

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

WYDZIAŁ DYRYGENTURY CHÓRALNEJ, EDUKACJI MUZYCZNEJ,  
MUZYKI KOŚCIELNEJ, RYTMIKI I TAŃCA

Kierunek: Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej

Specjalność: Dyrygentura chóralna

**Beata Kozyra-Paulska**

**W poszukiwaniu teorii afektów oraz retoryki  
w muzyce dawnej i archaizującej muzyce  
współczesnej na wybranych przykładach**

Praca doktorska

napisana pod kierunkiem

prof. Ewy Marchwickiej

Warszawa 2022

## Spis treści

Wstęp.....	4
1. Znaczenie w muzyce.....	9
1.1. Dzieło w ujęciu estetyki według Romana Ingardena i Marii Gołaszewskiej.....	9
1.2. Emocje, afekt – definicje .....	11
1.2.1. Afekty w psychologii i filozofii.....	12
1.2. Retoryka i jej obszary w różnych naukach.....	14
2. Geneza teorii afektów w muzyce.....	16
2.1. Teoria a praktyka wykonawcza ( <i>prima prattica, seconda prattica</i> ).....	16
2.2. Figury retoryczne w teorii afektów .....	23
2.3. Afekt w muzyce a znaczenie .....	25
3. Analiza wykonawcza wybranych kompozycji i utworów wchodzących w skład prezentacji programu przewodowego.....	28
3.1. Metodologia analizy .....	28
3.2. Analiza przykładowych utworów dawnych pod kątem sposobu funkcjonowania w nich teorii afektów i figur retorycznych .....	28
3.2.1. <i>If ye love me</i> – Thomas Tallis .....	28
3.2.2. <i>O vos omnes</i> – Tomás Luis de Victoria.....	34
3.2.3. <i>Cztery pory roku. „Lato”</i> – Antonio Vivaldi.....	39
3.3. Analiza utworów dawnych zawartych w programie prezentacji przewodowej pod kątem sposobu funkcjonowania w nich teorii afektów i figur retorycznych.....	47
3.3.1. Sonata <i>Ukrzyżowanie</i> ze zbioru <i>Sonat różańcowych</i> Heinricha Ignaza Franza von Bibera jako przykład metatekstualności.....	47
3.3.2. <i>Ave Regina caelorum</i> – Stanisław Sylwester Szarzyński .....	65
3.3.3. Psalm <i>Dixit Dominus</i> – Georg Friedrich Händel.....	72
3.3.3.1. Tekst – geneza i tłumaczenie .....	74
3.3.3.2. „Wymowa” tonacji poszczególnych części w opaciu o poglądy dotyczące kolorystyki Jeana-Jacquesa Rousseau i Marca-Antoine’a Charpentiera.....	75

3.3.3.3. Analiza utworu w kontekście figur retorycznych i teorii afektów.....	76
3.4. Analiza przykładowego utworu współczesnego prowadząca do odnalezienia w nim figur retorycznych i afektów .....	111
3.4.1. <i>Psalmus 102</i> – Paweł Łukaszewski .....	111
3.5. Analiza utworów współczesnych, zawartych w programie prezentacji przewodowej, prowadząca do odkrycia w nich figur retorycznych i afektów .....	117
3.5.1. <i>Magnificat</i> – Arvo Pärt .....	117
3.5.2. <i>Crux fidelis</i> – Mateusz Dębski .....	127
3.5.3. <i>Psalm 67</i> – Charles Ives .....	133
Wnioski z nagrań oraz podsumowanie pracy .....	142
Aneks.....	145
Bibliografia.....	150
Spis przykładów .....	152
Spis ilustracji .....	154
Spis tabel.....	155

## Wstęp

Określenie „muzyka dawna” dotyczy muzyki funkcjonującej historycznie, a powstałej w okresie średniowiecza, renesansu i baroku, ale termin obejmuje także pojęcie wykonawstwa historycznego, autentyzmu (ang. *historically informed performance, period performance, authentic performance*)<sup>1</sup>. W Anglii istnieje pojęcie *Historically Informed Performance Practice* – określa ono kierunek powstały w latach 70. XX wieku mający na celu próbę odtworzenia pierwotnych uwarunkowań wykonywania muzyki. Przeciwstawia się XIX- oraz XX-wiecznej praktyce realizacji dawnych – zwłaszcza barokowych – utworów we współczesnej konwencji. Przedstawiciele autentyzmu (m.in. Christopher Hogwood, Jordi Savall, Andrew Parrott) w kreacji wykonawczej opierają się na badaniu oryginalnych traktatów muzycznych, prowadzą także badania w dziedzinie transkrypcji, produkcji instrumentów, tańca, akustyki, budowy instrumentów i technik wokalnych<sup>2</sup>.

Zdaniem „autentystów” historyczne podejście do muzyki dawnej wnosi żywe spojrzenie na utwór, pozwala wprowadzić własny element twórczy na podstawie źródeł historycznych<sup>3</sup>. To powoduje, że wykonawca, pozostając wiernym intencji kompozytora, poszukuje dobrych wydawnictw i prowadzi dyskusję z muzykologami.

Muzykolog Cezary Zych<sup>4</sup> wykazał różnicę pomiędzy muzyką współczesną a muzyką dawną, twierdząc, że współczesna muzyka opiera się na wiedzy ustalonej (margines poszukiwań jest mały), a muzyka dawna na ciągłym procesie redefinicji<sup>5</sup>. W muzyce dawnej należy poznać język utworu i język wypowiedzi muzycznej kompozytora, co łączy się ze znajomością traktatów z XVII wieku, teorii afektów i retoryki.

Warto dodać, że pionierzy wykonawstwa historycznego byli przede wszystkim badaczami, filologami muzycznymi, dopiero potem wykonawcami. Jakże istotne jest przecież zgłębienie treści utworu poprzez jego analizę. „W centrum filologii muzyki stoi

---

<sup>1</sup> Hasło: *Wykonawstwo historyczne*, w.: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Wykonawstwo\\_historyczne](http://pl.wikipedia.org/wiki/Wykonawstwo_historyczne) [dostęp: 12.09.2018].

<sup>2</sup> B. Kozyra, *Rozwój muzyki dawnej w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych w Warszawie im. Fryderyka Chopina*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. S. A. Wróblewskiego, UMFC, Warszawa 2011, (praca niepublikowana).

<sup>3</sup> *Muzyka dawna – dziwne zjawisko*, audycja z udziałem m.in. Agaty Sapiechy – (skrzypaczki) i Cezarego Zycha (muzykologa), 31 stycznia 2011 r., PR11.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Odtwarzania, poszukiwania.

partytura, czyli tekst, który czasami jest tak tajemniczy, jak starożytna poezja. Filolog zatem stara się ustalić brzmienie najbardziej zbliżone do oryginału”<sup>6</sup> – twierdzi Giovanni Antonini.

Zdobyta wiedza dotycząca muzyki dawnej, ale i osobiste doświadczenia wykonawcze, spowodowały chęć usystematyzowania moich poglądów na ten temat w pracy doktorskiej, w której zamierzam udowodnić siłę oddziaływania muzyki dawnej (w owych filozoficznych aspektach) również na muzykę współczesną oraz potwierdzić fakt, że muzyka dawna ma znaczenie ponadczasowe.

Wykonawstwo muzyki dawnej wiąże się nie tylko ze znajomością stylu danego kompozytora, ale również zasad wykonawczych obowiązujących w danej epoce. Żeby zgłębić tę wiedzę, należy zapoznać się z niektórymi traktatami poświęconymi muzyce dawnej, między innymi z *Musurgia universalis* Athanasiusa Kirchera<sup>7</sup>. Jest to dziesięciotomowa encyklopedia wiedzy o muzyce poruszająca temat teorii afektów oraz retoryki muzycznej w odniesieniu do filozofii. Niezbędnym źródłem omawiającym problemy techniczne w grze na instrumentach oraz śpiewie są również *Florilegium Primum* i *Florilegium Secundum* Georga Muffata<sup>8</sup>, traktaty będące zbiorem informacji o zasadach wykonywania muzyki francuskiej, następnie *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen* Johanna Joahima Quantza<sup>9</sup>, traktat zawierający wiedzę o grze na flecie poprzecznym (ówczesnym flecie traverso) oraz o zasadach prowadzenia i ustawienia orkiestry. Quantz daje również wskazówki instrumentalistom akompaniującym. Kolejnym słynnym traktatem jest rozprawa Carla Philippa Emanuela Bacha, *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen*<sup>10</sup> (szkoła gry na instrumentach klawiszowych). Była ona wzorem dla wielu późniejszych traktatów i wywarła wielki wpływ na praktykę wykonawczą, szczególnie na grę klawesynistów, jak i grupę instrumentów *basso continuo*. Późniejszy zaś traktat Leopolda Mozarta, *Versuch einer gründlichen Violinschule*<sup>11</sup>, podaje ówczesne podstawowe informacje dotyczące zasad gry na skrzypcach. Niezwykle cennymi źródłami w poszukiwaniu wiedzy o sposobach

---

<sup>6</sup> *Muzyka dawna – czy to już muzyka przyszłości?*, 10 grudnia 2012 r., PR11.

<sup>7</sup> A. Kircher, *Musurgia universalis*, w:

[http://imslp.org/wiki/Musurgia\\_Universalis\\_%28Kircher,\\_Athanasius%29](http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_%28Kircher,_Athanasius%29), [dostęp: 15.09.2018].

<sup>8</sup> G. Muffat, *Florilegium secundum*, w: „Canor”, 1998, nr 19.

<sup>9</sup> J. J. Quantz, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Łódź 2012.

<sup>10</sup> C. P. E. Bach, *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen*, w: [http://imslp.org/wiki/Versuch\\_%C3%BCber\\_die\\_wahre\\_Art\\_das\\_Clavier\\_zu\\_spielen,\\_H.868,\\_870\\_%28Bach,\\_Carl\\_Philipp\\_Emanuel%29](http://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_das_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_%28Bach,_Carl_Philipp_Emanuel%29), [dostęp: 20.09.2018].

<sup>11</sup> L. Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Jerzewska, Poznań 2007.

wykonywania muzyki dawnej są także współczesne czasopisma poświęcone tematowi wykonawstwa stylowego, takie jak „Canor”, „Twoja muza” lub „Orfeo” oraz audycje w Programie Drugim Polskiego Radia, a także wiele interesujących, współczesnych artykułów i książek, np: *Baroque string playing* – Judy Tarling, a także *Händel* – Christophera Hogwooda, *Bach. Muzyk i uczoney* – Christoffa Wolffa. Punktem wyjścia dla tej pracy są twierdzenia Nikolausa Harnoncourta, pochodzące z książki *Muzyka mową dźwięków*.

Zgodnie z głównym założeniem pracy afekty oraz figury retoryczne i ich rola w interpretacji dawnych, ale również (jak staram się udowodnić) współczesnych kompozycji stanowią jeden z istotnych aspektów, zarówno działań analitycznych w badaniach nad ich materią i formą muzyczną, jak i empirii wykonawczej.

W poszukiwaniu znaczenia języka wybranych do koncertu przewodowego utworów muzyki dawnej i nowych kompozycji podparto się koncepcją Nikolausa Harnoncourta, według którego „muzyka była i jest mową dźwięków, w której wypowiadało się sprawy niewysłowione i mogła być rozumiana tylko przez współczesnych. Musiała być tworzona wciąż na nowo – odpowiadając aktualnemu sposobowi życia i nowym potrzebom duchowym”<sup>12</sup>.

Za zasłoną dźwięków, swoistych ekwiwalentów języka, kryje się bogactwo znaczeń, a mniej ich trzeba szukać, bowiem są bardziej wyraźne w utworach wokalnych i wokalo-instrumentalnych. Warto jednak postawić pytanie, gdzie w muzyce współczesnej można znaleźć afekty i figury retoryczne? Kompozytorzy nadają kształt i formę każdemu swojemu dziełu, a ono zawsze niesie bliżej określoną lub tylko symboliczną treść, a więc w takim sensie posiada zawsze jakieś znaczenie. Afekty w muzyce współczesnej są emocjami, „ukonstytuowanymi” w utworze nie tylko w melodyce, harmonii, rytmie, ale i dynamice czy artykulacji, których zapisu w partyturze dawne dzieła były pozbawione. Współcześni kompozytorzy czerpią często inspiracje z dawnych epok i możliwe, że bardziej lub mniej świadomie nawiązują do teorii afektów. Odnalezienie i eksponowanie w wykonawstwie owych dawnych teorii i reguł komponowania wpływa w sposób istotny na pogłębienie rozumienia znaczenia dzieła w sensie intelektualnym i emocjonalnym, mając istotny wpływ na odmienne brzmienie utworu, co stanowi jedną z głównych tez mojej pracy doktorskiej.

---

<sup>12</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Warszawa 2011, s. 9.

W pracy tej poddaje się analizie pod kątem analogii z teorią afektów głównie utwory wokalne bądź wokально-instrumentalne. Wszak tam, gdzie istnieje słowo, jest również retoryka, choć czasem ukryta, a tam, gdzie pojawia się zjawisko interpretacji – afekt choćby symboliczny. Istotnym jest też fakt, że figury retoryczne nie były i nie są w pełni jednoznaczne. Jak słusznie twierdzi Manfred Bukofzer, niemiecki badacz i muzykolog, „(...) określonego znaczenia nabierały dopiero w kontekście muzycznym, a także w połączeniu z tekstem lub tytułem. Identyczne muzycznie figury ze względu na to, że nie »wyrażały«, lecz tylko »przedstawiały« lub oznaczały afekty, mogły przybierać nawet dość rozbieżne znaczenia»<sup>13</sup>.

Zamierzeniem empirycznym tej pracy doktorskiej jest ukazanie brzmienia utworów, w których w ramach interpretacji dokonano analizy pod kątem odnalezienia, określenia i odczytania figur retorycznych i afektów, bez próby określania wartości dokonanych interpretacji. W tym sensie praca ta jest całkowicie nowatorska.

Gdy w wieku XVI wyartykułowano teorię figur retorycznych oraz afektów, w niedługim czasie nastąpił ich niezwykły rozkwit trwający aż przez dwie kolejne epoki. Niezwykle istotny jest też fakt, że „(...) polifonia weszła w symbiozę z tekstem, zrosła się ze słowem w jego aspekcie gramatycznym i akcentacyjnym, a także w dużym już stopniu wyrazowym»<sup>14</sup>. Muzyka powstawała w relacji ze słowem i nierozzerwalnie współgrała z tekstem. Dlatego też w tej pracy podjęto próbę odniesienia teorii afektów do współczesnej muzyki wokalne.

Pomysł napisania pracy doktorskiej zrodził się pod wpływem studiów w zakresie gry na skrzypcach barokowych. Regularna nauka i kursy za granicą zaowocowały wiedzą, że głównym aspektem wykonawstwa muzyki dawnych czasów była teoria afektów. Teoria ta przeniknęła do muzyki współczesnej i w stopniu niepodważalnie istotnym może mieć wpływ na konstytucję intelektualną kompozytora, ale przede wszystkim jednak powinna oddziaływać na rozumienie utworu przez wykonawcę, a tym samym na interpretację dzieła. Dobra interpretacja jest niemożliwa bez znajomości zasad, którymi posługiwali się dawni mistrzowie. Nie zapisywano wówczas dynamiki, oznaczeń metrycznych, różnych elementów notacji, którymi posilkują się kompozytorzy i wykonawcy współcześni, bo muzykom dawnych czasów nie było to potrzebne. Często i dziś korzysta się z zapisanej wiedzy dawnych mistrzów, dzięki temu wykonawcom

---

<sup>13</sup> M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970, s. 525-526.

<sup>14</sup> N. Harnoncourt, *op. cit.*, s. 39.

łatwiej jest zrozumieć zamysł kompozytora. Trafniej bowiem można odczytać domniemany „program” czy domyślić się, jakie emocje kierowały twórcami lub według jakiego zamysłu tworzyli swoje dzieła. Tym „programem” w dawnych czasach była teoria afektów i retoryka.

Pierwszy rozdział pracy poświęcony jest znaczeniom w muzyce, afektom i retoryce; w poszukiwaniu związków pomiędzy emocjami a afektem pomaga analiza poglądów z różnych dziedzin, takich jak estetyka, muzykologia i psychologia.

W drugim rozdziale przedstawiona jest klasyfikacja poszczególnych figur retorycznych i analiza rozwoju teorii afektów na przestrzeni wieków, a także transkrypcja figur retorycznych w muzyce instrumentalnej w oparciu o znaczenia afektów.

W trzecim rozdziale dokonana została analiza wybranych utworów przez pryzmat sposobu funkcjonowania w nich afektów i figur retorycznych. Dotyczy to zarówno dzieł przykładowych, jak i tych, które stały się przedmiotem filmów doktorskich. Są to utwory muzyki dawnej: *Ukrzyżowanie* ze zbioru *Sonat różańcowych* Heinricha Ignaza Franza von Bibera, *Ave Regina caelorum* Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, *Dixit Dominus* Georga Friedricha Händla oraz utwory muzyki współczesnej: *Crux fidelis* Mateusza Dębskiego, *Magnificat* Arvo Pärta oraz *Psalm 67* Charlesa Ivesa. Dzieła analizowane są również na zasadzie analogii. Poprzez poszukiwania najbardziej charakterystycznych figur retorycznych, zarówno w muzyce dawnej, jak i tej z obecnych czasów, usiłuje się wpłynąć na pogłębienie interpretacji utworów.

W czwartym rozdziale przedstawione zostały refleksje na temat nagrań, mające zweryfikować tezy niniejszej pracy. W zakończeniu własne wnioski skonfrontowane są z wnioskami z wywiadów przeprowadzonych z kompozytorami muzyki współczesnej – Mateuszem Dębskim oraz Arvo Pärtem.



## 1. Znaczenie w muzyce

Teorię afektów należy rozpatrywać na tle rozważań o muzyce, mieszczących się także w najnowszej teorii poznania. Tu właśnie koniecznym jest umieszczenie jej w sferze tworzonego, nadawanego i odbieranego komunikatu. Komunikatu nadawanego nie w semantycznym, swoistym, lecz indywidualnym języku wypowiedzi. To właśnie upoważnia do poszukiwania znaczeń tego języka, czyli języka muzyki.

W trakcie dość szeroko zakrojonych badań dotyczących poszukiwania owych znaczeń w muzyce, istotną rolę odegrały koncepcje głoszące, iż treścią muzyki są emocje i afekty. Są one uwarunkowane historycznie, a powstały w czasach najbardziej bujnego rozwoju muzyki wokalne. Ich praktyczne znaczenie w sztuce kompozycji zmieniało się wraz z relacją kompozytor – wykonawca – odbiorca. Dziś warto byłoby w poszukiwaniu pogłębionego wykonawstwa skorzystać z doświadczeń przeszłości. Zanim jednak zajmiemy się genezą i analizą omawianych teorii w celu sprecyzowania obszaru rozważań, dokonam przeglądu podstawowych dla tej pracy definicji.

### 1.1. Dzieło w ujęciu estetyki według Romana Ingardena i Marii Gołaszewskiej

Dzieło muzyczne, szczególnie to, które eksponuje emocje, oprócz analizy teoretycznej skupiającej się wokół sfery wyłącznie muzycznej, bardzo często należy analizować również pod kątem filozofii. Szczególnym walorem analizy staje się tu termin „przeżycia estetycznego”, stworzony przez Romana Ingardena, a następnie rozwinięty przez Marię Gołaszewską.

Pojęcie „przeżycie estetyczne” mieści się w dziale filozofii zwanym estetyką. Według *Słownika Pojęć i Tekstów Kultury* są to: doznania człowieka obcującego z dziełami sztuki lub tworam natury, dzięki którym dosięga on tkwiących w nich wartości estetycznych<sup>15</sup>. Warunkiem koniecznym do zaistnienia przeżycia estetycznego jest kontemplacja jakości zmysłowych rzeczy, choć powstający w jej trakcie przedmiot estetyczny jest – zgodnie z koncepcją Romana Ingardena – tworem uzależnionym od odbiorcy.

