*, Hofheim am Taunus 1985; Id., *Bachs Predigtkunst. Zur rhetorischen Gestaltung der Kantaten*, „Neue Zürcher Zeitung” 1/2 styczeń 1986, s. 30; Id., „Seine Einsicht in die Dichtkunst...” *Bachs Rhetorik-Verständnis im Spiegel von Quintilians „Institutio oratoria”*, „Musik und Kirche” nr 57, 1987, s. 284–297.

³² „[...] przeniesienie zasad językowo-retorycznych na płaszczyznę muzyczną nie sprowadza się w zasadzie do stosowania figur podręcznikowych, które objaśniają tekst”. Walter F. Hindermann, „Seine Einsicht in die Dichtkunst...”..., op. cit., s. 284–285.

³³ „Konsekwentność w budowie artystycznej tych utworów wychodzi daleko poza to, co dawni i współcześni teoretycy muzyki piszą w swoich pracach o retoryce muzycznej, lub poza to, co znane jest jako barokowa nauka o figurach”. Walter F. Hindermann, *Bachs Predigtkunst...*, op. cit., s. 30.

³⁴ Walter F. Hindermann, „Seine Einsicht in die Dichtkunst...”..., op. cit., s. 286.

gują się symbolem liczbowym. Badania nad symboliką liczb zapoczątkowały w latach 40. prace Martina Jansena i Friedricha Smenda³⁵.

II. Kantata *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* BWV 159 w aspekcie retoryki muzycznej

1. Wprowadzenie

W literaturze muzykologicznej jest niewiele prac, w których kompozycje analizowane są pod kątem retoryki muzycznej. Dotyczy to również utworów Jana Sebastiana Bacha. Na niektóre związki słowno-muzyczne w kantacie *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem*, która stanie się przedmiotem mojej analizy, uwagę zwrócił Gillies Whittaker w swojej monografii o kantatach Bacha³⁶ oraz Lothar i Renate Steiger³⁷. Analizę przeprowadzę z perspektywy trzeciej, najważniejszej dyscypliny retorycznej – *elocutio* i wskażę – zgodnie z postulatem Arnolda Scheringa – konkretne przykłady zależności muzyki od tekstu. Zastosuję zasadę „der nächsten historischen Umgebung” („najbliższego otoczenia historycznego”)³⁸, którą sformułował Arnold Schmitz. Zgodnie z tą zasadą przy opisywaniu języka retorycznego Bacha należy odwoływać się do prac teoretycznych Johanna Gottfrieda Walthera. Nie można natomiast muzyki Bacha odnosić do poglądów Johanna Adolfa Scheibego, który dopuszczał użycie tylko niektórych figur, np. *interrogatio*, *dubitatio*, *ellipsis*, *suspensio*, a wszystkie inne odrzucał. Scheibe był bowiem zwolennikiem homofonii, reprezentantem nowej estetyki muzycznej, właściwej epoce Oświecenia.

Johann Gottfried Walther był bliskim krewnym Bacha; w latach 1708–1717 razem działali w Weimarze i bez wątplenia wymieniali poglądy artystyczne. Walther jest autorem dwóch prac teoretycznych: traktatu *Praecepta der Musica-*

³⁵ Martin Jansen, *Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht*, „Bach-Jahrbuch” nr 34, 1937, s. 96–118; Friedrich Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel 1950.

³⁶ William Gillies Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach. Sacred and Secular*, London 1959.

³⁷ Lothar Steiger, Renate Steiger, *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. J. S. Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomibi*, Göttingen 1992. Autorzy analizują kantaty przeznaczone na niedzielę *Estomibi* głównie pod kątem ich treści teologicznych.

³⁸ Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs...*, op. cit., s. 43.