Istotnym terminem staje się również „sytuacja estetyczna”, czyli moment obcowania artysty z samym dziełem. Dzieło zatem staje się wartością absolutną, gdy

---

<sup>15</sup> Hasło *Przeżycie estetyczne*, w: *Słownik Pojęć i Tekstów Kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa, 2002, s. 60.

analizujemy je pod kątem filozoficznym.

Przeżycie estetyczne rozpoczyna się wtedy, gdy człowiek pod wpływem dzieła nie może pozostać obojętny, następuje zmiana w jego stanie z obojętnego na uczuciowy (wzruszenie). Stan wzruszenia jest emocją, która daje początek przeżyciu estetycznemu. Dzięki niej podmiot zwraca się w stronę przedmiotu. Niezwykle istotne w tym przeżyciu jest całkowite „zatrącenie” (zacieśnienie obszaru świadomości) w dziele i jego znaczeniu, do którego doprowadza już nie otaczająca codzienność, ale coś dookreślającego się artystycznie tu i teraz. Emocja stanowi istotną wartość przeżycia estetycznego, ma wpływ na jakość tego przeżycia, ale nie jest jedyną wartością dla perceptora. Według Ingardena przeżycie estetyczne łączy się z ewokowaniem określonych „jakości metafizycznych”. Warunkiem jego jest kontemplacja wytworzonego świata, częściowa utrata dystansu, a zarazem świadomość, że to tylko dzieło sztuki. Kontakt ze sztuką prowadzi do głębokich, niepowtarzalnych w innych sferach działalności człowieka efektów poznawczych. Ingarden pisał, że naczelną funkcją sztuki jest pokazywanie pewnych możliwości i koniecznych związków między jakościowym uposażeniem przedmiotów a wartościami i poprzez działanie na życie wzruszeniowe człowieka umożliwienie mu bezpośredniego obcowania z wartościami<sup>16</sup>. Warto jeszcze podkreślić, że przeżycie estetyczne Ingarden traktuje zupełnie inaczej niż psychologowie. Odżegnując się od rzeczywistości empirycznej, uważa, że przeżycie estetyczne nie powinno się odwoływać do naśladowania. Twierdzi, że trzeba zawiesić istnienie rzeczywistości, aby zrozumieć jej strukturę, a kontakt ze sztuką prowadzi do głębokich efektów poznawczych.

Termin „sytuacji estetycznej” zaproponowała i sprecyzowała Maria Gołaszewska w pierwszym artykule z 1967 roku – *I due poli dell' estetica*<sup>17</sup>. Według Gołaszewskiej sytuacja estetyczna stanowi sens egzystencjalny i metafizyczny, a wartości w sytuacji estetycznej są pojmowane nie jako byty, lecz istniejące na jej gruncie i przejawiające się w dziełach sztuki<sup>18</sup>.

Poszerzeniem obszaru estetyki jest termin sytuacji aksjologicznej, gdzie centralnym elementem jest człowiek – wolny i zdolny do autorefleksji. Człowiek jako nadrzędna wartość dąży do stworzenia przemiany, która doprowadzi go do jakiejś idei.

---

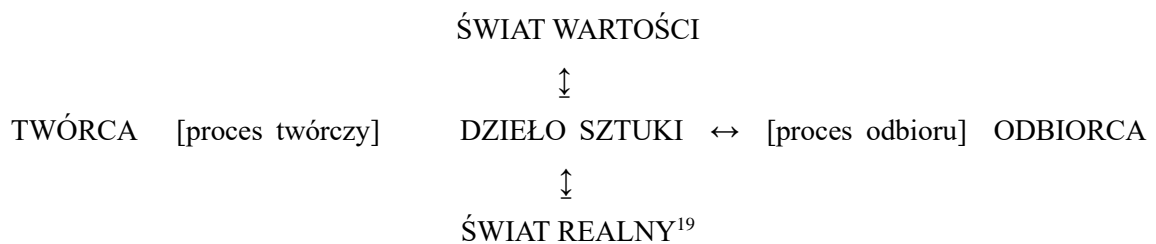
<sup>16</sup> R. Ingarden, *O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 464 i nn.

<sup>17</sup> M. Gołaszewska, *Il due poli dell' estetica*, „Revista di Estetica”, A. XII, Fasc. III, IX-XII 1967.

<sup>18</sup> *Eadem*, *Istota i istnienie wartości, Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*. Warszawa 1990, s. 45.

Nie zawsze jednak owa idea może być dobra. Gołaszewska twierdzi, że dobra wykraczają poza wartości moralne i mogą stać się innymi wartościami, w tym estetycznymi. Artysta, który tworzy dzieło, nie ma zamiaru od razu stworzyć wartości piękna, lecz stara się sprostać swoim zamierzeniom artystycznym. W ten sposób samo dzieło staje się wartością estetyczną i może zawierać określone idee. Czynnikiem sytuacji aksjologicznej stają się zatem „dobre intencje”, „zamierzenia” i „rezultaty”.

W centrum sytuacji estetycznej stoi dzieło sztuki. Poprzez dzieło sztuki odbiorca ma dostęp do świata wartości. Najlepiej obrazuje to wykres Marii Gołaszewskiej:



Świat wartości i świat realny wpływa zarówno na twórcę, jak i odbiorcę, ale najważniejszą rzeczą, dzięki której odbiorca może mieć dostęp do świata wartości, staje się dzieło, które dla Ingardena jest tworem intencjonalnym.

## 1.2. Emocje, afekt – definicje

Afekt (łac. *affectus*) oznacza w sferze psychiki silne, krótkotrwałe wzruszenie, np. gniew, przerażenie itp., połączone z ogólnym podrażnieniem systemu nerwowego, szczególnie jego układu wegetatywnego. Dawniej słowo to definiowano jako uczucie do jakiejś osoby, przywiązanie, sympatię, miłość, uczucie w ogóle<sup>20</sup>. Według *Słownika Języka Polskiego* PWN oznacza stan silnego wzburzenia<sup>21</sup>.

Według Petera Lichtenthala (*Dictionnaire de musique*) słowo „afekt” niesie za sobą trzy całkowicie odrębne znaczenia, to jest: 1) poruszenie duszy wywołane przez pragnienie dobra lub przez nienawiść zła (*affectus*); 2) pragnienie, [to jest] żarliwe pragnienie (*cupiditas*); 3) miłość [w znaczeniu] życzliwość. Słowo „namiętność” pasuje zaś do cierpienia, współczucia, wzruszenia, gwałtownych poruszeń duszy. Różnice pomiędzy afektem i namiętnością dość jasno ustalili filozofowie, twierdząc, że afekt jest nagłym uczuciem, wzburzającym duszę i uniemożliwiającym refleksję, namiętność zaś

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>20</sup> Hasło *Affectus*, w: *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1967, s. 9.

<sup>21</sup> Hasło *Afekt*, w: *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa 1981, s. 21.

silną skłonnością, którą można określać również jako pożądanie, żądzę zemsty<sup>22</sup>. Emocje (łac. *emotio*) oznaczają silne wzruszenie, podniecenie, wzburzenie, silne przeżycie uczuciowe, np. gniewu, obawy, radości, itp.<sup>23</sup>. Według *Słownika Języka Polskiego PWN* oznacza uczucie wywołane jakąś emocją.

Według Briana Massumiego emocji nie można sprowadzić do afektów. Emocje są czymś bardziej od afektów ograniczonym, mocniej ustrukturyzowanym, wtórnym lub silniej uwikłanym w intelektualne i racjonalne procesy myślowe<sup>24</sup>. Jednak ostatecznie emocje są częścią afektów, ich ograniczoną ekspresją<sup>25</sup>. Tak można sądzić, gdyż emocje według Massumiego i innych badaczy kręgów afektywnych wiążą się ze świadomością i ze sferą intelektualną bardziej aniżeli afekty, które – jak wiadomo – są gwałtownymi stanami<sup>26</sup>. Rozróżnienie to sprowadza się również do stwierdzenia autorstwa innej badaczki, Sary Ahmed. Twierdzi ona, że emocje są również zakorzenione w cielesnym, pierwotnym doświadczeniu (podobnie jak afekty związane są z fizjologią): „Emocje, innymi słowy, angażują cielesny proces wywoływania i odbierania afektów, albo – by użyć już własnych słów – emocje są sposobem, w jaki kontaktujemy się z innymi oraz z różnymi przedmiotami”<sup>27</sup>.

### 1.2.1. Afekty w psychologii i filozofii

W ujęciu psychologicznym afekt to stan uczuciowy o silnym natężeniu, powstający gwałtownie pod wpływem wrażenia lub wyobrażenia, połączony z zakłóceniem równowagi w wegetatywnym układzie nerwowym i z występowaniem różnych symptomów fizjologicznych. Afekt wiąże się również ze słowem *pathos*. Łacińskie *affectus* jest dokładnym tłumaczeniem greckiego *pathos*, z którego semantyką dobrze koresponduje podstawowy dla *affectus* czasownik *afficere*<sup>28</sup>. Związków między nimi należy doszukiwać się również w genezie słowa *pathopoiia*, które dosłownie oznacza „ekspresję” lub „prezentację afektu o gwałtownym charakterze”<sup>29</sup>.

---

<sup>22</sup> P. Lichtenthal, *Dictionnaire de musique*, przeł. D. Mondo, t. 1, Paryż 1839, s. 34-37.

<sup>23</sup> Hasło *Emotio*, w: *Słownik wyrazów obcych*, *op. cit.*, s. 190.

<sup>24</sup> B. Massumi, *Parables for the Virtual*, NC, 2002, s. 15.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>26</sup> A. Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Boston 2010, s. 103.

<sup>27</sup> S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2004, s. 208.

<sup>28</sup> D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, s. 31.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 32.

Afekt ściśle związany jest z kartezjańską wizją filozoficzną i retoryką. Teoria afektów wywodzi się z antycznej teorii naśladownictwa (*mimesis*), według której sztuka to naśladowanie realnych, prawdziwych zjawisk, imitowanie natury, „czyli nie tylko całego bogactwa świata dostępnego dzięki poznaniu zmysłowemu, ale również bogactwa przeżyć właściwych człowiekowi, jego stanów emocjonalnych, afektów”<sup>30</sup>.

Według Arystotelesa istnieje poruszenie duszy spowodowane wywołaniem silnego uczucia (rozkoszy lub cierpienia), czyli afektu. Platon wyróżnia zaś najważniejsze stany emocjonalne (afekty): przyjemność, ból, zuchwalstwo, strach, gniew, nadzieję<sup>31</sup>. Starożytne widzenie afektów związane było ściśle z teorią Hipokratesa mówiącą o istnieniu czterech temperamentów, jakimi są: flegmatyk, sangwinik, choleryk, melancholik<sup>32</sup>. Istnienie afektów uwarunkowane było ruchami czterech płynów organicznych – śluzu, krwi oraz żółci (żółtej i czarnej). Z reguły między tymi płynami zachowana była równowaga, jednak w przypadku przewagi któregośkolwiek następowało wzburzenie, czyli namiętność (afekt)<sup>33</sup>.

Klasyfikacji afektów dokonał Christian Wolff w pracy *Psychologia empirica*. Wyróżnił on trzy kategorie: afekty przyjemne (*affectus iucundi*), nieprzyjemne (*affectus molesti*) i mieszane (*affectus mixti*). Do pierwszej zalicza: miłość, nienawiść, szyderstwo, zadowolenie z siebie, chwałę, nadzieję, wiarę, odwagę, wesołość, żądzę zemsty połączoną z gniewem, do drugiej zaś: litość, zazdrość, żal, wstyd, niechęć, lęk, rozpacz, strach, trwogę, żądzę, przesyt i gniew<sup>34</sup>.

Bardzo istotnym traktatem o afektach jest również praca Johanna Matthesona, który wyróżnia aż sto różnych afektów. Według Matthesona każdy kompozytor, stosując te afekty, powinien je odczuć i doświadczyć po to, aby muzyka miała odpowiedni wyraz. Wśród najważniejszych afektów Mattheson wymienia: radość, smutek, miłość, nadzieję, rozpacz, litość, pychę, dumę, wyniosłość, pokorę, cierpliwość<sup>35</sup>. Z czasem klasyfikacja ta pomogła stworzyć środki służące wywoływaniu afektów. Były to między innymi: tempo, metrum, tonacja, rytmy, gatunki i formy. Następnie afekty przedstawiane były poprzez figury retoryczne jako podstawy wyrazowe muzyki.

---

<sup>30</sup> D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 32.

<sup>31</sup> A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha*, Poznań 2003, s. 91.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 113.

<sup>34</sup> Ch. Wolff, *Psychologia empirica*, Frankfurt 1732, s. 340.

<sup>35</sup> A. Kisiel, *op. cit.*, s. 93-95.

W myśli św. Tomasza z Akwinu, w ujęciu scholastycznym, odpowiednikiem afektu było uczucie zmysłowe – tzw. poruszenie duszy (ta definicja jest bliższa muzyce, szczególnie kompozytorom epoki baroku). Św. Tomasz z Akwinu przyjmuje za Arystotelesem, że istnieje jednaście rodzajów afektów, a źródło sześciu z nich (miłości, pragnienia, radości, nienawiści, ucieczki, smutku) widzi we władzy pożądliwej, której przedmiotem jest dobro i zło jako takie, pozostałych zaś: nadziei, rozpacz, odwagi, bojaźni, gniewu we władzy gniewliwej, której przedmiotem jest dobro jako trudne do zdobycia i zło jako trudne do uniknięcia<sup>36</sup>.

## 1.2. Retoryka i jej obszary w różnych naukach

Z funkcją muzyki łączą się wzajemnie retoryka i teoria afektów. Według Słownika Języka Polskiego PWN retorykę definiuje się jako „sztukę wymowy; krasomówstwo; naukę zasad sprawnego i pięknego wysławiania się, obejmującą prawidła doboru słów, konstrukcji zdań; umiejętność argumentacji”<sup>37</sup>. Definicja ta sugeruje, że retoryka odnosi się zarówno do piękna oraz do powszechnie przyjętych zasad porozumiewania się, jak i do sztuki perswazji. Retoryka, a więc umiejętność ozdobnego wysławiania się, znajomość teorii przemawiania, wymowy była w starożytności i średniowieczu jednym z głównych przedmiotów nauczania.

Retoryka muzyczna ma swoje początki w starożytności. Była ona nie tylko specjalną dziedziną nauki i sztuki, ale także ideałem życiowym, a nawet filarem kultury<sup>38</sup>, jak powszechnie przyjęto. W średniowieczu stała się jednym z podstawowych przedmiotów szkolnych wykładanych w ramach sztuk wyzwolonych. Do XIX wieku w kulturze europejskiej uważano ją za niezbędny element wykształcenia<sup>39</sup>.

Z retoryki narodził się teatr antyczny, a następnie opera w baroku. „Sztuka wymowy” miała bardzo duże znaczenie dla starożytnych, szczególnie filozofów, którzy wygłaszali swe polityczne poglądy na placach, tocząc często potyczki słowne. Retoryka w muzyce narodziła się wraz z początkiem teatru greckiego, jednak jeszcze wtedy bardziej nawiązywała do samej sztuki przemawiania niż bezpośrednio do muzyki.

Retoryka wyrosła na gruncie melopoezji. Gioseffo Zarlino, włoski teoretyk, twierdził, że współcześni mu kompozytorzy powinni umiejętnie łączyć tekst, harmonię

---

<sup>36</sup> Hasło *Afekt*, w: *Encyklopedia Katolicka*, Lublin, 1989, s. 127.

<sup>37</sup> Hasło *Retoryka*, w: *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa, 1981, s. 51.

<sup>38</sup> E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków, 1997, s. 23.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 25.

oraz rytm, aby poruszać ludzkie dusze tak, jak czynili to starożytni muzycy. Melopoezja niosła za sobą trzy podstawowe cele: miała ona pouczać (*docere*), bawić (*delectare*) i poruszać (*movere*)<sup>40</sup>. Owe trzy cele stały się postulatami retoryki, z czego najważniejszy był trzeci element – *movere*. Wiązało się to z umiłowaniem kultury antyku i powrotem do etycznego oddziaływania muzyki; według zasad platońskich muzyka winna być podporządkowana tekstowi<sup>41</sup>.

Retoryki muzycznej należy zatem doszukiwać się tam, gdzie słowo stanowi element twórczy dzieła. Słowo miało bardzo ważne znaczenie w chorale gregoriańskim oraz w renesansie, dlatego możemy stwierdzić, że już w średniowieczu narodziła się retoryka muzyczna. Wiązała się ona jednak ściśle z odwzorowaniem uczuć (afektów), dlatego największy jej rozkwit nastąpił w okresie baroku.

Według Harnoncourta słowo w połączeniu z dźwiękiem daje wysoki stopień rozumienia, jeśli dźwięk jest adekwatnie odczytany. „Muzyka do 1800 roku mówi, po 1800 roku maluje. W pierwszym aspekcie trzeba ją rozumieć, w drugim – odczuwać”<sup>42</sup>. Retoryka zatem ściśle wiąże się z emocjami (w baroku – afektami, które ukryte pod postacią figur retorycznych tworzą jakieś znaczenie, symbol lub obraz). „Znaki, ligatury, *legata*, *spiccata*, *staccata* oznaczały z czasem co innego i nie można ich odczytywać tak samo”<sup>43</sup>, dlatego muzyka barokowa stała się niejako językiem obcym, który trzeba zrozumieć i przeanalizować. Jak twierdzi Jasiński, „figury przypisane określonym znaczeniom, afektom niesionym przez tekst, stają się nośnikami kategorii semantycznych, symbolicznych. Wchodzą w rolę znaków, sensów, alegorii – prowadzą wprost do retoryki muzycznej”<sup>44</sup>.

Figury istniały w praktyce kompozytorskiej, a zauważone przez teorię i ujęte w system stały się inspiracją dla praktyki. Wyrosły na gruncie retoryki, gdyż muzyka miała służyć przemawianiu, była językiem, którego przetłumaczenie należało do wykonawcy<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> R. J. Wiczorek, *Ut cantus consonet verbis. Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995, s. 53.

<sup>41</sup> P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, *chopin.man.bialystok.pl*. [dostęp 2016.09.25], s. 3.

<sup>42</sup> N. Harnoncourt, *op. cit.*, s. 37.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>44</sup> T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009, s. 13.

<sup>45</sup> N. Harnoncourt, *op. cit.*, s. 26.

## 2. Geneza teorii afektów w muzyce

### 2.1. Teoria a praktyka wykonawcza (*prima prattica, seconda prattica*)

#### Postulaty Cameraty florenckiej

Florencja w wieku XVI stała się kolebką humanistów, miastem bogatych i wpływowych rodów. Humanisci odwoływali się do filozofii starożytnej Platona, a nawiązując do niej, zakładali małe akademie, w których dyskutowali zarówno na tematy poruszające problemy nauki i sztuk wyzwolonych, jak i muzyki i jej znaczącego wpływu na rozwój intelektualny i kulturalny człowieka. Jak pisze Zygmunt Szweykowski, „[Ż]ródła starożytne wspominały wielokrotnie o jej potężnej władzy nad naturą i nad człowiekiem, przywrócenie muzyce tej roli stało się ideałem humanistów”<sup>46</sup>.

Jedną z grup dyskutujących na owe tematy to słynna Camerata florencka (która została nazwana tak dopiero później), założona przez patrycjusza florenckiego Giovanniego de' Bardiego. Grupa ta działała jako stowarzyszenie nieformalne. Uczestnicy nie prowadzili żadnych zapisków w czasie spotkań ani kronik. Zachował się jednak program kompozytorski, który omawiano. Oprócz głównych interlokutorów członkami Cameraty byli kompozytorzy, którzy programy te realizowali, należeli do nich między innymi: Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Pietro Strozzi. Członkowie Cameraty nie ograniczali się wyłącznie do dysput, bardzo często w pałacu przy Via de' Benci, odbywały się koncerty, które stawały się wspólną realizacją ukonstytuowanych teorii.

Jak pisze Zygmunt Szweykowski, postulatem Cameraty było wykonywanie prostych, nieskomplikowanych canzonett zamiast madrygałów, których prezentacje zapoczątkowano w czasie widowisk teatralnych<sup>47</sup>. Giovanni de' Bardi był ich zwolennikiem i organizatorem tych ostatnich. Rozpoczął je w roku 1565 na weselu arcyksiążąt. Widowiska te miały formę komedii „odgrywanych z wystawnymi intermediami w formie śpiewających, żywych obrazów”, wypełniały je „stylizowane turnieje, defilady »carri« – ozdobnych pojazdów wiozących śpiewające grupy mitologiczne lub alegoryczne”<sup>48</sup>. Komédie te zapoczątkowały twórczość operową i powstanie tego gatunku.

Można domniemywać, że pierwsze środki i figury retoryczne powstały w wyniku

---

<sup>46</sup> Z. Szweykowski, *Między sztuką a ekspresją*, Kraków 1992, s. 22.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 26.



ozdobnych *passaggi* i improwizacji stosowanych przez śpiewaków. Często *passaggi* było improwizowane i tworzone przez samego artystę, ale zdarzały się też zapisane *passaggi*. Istotne jest też pojawienie się w kompozycjach tzw. „echa”<sup>49</sup>.

Oprócz grupy Bardiego działała też grupa Jacopo Corsiego, która bardziej wnikliwie podjęła temat dramatu antycznego, a „rozważania nad funkcją estetyczną dramatu skojarzone z badaniami nad muzycznym etosem utorowały drogę powstaniu melodramma”<sup>50</sup>.

Członkowie Cameraty byli przede wszystkim teoretykami, ale współpracowali również z praktykami (wokalistami). Caccini był trzecim członkiem Cameraty – praktykiem i wokalistą. Uważał on, że muzyka ma przede wszystkim sprawiać słuchaczom przyjemność, ponadto „poruszać uczucia ducha”<sup>51</sup>. W pewnym stopniu Caccini nawiązywał tu do słynnej antycznej teorii *katharsis* (głoszącej, że sztuka ma prowadzić widza do oczyszczenia). Jednak myśl ta nieco różni się od myśli starożytnej. Muzykom Cameraty zależało na tym, by słuchacz przeżył oczyszczenie intelektualne, „przyjemność czysto duchową mieli teoretycy w pogardzie”<sup>52</sup>. Caccini zaś miał raczej na myśli przyjemność zmysłową – według Szweykowskiego „potwierdza to jego twórczość: ozdobna, pełna wyszukanej elegancji, nastawiona na dawanie zadowolenia słuchowego”<sup>53</sup>.

Stosowane przez Cacciniego różnego rodzaju ozdobniki były antycypacją i zaczątkiem stosowania figur retorycznych, które miały przekazać słuchaczowi coś więcej niż ornament. U podstaw teorii afektów leżą zatem canzoni (zdobienia i improwizacja). Caccini w swoich kompozycjach celowo rezygnował z greckiego systemu tonalnego, tym samym przeciwstawił się Cameracie i Bardiemu. Według Cacciniego „wnosiły one zbyt duże ograniczenia, a nie wpływały w sposób zasadniczy na wzmożenie wyrazu emocjonalnego”<sup>54</sup>.

Jakich środków należy użyć, by muzyka miała wyrazić emocje? Dla muzyków z czasów działania Cameraty bardzo ważne znaczenie miał sens przekazania uczuć towarzyszących danej kompozycji, sam Caccini mówił o tym w ten sposób: „Zarówno

---

<sup>49</sup> „prawdopodobnie zachwyty słuchaczy wzbudziła precyzja i efekt trzystopniowego zróżnicowania dynamicznego (due risposte) dający wrażenie echa”.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 51.

w madrygałach, jak i w ariach zawsze starałem się o naśladowanie sensu słów, sięgając dźwięków to mniej, to bardziej uczuciowych, zależnie od znaczenia tych słów, i takich, które by przy tym miały grację”<sup>55</sup>.

Caccini w swej twórczości stosował bardzo dużo zabiegów, które można było nazwać figurami, celowe cezury, pauzy, powtarzanie słów, imitacje w głosach, co oznaczało, że sprzeciwiał się ogólnym zasadom panującym w Cameracie (w opozycji do Bardiego, ale również Galileiego). Powtórzenia stosowane przez Cacciniego, które zaburzały rytmiczność wierszy, miały podkreślić figurę *exclamatio*. Jego zabiegi miały uzasadnienie w interpretacji tekstu i retoryce. Twórczość Cacciniego wprowadzała już pewne nowatorskie podejście do muzyki. Wokalista zapoczątkował niezgodne z założeniami i teoriami Cameraty florenckiej *passaggi* oraz cały szereg zdobień zarówno na mocnych, jak i słabych częściach taktu. Dla Cacciniego „kunszt śpiewaczy stanowi o pięknie wykonywanego utworu”<sup>56</sup>. Według Galileiego muzyka, która była zbyt zdobiona, nie mogła przekazać właściwej treści utworu. Caccini znów odpiera ten argument, twierdząc, że muzyka ma służyć wyrażaniu ekspresji<sup>57</sup>.

Według wielu autorów, a szczególnie Szweykowskiego, dla Cacciniego wyrażanie afektów było najważniejszym aspektem. Mimo iż Caccini nie zgadzał się ze wszystkimi teoriami Cameraty, nie wykluczał ich zasadniczych postulatów. Podkreślał między innymi rolę analizy utworu przed jego wykonaniem, ze względu na aspekt improwizacyjny dotyczący ozdobników i ich roli w wykonawstwie. Miało to służyć właściwej interpretacji utworu.

Pierwszy zbiór liryków wokalnych Cacciniego jest przejawem „nowej formy komponowania, nowego nieznanego dotychczas stylu”<sup>58</sup>. Bardzo ciekawe jest to, że za nowym sposobem komponowania i myślenia opowiadali się i inni muzycy, na przykład Lodovico Viadana. Muzycy opowiadający się za wprowadzeniem nowego stylu argumentowali swoje postulaty, wskazując zastrzeżenia względem starego stylu, pełnego wielu fragmentów w utworze niewygodnych dla śpiewaków. W ramach nowych założeń liczył się przede wszystkim „wyraz emocjonalny” oraz „prawidłowa interpretacja tekstu”, zaś popis śpiewaka i jego technika schodziły na plan drugi”<sup>59</sup>. Nowy styl

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 79.

zapoczątkowany przez Cacciniego dał początek *dramma per musica*, przyświecała mu bowiem myśl, by wprowadzić taki rodzaj muzyki, który by był jakby muzycznym mówieniem<sup>60</sup>. W ten sposób zapewne nieświadomie nawiązał w formie do monodii.

Teoria afektów oraz figury retoryczne, czyli wyraz emocjonalny utworu, były zatem bardzo istotnymi aspektami występującymi w późniejszym czasie w *dramma per musica*, a następnie w operze. Nowy styl analizowano w oparciu o wszystkie elementy dzieła muzycznego, przede wszystkim w zakresie melodyki, tworzono melodię nie na wzór kontrapunktu, lecz na wzór mowy ludzkiej, tak, aby jak najlepiej przedstawić uczucia warstwy tekstowej. W zakresie rytmiki większe znaczenie niż akcent słowa miała metryka całego wersu, a na gruncie harmonii możliwe było każde odstępstwo od norm, jeśli było to odstępstwo wyrażające jakieś uczucia.

Caccini, mimo że uważał się za twórcę stylu florenckiego, przede wszystkim był nowatorem pod względem stylu liryki wokalne, która miała bardzo istotny wpływ na kształt jego późniejszych kompozycji. Według Szweykowskiego „[l]iryka Cacciniego wyraża afekt danego tekstu z jednej strony, z drugiej niesie lekkość, wdzięk i grację<sup>61</sup>”.

Powstałe w Cameracie koncepcje i ich odbicie w praktyce wykonawczej znajdują swoje odzwierciedlenie także w muzyce francuskiej tej epoki – u Marsenne'a w zamyśle *musique accentuelle*. Można zatem wysnuć wniosek, że teoria afektów wyrosła na gruncie *musique accentuelle*.

### **Poglądy Marina Marsenne'a (1588)**

W czasach średniowiecznych muzykę zaliczano do siedmiu sztuk wyzwolonych, wśród których wchodziła w skład *quadrivium*. Marin Marsenne (1588-1648) zapisał się w historii muzyki jako autor traktatu *Harmonie universelle*. Według Marsenne'a muzyka jest zarówno nauką, jak i sztuką, a każdy muzyk winien poznać wszystkie obszary wiedzy, aby stać się dobrym wykonawcą. Ponadto naukowiec dokonał podziału muzyki na artystyczną i odwieczną oraz na intelektualną i zmysłową. Wprowadził również podział na muzykę wszechświata, ludzką oraz instrumentalną, a co najważniejsze – na muzykę harmoniczną, rytmiczną, metryczną i akcentowaną. Sfera akcentacji w muzyce miała dla Marsenne'a bardzo ważne znaczenie. Według niego „[z]ałożenia muzyki akcentowanej opierały się na (...) najnaturalniejszych elementach wszystkich języków:

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 81.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 83.

ekspresywnych rytmach i dźwiękach głosu, które miały sygnalizować namiętności-afekty”<sup>62</sup>. Dla Marsenne'a akcent stanowił rodzaj wyrazu uczuć: afektu, jednego z najważniejszych elementów muzyki, (nie chodzi tu o pojęcie akcentu jako czynnika wyłącznie językowego). Geneza *musique accentuelle* sięga czasów starożytnych filozofów i ich poglądów na temat oddziaływania muzyki. Z jednej strony akcent jest związany z wersem i miarą metryczną, z drugiej zaś, według Mersenne'a „jest modulacją albo modyfikacją głosu lub słowa, przy jego pomocy wyraża się namiętności i afekty naturalne, które mogą być też wyrażane przez sztukę”<sup>63</sup>.

Koncepcją pełną istotnych różnic wobec *musique accentuelle* była *musique mesuree*. Francuzi pisali metryczne pieśni, a w tym samym czasie Włosi dążyli do wyrażenia najgłębszych uczuć i namiętności w swych madrygałach, tworząc muzykę reprezentującą poglądy Marsenne'a<sup>64</sup>.

Marsenne w przeciwieństwie do teorii Cacciniego był jednak zwolennikiem prymatu rozumu nad zmysłami. Mimo wszystko głównym punktem wyjścia dla jego rozważań o muzyce było słowo, czyli „głos natury”<sup>65</sup>. W wiekach XVI i XVII poezja była punktem wyjścia dla wielu muzyków, słowo było przejawem intelektu, a intelekt przejawem myślenia (rozumowania).

Skoro więc akcent był afektem, należy stwierdzić, że genezy teorii afektów można doszukiwać się w średniowieczu (w chorale gregoriańskim). Jednak sama konwencja figur, ich kształt i rozumienie powstało w XVI wieku<sup>66</sup>. Według Tomasza Jasińskiego „warte przypomnienia są niektóre zjawiska z dziedziny współdziałania słowa i dźwięku”<sup>67</sup>. Autor książki *Polska barokowa retoryka muzyczna* przytacza przykłady z chorału. Zawołania (*salve, ave*) oraz takie figury jak *interrogatio, anabasis, climax* bądź *circulatio* można uznać za „zaczątki muzycznej eksklamacji”<sup>68</sup>. Jasiński przywołuje te przykłady w oparciu o analizę dzieła Heinricha Ungera oraz Dietricha Bartela, „którzy poruszali problem wzajemnych relacji między figurami muzycznymi, a tropami i figurami retorycznymi, zarówno w ich aspekcie pojęciowym jak i rzeczowym”<sup>69</sup>. Autor

---

<sup>62</sup> Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 12.

<sup>63</sup> M. Marsenne, *Harmonie universelle, contentant la theorie et la pratique de la musique*, Paryż 1637, za: *ibidem*, s. 366.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>66</sup> T. Jasiński, *op. cit.*, s. 8.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 13.

analizuje również muzykę renesansową, szczególnie twórczość Guillaume'a de Machaut, w której odnajduje podkreślenie słów szczególnie nacechowanych uczuciowo, a „sposobem uwydatniania tekstu staje się odejście od określonych norm technicznych, np. w zakresie kształtowania warstwy współbrzmieniowej i melodycznej”<sup>70</sup>. Mimo przytoczenia przykładów z okresu średniowiecza oraz renesansu autor jasno formułuje stwierdzenie, że „złotą epoką oracji stał się barok”<sup>71</sup>.

### **Twórczość Monteverdiego – *prima i seconda prattica***

Twórczość Monteverdiego, przede wszystkim *IV i V Księga Madrygałowa*, to najlepszy przykład apogeum wzmożonej uczuciowości według Ewy Obniskiej.<sup>72</sup> Zdaniem badaczki tam, gdzie spotykamy się z emocjami, jednocześnie napotykamy również afekty. Ponadto *V Księga Madrygałów* jest również przykładem, że muzyka jest mową dźwięków.

Monteverdi, pisząc *V Księgę Madrygałów*, był jednocześnie twórcą nowego nurtu zwanego *seconda prattica*. Księga ta nosiła drugi tytuł, *Seconda prattica ovvero Perfettione della Moderna Musica (Druga praktyka czyli doskonałość muzyki współczesnej)*. Styl *Seconda Prattica* zakładał tworzenie zgodnie z duchem czasu, zgodnie z prawdą. Sam Monteverdi napisał manifest, w którym ogłosił, że „co do konsonansów i dysonansów istnieje inny pogląd, różny od ustalonego, który za aprobatą rozumu i zmysłów broni współczesnej metody komponowania, (...), by inteligentni ludzie mogli snuć inne rozważania dotyczące harmonii i wierzyć, że współczesny kompozytor tworzy na fundamentach prawdy”<sup>73</sup>.

Ważne jest również sformułowanie, że *seconda prattica* niesie za sobą przesłanie, że „mowa (poezja) ma być panią harmonii, a nie sługą”<sup>74</sup>, *prima prattica* zaś „zabiega o doskonałość harmonii, czyli uważa ona harmonię nie za dowodzoną, ale dowodzącą, nie sługę, ale panią mowy”<sup>75</sup>.

Założenia Monteverdiego wprowadziły rozłam między zwolenników *prima prattica*, a *seconda prattica*. Rola dysonansu nabrała nowego znaczenia w *seconda prattica*, „przestał [on] być środkiem niejako wtórnym, stosowanym jedynie

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>72</sup> E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Kraków 2019.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 135-136.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 136.

w określonym kontekście muzycznym”<sup>76</sup>. Bardzo ważne stało się nowe znaczenie muzyki, dzięki nowej roli dysonansów i harmonii podporządkowującej się słowu. *Seconda prattica* „zyskuje aprobatę zmysłów a przeto, że połączenie poezji przewodzącej rytmowi i harmonii, które jej służą, porusza afekty duszy”<sup>77</sup>. Twórcami *prima prattica* według Giulio Cesare (brata Monteverdiego) byli między innymi Johannes Ockeghem, Josquin des Pres, Nicolas Gombert, Adrian Willaert, Gioseffo Zarlino. Dzięki tym twórcom *prima prattica* była nurtem religijnym i franko-flamandzkim, który niósł ze sobą dziwne konstrukcje dźwiękowe, często nie mające związku z warstwą słowną utworu. Warto więc zauważyć w owej twórczości brak związku z afektami – figura retoryczna, odzwierciedlająca afekt, pojawia się dopiero tam, gdzie słowo spójnie łączy się z muzyką.

Przedstawiciele stylu *seconda prattica* byli twórcami „nowej muzyki”, zwolennikami świeżości i nowości. Giulio Cesare wymienia między innymi: Gesualda księcia Venosy, Luca Marenzia, Emila de'Cavalieri oraz, co ciekawe, członków Cameraty florenckiej. Bardzo istotny stał się postęp, który od kontrapunktycznego porządku szkoły franko-flamandzkiej dążył ku syntezie słowa i dźwięku, by stworzyć w rezultacie nurt *seconda prattica*, będący nierozzerwalnie połączony z monodią akompaniowaną – techniką niezwykle ważną dla Monteverdiego. Przedstawiciele *seconda prattica* byli równocześnie przedstawicielami nurtu manierystycznego, który miał w dziele przede wszystkim oddawać emocje i nastroje. Ewa Obniska pisze na ten temat, że „[j]edynie specyficzny stosunek pomiędzy słowem a dźwiękiem – gdzie słowo prowadzi i inspiruje, dźwięk zaś podąża i dopełnia, uogólnia i odrealnia – stanowił kryterium przynależności dzieła do nurtu *seconda prattica*”<sup>78</sup>.

Mimo otwartości na „awangardę” Monteverdi nie całkiem porzucił założenia *prima prattica*, szanował ów nurt, często do niego nawiązując. Jednak we wstępie do *V Księgi Madrygalowej* Monteverdi wygłosił manifest, który miał utwierdzić zarówno kompozytora, jak i innych współczesnych mu twórców w przekonaniu, iż Monteverdi opowiada się za nowym nurtem, awangardowym językiem muzycznym. *V Księga* podkreśla zarówno emocjonalność, jak i poetyckość warstwy muzyczno-słownej<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 138.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 144.

## 2.2. Figury retoryczne w teorii afektów

Figury, ich nazewnictwo i znaczenie wyrasta również z *imitazione della nature* lub *immitazione della parole*. „Zjawisko figur zaistniało w praktyce kompozytorskiej, a z końcem XVI wieku zostało zauważone przez teorię i ujęte w system, który niemal od razu wybił się na jedną ze znaczących inspiracji dla samej praktyki”<sup>80</sup>. Figury mają swój początek w muzyce, w której zaistniały ozdobniki. Ich inspiracją retoryczną stała się teoria ozdobności. Cyceeron określił figury jako „kwiaty słów i myśli”<sup>81</sup>, zaś Kasjodor nazywa figury „przekształceniami słów lub myśli stosowanych w celu nadania mowie ozdobności”<sup>82</sup>. Nauka o figurach narodziła się na gruncie niemieckojęzycznym. Joachim Burmeister (1564-1629), którego uważa się za twórcę teorii afektów „związał sztukę polifonii z retoryką, a swoją naukę figur muzycznych odniósł do figur retorycznych”<sup>83</sup>.

Wyróżnił i nazwał 27 figur, które podzielił na:

### związane z imitacją:

- *fuga imaginaria* (kanon),
- *fuga realis* (imitacja angażująca wszystkie głosy, niebędąca kanonem),
- *anaphora* (imitacja obejmująca część głosów, rodzaj powtórzenia),
- *apokope* (urwanie imitacji w którymś z głosów),
- *parembole* (linia melodyczna nie poddana imitacji),
- *hypallage* (imitacja w inwersji),
- *metalepsis* (imitacja podwójna);

### związane ze środkami kompozytorskimi:

- *noema* (krótki odcinek nota contra nota w kompozycji polifonicznej),
- *aposiopesis* (pauza generalna),
- *supplementum* (rozwijanie linii melodycznej na tle nuty finałowej),
- *pathopoeia* (chromatyka względem modus);

### figury powtórzeniowe:

- *analepsis* (powtórzenie noemy na tym samym stopniu),

---

<sup>80</sup> T. Jasiński, *op. cit.*, s. 13.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

- *mimesis* (powtórzenie noemy przez odmienny zestaw głosów),
- *anaploke* (powtórzenie partii jednego chóru przez drugi chór),
- *anadiplosis* (powtórzenie *mimesis*),
- *pallilogia* (powtórzenie odcinka melodycznego na tym samym stopniu),
- *climax* (powtórzenie odcinka melodycznego na innym stopniu),
- *auxesis* (powtórzenie tego samego odcinka tekstu wraz ze zwiększeniem liczby głosów i wzrostem wysokości dźwięków);

**figury związane z kształtowaniem brzmienia i traktowania dysonansów:**

- *fauxbourdon* (następstwo akordów sekstowych),
- *congeries* (naprzemienne następstwo trójdźwięków w postaci zasadniczej i akordów sekstowych),
- *commissura* lub *symblema* (dysonans przejściowy na słabej części taktu),
- *syneresis* albo *syncope* (dysonansująca synkopa utworzona na mocnej części taktu),
- *pleonasmos* (powiązanie *commissura* i *syneresis* albo nagromadzenie synkop przed kadencją),
- *parhesia* (septyma lub kwinta zmniejszona jako dysonans przejściowy);

**figury związane z naruszeniem norm kontrapunktycznych:**

- *hyperbole* (przekroczenie górnej granicy ambitus głosu określonej przez normy modalne),
- *hypobole* (przekroczenie dolnej granicy ambitus głosu określonej przez normy modalne),
- *hypotyposis* (obrazowe, ożywiające przedstawienie treści tekstu)<sup>84</sup>.