*lischen Composition*³⁹ oraz pierwszego niemieckiego leksykonu muzycznego⁴⁰. Obie prace zawierają definicje figur, które były stosowane w czasach Bacha i częściowo wcześniej⁴¹. Powołując się na prace starszych teoretyków, m.in. J. A. Herbsta, J. G. Ahlego i W. C. Printza, Walther podkreślał znaczenie tekstu w utworach wokalnych. W *Praecepta*, w rozdziale pt. *Von dem Texte* napisał:

Wenn ein Componist etwas mit einem text componiren will, muß er nicht nur die gantze Meinung deßelben, sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines jeglichen Wortes absonderlich verstehen. Die Worte soll der Componist so schicklich mit denen Sonis vereinigen, daß die Soni eben dieses auszudrücken scheinen, was die Worte bedeuten⁴².

Aby uwypuklić znaczenie słów kompozytor ma do dyspozycji liczne figury retoryczne. Jednocześnie Walther przestrzega przed nadmiernym ich użyciem:

Es mag zwar wohl ein Componist in elaborirung eines textes unterschiedl. rhetorische Figuren anwenden [...] doch soll er allezeit das Ne quid nimis! vor Augen haben⁴³.

W mojej analizie poruszę trzy następujące zagadnienia: sposób obrazowania przez Bacha ruchu, wyrażanie słów o dużym ładunku emocjonalnym oraz wyrażanie zawołania i pytania. Wybór takich zagadnień podyktowany jest treścią kantaty, a co za tym idzie rodzajem użytych przez Bacha figur muzyczno-retorycznych. Analizę poprzedzę krótką charakterystyką tekstu słownego oraz jego tłumaczeniem.

³⁹ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, rkps 1708, wyd. Peter Benary, Leipzig 1955.

⁴⁰ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, nowe wyd. Friederike Ramm, Kassel 2001.

⁴¹ W *Praecepta* Walther opiera się głównie na nauce o figurach przekazanej przez Ch. Bernharda w traktacie *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*. W *Musicalisches Lexicon* natomiast przywołuje definicje figur również innych autorów, m.in. J. Thuringusa (np. w hasłach: *Catachresis, Parrhesia, Noema*), Th. B. Janowki (np. w: *Abruptio, Catabasis, Anaphora*), W. C. Printza (np. w: *Circolo, Groppo, Messanza*), J. G. Ahlego (np. w: *Climax, Epizeuxis*).

⁴² „Jeżeli kompozytor pisze utwór z tekstem, musi rozumieć nie tylko jego cały sens, lecz także znaczenie i wagę każdego słowa. Kompozytor powinien tak zręcznie połączyć słowa z dźwiękami, aby dźwięki zdawały się wyrażać to, co oznaczają słowa”. Johann Gottfried Walther, *Praecepta...*, op. cit., s. 158.

⁴³ „Opracowując tekst kompozytor może stosować różne figury retoryczne [...] wszakże powinien pamiętać o zasadzie – umiar we wszystkim!” Ibid.

2. Treść literacka tekstu kantaty *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem*

Tekst do kantaty *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* pochodzi z rocznika Picandra z lat 1728/29. Nie znamy daty powstania kompozycji. Alfred Dürr przypuszcza, że Bach napisał ją pod koniec lutego roku 1729. Kantata przeznaczona jest na niedzielę *Estomihi*⁴⁴. W niedzielę tę protestanci lipscy czytali Ewangelię według świętego Łukasza, rozdział 18, wiersze 31–43 (trzecia zapowiedź męki i zmartwychwstania; niewidomy pod Jerychem). Z Ewangelii Picander podjął jedynie postanowienie Chrystusa, by udać się do Jerozolimy, gdzie zostanie ukrzyżowany. Tekst kantaty nawiązuje do nadchodzącego czasu męki Chrystusa. Kantata jest dialogiem Chrystusa z duszą. Początkowo zartwożona dusza chce Jezusa odwieść od tego zamiaru, lecz jednocześnie wie, że jeżeli On tam się nie uda, ona sama nie zostanie zbawiona i pójdzie do piekła (część 1). Dusza decyduje się towarzyszyć Chrystusowi w drodze krzyżowej; na krzyżu chce Go jeszcze objąć. Obiecuje, że Zbawiciel Swój grób znajdzie w sercu duszy (część 2). Rezygnuje z radości świata doczesnego (część 3) i spieszy podziękować Chrystusowi za swoje zbawienie (część 4). Kantata kończy się chorałem, przedostatnią (33) strofą pieśni *Jesu Leiden, Pein und Tod* Paula Stockmanna (1633). Poświęcenie Chrystusa jest dla serca duszy „radością” i nadzieją na życie wieczne (część 5).

Oto tekst kantaty i jego tłumaczenie:

1. Arioso (B) i Recytatyw (A)

Sehet!⁴⁵

Komm, schau doch, mein Sinn,

Wo geht dein Jesus hin?

Wir gehen hinauf

O harter Gang! hinauf?

O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!

Wie sauer wirst du müssen steigen!

Gen Jerusalem.

Ach, gehe nicht!

Dein Kreuz ist dir schon zugericht’,

Patrzcie!

Przyjdź, spójrz, duszo ma,

Dokąd idzie Jezus Twój?

Oto wstępujemy na górę

O mozolna droga! Pod górę?

O wielka góra moich grzechów!

Z jakim trudem będziesz na nią wchodził!

Do Jerusalem.

Ach nie idź tam!

Wzniesiono już dla Ciebie krzyż,

⁴⁴ Jest to ostatnia niedziela przed Środą Popielcową.

⁴⁵ Drukiem pogrubionym oznaczono słowa Jezusa.

Wo du dich sollt zu Tode bluten;
Hier sucht man Geißeln vor,
dort bindt man Ruten;
Die Bande warten dein;
Ach! gehe selber nicht hinein!
Doch bliebest du zurücke stehen,
So müßt ich selbst nicht nach Jerusalem,
Ach! leider in die Hölle gehen.

Na którym się wykrwawisz,
Tam gotują na Ciebie bicze,
tam wiążą różgi;
Więzy czekają na Ciebie;
Ach! nie idź tam sam!
Jednakże gdybyś się zatrzymał,
Ja, ach, sam zamiast do Jerusalem,
Musiabym iść do piekła.

2. Aria (A) i chorał (S)

Ich folge dir nach
Ich will hier bei dir stehen,⁴⁶
Durch Speichel und Schmach;
Verachte mich doch nicht!
Am Kreuz will ich dich noch umfängen,
Von dir will ich nicht gehen,
Bis dir dein Herze bricht.
Dich laß ich nicht aus meiner Brust,
Wenn dein Haupt wird erblassen
Im letzten Todesstoß,
Und wenn du endlich scheiden mußst,
Alsdenn will ich dich fassen,
Sollst du dein Grab in mir erlangen.
In meinen Arm und Schoß⁴⁷.

Podążam za Tobą
Tu chcę przy Tobie stać
Opluwany i upokarzany;
Nie odrzucaj mnie!
Na krzyżu chcę Cię jeszcze objąć,
Nie odejdę od Ciebie,
Aż Twoje serce pęknie.
Nie pozwolę Ci odejść z mojego serca,
Kiedy Twoja twarz poblednie
W godzinie śmierci,
I kiedy w końcu będziesz musiał odejść,
Obejmę Cię wtedy,
We mnie znajdziesz swój grób.
W ramionach moich i sercu.

3. Recytatyw (T)

Nun will ich mich,
Mein Jesu, über dich
In meinem Winkel grämen;
Die Welt mag immerhin
Den Gift der Wollust zu sich nehmen,
Ich labe mich an meinen Tränen
Und will mich eher nicht
Nach einer Freude sehnen,
Bis dich mein Angesicht

Tak więc będę Cię,
Mój Jezu,
W moim kącie opłakiwał;
Niech świat wszakże
Przyjmie truciznę rozkoszy,
Ja pokrzepiam się moimi łzami
I nie chcę
Tęsknić za radością,
Aż moje oblicze

⁴⁶ Drukiem pogrubionym oznaczono słowa wypowiedane przez duszę.

⁴⁷ Jest to zwrotka szósta *O Haupt voll Blut und Wunden* Paula Gerhardta (1656).

Wird in der Herrlichkeit erblicken,
Bis ich durch dich erlöset bin;
Da will ich mich mit dir erquicken.

Ujrzy Twoje w świetności,
Aż zbawisz mnie
I pokrzepisz.