Badania współczesne dowiodły, że owych figur retorycznych było znacznie więcej. Z czasem *hypotyposis* stanowiło nie tylko odrębną figurę, lecz zbiór figur, który zawierał między innymi figury powstałe w wieku XVI: *anabasis*, *katabasis*, *circulatio*, *fuga*, *metabasis*, *suspiratio*, *exclamatio*. Jak twierdzi Jasiński, „[b]adania analityczne dowodzą, że wiele figur stało się w drugiej połowie XVI wieku powszechnie przestrzegany

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.



konwencjami wyrazowymi”<sup>85</sup>. Istotnym jest fakt, że nauka figur rozwinęła się za czasów Burmeistera, wprowadzono wówczas retorykę do wykładów muzyki, gdzie podzielono ją na działy: *praeceptura* (reguły), *exemplum* (przykład), *immitatio* (naśladowanie). Spośród wszystkich figur najbardziej powszechne stały się *anabasis* (figura oznaczająca radość), *katabasis* (oznaczająca smutek), *aposiopesis* (wieczność, śmierć), *fauxbourdon* (płacz, ból), *circulatio* (krążenie, kulistość)<sup>86</sup>.

Odejście od kontrapunktycznych zasad tworzenia utworów oraz od ogólnie przyjętych zasad konstrukcji sprawiło, że kompozytorzy zaczęli nadawać większe znaczenie interpretacji, mimo to wielu teoretyków, szczególnie Hans Heinrich Eggebrecht, twierdzili, że istotną rolę w kształtowaniu się barokowej retoryki muzycznej odgrywa renesansowa tradycja kontrapunktyczna<sup>87</sup>. Burmeister stworzył klasyfikację figur na podstawie analizy dzieł wielu mistrzów renesansowych, takich jak: Josquin des Pres, Jakob Arcadelt, Nicolas Gombert, ale przede wszystkim Orlando di Lasso. Warto podkreślić, że figury stosowali nie tylko kompozytorzy wypowiadający się za emocjonalnością, wykorzystywał je też chętnie Palestrina, który był zwolennikiem powściągliwości pod względem afektów<sup>88</sup>.

Barok stał się epoką rozkwitu figur i retoryki. Istotnym faktem jest, jak twierdzi Jasiński, że „teoria wspierała praktykę muzyczną, zaś praktyka dostarczała dalszych impulsów do rozwijania systemu teoretycznego”<sup>89</sup>. W XVII wieku znacznie poszerzono teorię i klasyfikację figur według Burmeistera. Ponadto dowartościowano znaczenie figur, nadając im konkretne znaczenia oraz powiązano je z warstwą słowną, dzięki czemu niosły one sens konkretnych środków interpretacyjnych. Ponadto starano się, by dzieło umieścić w sztuce retoryki<sup>90</sup>.

### 2.3. Afekt w muzyce a znaczenie

Teoria afektów stanowiła istotne pole interpretacji w czasach renesansu i baroku. Teoria afektów wywodzi się bowiem ze starożytnej wizji *mimesis* (naśladownictwo natury) oraz kartezjańskiej wizji filozoficznej i retorycznej. Barokowa teoria afektów związana była z figurami retorycznymi jako podstawa wyrazowa muzyki. Mimo że jej wpływy zanikły

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 14-15.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>89</sup> *Ibidem*, 17.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 18.

w czasach klasycyzmu, to powróciła w romantyzmie w innej formie. Dziś może być postrzegana w kontekście interpretacji. Afekt odnoszący się do emocji w czasach baroku, przedstawiany za pomocą figur retorycznych, ukrytych pod postacią różnych elementów muzycznych, był podstawą i punktem wyjścia dla wielu kompozytorów i wykonawców. Oprócz istotnego znaczenia interpretacyjnego afekty (figury retoryczne) oddziaływały zarówno na twórcę, odtwórcę, jak i słuchacza. Dzięki figurom retorycznym utwór mógł budzić skrajne emocje, a figury tworzyły warstwę dramaturgiczną dzieła. Według Manfreda Bukofzera „figury muzyczne nie były jednoznaczne; określonego znaczenia nabierały dopiero w kontekście muzycznym, a także w połączeniu z tekstem lub tytułem. Identyczne muzycznie figury ze względu na to, że nie »wyrażały«, lecz tylko »przedstawiały« lub oznaczały afekty, mogły przybierać nawet dość rozbieżne znaczenia”<sup>91</sup>. To cytowane już zdanie jest dość istotne, gdyż dzięki temu można stwierdzić, że wykonawca staje się interpretatorem. Figury nabierały istotnego znaczenia dopiero w połączeniu ze słowem lub obrazem, dlatego tak ważne jest łączenie afektów z konkretną treścią lub symbolem. Pod postacią figur mogą ukrywać się symboliczne treści i sens utworu, który mógł przekazać nam kompozytor. W muzyce współczesnej afekty ściśle wiążą się z emocjami. Mogą wpływać na formę i dramaturgię dzieła. Wiążą się również ze słowami i słowom tym nadają znaczenie i symbolikę. Dlatego teorię afektów w muzyce współczesnej można postrzegać jako nieodłączny element interpretacji dzieła, który buduje most pomiędzy wykonawcą a słuchaczem. Afekty mają więc wymiar również metafizyczny.

Według Magdaleny Chrenkoff, redaktorki książki programowej Festiwalu Misteria Paschalia, postrzeganie retoryki i afektów, mimo że zmienia się na przestrzeni czasów, to wciąż nam towarzyszy, nawet jeśli sobie tego nie uświadamiamy: „[o]czywiście! Mamy to wdrukowane kulturowo. Proszę spojrzeć: jeśli jest mowa np. o krzyżu, cierpieniu, pojawi się interwał septymy wielkiej, tryton, skok nonowy, który buduje w nas niepokój, napięcie. Tak jest i dziś – nawet u Pendereckiego. Kiedy kompozytor używa retoryki, nie odbieramy jej jako coś sztucznego – ona przychodzi naturalnie, i jemu, i nam. A jeśli ma się odrobinę świadomości tej retoryki, jeszcze bardziej docenia się kunszt twórcy”<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> M. Bukofzer, *op. cit.*, s. 525-526.

<sup>92</sup> *Afekty i ich efekty*, wywiad z Magdaleną Chrenkoff, w: <http://karnet.krakowculture.pl/artukul/454/afekty-i-ich-efekty> [dostęp: 15.01.2022].

Znaczenie afektów, mimo że zanikło w myśli romantycznej, powróciło w muzyce XX-wiecznej. Według wielu muzykologów figury retoryczne można odnaleźć w dziełach muzyki XIX- i XX-wiecznej. Hartmut Krones udowodnił, że w utworze *Tristan i Izolda* Ryszarda Wagnera można doszukać się popularnych figur, takich jak: *exclamatio*, *passus duriusculus* czy *suspiratio*<sup>93</sup>. Podobnych związków z retoryką i afektami można doszukać się w dziełach Johanna Brahmsa – propagatora i miłośnika muzyki dawnej<sup>94</sup>, a także w utworach Karola Szymanowskiego<sup>95</sup>, także XX wiek to czas powrotu do rozważań na temat afektów i figur retorycznych. Muzykolodzy postawili sobie za cel ponowne rozpatrzenie afektów w świetle całej historii muzyki. Ich publikacje często przybierają formę rozważań filozoficznych<sup>96</sup>.

Znaczenie afektów i retoryki, ich sens istnienia i rozumienia w muzyce jest zatem niezwykle istotny. Stanowią one znaczące pole interpretacji zarówno dla twórcy, jak i odbiorcy.

---

<sup>93</sup> M. Kajszczak, *Retoryka w służbie ekspresji w wybranych utworach Karola Szymanowskiego*, <http://meakultura.pl/arttykul/retoryka-w-sluzbie-ekspresji-w-wybranych-utworach-karola-szymanowskiego-2134>, [dostęp 15.02.22 r].

<sup>94</sup> M. Bazelak, *Retoryka muzyczna baroku na przykładzie Psalmu XIII op. 27 Johanna Brahmsa*, Łódź 2018.

<sup>95</sup> M. Kajszczak, *op. cit.*

<sup>96</sup> N. Harnoncourt, *op. cit.*, s. 119.

### **3. Analiza wykonawcza wybranych kompozycji i utworów wchodzących w skład prezentacji programu przewodowego**

W celu wyeksponowania najbardziej charakterystycznych sposobów funkcjonowania figur retorycznych w utworach w wiekach dawnych i współczesnych analizie poddane zostały dzieła, które w sposób najbardziej ewidentny ilustrują rozważane zagadnienie. Z tego powodu wśród przedstawionych utworów znalazły się również dzieła, które nie stanowią składowej prezentacji przewodowej (filmów).

#### **3.1. Metodologia analizy**

Dzieła muzyki dawnej zostały gruntownie przanalizowane pod kątem figur retorycznych, następnie to pole badawcze zastosowano do przestudiowania utworów współczesnych. O ile utwory dawne pod względem analizy figur retorycznych i ich oddziaływania na dramaturgię dzieła były całkowicie przejrzyste, o tyle w przypadku muzyki współczesnej pole teorii afektów i retoryki już nie, bowiem służyło przede wszystkim pogłębionej interpretacji. W celu lepszego odczytania dramaturgii stworzono wykresy, w partyturach zaś odnaleziono zostały najistotniejsze figury, które w momencie nagrań były eksponowane i wpłynęły tak na interpretację, jak i na ostateczny kształt oraz formę dzieł.

#### **3.2. Analiza przykładowych utworów dawnych pod kątem sposobu funkcjonowania w nich teorii afektów i figur retorycznych**

##### **3.2.1 *If ye love me* – Thomas Tallis**

Kompozycja Thomas Tallisa z 1560 roku jest utworem poświęconym słowom Chrystusa zaczerpniętym z Ewangelii wg św. Jana<sup>97</sup>. Dzieło to wykonuje się w czasie uroczystości Zesłania Ducha Świętego, gdyż „innym pocieszycielem” według Chrystusa jest właśnie Duch Święty.

Początek utworu jest typowym przykładem dzieł chóralnych, głosy prowadzone są jednocześnie w układzie równoległym. Wszystkie fragmenty tego typu można uznać za figurę *noema*, która pełni funkcję wstępu, wprowadzenia. Jednak już w części A pojawia się jawny podział na głosy, które prowadzone są w sposób kontrapunktyczny.

---

<sup>97</sup> „Jeżeli mnie miłujecie będziecie zachowywać moje przykazania. Ja zaś będę prosił Ojca, a innego Pocieszyciela da wam, aby z wami był na zawsze – Ducha Prawdy” (J 14:15-17). Wszystkie cytaty biblijne podaję za wydaniem: *Biblia Tysiąclecia*, wyd. III, Poznań 1980.

Soprano: If ye love me, keep my com - mand - ments,

Alto: If ye love me, keep my com - mand - ments,

Tenor: If ye love me, keep my com - mand - ments,

Bass: If ye love me, keep my com - mand - ments,

**Przykład 1.** Thomas Tallis, *If ye love me*, t. 1-4, *noema*.

Każdy z głosów powtarza słowa Chrystusa: „A ja będę się modlił do Ojca” – może to być typowy przykład figury retorycznej *anaphora*, czyli powtórzenia mającego na celu podkreślenie znaczenia słów.

A

and I will pray the Fa

and I will pray the

ther,

and I will pray the Fa

Fa - ther,

and I will pray the

**Przykłady 2 i 3.** Thomas Tallis, *If ye love me*, t. 5-8, *anaphora*.

W części B można dostrzec podobne potraktowanie partii głosowych. Oprócz *anaphory* występuje tu figura, *polyptoton*, gdyż głosy prowadzone są w imitacji.

The image shows a musical score for four voices, labeled 'B' in a box at the top left. The score consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'and he shall give you an-oth-er Com-fort-ther, and he shall give you an-oth-er Com-fort- and he shall give you an-oth-er Com-fort- Fa-ther, and he shall give you an-oth-er Com-fort'. The lyrics are staggered across the staves, illustrating the imitative polyptoton.

**Przykład 4.** Thomas Tallis, *If ye love me*, t. 9-12, *polyptoton*.

Ostatecznie głosy łączą się, by wspólnie zaśpiewać słowo *Comforter* – Poczyciel. Słowo to symbolicznie kończy część pierwszą utworu, gdzie pojawia się również typowa dla baroku formuła kadencyjna.

W utworze występują synkopy mające na celu podkreślenie współbrzmień dysonansów lub konsonansów. Synkopy te można uznać za figurę *accentus*. Ma ona na celu podkreślenie ważnych słów, takich jak: *Father* – Ojciec lub *Spirit* – Duch.

**Przykład 5.** Thomas Tallis, *If ye love me*, t. 7-9, *accentus*.

**Przykład 6.** Thomas Tallis, *If ye love me*, t. 21-22, *accentus*.

Mimo wszystko w kompozycji przeważają konsonanse, szczególnie skoki interwałowe o kwartę lub kwintę (interwały doskonałe), mające podkreślić ideał Boga. Według Johanna Matthesona zastosowanie interwałów doskonałych symbolicznie wiązało się z podkreśleniem wielkości Boga, Chrystusa lub Ducha Świętego.

Przykład 7. Thomas Tallis, *If ye love me*, t. 14-17, *exclamatio*.

Choć *If ye love me* niesie za sobą pozytywne przesłanie, trudno wyszukać w nim figurę *anabasis*, bardzo popularną w tamtym czasie, odzwierciedlającą optymistyczne odczucia, przedstawianą jako wznoszącą melodię. Częściej napotkać można melodię opadającą (figurę *katabasis*). Natomiast skoki interwałowe wprowadzają do utworu motyw światła, zatem można uznać je za figurę *exclamatio*. Figura ta ma na celu ukazać pozytywne, radosne uczucia.

W kompozycji występuje również figura *climax*, czyli gradacja, zastosowana w obrębie głosów i zilustrowana poprzez różne interwały. W takcie 5, w sopranach można odczytać skok o tercję, w odpowiedzi tenory wykonują kwartę, następnie alty również tercję, a basy – kwartę. Podobnie dzieje się w drugiej części utworu, gdzie tenory w takcie 13/14 śpiewają odległość kwarty, podobnie alty i basy, za to sopran wykonują kwintę.



and I will pray the Fa

and I will pray the

ther,

and I will pray the Fa

Fa - ther,

and I will pray the

**Przykład 8 i 9.** Thomas Tallis, *If ye love me*, t. 5-8, *exclamatio* i *climax*.

that he may 'bide with

that he may 'bide with you for - ev - er, with

that he may 'bide with you for - ev - er, that he may 'bide with

that he may 'bide with you for - ev - er, may 'bide with

**Przykład 10.** Thomas Tallis, *If ye love me*, t. 13-17, *exclamatio* i *climax*.

Utwór Tallisa można podzielić na dwie większe części, przy czym pierwsza część pełni rolę wstępu i zapowiedzi Chrystusa, który „da nam innego Pocieszyciela”. Głosy w tej części prowadzone są kontrapunktycznie, a pod koniec na słowie *Comforter* łączą się. W drugiej części głosy ponownie się rozdzielają. Można dostrzec tu figurę *catachresis*, czyli muzyczne nadużycie, rodzaj powtórzenia na słowach „that he may bide with you forever, ev'n the spirit of truth” („aby z Wami był na zawsze – Ducha Prawdy”).

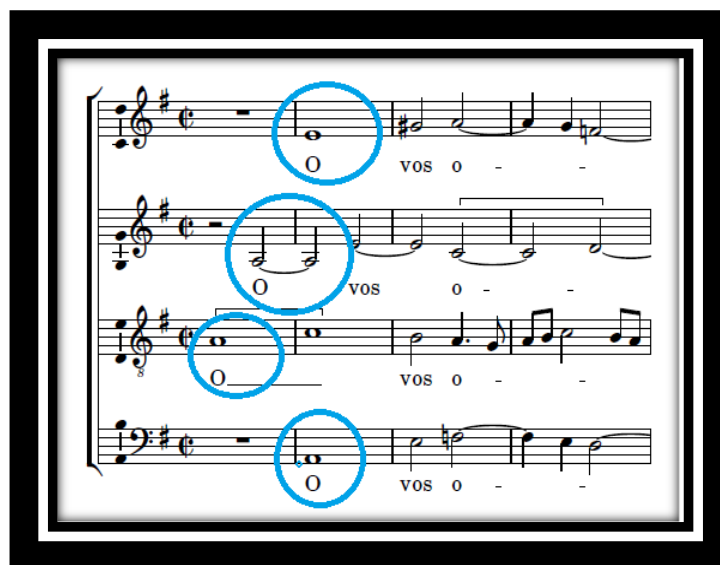
Kompozytor, chcąc podkreślić słowa Chrystusa, w każdym z głosów powtórzył te słowa. Podobnie jak w części pierwszej, część druga dobiega końca, gdy wszystkie głosy połączą się, by zamknąć utwór słowem *truth* – prawda.

### 3.2.2. *O vos omnes* – Tomás Luis de Victoria

*O vos omnes* jest utworem o głębokiej wymowie. Główną treścią jest cierpienie Chrystusa oraz postawione pytanie: czy istnieje taki smutek jak moje cierpienie?

Utwór jest tekstem poetyckim, wykonywany *in Feria Sexta Parasceve*<sup>98</sup>, kiedy wspomina się Mękę i Śmierć Chrystusa na krzyżu („Wszyscy Ci, którzy podążacie drogą, zwracajcie uwagę i zobaczcie, czy istnieje taki smutek jak moje cierpienie? Zwracajcie uwagę wszyscy ludzie i patrzcie na moje cierpienie, jeśli istnieje takie cierpienie jak moje.”<sup>99</sup>).

W kompozycji Tomása Luisa de Victorii przeważają figury i afekty powiązane z uczuciem cierpienia, smutku, zabłąkania, rozłąki. Początek utworu wprowadza słuchacza w stan kontemplacji, daje wrażenie zatrzymania w czasie. Zastosowana w tym fragmencie figura to *tenuta*, czyli długa nuta, występująca w każdym głosie, oznaczająca trwanie w bezruchu.



Przykład 11. Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 1-4, *tenuta*.

Ze względu na *tenutę* kompozycję można podzielić na trzy większe części zakończone kadencjami – pierwsza część to takty od 1 do 16, druga część obejmuje takty

<sup>98</sup> Święto Wielkiego Piątku.

<sup>99</sup> Tłumaczenie własne.

od 17 do 51, a trzecia część – od 52 do 68. Pierwsza i trzecia część są symetryczne, gdyż mają te same rozmiary (16 taktów), środkowa część jest bardziej rozbudowana (34 takty).

17

Si est

Si est do -

Si est do - lor

Si est do - lor

**Przykład 12.** Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 17-19.

Si est do -

Si est do - lor si -

Si est do - lor si - mi -

Si est do - lor si -

**Przykład 13.** Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 52-55.

Kolejną figurą obecną w omawianym utworze jest *anaphora*, czyli powtórzenie w celu podkreślenia słowa lub uczucia. W utworze głosy prowadzone są na ogół imitacyjnie (figura *polyptoton*), tylko w kilku fragmentach pojawia się równoczesne prowadzenie głosów (*noema*), są to takty: 24 z przedtaktem (alt i tenory), 27 z przedtaktem (soprany, tenory i basy), 62 z przedtaktem (soprany, tenory i basy).