4. Aria (B)

Es ist vollbracht,
Das Leid ist alle,
Wir sind von unserm Sündenfalle
In Gott gerecht gemacht.
Es ist vollbracht,
Nun will ich eilen
Und meinem Jesu Dank erteilen,
Welt, gute Nacht!
Es ist vollbracht!

Wypełniło się,
Cierpienie dobiegło końca,
W Bogu zostały nam
Odpuszczone grzechy.
Wypełniło się,
Więc spieszę się
Podziękować mojemu Jezusowi,
Świecie, żegnaj!
Wypełniło się!

5. Chorał

Jesu, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide;
Meine Seel auf Rosen geht,
Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt
Mir deswegen schenke.

Jezu, Twoja męka
Jest dla mnie radością,
Twoje rany, korona i drwiny
Rozkoszą dla mojego serca;
Moja dusza stąpa po różach,
Gdy o tym myślę,
Miejsce w niebie
Dlatego podaruj mi.

3. Interpretacja muzyczno-retoryczna kantaty

3.1. Obrazowanie ruchu

Bach dużą wagę przykładął do tekstów. Wybierał te, które zawierały obrazy i słowa dające się oddać w muzyce. Tekst kantaty *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* obfituje w słowa związane z ruchem, które Bach ilustruje muzycznie. Są to wyrażenia następujące: „gehen” („iść”), „stehen” („stać”), „zurückstehen” („zatrzymać się”), „steigen” („wchodzić”), „folgen” („podążać za kims”), „eilen” („spieszyć się”), „umfassen” („obejmować”). Albert Schweitzer napisał:

[...] w każdym charakterystycznym ruchu w ogóle tkwi dla Bacha element malarski. Określenia takie, jak: przebudzenie, zrywanie się, zmartwychwstanie, wznoszenie się, wzlatywanie, spieszenie, potykanie się, chwianie, upadanie – gdziekolwiek się pojawiają, są myślowym załącznikiem tematu⁴⁸.

Środki, którymi Bach posługuje się, aby ukazać ruch, należą do klasy figur obrazowych (hypotyposis). Należą do niej następujące figury: *anabasis*, *catabasis*, *circolo*, *fuga*, *tirata*, *imitatio*⁴⁹.

Schweitzer pierwszy uchwycił sposób, w jaki Bach podchodzi do tekstów swoich utworów. Wybiera on bowiem charakterystyczne słowo i wyraża je odpowiednim motywem. Motyw ten przewija się i kształtuje cały utwór. W omawianej kantacie to motywy kroków⁵⁰ są najważniejsze.

Na początku części pierwszej (*Arioso i Recytatyw*) motyw kroków wprowadza continuo: powtarzająca się trzy razy figura *anabasis*, zakończona skokiem septymy w dół, zdaje się ilustrować mozolne wstępowanie. Albert Schweitzer napisał:

W początkowym arioso kantaty [...] wydaje się nam, że widzimy, jak ukazuje Jezusa kroczącego na czele uczniów, a potem odwracającego się ku nim i zatrzymującego się, aby powtarzać nieustannie słowa o cierpieniu, słowa, których oni nie mogą pojąć⁵¹:

Przykład 1. Część I, Continuo, t. 1–3

Motywy kroków nasycza nie tylko partię continuo, ale również partię głosu basowego. Na słowach wypowiedzianych przez Jezusa „Wir gehen hinauf” Bach rozwija *anabasis*. Jako symbolu wspólnego podążania do Jeruzalem Bach używa w tym miejscu imitacyjnego prowadzenia głosu wokalnego i continuo (figura *imitatio*).

⁴⁸ Albert Schweitzer, op. cit., s. 348.

⁴⁹ Terminy te pojawiają się w *Musicalisches Lexicon* J. G. Walthera.

⁵⁰ Motyw kroków wyróżnił Albert Schweitzer. Por. Albert Schweitzer, op. cit., s. 380.

⁵¹ Ibid.

Słowa, które kończą część pierwszą kantaty – „in die Hölle gehen” ujął Bach w modelową postać skalowej *catabasis*. Ponadto continuo osiąga najniższy dźwięk C (*hypobole*⁵²).