*Anaphora* podkreśla słowo *dolormeus*, oznaczające cierpienie.

Example 14 shows a musical score with four staves. The lyrics are: - lis sic - ut, . lis sic - ut do-lor, sic - ut do-lor, - lis. A blue box highlights the phrase "sic - ut do-lor" in the second, third, and fourth staves, illustrating the repetition of the same phrase.

Example 15 shows a musical score with four staves. The lyrics are: do-lor me - us, sic - ut do-lor, me - - us sic - ut, me - - us, sic - ut do-lor, sic - ut do-lor. A blue box highlights the phrase "sic - ut do-lor" in the first, second, and third staves, illustrating the repetition of the same phrase.

Przykłady 14 i 15. Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 23-27, *anaphora*, *noema*.

Kompozytor często stosuje również pauzy – mają one za zadanie oddzielić poszczególne mniejsze części, ale mogą też mieć wymowę symboliczną. Można uznać je za figurę *aposiopesis* oznaczającą ból, śmierć, rozłąkę.

Example 16 shows a musical score with four staves. The lyrics are: tis per vi - am at - ten - di - te, et vi - de - te:; vi - am at - ten - di - te, et vi - de - - te:; tis per vi - am at - ten - di - te, et vi - de - - te:; tis per vi - am at - ten - di - te, et vi - de - te:. Two blue ovals highlight the pauses in the music, illustrating the figure of *aposiopesis*.

Przykład 16. Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 8-16, *aposiopesis*.

Kolejną figurą w utworze Victorii jest *interrogatio*, czyli pytanie retoryczne, w tym przypadku postawione przez Chrystusa: *Si es dolor similis sicut dolormeus?* („Czy istnieje taki smutek jak moje cierpienie?”).

The image shows a musical score for the 'interrogatio' section of Tomás Luis de Victoria's 'O vos omnes', measures 17-24. It consists of four staves. The lyrics are: 'Si est dolor similis sicut'. The first staff is the soprano line, the second is the alto line, the third is the tenor line, and the fourth is the bass line. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across notes.

**Przykład 17.** Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 17-24, *interrogatio*.

*Catachresis* to kolejna figura pojawiająca się w *O vos omnes*, która nazywana jest muzycznym nadużyciem. W tym przypadku kompozytor w takcie 37, na słowach *universi populi* („wszyscy ludzie”) zastosował równoczesne prowadzenie głosów. Za muzyczne nadużycie można uznać również takty, w których występuje figura *anaphora* (ze słowem *dolormeus*), a także takty 11 i 12.

W 34 takcie kompozytor stosuje kontrasty poprzez zastosowanie interwałów bliskich i dalszych. Na słowie *attendite* („zwracajcie uwagę”) sopran i alty dzieli odległość tercji, tenory i basy – kwinty. Warto podkreślić, że jest to powtórzenie tych słów w gradacji dążącej do punktu kulminacyjnego na słowach *universi populi*.

The image shows a musical score for the 'catachresis' section of Tomás Luis de Victoria's 'O vos omnes', measures 32-39. It consists of four staves. The lyrics are: 'us. At-ten-di-te u-ni-ver-si po-pu-li'. A blue box highlights the simultaneous entry of voices on the words 'u-ni-ver-si po-pu-li' in measure 37, illustrating the 'catachresis' figure.

**Przykład 18.** Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 32-39, *catachresis*.

*Pathopia* to figura wyrażająca smutek, żal, która ujawnia się poprzez zastosowanie półtonów. W przypadku utworu *O vos omnes* występuje ona na słowach *dolormenus* („bolesny”).

25  
do - lor me - us, sic - ut do - lor me - us sic - ut do - lor me -  
me - us sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me -  
me - us, sic - ut do - lor me - us sic - ut do - lor  
sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me -

**Przykład 19.** Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 25-31, *pathopia*.

*Suspiratio* jest figurą oznaczającą westchnienie i wiąże się z zastosowaniem pauzy, która przerywa prowadzenie głosu. Dzieje się tak w taktach 23 i 58 w partii basów.

- mi - lis sic - ut  
- mi - lis sic - ut do - lor  
mi - lis, \_\_\_\_\_ sic - ut do - lor  
- mi - lis

**Przykład 20.** Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, t. 22-24, *suspiratio*.

### 3.2.3. Cztery pory roku. „Lato” – Antonio Vivaldi

Cykl koncertów *Cztery pory roku* to niewątpliwie najbardziej znane i rozpoznawalne utwory w historii muzyki. Napisane około roku 1720 w Mantui przez „rudego księdza”, to cztery pierwsze koncerty z cyklu 12 dzieł, zgromadzone pod wspólnym tytułem *II cimento dell’Armonia e dell’Invenzione* op. 8, i wydane w Amsterdamie w roku 1725. W wolnym tłumaczeniu tytuł ten oznacza *Zawody porządku z fantazją*, a sam cykl *Czterech pór roku* to niezwykle zbiór koncertów, w których można dostrzec elementy programowości. Zbiór ten zapowiedział również nowy etap, etap koncertów solowych, niezwykle błyskotliwych, z partią solową, która staje się bardziej popisowa, swobodniejsza od *tutti*, dialogująca z nią. Vivaldi – wenecki mistrz, jak pisze Piotr Orawski, „zasłynął dzięki eksperymentom brzmieniowym, wrażliwości na barwę orkiestry, umiejętności wydobywania z niej brzmień niezwykle, bardzo oryginalnych, niespotykanych w twórczości innych mistrzów tamtej epoki”<sup>100</sup>. Ilustracyjność stanowiła pretekst do eksperymentowania w zakresie brzmienia orkiestry, jak twierdzi Orawski, Vivaldi „był pierwszym sonorystą w dziejach nowożytnej sztuki dźwięku”<sup>101</sup>.

O ilustracyjności i programowości koncertów świadczy nie tylko sama muzyka, ale również dodany przez Vivaldiego przed każdą częścią, krótki sonet opisujący treść muzyki. Oprócz sonetów można znaleźć w partyturze dopiski poczynione przez kompozytora w środku każdej części, np. „śpiew ptaków”, „powiew wiatru”, „burza”. Sam pomysł wprowadzenia owych sonetów zapowiada nową epokę, świadczy o programowości i literackim wręcz podejściu do muzyki. Można pójść o krok dalej i doszukiwać się w tym cyklu koncertów również intertekstualności. Wszystko to stworzone na początku wieku XVIII zachwyca do dziś zarówno wykonawców, melomanów, jak i laików. Owe sonety miały ogromny wpływ na kompozycje. Za pomocą czterech pór roku został ukazany człowiek i przyroda oraz wpływ przyrody na życie człowieka, zmienność natury i płynący czas zamknięty w niezmiennym cyklu pór roku. Tytuł „*Zawody porządku z fantazją*” to nic innego jak spór natury z człowiekiem, w tym przypadku porządek wprowadza natura, zaś człowiek wnosi odrobinę fantazji. W partyturze *tutti* to *armonia*, a *solo* – *invenzione*<sup>102</sup>. Partia skrzypiec stanowi o *invenzione*, ukazuje rolę człowieka, a *tutti* – *armonia* – rolę przyrody, w którą wtopiony

<sup>100</sup> P. Orawski, *Lekcje muzyki, barok, sacrum i profanum*, Warszawa 2011, s. 138.

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 138.

<sup>102</sup> K. Lipka, *Zawody porządku z fantazją*, Warszawa 2008, s. 15.

jest człowiek. W utworach występuje mnóstwo motywów ilustracyjnych, takich jak: śpiew ptaków, szczekanie psa, szum wiatru, odgłosy deszczu, burzy, śniegu. Wszystkie te elementy zostały ukazane przez mały skład instrumentalny, który maluje dźwiękami i naśladuje naturę. Wracając do kwestii sonetów, należy nadmienić, że zadano już wiele pytań o to, czyjego są autorstwa i stawiano hipotezy, że napisał je sam Vivaldi. Dziś jednak wiadomo, że są one anonimowe, napisane prawdopodobnie piórem amatorskim<sup>103</sup>.

Przedmiotem mojej analizy jest część *Lato*, dlatego w tym miejscu przywołam treść sonetu przynależącą do tej części utworu.

### **Lato**

W pełni lata, gdy słońce wysoko w zenicie,  
Ludzie i stada więdną od spiekoty.  
Kukułka zakuka i ptasie zaloty  
Turkawek i szczygłów budzą leśne życie.

Zefirek powiewa, lecz wnet go wypiera  
Boreasz swarliwy i rusza swą drogą.  
Na łące pasterz nagle zdjęty trwogą  
Przeczuwa wicherę i w niebo spoziera.

Porzuca odpoczynek, zrywa się po chwili,  
Z niepokojem czeka błyskawic i grzmotów.  
A muchy tną natrętnie i wirują rojem.

Tak, pasterz zna przyrodę, instynkt go nie myli:  
Już niebo błyska, piorun walić gotów  
I grad łamie zboże, co na polu stoi<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>104</sup> Tłum. Krzysztof Lipka, tegoż, w: *Zawody porządku z fantazją*, *op. cit.*



Nic nie zapowiada zbliżającej się nawałnicy, „ludzie i stada więdną od spiekoty”, ten poetycki fragment opisuje początek utworu, wykonywany przez orkiestrę *tutti*.

LANGUIDEZZA PER IL CALDO  
Sotto dura stagione dal sole accesa Langue l'huom, langue l gregge, ed arde il Pino; <sup>\*)</sup>  
Allegro non molto 5

Violino principale  
Violini I.  
Violini II.  
Viola  
Violoncelli  
Contrabbassi  
Organo (o Cembalo)

Przykład 21. Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku* „Lato”, t. 1-7.

Część *Lata* napisana jest w tonacji g-moll. Dla nas współczesnych tonacja ta kojarzy się ze smutkiem. Vivaldi jednak wybrał tę tonację, by celowo ukazać lato jako porę roku, która jest zmienna, zaskakująca i piękna. Mathesson określa tonację g-moll jako „najpiękniejszą tonację”. Vivaldi z pewnością znał poglądy Mathessona dotyczące retorycznej wymowy każdej tonacji. Wiadomo jednak, że głównym motywem tej części jest burza. Tonacja g-moll wprowadza słuchacza w pewnego rodzaju niepokój, buduje nastrój. Vivaldi w początkowym fragmencie buduje owo napięcie również poprzez zastosowanie licznych pauz i fermat. Dzięki fermacie napisanej na dysonansie kompozytor ukazuje figurę *tenuta*, oznaczającą trwanie w bezruchu (w tym przypadku dotyczy to krajobrazu). Melodia zaś w wielu fragmentach ma postać opadającą, co wskazuje na figurę *katabasis*, oznaczającą niepokój.

This image shows a page of musical notation for Antonio Vivaldi's "Cztery pory roku" (The Four Seasons), specifically the "Lato" (Summer) movement, measures 8-15. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a keyboard. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). A blue oval highlights a passage in measures 10-12, where the Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola and Cello/Double Bass parts play a similar pattern in the lower register. The number "10" is written above the first staff, and "15" is written above the second staff.

Przykład 22. Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku* „Lato”, t. 8-15, *tenuta*.

This image shows a page of musical notation for Antonio Vivaldi's "Cztery pory roku" (The Four Seasons), specifically the "Lato" (Summer) movement, measures 16-23. The score is written for a string quartet and a keyboard. The key signature is one flat, and the time signature is common time. A blue oval highlights a passage in measures 16-18, where the Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola and Cello/Double Bass parts play a similar pattern in the lower register. The number "2" is written above the first staff, and "20" is written above the second staff.

Przykład 23. Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku* „Lato”, t. 16-23, *katabasis*.

Solo skrzypiec kompozytor wprowadza w takcie 31. Vivaldi „maluje” przed słuchaczem obraz kukułki. Partia skrzypiec oraz doskonale współgrająca partia *basso continuo* oddają dźwięki wydawane przez kukułkę. Kompozytor w partyturę wpisał również adnotację, że w tym właśnie miejscu wprowadza *il cucco*. *Assimilatio* jest w tym fragmencie figurą szczególnie wyodrębnioną. Afekt ten przedstawia odgłosy i dialog ptaków.

The image shows a page of a musical score for Antonio Vivaldi's 'Cztery pory roku „Lato”, t. 31-33, *assimilatio*. The score is for violin, basso continuo, and harpsichord. The title 'IL CUCCO' and the instruction 'Scioglie il cucco la voce' are circled in yellow. The tempo is 'Allegro e tutto sopra il canto'. The violin part has three notes circled in blue. The basso continuo part has two notes circled in blue. The harpsichord part has two notes circled in blue. The score is marked with 'mf' and includes a star symbol and '(Solo)'.

**Przykład 24.** Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku „Lato”, t. 31-33, *assimilatio*.*

W takcie 59 słyhać *canta la tortorella e'lgardelino* („śpiew turkawek i szczygłów”). Kompozytor, ukazując śpiew ptaków, stosuje tryle oraz *appogiatury* dysonujące (które można uznać za figurę *accentus*). Partia skrzypiec (turkawka) dialoguje z partią *basso* (szczygieł).

Canta la tortorella e'l gardellino.

60 65 7

(1 Solo)  
(mf)  
Tasto solo

Przykład 25. Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku* „Lato”, t. 59-65, *accentus*.

*Zeffiretti* („delikatny, słodki wiaterek”) ilustruje całą orkiestra poprzez szybkie, legowane przebiegi melodyczno-rytmiczne (figura *circulatio*).

ZEFFIRETTI DOLCI  
Zeffiro dolce spira.

80

p

Przykład 26. Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku* „Lato”, t. 78-82, *circulatio*.

W kolejnym fragmencie Vivaldi przedstawia boreasz (w sonecie – *boreasz swarliwy*, czyli bóg z mitologii greckiej, uosobienie wiatru północnego), a także spór pomiędzy wiatrami. Boreasz jest już mniej przychylny i pomyślny, może zwiastować nadchodzącą zawieruchę. W tym fragmencie można odnaleźć figurę *circulatio* mającą na celu przedstawić zmienność natury oraz *tirata* – szybkie przebiegi melodyczno-rytmiczne (zwiastujące błyskawicę).

**Przykład 27.** Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku* „Lato”, t. 88-91, *tirata*, *circulatio*.

Następnie kompozytor „maluje” dźwiękami poprzez solowy fragment skrzypiec niepokój pasterza, który „przeczuwa wichurę i w niebo spoziera”. Melodycznie i harmonicznie jest to najpiękniejszy moment utworu. Vivaldi stosuje dużą liczbę dysonansów, które mają zbudować napięcie (można więc tu dostrzec figurę *parhesia* oraz *climax* – gradację).

115

IL PIANTO DEL VILLANELLO  
E piange il Pastorel, perché sospesa Teme fiera

pp

(1 Solo)  
pp

Przykład 28. Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku „Lato”*, t. 113-118, *parhesia, climax*.

I część *Lata* kończy się gwałtownie, w *tutti*, szybkimi przebiegami. Kompozytor ponownie stosuje *tiratę* symbolizującą grzmoty i błyskawice. Fragment ten został opisany w sonecie następująco: pasterz, „porzuca odpoczynek, zrywa się po chwili, z niepokojem czeka błyskawic i grzmotów”.

155

f

(Tutti)

Przykład 29. Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku „Lato”*, t. 155-158, *tirata*.

### **3.3. Analiza utworów dawnych zawartych w programie prezentacji przewodowej pod kątem sposobu funkcjonowania w nich teorii afektów i figur retorycznych**

#### **3.3.1. Sonata *Ukrzyżowanie* ze zbioru *Sonat różańcowych* Heinricha Ignaza Franza von Bibera jako przykład metatekstualności**

Przykładem metatekstualności w muzyce instrumentalnej epoki baroku są *Sonaty misteryjne* Heinricha Ignaza Franza von Bibera znane również jako *Sonaty różańcowe*. To 15 utworów na skrzypce i *basso continuo*, poświęconych trzem tajemnicom różańca świętego (radosnej, bolesnej, chwalebnej) oraz *Passacaglia* na skrzypce solo. Te formy muzyczne można uznać za wyjątkowe z kilku powodów. Po pierwsze, kompozytor jako doskonały wirtuoz gry na skrzypcach stworzył równie wirtuozowskie dzieła, w których zawarł nie tylko skomplikowane, szybkie przebiegi melodyczno-rytmiczne, ale także bogatą symbolikę. W sonatach ukryta jest również retoryka. Kompozytor poprzez zastosowanie określonych figur, a także skordatury nadał sonatom niepowtarzalny charakter, uzyskując ciekawe i nowatorskie brzmienia. Kolejnym zabiegiem artystycznym Heinricha Bibera jest dodanie do zapisu nutowego niewielkich ilustracji korespondujących z treścią kompozycji.

Heinrich Biber urodził się w małej miejscowości Wartenberg (dzisiejsze tereny Republiki Czeskiej). W 1644 roku przyjął chrzest. Uważa się, że pierwszym nauczycielem Bibera był organista i kantor Wiegand Knöffel<sup>105</sup>. Swoją muzyczną drogę kontynuował na dworze hrabiego Maximiliana von Lichtenstein – Castelkorna, który stał się jego późniejszym pracodawcą. W 1668 roku Biber rozpoczął służbę w kapeli na zamku księcia Karla w Kromieryżu na Morawach. Z lat 1644-1668 zachowało się niewiele informacji na temat Bibera. Muzykolodzy stawiają wiele hipotez, prawdopodobne jest jednak, że młody Heinrich przebywał wówczas w Wiedniu i mógł szkolić się pod okiem wybitnego skrzypka i kompozytora Johanna Heinricha Schmelzera (1623-1680) lub równie znakomitego instrumentalisty Antonia Bertaliego (1605-1669)<sup>106</sup>. Heinrich Biber był głęboko wierzącym człowiekiem. Jego córka złożyła śluby wieczyste, on sam należał do katolickiego bractwa i tworzył wiele kompozycji na różne uroczystości kościelne<sup>107</sup>. Podejrzewa się, że przez pewien okres życia mógł studiować

---

<sup>105</sup> K. Strieck, *The Mystery of the „Mystery Sonatas”. A Musical Rosary Picture Book*, Montreal 1999, s. 6.

<sup>106</sup> J. Clements, *Penetrating the mysteries*, s. 2, w: <http://www.bluntinstrument.org.uk/biber/penetrating.htm> [dostęp: 01.09.2017].

<sup>107</sup> K. Strieck, *op. cit.*, s. 8.

w uczelni prowadzonej przez jezuitów w Troppau na terenie Moraw. Tam prawdopodobnie przyjął dwa imiona Ignaz i Franz (na cześć Ignacego Loyoli i Franza Xaviera, założycieli zakonu jezuitów i propagatorów modlitwy maryjnej)<sup>108</sup>.

W czasach baroku znaczna część muzyki instrumentalnej nawiązywała do tekstów literackich i do nich się odwoływała, kompozytorzy w dużej mierze czerpali inspirację oraz główne tematy twórcze z Pisma Świętego. Znamion programowości oraz metatekstualności można doszukiwać się w *Sonatach misteryjnych* Heinricha Bibera skomponowanych między 1670 i 1680 rokiem. Badacze i muzykolodzy wysnuli wniosek, że sonaty te zostały zamówione i skomponowane na konkretną okazję (możliwe, że były to październikowe nabożeństwa różańcowe).