Znaczenia retorycznego nabiera w tej części kontrast w przebiegu ruchowym continuo. Partii duszy towarzyszy wolniejszy ruch w basie (długie wartości rytmiczne); tak jak kontemplująca dusza, zdaje się z trwogi zamierać w ruchu.

Motywy kroków przesyciona jest również cała część druga (*Aria i chorał*)⁵³. Motyw ten wprowadza continuo:

Przykład 2. Część II, Continuo, t. 1–6

Aria rozpoczyna się słowami: „Ich folge dir nach”. Wznoszący kierunek linii melodycznej (*anabasis*) ilustruje podążanie w górę do Jeruzalem. Głównym środkiem wyrażenia tekstu stała się tutaj figura *imitatio*. Głos altowy i continuo „podążając za sobą” w imitacji, przedstawiają obraz, w którym dusza towarzyszy Zbawicielowi w drodze krzyżowej:

Przykład 3. Część II, Alto i Continuo, t. 7–12

⁵² Termin *hypobole* pojawia się w *Musica poetica* J. Burmeistra. Por. Dietrich Bartel, op. cit., s. 195.

⁵³ Takt 6/8 nadaje tej części charakter taneczny. Wydaje się, że Bach antycypuje tu zapowiedź i radość przyszłego życia wiecznego, o którym jest mowa w dalszych częściach utworu. Na poparcie tej interpretacji można przytoczyć arię z *Pasji według św. Jana*, *Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten*, która utrzymana jest w tanecznym takcie 3/8.

Za pomocą figury *circolo* odtwarza Bach słowo *umfangen* (t. 38–40, 42–45, 50–52):

Przykład 4. Część II, Alto i Continuo, t. 38–40

Alto

noch um-fan - - - - - gen, am

Organo (bez.) Continuo

5 - - 9 5 9 5 9 6 6/5

Melizmatem (figura *fuga*) „maluje” Bach pośpiech, o którym jest mowa w części czwartej (t. 34–36, 42–45):

Przykład 5. Część IV, Basso i Continuo, t. 34–36

Basso

nun will ich ei - - - - - len und

Organo (bez.) Continuo

9 8 4 2 6 - # 7 6/5 # 6/5

3.2. Obrazowanie słów o dużym ładunku emocjonalnym

Tekst kantaty zawiera również wiele słów i zwrotów o dużym ładunku emocjonalnym, np. „Sünden” („grzechy”), „das Kreuz” („krzyż”), „das Gift” („trucizna”), „das Grab” („grób”), „der Tod” („śmierć”), „das Leid” (cierpienie). Aby wyrazić stany negatywne, Bach sięga do figur emfaticznych, które stosowane były głównie na gruncie harmonii i chromatyki. Spośród nich najważniejsza jest *pathopoeia*⁵⁴ („budząca patos”) – stopniowe następstwo półtonów w górę lub w dół. Słowa negatywne Bach interpretuje przede wszystkim za

⁵⁴ Termin *pathopoeia* pojawia się w *Hypomnematum musicae poeticae* oraz *Musica poetica* J. Burmeistra. Por. Dietrich Bartel, op. cit., s. 235.

pomocą dysonansów. Do najważniejszych figur związanych z traktowaniem dysonansów należą: *saltus duriusculus*⁵⁵ (skok o interwał niedozwolony), *multiplicatio* (wielokrotne powtarzanie dysonansu) oraz *parrhesia* (śmiały dysonans wynikający z linearnego prowadzenia głosów). Szczególną rolę w kantatach Bacha, również w kantacie *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem*, odgrywa zwłaszcza *parrhesia*: „Bach hat wie viele Musiker vor ihm reichlich von ihr Gebrauch gemacht”⁵⁶. Pojawia się ona najczęściej w formie trytonu. Istotnym czynnikiem wyrazowym staje się także pauza. Wśród figur kształtowanych przy pomocy pauzy wymienić należy przede wszystkim *suspirans* (pauza rozbijająca słowo na oddzielne sylaby), która ilustruje westchnienie i łkanie⁵⁷.

Część pierwsza kantaty to dialog, rozmowa pobożnej duszy (alt) z Jezusem (bas). Bach różnicuje obie partie na recytatyw (dusza) i arioso (Jezus), które przeplatają się ze sobą. Kwestie śpiewane przez kontemplującą duszę imponują niezwykłą ekspresją i obfitują w słowa o dużym ładunku emocjonalnym. Drugi odcinek recytatywu (t. 10–14) rozpoczyna się słowami: „O harter Gang! hinauf? O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!” Dla oddania słów afektywnych Bach łączy różne środki dysonansowe: „O harter Gang” wyraża *multiplicatio* i *saltus duriusculus* (kwinta zmniejszona); „O ungeheurer Berg” – *parrhesia*, *saltus duriusculus* (kwinta zmniejszona) i *pathopoeia*; „Sünden” – *pathopoeia* i *parrhesia*, „zeigen” – *multiplicatio* (zob. przykład 6).

W części drugiej kantaty dysonanse po raz pierwszy pojawiają się na słowach „durch Speichel und Schmach” (t. 19–30). Melodia w tym fragmencie porusza się przede wszystkim po składnikach trójdźwięku zmniejszonego (zob. przykład 7).

⁵⁵ Termin *saltus duriusculus* pojawia się tylko u Chr. Bernharda w *Tractatus compositionis augmentatus*. Por. Dietrich Bartel, op. cit., s. 251.

⁵⁶ „Bach często się nią posługiwał, jak wielu muzyków przed nim”. Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst...*, op. cit., s. 38.

⁵⁷ Termin *multiplicatio* pojawia się w *Praecepta der Musicalischen Composition* J. G. Walthera (Cz. II, rozdz. IV, § 25). Natomiast terminy *parrhesia* i *figura suspirans* w jego *Musicalisches Lexicon*.

Przykład 6. Część I, t. 10–13

Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Alto Seele
O har-ter Gang! hin-auf? O un-ge-heu-rer Berg, den mei-ne Sün-den zei-gen!

Basso Jesus

Organo (bez. Continuo)

-auf
6 5 6 7 6 4 3 2 6 5 6 4 3 2

Przykład 7. Część II, Alto i Continuo, t. 18–24

Alto
fol - - - ge dir nach durch Spei - - - chel und Schmach ich fol -

Organo (bez. Continuo)

6 5 6 7 5 7 7 6 6 4 3 2

Alto
- - - ge dir nach durch Spei - - - chel und Schmach

Organo (bez. Continuo)

5 6 6 6 6 6 5 2 6 5

W części trzeciej (*Recytatyw*) zdaniem kluczowym jest „Die Welt mag immerhin den Gift der Wollust zu sich nehmen, ich labe mich mit meinen Tränen”. Oto środki, którymi Bach wyraża powyższy tekst:

„den Gift der Wollust” wyraża figura *hyperbole*⁵⁸ (najwyższy dźwięk – *as*¹ – na słowie „Gift”), dwa *salti duriusculi* (kwinty zmniejszone), *parrhesia*; „Ich labe mich” – *multiplicatio* oraz *heterolepsis*⁵⁹ (głos tenorowy przekracza dolną granicę swojej skali); „Tränen” – *parrhesia* oraz pochod półtonowy *b-a*:

Przykład 8. Część III, t. 4–6

Tenore
Welt mag im-mer-hin den Gift der Wol-lust zu sich neh-men, ich la-be mich mei-nen Trä-nen und

Organo (bez.)
Continuo

Słowa związane z krzyżem ujmuje Bach najczęściej w postać figury *pathopoeia*. Pojawiające się w części pierwszej kantaty zdanie „Dein Kreuz ist dir schon zugericht” (t. 24–25) wyraża trójdźwięk zmniejszony, *pathopoeia* oraz *anabasis*:

Przykład 9. Część I, t. 24–25

Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Alto Seele
nicht! Dein Kreuz ist dir schon zu-ge-richt,

Basso Jesus

Organo (bez.)
Continuo

⁵⁸ Termin *hyperbole* pojawia się w *Hypomnematum musicae poeticae* J. Burmeistra. Por. Dietrich Bartel, op. cit., s. 195.