<b>Dzień</b>	<b>Tajemnica</b>
Poniedziałek	Radosne
Wtorek	Bolesne
Środa	Chwalebne
Czwartek	Radosne
Piątek	Bolesne
Sobota	Chwalebne
Niedziela	Różne

**Tabela 1.** Porządek odmawiania Tajemnic różańca świętego w ciągu tygodnia w czasach Bibera<sup>109</sup>.

Zarówno w XVII wieku, jak i w czasach nam współczesnych październik jest, obok maja, szczególnym miesiącem kultu Maryi – właśnie w tym miesiącu odmawia się w każdy dzień tygodnia inną tajemnicę różańca świętego w kościele katolickim (patrz: Tabela 1). Choć nie ma jednoznacznych dowodów, prawdopodobnie kompozytor mógł przynależeć do zgromadzenia różańcowego działającego w Salzburgu. Do takich zgromadzeń, róż różańcowych, należeli ludzie na wysokich stanowiskach lub mający szlacheckie korzenie. Mimo iż *Sonaty* nie posiadały strony tytułowej, kompozytor opatrzył je dedykacją. Badacze sądzą, że *Sonaty różańcowe* zostały skomponowane dla arcybiskupa Maximiliana Gandolpha Kuenburga, który należał wówczas do jednego ze zgromadzeń różańcowych<sup>110</sup>. W dedykacji czytamy:

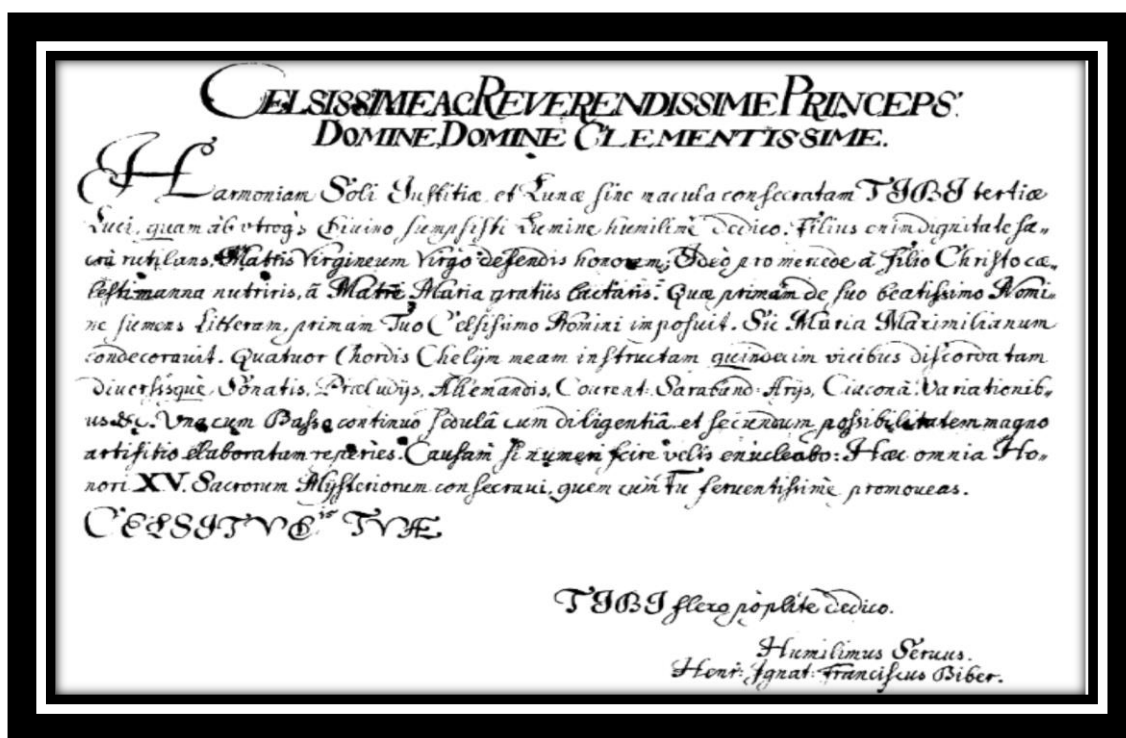
<sup>108</sup> J. Clements, *op. cit.*, s. 2.

<sup>109</sup> K. Strieck, *op. cit.*, s. 13.

<sup>110</sup> K. Strieck, *op. cit.*, s. 8.



Oto będziesz mógł usłyszeć me czterostunowe skrzypce, wykorzystujące różne stroje [scordatury], w różnych Sonatach, Preludiach, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Ariach, Chaconach, Variationes z towarzyszeniem basso continuo; skomponowanych z największą dbałością tak, jak tylko moje skromne możliwości pozwalają, z wykorzystaniem największych możliwych artystycznych zdolności. W sonatach tych zawarłem liczby, jeśli życzysz sobie poznać przedmiot [tych] liczb, wytłumaczę Ci: ułożyłem je poświęcając XV-stu Świętym Tajemnicom, które tak wspaniałomyślnie wspierasz<sup>111</sup>.



Ilustracja 1. Heinrich Ignaz Franz von Biber, karta tytułowa *Sonat różańcowych*, manuskrypt (ok. 1678).

Prace na temat *Sonat misteryjnych* w języku obcym napisali między innymi: Katia Strieck (*The Mystery of the Mystery Sonatas*), a także James Clements (*Penetrating the mysteries*). W języku polskim powstała zaś niepublikowana praca magisterska autorstwa Dominiki Pawlickiej pt. *Sonaty misteryjne H. I. F. von Bibera jako symbol wiary*. Jako skrzypaczka, wielokrotnie wykonująca *Sonaty misteryjne*, byłam zafascynowana kunsztem kompozytorskim oraz głębią wyrazu owych utworów. Byłam również zaciekawiona aspektem obrazowości, dlatego chcąc przeanalizować dzieło Heinricha

<sup>111</sup> H. I. F. von Biber, *Sonaty różańcowe*, manuskrypt, ok. 1678, (tłum. za: D. Pawlicka, „In majorem Dei Gloriam”. *Sonaty misteryjne H. I. F. von Bibera jako symbol wiary*, praca magisterska napisana pod kierunkiem M. Toporowskiego w Akademii Muzycznej w Krakowie (praca niepublikowana).

Bibera pod tym kątem, odwołam się do jednego z obszarów intertekstualności. Jest nim komentarz łączący dany tekst z innymi, a więc mający charakter metatekstualny. Pojęcie intertekstualności zaproponowała Julia Kristeva. Według Michała Głowińskiego, który bazował na definicji Kristevy, „nie można analizować struktury tekstu, jeśli nie sytuuje się go, w taki czy inny sposób, wobec innych tekstów, (...) rozważania o intertekstualności wynikały właśnie z tej niepodważalnej tezy”<sup>112</sup>. Dla badacza zatem, który poszukuje w literaturze, sztuce lub muzyce nawiązań do innych tekstów kultury, ważne jest postawienie pytania nie o genezę samego tekstu, lecz o relacje zachodzące między danym dziełem i tekstami, do których twórca nawiązuje oraz podjęcie refleksji nad znaczeniem tych nawiązań. Według Janusza Sławińskiego zaś intertekstualność jest „wypowiedzią, która musi, tak czy inaczej, zahaczyć o jakieś wypowiedzi poprzedzające, odnieść się do nich bezpośrednio lub skrycie, a więc w określony sposób powtórzyć i przetworzyć je w sobie – gdyż inaczej jej własny sens nie mógłby się w ogóle skryształizować”<sup>113</sup>.

W dziele Heinricha Bibera metatekstualność można dostrzec w nawiązaniu obrazowym, zarówno bezpośrednim (do manuskryptu kompozytor dołączył obraz przedstawiający treść danej tajemnicy), jak i pośrednim (zindywidualizowany język muzyczny został ukonstytuowany poprzez różnorodne wykorzystanie figur retorycznych, mających na celu ukazać różne emocje towarzyszące bohaterom tajemnic). Programowość zaś, której można dopatrywać się w *Sonatach różańcowych*, stanowi o ilustracyjności muzyki Heinricha Bibera. Programowość „związana jest z treścią literacką lub inspirowana jest jakimś dziełem malarskim, zjawiskami przyrody. W utworach tego typu forma całości ma odzwierciedlać rozwój danej fabuły, a tematy mają charakter ilustracyjny”<sup>114</sup>. Dla Heinricha Bibera inspiracją były tajemnice różańcowe związane z treścią Pisma Świętego, a także obrazy nawiązujące do symboliki religijnej. Zatem oprócz intertekstualności i programowości można doszukiwać się w dziele jednego z obszarów intertekstualności: metatekstualności. Twórcą tego terminu był Gerard Genette, francuski badacz, który wyróżnił pięć typów intertekstualności: transtekstualność, paratekstualność, metatekstualność, hipertekstualność,

---

<sup>112</sup> M. Głowiński, *Poetyka i okolice*, w: *O intertekstualności*, Warszawa 1992, s. 87.

<sup>113</sup> J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, Warszawa 1992.

<sup>114</sup> *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 722.

architekstualność<sup>115</sup>. Metatekstualność to komentarz, który łączy dany tekst z innymi. W przypadku *Sonat misteryjnych* komentarzem tym staje się obraz.

W polskiej literaturze przedmiotu znajdujemy inspirujące uwagi Błażeja Matusiaka OP na temat *Sonat misteryjnych*: „Kto zna *Sonaty różańcowe* Bibera, ten wie, że to jeden z tych utworów, które wędrują z człowiekiem przez życie. Arcydzieło”<sup>116</sup>. Przyznanie *Sonatom* właściwości arcydzieła podkreśla ich rangę, jest świadectwem talentu artysty i wskazuje na ponadczasowy charakter kompozycji. Metatekstualność w *Sonatach różańcowych* ma jeszcze jedno ważne znaczenie, co akcentuje również Matusiak. Każdy z poszczególnych utworów poświęconych konkretnym tajemnicom, naprowadza słuchacza na ścieżkę kontemplacji, ukazuje obrazy, stwarza pole i tło do rozmyślań i modlitwy. Matusiak podkreśla, że *Sonaty* „Nie będąc muzyką liturgiczną prowadzą do medytacji różańcowych tajemnic, czasem opowiadając historię, a czasem odmalowując nastrój. *Sonaty różańcowe* – cudowne narzędzie duchowej wędrówki”<sup>117</sup>. W tym sensie *Sonaty* mogą stanowić muzyczny obraz życia wewnętrznego każdego człowieka.

Heinrich Biber posługuje się konkretnymi „narzędziami”, by przekazać treść tajemnic w symboliczny, obrazowy sposób. W *Sonatach różańcowych* występuje wiele nowatorskich jak na owe czasy figur retorycznych, które mają odzwierciedlić obrazy i treści ukazane w tajemnicach. W dalszej części pracy podejmę rozważania na temat zastosowanych przez kompozytora figur. Oprócz nich Biber jako znakomity skrzypek, uczeń Schmelzera, wykorzystuje zabiegi techniczne i brzmieniowe (w tym skordaturę).

*Sonaty różańcowe* zostały skomponowane w taki sposób, by mogły być wykonywane w kościołach. Utwory są małych rozmiarów, dzięki czemu słuchacza szybko ogarnia modlitewny nastrój, prowadząc do medytacji i kontemplacji tajemnic różańcowych. Układ sonat jest następujący:

---

<sup>115</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 94.

<sup>116</sup> B. Matusiak, *Nie tylko o „Sonatach różańcowych”*, w: <https://www.liturgia.pl/Nie-tylko-o-Sonatach-rozancowych/> [dostęp: 30.08.2017].

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<i>Numer sonaty</i>	<i>Tajemnice radosne</i>	<i>Części</i>
I	<i>Zwiastowanie NMP</i>	Praeludium Variatio-Aria allegro-variatio- Adagio Finale
II	<i>Nawiedzenie św. Elżbiety</i>	Sonata-Presto Allemande-presto
III	<i>Narodzenie Jezusa</i>	Sonata-Presto-Adagio Courante-Double Adagio
IV	<i>Ofiarowanie w Świątyni</i>	Ciacona
V	<i>Odnalezienie Jezusa w Świątyni</i>	Praeludium-Presto Allemande Gigue Sarabande-Double
	<b><i>Tajemnice bolesne</i></b>	
VI	<i>Modlitwa PJ w Ogrójcu</i>	Lamento-Adagio-Presto-Adagio 3/2 (Sarabande)-Adagio Adagio (Gigue)-Adagio
VII	<i>Biczowanie</i>	Allemande-Variatio Sarabande-Variatio
VIII	<i>Cierniem ukoronowanie</i>	Sonata (Adagio)-Presto Gigue-Double I (presto)-Double II
IX	<i>Droga krzyżowa</i>	Sonata Courante-Double I,II Finale Praeludium
X	<i>Ukrzyżowanie</i>	Praeludium Aria-Variatio I-V
	<b><i>Tajemnice chwalebne</i></b>	
XI	<i>Zmartwychwstanie PJ</i>	Sonata-Surrexit Christus hodie- Adagio
XII	<i>Wniebowstąpienie PJ</i>	Intrada Aria Tubicinium Allemanda Courante-Double
XIII	<i>Zesłanie Ducha Św.</i>	Sonata Gavotte Gigue Sarabande

XIV	<i>Wniebowzięcie NMP</i>	[Sonata]-Grave-Adagio Aria-Variatio I-XX Variatio XXI-XXIX (Gigue)
XV	<i>Ukoronowanie NMP na Królową nieba i ziemi</i>	Sonata Aria (-variatio I-III) Canzone Sarabande (-variatio)
XVI		Passacaglia (Adagio-Allegro-Adagio)

**Tabela 2.** Układ części w *Sonatach różańcowych*.

Cykl 15 sonat kończy słynna *Passacaglia* (tytułowana również jako *Aniol Stróż*), utrzymana w nastroju *misterioso* oraz z charakterystyczną ostinatową melodią opadającą, która tworzy figurę *katabasis*. Rytm w tej części (cztery ćwierćnuty, powtarzane na przestrzeni całego utworu), przypominający nurt minimalistyczny w muzyce XX wieku, ma wprowadzić słuchacza w stan uspokojenia, ale również przypomnieć o upływającym czasie, nawiązując równocześnie do słynnej średniowiecznej maksymy filozoficznej *memento mori*. Jako podsumowanie analizy *sonat różańcowych* warto przywołać wypowiedź Błażeja Matusiaka OP, jakże celnie oddającą sens kompozycji: „*Passacaglia* Bibera to muzyczne objawienie – pokazanie, co kryją cztery opadające dźwięki. W tych czterech dźwiękach cała historia albo i wieczność, a mówiąc bardziej technicznie – wielkie bogactwo możliwości rozwinięcia prostego motywu. Coś najbardziej niepozornego – cztery dźwięki i jeden instrument – zawiera w sobie cały świat.”<sup>118</sup>.

Retoryka w czasach Heinricha Bibera była doskonałym sposobem wypowiedzi twórcy; szeroko rozpowszechniona na terenie Niemiec, stała się istotną częścią procesu tworzenia muzyki figuratywnej opartej na teorii afektów, została włączona do procesu twórczego, na niej kompozytorzy opierali swój język wypowiedzi. Retoryka to sztuka przemawiania i w muzyce także ze słowem jest ściśle powiązana. Marin Mersenne w swym dziele *Harmonie Universelle* wspomina, że na „dyscyplinę retoryki kładziono duży nacisk, była nauczana w wielu ośrodkach jezuickich”<sup>119</sup>. Píše również: „harmonia i ruch powinny zaś odpowiadać ściśle poszczególnym słowom oraz tematyce tak, że słuchacz odbierze w swej duszy ten związek jako niepodzielną i nierozdzielalną jedność”<sup>120</sup>. Istotną rolę w retoryce odgrywały figury retoryczne, ukryte w różnych

<sup>118</sup> *Ibidem*, *Maryja, Rut i inne*, w: <https://www.liturgia.pl/Maryja-Rut-i-inne/> [dostęp 30.08.2017].

<sup>119</sup> M. Mersenne, *Harmonie universelle*, cyt. za: S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 57.

<sup>120</sup> M. Mersenne, *op. cit.*, s. 60.

przebiegach melodycznych i rytmicznych. Oprócz retoryki, symbolika odgrywała bardzo ważną rolę była istotną częścią teologicznej wizji świata, a także śladem przeszłości. Częstokroć ukryta pod postacią figur retorycznych, słów kluczy, liczb oraz różnych środków wyrazu i malarstwa dźwiękowego obrazowała np. Tróję Świętą bądź wielkość jednego Boga. Symbolikę liczb często wykorzystywał w swoich kompozycjach Johann Sebastian Bach. *Msza h-moll* jest przykładem utworu, w którym kompozytor zastosował ów zabieg, np. poprzez trzykrotne powtórzenie słowa „sanctus” (w części *Sanctus*, gdzie Bach świadomie użył techniki *fauxbourdon*, zabieg ten powtórzył trzy razy, prawdopodobnie by zwrócić uwagę słuchacza i podkreślić świętość Boga)<sup>121</sup>.

Omawiając *Sonaty różańcowe* pod kątem figur retorycznych oraz metatekstualności, można zauważyć, że każda sonata stanowi muzyczny, obrazowy opis narodzin, męki, śmierci oraz zmartwychwstania Chrystusa, a także nawiązuje do przeżyć Najświętszej Maryi Panny poprzez zastosowanie figur retorycznych i umieszczenie ich w sferze dźwiękowej, między innymi za pomocą skordatury. Warto w tym miejscu podjąć refleksję nad metatekstualnością dzieła. Kompozytor przy każdej sonacie umieścił niewielką miedziorytową ilustrację, która nawiązywała do treści danej tajemnicy różańcowej. Owe ilustracje pochodzą prawdopodobnie z któregoś z licznie wydawanych *Psalterzy Maryjnych*<sup>122</sup>, uwagę zwraca jednak fakt, że są niezwykle podobne do obrazów znajdujących się w auli Academica Uniwersytetu w Salzburgu<sup>123</sup>. Obecność obrazów nawiązujących do tematu tajemnicy oraz korespondującej z treścią tajemnic muzyki stanowi nie tylko o znaczeniu symbolicznym, lecz ma także swe źródło w tradycji. Z jednej strony nawiązuje do modlitewników różańcowych używanych podczas ćwiczeń duchowych, z drugiej zaś do tradycji ksiąg emblematycznych<sup>124</sup>. Modlitewniki zawierały teksty oraz towarzyszące ilustracje dla wszystkich ogniw modlitwy różańcowej – w sumie jest ich 150, po jednym dla każdego powtórzenia *Zdrowaś Maryjo*.

W *Sonatach różańcowych*, pomimo iż ilustracjom nie towarzyszył żaden tekst, treść tajemnicy była komunikowana poprzez obraz. Popularność bowiem i rozpowszechnienie modlitwy różańcowej powodowały, iż częstokroć bezpośrednie przywołanie tekstu ewangelicznego nie było już konieczne. Zjawisko to można określić

---

<sup>121</sup> P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, s. 17, w: <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> [dostęp: 09.09.2017].

<sup>122</sup> K. Strieck, *op. cit.*, s. 13.

<sup>123</sup> Owe obrazy autorstwa Zachariasza Millera, Abrahama Bloemaerta oraz anonimowego malarza pozostają tam po dziś dzień; J. Clements, *op. cit.* s. 4.

<sup>124</sup> D. Pawlicka, *op. cit.*, s. 43.

mianem piktorializmu, gdy tekst implikowany jest przez inny element, np. obraz<sup>125</sup>. *Sonaty misteryjne* przypominają książki emblematyczne. Zawierają ilustracje, które zwięźle ujmują treść tekstu. Emblematy składają się z trzech elementów: *inscriptio*, *pictura* oraz *subscriptio*. *Inscriptio* to krótkie motto umieszczane nad drugim elementem, *picturą*. *Pictura* natomiast to ilustracja, *subscriptio* zaś – podsumowanie. W *Sonatach różańcowych* również można doszukać się tych trzech elementów: obrazu, muzyki oraz tekstu, który o danej tajemnicy opowiada za pomocą środków muzycznych. Ilustracja przedstawiająca scenę z tajemnicy może być traktowana jako *inscriptio*, stanowiąc motto i określając ideę utworu. Natomiast muzyka spełnia rolę elementu *pictura*, „malującej” przy pomocy dźwięku, bogactwa figur retorycznych oraz symboliki dokładny obraz, nastrój danej sonaty. Rozszyfrowanie tego muzycznego kodu należy zaś do słuchacza<sup>126</sup>.