⁵⁹ Termin *heterolepsis* pojawia się w *Praecepta der Musicalischen Composition* J. G. Walthera (Cz. II, rozdz. IV, § 25).

Za pomocą figury *suspirans* Bach w obrazowy sposób ilustruje w części drugiej rozłąkę ze Zbawicielem. Pauzy jak gdyby „rozcinają” wizualnie linię melodyczną na słowach „und wenn du endlich scheiden mußst”. Rozstanie to jest bolesne, podkreślają to *salti duriusculi* w taktach 76–77 oraz *pathopoeia* w taktach 84–86:

Przykład 10. Część II, Alto i Continuo, t. 83–86

Alto

Organo (bez.) Continuo

und wenn du endlich scheiden mußst, solst

6 6 6 6 5 7 5

Treści negatywne mogą wyrażać nie tylko figury związane z traktowaniem dysonansów, lecz także opadająca linia melodyczna⁶⁰. Słowo „Jerusalem”, które pojawia się w pierwszej części kantaty (t. 32), wyrażają figury: *pathopoeia*, *parresia* oraz *catabasis*. Słowa „dein Grab” w części drugiej symbolizuje *hypobole* (dźwięk *b*) w taktach 90 i 100. W takcie 90 słowa te wzmocnione są dodatkowo poprzez *saltus duriusculus* (septyma mała), a w takcie 100 przez *catabasis*. Figure *catabasis* rozwija Bach w części czwartej na słowie „Sündenfalle” (grzechy) w taktach 14–15 i 21:

Przykład 11. Część IV, Basso i Continuo, t. 21

Basso

Organo (bez.) Continuo

Sün - den - fal - le in

6 6 7 7

Albert Schweitzer zauważył, że Bach, aby wyrazić ból i cierpienie, często posługiwał się równomiernym następstwem nut, łączonych po dwie, które sprawiały wrażenie szeregu westchnień⁶¹. Ów motyw westchnień przewija się w części czwartej (*Aria*) przez całą partię continuo:

⁶⁰ Por. Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst...*, op. cit., s. 40.

⁶¹ Por. Albert Schweitzer, op. cit., s. 395.

Przykład 12. Część IV, Continuo, t. 1–4

Organo
(bez.)
Continuo

3.3. Wyrażanie zawołania i pytania

W analizowanej kantacie eksklamacje nie są rozbudowane pod względem rozmiarów, ograniczają się najczęściej do jednego słowa: „Doch!”, „Komm!”, „Ach!”, „Gehe nicht!”, „Welt!” Dla pogłębienia ekspresji Bach łączy niejednokrotnie *exclamatio*⁶² z figurą *parrhesia* oraz *suspirans*, np.:

Przykład 13. Część I, t. 23–24

Recitativo

⁶² Termin *exclamatio* pojawia się w *Musicalisches Lexicon* J. G. Walthera.

Bardziej rozwiniętą postać otrzymała *exclamatio*, która otwiera część pierwszą kantaty. Część tą rozpoczyna rozbudowany melizmat na słowie „Sehet!”:

Przykład 14. Część I, Basso, t. 1–4

Example 14 shows the beginning of the Bass part (labeled "Basso Jesus") in Part I, measures 1-4. The music is in G major (one sharp) and 6/8 time. The lyrics "Se - het, se -" are written below the notes. The melody features a complex melismata on the word "Sehet!".

W interesujący sposób Bach zinterpretował słowo „Kreuz” w drugiej części kantaty. Uwypukła je mianowicie osiągnięte skokiem seksty małej do góry *exclamatio* oraz figura *tenuta*⁶³, zawieszona na dźwięku *des*²:

Przykład 15. Część II, Alto i Continuo, t. 34–37

Example 15 shows measures 34-37 of Part II for the Alto and Continuo parts. The Alto part is in G major and 6/8 time. The Continuo part is in G major and 6/8 time. The lyrics "am Kreuz" are written above the Alto part. The Continuo part features figured bass notation: 6, 4̣, 2, 6, 5, 5̣, 4̣, 5̣, 6̣, 5̣.

W analizowanej kantacie figura *interrogatio*⁶⁴ pojawia się dwa razy w części pierwszej. Na początku swojej partii dusza pyta: „Komm, schau doch, mein Sinn, wo geht dein Jesus hin?” (t. 5–6). Figura *interrogatio* opiera się tu na ascendentalnym pochodzie sekundy na kwintę akordu dominantowego⁶⁵:

⁶³ Termin *tenuē* (*tenuta*) pojawia się w *Musicalisches Lexicon* J. G. Walthera.

⁶⁴ *Interrogatio* dopiero w wieku XVIII zaliczona została do figur muzyczno-retorycznych, ale już w wieku XVII pytanie muzyczne scharakteryzował Ch. Bernhard w *Tractatus compositionis augmentatus* (rozdz. 35). Por. Dietrich Bartel, op. cit., s. 202.

⁶⁵ Paul Mies zbadał figurę *interrogatio* we wszystkich kantatach Bacha i wykazał, że większość z nich posiada wznoszący kierunek linii melodycznej i kończy się na kwincie akordu. Por. Paul Mies, *Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach*, „Bach-Jahrbuch” nr 17, 1920, s. 66–76.

Przykład 16. Część I, Alto i Continuo, t. 5–6

Alto Seele

Sinn, wo geht dein Je - sus hin?

Organo (bez.) Continuo

6
4
2

6

5

6

7
5

Interrogatio pojawia się również w taktach 10–11 na słowie „hinauf?” i przyporządkowana jest skokowi kwarty czystej do góry.

4. Zakończenie

Przytoczone w analizie przykłady muzycznej interpretacji tekstu pozwalają na sformułowanie wniosku, że Bach świadomie stosował figury muzyczno-retoryczne jako środek *ars oratoria*. Określone kształty muzyczne, które powracają w określonych kontekstach, dowodzą, że Bach operował skonwencjonalizowanym językiem muzycznym. W kantatach kantora lipskiego można wyróżnić słowa, które za każdym razem otrzymują podobną postać muzyczną. Dla zobrazowania treści tekstu oraz wywołania pożądanego afektu kompozytor używa licznych figur muzyczno-retorycznych, które teoretycy, m.in. Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle, Johann Gottfried Walther, szczegółowo opisywali w swoich traktatach i które stały się normą kompozytorską. Figury stosuje Bach nie tylko w częściach aryjnych. Takie środki jak dysonanse, *anabasis* czy *catabasis* pojawiają się również w recytatywach. Figury dysonansowe, które Bach stosuje w recytatywach, cechują się dużą śmiałością. W utworach Bacha panuje równowaga w stosowaniu figur emfatycznych i obrazowych. Figury obrazowe występują u niego również w roli emfatycznych. Opadająca linia melodyczna może wyrażać także afekty negatywne (np. słowa „grzech”, „grób”). Bach środkami muzycznymi maluje nie tylko szczegóły tekstu, ale także ogólny nastrój poezji, odtwarza w muzyce nie tylko obrazy, ale i uczucia. Na przykład chcąc wyrazić radość, wprowadza taneczny takt 6/8. Ilustrowane szczegóły stanowią tylko część całości, która ma za zadanie przybliżyć słuchaczowi treść muzyczną dzieła.

Jak już wspomniałam na początku artykułu, dla współczesnych badaczy zagadnieniem kluczowym stał się związek pomiędzy sztuką słowa a sztuką dźwięku. Związek ten bardzo wyraźnie przejawia się w utworach Jana Sebastiana Bacha. Bach nie pozostawił po sobie dzieła teoretycznego, a zatem związki z retoryką w jego kompozycjach można wykazać jedynie poprzez ich analizę. Dobre zakończenie niniejszych rozważań mogą stanowić słowa Jarosława Iwaszkiewicza:

Bez uwzględnienia tego związku słowa z muzyką u Bacha nie można się zdobyć na żadną sensowną interpretację jego utworów wokalnych, a nawet niewokalnych. Jeżeli się nie wie, co Bach chciał wyrazić – popełnia się błędy nie do darowania⁶⁶.

⁶⁶ Jarosław Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983, s. 206.