W *Sonatach różańcowych* kompozytor stosuje figury retoryczne w celu „nakreślenia i odmalowania” właściwego obrazu. W sonatach przedstawiających tajemnice radosne przeważają figury symbolizujące radość, spełnienie, miłość, szczęście: *anabasis*, *exclamatio*; w tajemnicach bolesnych podkreślona jest wielkość Stwórcy poprzez liczne *anaphory*, *accentus*, a także figury związane ze śmiercią: *aposiopesis* (dłuższa pauza), *apokope* (ucięcie jakiegoś zwrotu melodycznego)<sup>127</sup>. W *Sonacie VI. Modlitwa Pana Jezusa w Ogrójcu* kompozytor stosuje figurę *assimilatio*, imitującą swym kształtem obraz lub zjawisko zasugerowane w tekście. W tym przypadku Biber odnosi się do słów Ewangelisty: „Pogrążony w udreće jeszcze silniej się modlił, a Jego pot był jak gęste krople krwi, sączące się na ziemię”<sup>128</sup>. Część figur ma za zadanie przedstawić obraz lub symbol towarzyszący tekstowi ewangelicznemu bądź pojawiający się w sztuce sakralnej, np. malarstwie. Jedną z ważniejszych figur użytych w *Sonatach* oprócz *anabasis* i *katabasis* jest figura *circulatio*. Taka właśnie figura została opisana przez Athanasiusa Kirchera (w ósmej księdze jego *Musurgia Universalis*, wraz z figurą *anabasis* oraz *katabasis*) jako należąca do grupy *figurae minus principales*<sup>129</sup>. W kontekście tej sonaty *circulatio* symbolicznie przedstawia postać Chrystusa Zmartwychwstałego – zwycięskiego Króla. W tajemnicach chwalebnych oprócz samych figur retorycznych przeważają nawiązania do symboliki liczb, której źródeł można

---

<sup>125</sup> P. M. Daly, *Emblem Theory*, Miejsce i rok wydania, s. 81, cyt. za: K. Strieck, *op. cit.*, s. 17.

<sup>126</sup> D. Pawlicka, *op. cit.*, s. 47.

<sup>127</sup> P. Zawistowski, *op. cit.*, s. 16.

<sup>128</sup> Łk. 22, 44. BT.

<sup>129</sup> A. Kircher *Musurgia universalis*, cyt. za: Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 34.

doszukiwać się już w antyku. Symbolika liczbowa w czasach Bibera dotyczyła treści zawartych w Piśmie Świętym. Liczba 1 oznaczała Boga, 2 – dualizm człowieka (ciało i dusza), 3 – Trójkę Świętą, 4 – cztery Ewangelie, itd. Ponadto kompozytor dobrał tonacje odpowiednio do treści tajemnicy, przez co również nawiązuje do teorii afektów.

<i>Numer sonaty</i>	<i>Tonacja</i>
<i>I</i>	<i>d-moll</i>
<i>II</i>	<i>A-dur</i>
<i>III</i>	<i>h-moll</i>
<i>IV</i>	<i>d-moll</i>
<i>V</i>	<i>A-dur</i>
<i>VI</i>	<i>c-moll</i>
<i>VII</i>	<i>F-dur</i>
<i>VIII</i>	<i>B-dur</i>
<i>IX</i>	<i>a-moll</i>
<i>X</i>	<i>g-moll</i>
<i>XI</i>	<i>G-dur</i>
<i>XII</i>	<i>C-dur</i>
<i>XIII</i>	<i>d-moll</i>
<i>XIV</i>	<i>D-dur</i>
<i>XV</i>	<i>C-dur</i>
<i>XVI Passacaglia</i>	<i>g-moll</i>

**Tabela 3.** Tonacje w poszczególnych sonatach.

Zastanawiający jest fakt, dlaczego Biber przy tajemnicach bolesnych (np. w *Sonacie VIII. Biczowanie Pana Jezusa*) zastosował tonację durową. Wynika to z tego, że tonacja B-dur postrzegana była jako „królewska”, dostojna, majestatyczna. W przypadku *Sonaty VIII* ma wymowę symboliczną. Heinrich Biber w ten sposób oddał hołd Jezusowi – wyszydzonemu i upokorzonemu przez żołnierzy: „Potem przyklękali przed Nim i szydzili z Niego, mówiąc: »Witaj, Królu żydowski!«”<sup>130</sup> W całym cyklu *Sonat* niezwykle miejsce zajmuje tonacja d-moll. Kompozytor stosuje tę tonację w przypadku tajemnic, w których jest mowa o Duchu Świętym:

<sup>130</sup> Mt. 27, 28-30. *BT*.



- w *Sonacie I. Zwiastowanie Anioł* przemawia do Maryi: „Duch Świąty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego okryje Cię cieniem. Dlatego też Świąte, które się narodzi, będzie nazwane Synem Bożym”<sup>131</sup>;
- w *Sonacie IV. Ofiarowanie w Świątyni* – „Każde pierworodne dziecko płci męskiej będzie poświęcone Panu. Mieli również złożyć w ofierze parę synogarlic albo dwa młode gołębie”<sup>132</sup>;
- w *Sonacie XIII. Zesłanie Ducha Świątego* – „Ukazały się im też jakby języki ognia, które się rozdzielały, i na każdym z nich spoczął jeden. I wszyscy zostali napełnieni Duchem Świątym”<sup>133</sup>.

Powracając do techniki wykonawczej, warto przyjrzeć się najciekawszemu i dosyć innowacyjnemu zabiegowi, czyli skordaturze. Technika ta polega na przestrojeniu strun skrzypiec, dzięki czemu można było osiągnąć wirtuozowskie efekty, szczególnie w grze akordowej i polifonicznej oraz wyrafinowane rezultaty brzmieniowe. W przypadku cyklu sonat Bibera odpowiadały one walorom obrazowym danej tajemnicy.



**Przykład 30.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata II. Nawiedzenie św. Elżbiety*, t. 1-7.

Według wskazówek kompozytora w *Sonacie II. Nawiedzenie św. Elżbiety* struna G i D powinny być przestrojone o sekundę wyżej, na dźwięki A i E. Ten sposób ma sprzyjać lepszemu brzmieniu tonacji właściwej i uzyskaniu pożądanego rezonansu i brzmienia. Mattheson określił retoryczną wymowę poszczególnych tonacji. Według niego tonacja A-dur „bardzo wzrusza i błyszczy również”<sup>134</sup>. W przypadku *Tajemnicy II* ma odzwierciedlić afekty radości, a także zaskoczenia z pozdrowienia, jakim obdarzyła Maryję Elżbieta, zwracając się do niej słowami: „Błogosławionaś Ty między niewiastami

<sup>131</sup> Łk 1, 35-36 *BT*.

<sup>132</sup> Łk 2, 23-24 *BT*. Gołąb – symbol Ducha Św.

<sup>133</sup> Dz 2, 3-4 *BT*.

<sup>134</sup> Cyt. za: P. Zawistowski, *op. cit.*, s. 22.

i błogosławiony jest owoc Twojego łona”<sup>135</sup>. Pod wpływem słów Elżbiety Maryja natchniona przez Ducha Św. wygłasza Magnificat – hymn uwielbienia Boga. Oprócz tonacji zabiegi melodyczne i rytmiczne wpływają na zobrazowanie nastroju tajemnicy. Linia melodyczna obfituje w duże skoki, utwór zawiera liczne rytmu punktowane oraz współbrzmienia konsonansowe. Wszystko to podkreśla afekt radości.

Jedynie *Sonata I* poświęcona Zwiastowaniu NMP oraz *Passacaglia* jest napisana w stroju oryginalnym GDAE. Niezwykle interesujące jest to, że sam zbiór *Sonat* stanowi swoisty traktat. Kompozytor nie opatrzył utworów żadnym komentarzem, a mimo to każdy artysta-skrzypek pragnący wykonać je zgodnie ze stylistyką epoki, dzięki analizie samego dzieła, jest w stanie zagrać je w sposób obrazowy, twórczy i adekwatny pod względem estetycznym (właściwie, według założeń historycznych).

Niezwykle przejmująca i sugestywna w przekazie i symbolice jest *Sonata X. Ukrzyżowanie*. Sonata oddaje charakter modlitewny, kompozytor dźwiękowo maluje obraz męki Chrystusa. Dzieje się tak poprzez wykorzystanie odpowiedniej retoryki i figur retorycznych.



**Przykład 31.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, t. 1-20.

<sup>135</sup> Łk 1, 42-43 BT.

*Sonata X* napisana jest w tonacji g-moll. Johann Mattheson opisuje tę tonację w następujący sposób:

„g-moll (transponowany modus dorycki) jest chyba najpiękniejszą tonacją, ponieważ nie tylko łączy w sobie poważną naturę poprzedniej tonacji [d-moll] z ożywioną cudownością, lecz również niesie ze sobą niecodzienną grację oraz przychylność. Co więcej, doskonale nadaje się do rzeczy delikatnych, jak również mocnych; do tęsknych, jak i przepelnionych szczęściem. W ogólności – jest odpowiednia i ze wszechmiar wszechstronna, zarówno w umiarkowanej żałości, jak i łagodnej radości. Kircher ocenia ją następująco: »Modestam & religiosam laetitiam per se fert, hilaris & gravi tripudio plenus«, to znaczy „niesie ze sobą czystą i nabożną radość; jest wesoła i pełna poważnych kroków”<sup>136</sup>.

Wprawdzie kompozytor nie mógł poznać postulatów Matthesona, gdyż ten żył nieco później niż Biber, jednak Mattheson cytuje tu Kirchera, często zaś poglądy tych dwóch teoretyków na temat brzmienia tonacji oraz symboliki, pokrywały się. Poglądy Kirchera, były z pewnością znane Biberowi. Możliwe więc, że mógł kierować się przemyśleniami tego wybitnego teoretyka.

Jak wspomniano wyżej, każda sonata przedstawia małą ilustrację (emblem). W przypadku sonaty *Ukrzyżowanie* można przypuszczać, że emblemat dotyczy sceny z Pisma Świętego, opisanej w Ewangelii Jana w następujący sposób:

(...) A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego i siostra Matki Jego, Maria, żona Kleofasa, i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie rzekł do ucznia: «Oto Matka twoja». I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie. (...) <sup>137</sup>.

Scenę zaś śmierci Jezusa dokładnie opisuje Ewangelista Mateusz:

(...) Od godziny szóstej mrok ogarnął całą ziemię, aż do godziny dziewiątej. Około godziny dziewiątej Jezus zawołał donośnym głosem: „Eli, Eli, lema sabachtani?”, to znaczy: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” Słyszac to, niektórzy ze stojących tam mówili: „On Eliasza woła”. Zaraz też jeden z nich pobiegł i wzięwszy gąbkę, napełnił ją octem, włożył na trzcinę i dawał Mu pić. Lecz inni mówili: „Poczekaj! Zobaczmy czy przyjdzie Elias, aby Go wybawić”. A Jezus raz jeszcze zawołał donośnym głosem

---

<sup>136</sup> J. Mattheson *Das Neu-eroffnete Orchestre*, (Hamburg, 1713), cyt. za: K. Strieck *The Mystery of the „Mystery Sonatas”*. *A Musical Rosary Picture Book*, Miejsce i rok wydania, s. 70.

<sup>137</sup> J 19:25-27 BT.

i wyzionął ducha. A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół; ziemia zadrżała i skały zaczęły pękać. Groby się otworzyły i wiele ciał Świętych, którzy umarli, powstało (...) <sup>138</sup>.

Heinrich Biber poprzez określone figury retoryczne (*imaginatio crucis*), zabiegi artykulacyjne i charakterystyczny rytm punktowany tworzy muzyczny obraz sceny ukrzyżowania Chrystusa. Wykorzystuje liczne figury obrazujące smutek, cierpienie: *katabasis* (melodia opadająca podkreślająca afekt smutku), *circulatio* (szybkie figuracje, mające na celu zobrazować stan zagubienia), *saltus duriusculus* (figura zawierająca skoki interwałowe unikane w klasycznym kontrapunkcie, np. kwarta zwiększona) <sup>139</sup>. Struna E przestrojona na dźwięk D (skordatura), który na przestrzeni fragmentu obrazującego konanie Chrystusa powtarza się nieustannie, ma oddać ból Boga umierającego za grzechy świata. W sonacie tej mimo molowej tonacji pojawiają się również akordy durowe, ponadto utwór kończy się na akordzie durowym, dzięki któremu, według mojej interpretacji, kompozytor chciał oddać cześć Chrystusowi cierpiącemu za grzechy człowieka. Ostatni akord ma symbolizować również nadzieję na życie wieczne, którego możemy dostąpić dzięki zbawczej ofierze Chrystusa.



**Przykład 32.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, t. 47-49, *katabasis*.



**Przykład 33.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, t. 11-12, *saltus duriusculus*.

<sup>138</sup> Mt 27:35-53 BT.

<sup>139</sup> D. Szlagowska, *op. cit.*, s. 36, 41.



Przykład 34. Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, t. 1-5, skordatura.

Najbardziej wymowną figurą jest *imaginatio crucis* (motyw krzyża). Jest ona ukryta pod postacią czterech nut, w trzech miejscach, w początkowym fragmencie. Poprzez skrzyżowanie melodii Biber symbolicznie czyni znak krzyża, nawiązując do głównej tematyki tej części.



Przykład 35. Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, t. 1-12, *imaginatio crucis*.

Kolejnym istotnym elementem warstwy retorycznej sonaty *Ukrzyżowanie* jest gra akordowa i specyficzny rytm punktowany, zastosowany w *Preludium*. Rytm ten ma na celu symbolicznie ukazać scenę ukrzyżowania Chrystusa (wbijania gwoździ).



Przykład 36. Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, t. 1-5.

Szybkie przebiegi szesnastkowe i trzydziestodwójkowe występujące w części *Variatio* są elementem wirtuozerii. Ukrywa się za nimi figura *circulatio*, „opisująca” uczucia Chrystusa, Jego ból i myśli towarzyszące Męce.

A musical score for a violin and cello. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the cello part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The word "Variatio" is written below the first staff. A blue oval highlights a section of the violin part, showing a complex sixteenth-note passage.

Przykład 37. Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, cz. *Variatio, circulatio*.

Cześć *Aria*, poprzedzająca *Variatio* oraz część *Adagio* poprzedzająca *Codę*, są odmienne od pozostałych części. Spokojne i kontemplacyjne kontrastują z częściami wariacyjnymi i zakończeniem.

A musical score for a violin and cello. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the cello part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The word "Aria" is written below the first staff. The score shows a more melodic and slower passage.

Przykład 38. Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, cz. *Aria*.

A musical score for a violin and cello. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the cello part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The word "Adagio" is written below the first staff. The score shows a very slow and contemplative passage.

Przykład 39. Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, cz. *Adagio*.

*Basso continuo*, które na przestrzeni całego utworu pełni funkcję dopełniającą, w częściach *Aria* i *Adagio* zyskuje rangę akompaniamentu, stanowi bardziej rozbudowaną i wirtuozowską oprawę partii skrzypiec. W partii *basso* również ukrywa się figura *imaginacio crucis*, w nawiązaniu do motywu początkowego występującego w partii skrzypiec.



**Przykład 40.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, cz. *Adagio*, *imaginacio crucis*

Warto wspomnieć również o *Sonacie XI. Zmartwychwstanie*, w zapisie której sam Biber dał wskazówki, jak ustawić struny skrzypiec oprócz samej skordatury (GDGD):



**Przykład 41.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata XI. Zmartwychwstanie*, t. 1-6.



**Ilustracja 2.** Skrzypce ostrunowane według wskazówek Bibera – za podstawkiem wewnętrzne struny D oraz G (przeestrojona A) tworzą krzyż. Taki układ jest wymagany przy wykonywaniu *XI Sonaty*.

Struny ustawione na krzyż miały za zadanie wyrównać brzmienie i rezonans dźwięków strun skrzypiec, także interwałów takich jak oktawa, która jest jednym z istotniejszych interwałów wykorzystanych w tej sonacie (jest to interwał doskonały: ma on oddać cześć Bogu – doskonałemu Stwórcy). Ponadto krzyżowe ustawienie miało znaczenie symboliczne. Krzyż od zawsze był dla chrześcijan symbolem śmierci Chrystusa, ale również Jego zwycięstwa nad śmiercią i grzechem, miał zatem wymowę teologiczną i mistyczną.

Sugerowane przez Bibera zastosowanie skordatury ma swe rezultaty – technika ta była głównym zabiegiem mającym lepiej zobrazować treść danej tajemnicy, miała bezpośrednio wpłynąć na brzmienie akordów, a także zwrócić uwagę słuchacza, wprowadzić go w stan kontemplacji. Oprócz efektów brzmieniowych skordatura generowała również znaczenia symboliczne.

Każda z *Sonat różańcowych* zawiera indywidualny język symboliczny, który każdy ze słuchaczy może odczytać inaczej, a zarazem odnaleźć jego jedyny i niepowtarzalny przekaz. W utworach tych kryje się coś więcej niż dźwięk. Słuchaczowi wydaje się, że muzyka przenosi go do sfery wręcz metafizycznej. *Sonaty różańcowe*



skłaniają do medytacji i kontemplacji w oparciu o konkretne obrazy i ilustracje, które kompozytor zawarł w manuskrypcie oraz dzięki swej warstwie brzmieniowej. Są świadectwem geniuszu kompozytora i jego uduchowienia. Tworzą muzyczny obraz wszechświata i wnętrza człowieka – *homo religiosus*<sup>140</sup>.

### 3.3.2. *Ave Regina caelorum* – Stanisław Sylwester Szarzyński

Stanisław Sylwester Szarzyński to polski kompozytor przełomu wieku XVII i XVIII, zakonnik (cysterski lub benedyktyński). Zachowało się niewiele informacji na jego temat. Niektórych faktów można się jedynie domyślać, między innymi tego, że pochodził z rodu Sępów-Szarzyńskich. Prawdopodobnie urodził się na Rusi Czerwonej, dokładne daty jego narodzin i śmierci nie są jednak znane. Przyczyną małej liczby utworów, które zostawił po sobie Szarzyński – do dziś zachowało się jedynie dziesięć jego kompozycji – jest fakt, iż nie były one wydawane za życia autora. Mimo tak skromnej liczby kompozycji są to utwory o znamienitej wartości. Szczególnie wybitnym przykładem twórczości Szarzyńskiego jest *Sonata na dwoje skrzypiec i b.c.* Według teoretyków muzyki to skarb polskiego baroku. Spośród tych niewielu kompozycji niezwykła jest także *Ave Regina caelorum na sopran, troje skrzypiec i, basso continuo*, napisana do słów antyfony, wykonywanej w czasie komplety, ostatniej z liturgii godzin.

<i>Ave, Regina caelorum,</i>	Witaj, niebios Królowo,
<i>Ave, Domina Angelorum:</i>	Witaj, Pani aniołów,
<i>Salve, radix, salve, porta</i>	Witaj, Różdżko i Bramo;
<i>Ex qua mundo lux est orta.</i>	Jasność zrodziłaś światu.
<i>Gaude, Virgo gloriosa,</i>	Ciesz się, Panno chwalebna,
<i>Super omnes speciosa,</i>	Ponad wszystkie piękniejsza,
<i>Vale, o valde decora,</i>	Witaj, o Najśliczniejsza;
<i>Et pro nobis Christum exora.</i>	Proś Chrystusa za nami <sup>141</sup>

*Ave Regina caelorum* to utwór, w którym kompozytor nawiązuje do chorału (nie bezpośrednio, cytując główną melodię, lecz poprzez niektóre zabiegi, np. melorecytację w sopranie. Kompozytor tworzy dzieło w oparciu o *stile nuovo* wypierające renesansową

<sup>140</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1993, s. 35.

<sup>141</sup> Tłumaczenie zaczerpnięte ze strony Sanctus.pl, Księgarnia Katolicka.

polifonię. Stosuje harmonię tak bogatą i nieszablonową, jakby stworzona została w innej epoce. To, co na pewno nawiązuje do *stile antico*, to zmiany metrum, które współgrają z tekstem i jego wymową.

Utwór rozpoczyna wstęp instrumentalny – jak na owe czasy – nietuzinkowy i zachwycający pod względem dialogów pomiędzy kilkoma głosami, a także z uwagi na połączenia melodyczno-harmoniczne. Ciekawą rolę pełnią skrzypce III, którym kompozytor przypisał rolę improwizowaną (w partyturze dodał dopisek *ad placitum*, co oznacza, że partia ta może być wykonywana wedle woli lub może zostać pominięta, podobny dopisek pojawił się przy partii wiolonczeli).

**AVE REGINA**

Stanisław Sylwester Szarzyński

Canto

Violino I

Violino II

Violino III  
ad placitum

Viola di Basso  
ad placitum

Organo

65   ♭3   76   ♯7   ♭ 36   ♭65   ♯ ♭   43   ♭   4♯

**Przykład 42.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 1-7.

Figury retoryczne, które można odnaleźć w *Ave Regina caelorum*, służą pogłębieniu interpretacji. Na podstawie nawiązań chorałowych (prozodia, melorecytacja) i malarstwa dźwiękowego, można stwierdzić, że Szarzyński był niezwykle religijnym człowiekiem. Kierując się analizą słowa, utwór można podzielić na kilka części i wyodrębnić w nich poszczególne afekty. W pierwszej części głos solowy prezentuje główny motyw wznoszący, na krótkim melizmacie, na słowie *ave* („witaj”). Już tutaj można dostrzec nawiązanie do chorału (poprzez zastosowanie zawołania). Kompozytor ponadto dodał afekt radości, stosując figurę *anabasis*, motyw ów powtarza się znów po kilku taktach, z rozwinięciem.

Przykład 43. Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 8-15, *anabasis*.

Kolejną figurą jest zapisana w partii skrzypiec *pathopia*, która ma za zadanie poruszyć słuchacza.

Przykład 44. Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 24-28, *pathopia*.

Kompozytor celowo nie łączy instrumentów z głosem. Tam, gdzie śpiewa sopran, instrumenty milkną. Daje to efekt nieustannego dialogu. Symbolicznie można uznać to za formę pochodną (chorał), kiedy wierni (chór) modlili się wraz z kantorem, najczęściej księdzem, który oddawał cześć Matce Bożej (podobnie dzieje się w czasie modlitwy liturgii godzin prowadzonej przez kapłana w dialogu z wiernymi). Kompozytor często stosuje skok o kwartę, np. na słowach *Regina, Domina*, co można uznać za rodzaj *exclamatio*. Natomiast słowo *caelorum* eksponowane jest poprzez dźwięki w wyższym rejestrze.

**Przykład 45.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 24-31, *exclamatio*.

Od słów *Salve radix, salve porta* rozpoczyna się druga część utworu, prezentowanego tym razem w metrum parzystym, w nieco szybszym tempie. W tamtych czasach nie stosowano określeń tempa, jednak dzięki odpowiedniemu metrum (w tym wypadku *alla breve*) każdy muzyk wiedział, w jakim charakterze wykonać dany fragment. Wyznacznikiem tempa były również wartości rytmiczne.

W drugiej części kompozytor stosuje rytmy punktowane, a cała warstwa rytmiczna jest dużo bardziej zagęszczona. Dzieje się tak zarówno w partii sopranu, jak i instrumentów. Zastosowanie rytmu punktowanego w dialogach z instrumentami, można uznać za figurę *accentus*, a także *anaphorę*. Następnie kompozytor stosuje liczne

powtórzenia (*anaphory*) na słowach *ex qua*, które można uznać również za zapytania lub zawołania (*figura interrogatio*). Są one zapisane w postaci skoku kwartowego (*exclamatio*).

The image shows a musical score for Example 46. It features a vocal line (C) and instrumental parts for Violin I, Violin II, Violin III, Viola, and Organ. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Sal - ve - ra - dix, sal - ve - por - ta, ex qua ex qua ex qua ex qua mun - do lux est or - ta". A blue circle highlights a quarter-note leap in the vocal line corresponding to the first "ex qua". The organ part includes figured bass notation: 6 76 # 6 76 # # 4#.

**Przykład 46.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 49-53, *interrogatio*, *exclamatio*.

Skok o kwartę w górę, według Matthesona, oznaczał coś żywego, natchnionego. Każde powtórzenie zapisane jest coraz wyżej, można więc doszukiwać się w tym fragmencie figur *climax* i *epizeuxis*, służą one wywołaniu silniejszego wrażenia u słuchacza. Kolejny fragment, który kończy drugą część (*Ex qua mundo lux est orta*) jest oparty na melorecytacji, na jednym dźwięku (nawiązanie do chorału).

The image shows a musical score for Example 47. It features a vocal line (C) and instrumental parts for Violin I, Violin II, Violin III, Viola, and Organ. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "mun - do lux est or - ta ex qua mun - do lux est or - ta est or - ta est or - ta". A blue circle highlights a melismatic passage on the word "ex" in the vocal line. The organ part includes figured bass notation: 6 # 4# # b # b 4# # 3 5 # # b # b 4# 43.

**Przykład 47.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 59-64.

Słowa: *Gaude, Virgo gloriosa, super omnes speciosa*, podkreślone są poprzez rytm punktowany. Kompozytor wyeksponował również słowo *speciosa* poprzez powtórzenie motywu melodycznego (*anaphora*).

Trzecia część (*Vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora*) jest prowadzona przez głos nieco bardziej potocznie, dzięki uporządkowanemu zapisowi rytmicznemu, w którym przeważają wolniejsze wartości. Ciekawym zabiegiem są liczne zawołania *vale* („witaj”), które powtórzono 10 razy na przestrzeni całego fragmentu; przeplatane są innymi zaśpiewami: *o, valde* czy *decora*. Kompozytor zawsze stosuje ów zaśpiew, wykorzystując skok o tercję w dół, który według Matthesona oznaczał coś delikatnego, uczuciowego. W wielokrotnie powtórzonym słowie *vale* można odnaleźć figurę *catachresis*, a także *emphasis*, które służą wzmożeniu napięcia i wyeksponowaniu słów „witaj” lub „Najśliczniejsza”.



**Przykład 48.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 74-76, *catachresis*, *emphasis*.

W poniższym fragmencie instrumenty szczególnie dialogują z głosem i odpowiadają na zawołania sopranu. Melodycznie i rytmicznie są to za każdym razem te same figury, które stwarzają wrażenie *ostinata*. Kompozytor w odpowiedziach instrumentów umieszcza skok o tryton, który powtórzony jest również kilkakrotnie. Te skoki można uznać za figurę *saltus duriusculus* (unikane w klasycznym kontrapunkcie,

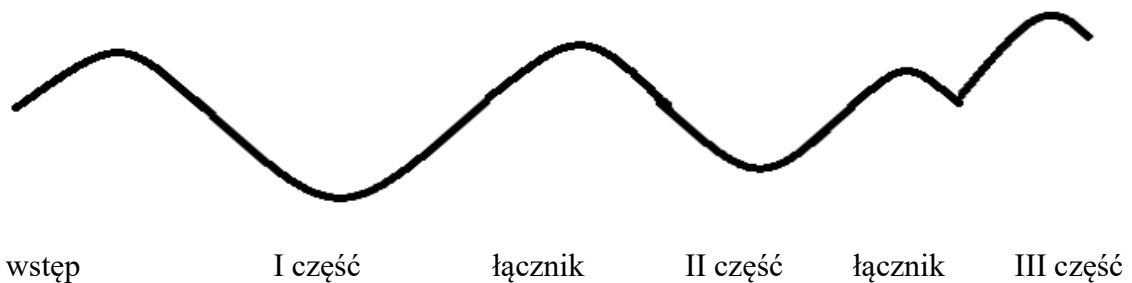
mające na celu wywołać silne wrażenie u słuchacza, przyciągnąć uwagę, podkreślić sens wypowiedzi).

**Przykład 49.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 77-82, *saltus duriusculus*.

Kompozycja *Ave Regina caelorum* kończy się na słowach: „proś Chrystusa za nami”, powtórzonych trzykrotnie (prawdopodobnie kompozytor poprzez ten zabieg pragnie symbolicznie oddać cześć Bogu obecnemu w Trójcy Świętej). Szarzyński stosuje również w tym fragmencie skoki oktawowo i mimo zastosowania opadającej melodii (*katabasis*), która w tym wypadku oznacza pokorę, pod koniec stosuje również skok oktawowo – pozostawia on słuchacza w pozytywnym odczuciu.

**Przykład 50.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, t. 98-102, *katabasis*.

Kompozycja utrzymana jest w tonacji d-moll, mimo że w tamtych czasach nie stosowano tonacji umocowanych w systemie dur-moll, tylko skale. Znaki przygodne występujące w partyturze dają jednak poczucie tonalności. Tonacja d-moll uznawana była przez teoretyków, takich jak Jean-Jacques Rousseau, Marc-Antoine Charpentier bądź Johann Mattheson za poważną i pobożną. Polskiemu kompozytorowi niewątpliwie udało się odzwierciedlić wyjątkowy charakter modlitewny tejże antyfony i nadać kompozycji *Ave Regina caelorum* ponadczasowe znaczenie. Szarzyński uczynił to poprzez zastosowanie ciekawych zwrotów melodyczno-rytmicznych, nieszablonowej harmonice i figurom ukrytym pod postacią słów. Dramaturgię utworu pod względem teorii afektów oraz układu części można przedstawić następująco<sup>142</sup>.



### 3.3.3. Psalm *Dixit Dominus* – Georg Friedrich Händel

#### Psalm 109 (vulgate). *Chrystus Królem i Kapłanem* – informacje o utworze

Kompozycja Geорга Friedricha Händla pochodzi z 1707 roku, jednak dzieło w całości zostało opublikowane dopiero w roku 1872 przez Friedricha Chrysandera. Utwór powstał w Rzymie, w kwietniu, niedługo po przyjeździe kompozytora do Włoch. Händel miał wówczas 22 lata. Z relacji Mainwaringa wynika, że młody muzyk niechętnie podróżował, miał również dość sceptyczny stosunek do Włoch. W czasie spotkania z księciem Ferdynandem de' Medici z Florencji Händel wyraża wręcz niechęć do włoskiej muzyki, mówiąc: „nie umiem wyobrazić sobie, w jaki sposób tak wielka kultura mogła wydać tak małe owoce”<sup>143</sup>. Księżę jednak przekonał Händla, by ten w przyszłości zdecydował się na przyjazd do Florencji, by docenić dobrodziejstwa kultury włoskiej. Rzeczywiście tak się stało, a sam Händel tak bardzo zachwycił się muzyką i kulturą włoską, że „bardzo

<sup>142</sup> Wykres dramatologii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

<sup>143</sup> Ch. Hogwood, *Händel*, tłum. B. Świdarska, Kraków 2010, s. 36.



łatwo wchłonął silnie emocjonalny włoski styl”<sup>144</sup>, a jego kompozycje napisane w tym czasie, w tym *Dixit Dominus*, słynne *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (*Tryumf Czasu i Rozczarowania*) oraz opery *Aci i, Galatea e Pilifermo* są przeniknięte stylem włoskim.

*Dixit Dominus* zostało napisane na niewielki skład orkiestrowy, solistów i chór. Chór odgrywa w tym utworze ogromną rolę. Aż sześć na osiem części to ustępy eksponujące rolę chóru. *Dixit Dominus*, dzieło pełne dramatycznego przepychu, zostało skomponowane prawdopodobnie na obchody święta Matki Boskiej z Góry Karmel 16 lipca<sup>145</sup>.

*Dixit Dominus* to patetyczny psalm pochwalny. Kompozycja Händla znakomicie oddaje charakter i tematykę psalmu. Dzieło jest niezwykle dynamiczne dzięki inspirującej mikrofrakującej prozodii, licznym rytmizacjom i figuracjom, zróżnicowanym sekwencjom rytmicznym i melodycznym. Wykonawca, a także słuchacz mogą czerpać prawdziwą przyjemność z odkrywania ukrytych w dziele znaczeń, afektów i symboli.

Analizując utwór *Dixit Dominus*, można dostrzec, że rolę formatowniczą pełni tu słowo. Tekst dla autora kompozycji był najistotniejszy, prawdopodobnie dlatego tak ważną rolę poświęcił chórowi, przeznaczając mu odpowiedzialne i trudne partie muzyczne. Poprzez zastosowanie w kompozycji figur retorycznych Händel w sposób mistrzowski oddał treść i znaczenie *Psalmu Dawidowego*.

Wybrana do analizy i wykonania edycja *Dixit Dominus* Händla pochodzi z roku 2002. Przepisana została w całości przez Philipa Legga, który korzystał z głównego manuskryptu wydanego w 1872 roku przez Friedricha Chrysandera.

Partytura tej edycji zaczerpnięta została z transkrypcji Chrysandera z XIX wieku, wydrukowanej w tomie 38 kompletnych prac kompozytora. Części od *Juravit Dominus* do *Conquassabit* stanowią zasadniczo jedną całość, dlatego edytor oznaczył główne części i przeniumerował takty od początku każdej sekcji. Może to stanowić problem z numeracją taktów w całym dziele, dlatego najlepiej korzystać z partytury, partii orkiestry, jak i chóru tego samego wydania. W omawianej edycji, jak twierdzi wydawca, zostały poczynione drobne poprawki w celu rozwiązania dwuznaczności harmonicznym pomiędzy partią orkiestry i chóru, a także po to, by zrezygnować z archaicznych form

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>145</sup> Co do tej teorii nie ma jednak pewności. Odkryte księgi głosowe potwierdzają związek z pięcioma łacińskimi opracowaniami i świętem karmelitańskim, jeśli jednak postąpiono zgodnie z praktyką liturgiczną, wykonania musiały być podzielone na dwa lub trzy nabożeństwa.

oraz niejasności. Partia drugiej altówki została zapisana w kluczu altowym, mimo iż Chrysander większość partii zapisał w kluczu tenorowym. W edycji Chrysandera partia wiolonczeli, basu oraz *continuo* zapisana była razem na jednej pięciolinii (z wyjątkiem części *De torrente*, gdzie wiolonczela stanowi oddzielną partię). W związku z tym partia *continuo* została odtworzona mniej lub bardziej dokładnie (z figuracjami) z partii wiolonczeli, z usunięciem zdwojenia instrumentalnego (tam, gdzie *continuo* zdwajało partie skrzypiec lub altówki). Usunięto również solo wiolonczeli w partii basu (w części *Virgam virtutis*). Bas podąża za partią *continuo* w części *De torrente*, ale nie stanowi oddzielnej partii<sup>146</sup>.

### 3.3.3.1. Tekst – geneza i tłumaczenie

*Psalm Dawidowy (Biblia Tysiąclecia)*

*Dixit Dominus* jest uroczystym Psalmem Dawidowym na cześć Chrystusa Króla. Psalm ten czytany jest w czasie uroczystości w kościołach katolickich pod koniec listopada, w dniu Chrystusa Króla Wszechświata.

W utworze Händla zostały wykorzystane następujące wersety tekstu, tworząc dziesięcioczęściowy psalm.

Dixit Dominus Domino meo:

Sede a dextris meis,  
donec ponam inimicos tuos  
scabellum pedum tuorum.

Virgam potentiae tuae emittet  
Dominus ex Sion:  
dominare in medio inimicorum tuorum.

Tecum principatus in die virtutis tuae,  
in splendoribus sanctis.  
Ex utero ante luciferum genui te.

Juravit Dominus et non paenitebit eum:

Tu es sacerdos in aeternum secundum  
ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis,  
confregit in die irae suae reges.  
Iudicabit in nationibus:  
Implebit ruinas, conquassabit  
capita in terra multorum.

Powiedział Pan Panu memu:

Siądź po mojej prawicy,  
aż Twych wrogów położę  
jako podnózek pod Twoje stopy.

Twoje potężne berło  
niech Pan rozciągnie z Syjonu:  
Panuj wśród swych nieprzyjaciół!

Przy Tobie panowanie w dniu Twej potęgi.  
W blaskach świętości,  
z łona przed jutrzeńką Cię zrodziłem.

Pan przysiągł i nie pożałuje.

Tyś Kapłanem na wieki  
na wzór Melchizedeka.

Pan po Twojej prawicy  
zetrze na proch królów  
w dniu swego gniewu.

Będzie sądził narody, wypełni świat ruinami,  
porozbija głowy władców jak ziemia szeroka.

<sup>146</sup> Nota od edytora – Philipa Legge, zaczerpnięta ze strony tytułowej partytury *Dixit Dominus* (tłumaczenie własne).

De torrente in via bibet,  
propterea exaltabit caput.

Po drodze będzie pił ze strumienia, dlatego  
głowę podniesie wysoko.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,  
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
et in saecula saeculorum. Amen.

Chwała Ojcu i Synowi, i Duchowi  
Świętemu.  
I jak było na początku, i teraz, i zawsze,  
i na wieki wieków. Amen.

### 3.3.3.2. „Wymowa” tonacji poszczególnych części w oparciu o poglądy dotyczące kolorystyki Jeana-Jacquesa Rousseau i Marca-Antoine’a Charpentiera

„Wymowa” tonacji w muzyce była niezwykle istotna w dawnych czasach, podobnie jak symbolika liczb<sup>147</sup>. Mistrzem w tej materii był niewątpliwie Jan Sebastian Bach, jednak wielu wcześniejszych i późniejszych twórców starało się kodować w swoich kompozycjach pewne symbole i zwroty retoryczne, by w sposób bardziej obiektywny ukazać znaczenie i treść danej kompozycji. Wymowa tonacji podobnie jak teoria afektów była uzależniona od konkretnych teoretyków, choć ich poglądy często pokrywały się ze sobą. Muzycy komponujący bądź wykonujący dany utwór mieli ugruntowaną wiedzę w tym zakresie, dlatego często w ich dziełach i wykonaniach można dostrzec ewidentny sens, np. tonacji molowej. Tonacje miały też istotny wpływ w kwestii prowadzenia dramaturgii całego dzieła czyli makrofrazowania, gdy z kolei teoria afektów dotyczyła raczej sposobu realizacji mikrofraszowania.

Oto klasyfikacja tonacji według Rousseau i Charpentiera:

Części	Tonacja	Rousseau	Charpentier
I	g-moll	smutna	dostojna / wspaniała
II	B-dur		szorstka
III	c-moll	lamentacja / smutna	ponura
IV	g-moll	smutna	dostojna / wspaniała

<sup>147</sup> Koncepcje znane również z filozofii i retoryki.

V	B-dur		szorstka
VI	d-moll	poważna	poważna / pobożna
VII	F-dur	nabożna	szybka / z temperamentem
VIII	F-dur	nabożna	szybka / z temperamentem
IX	c-moll	lamentacja / smutna	ponura
X	g-moll	smutna	dostojna / wspaniała

**Tabela 4.** „Wymowa” tonacji według Jeana-Jacquesa Rousseau i Marca-Antoine’a Charpentiera.

### 3.3.3.3. Analiza utworu w kontekście figur retorycznych i teorii afektów

Dokonując analizy dzieła pod kątem wykonawczym, należy zgłębić treść utworu i „umuzycznienie”, na które wpływają niewątpliwie figury retoryczne. Kompozytor bowiem często świadomie, ale także nieświadomie, kodował w warstwie muzycznej pewne znaczenia i symbole przynależne tekstowi. Rezultatem tej relacji stają się struktury melodyczno-rytmiczne odzwierciedlające napięcia, które wprowadził kompozytor.

W poszukiwaniu koncepcji interpretacyjnej dokonałam analizy dostrzeżonych w partyturze afektów, a swoistą energetykę, odczytaną na drodze ich potencjalizacji wykonawczej postanowiłam przeistoczyć w dramaturgię dzieła, głównie za pomocą mikrofrazowania.

**Część 1: *Dixit Dominus Domino meo.*** („Powiedział Pan – Panu memu, siądź po mojej prawicy, aż Twych wrogów położę jako podnózek pod Twoje stopy”)

Kompozycję rozpoczyna krótki wstęp orkiestry trwający 17 taktów. Główną rolę „napędzającą” pełnią skrzypce. Poprzez zastosowanie przebiegu szesnastkowego w skrzypcach pierwszych, opadającego (przypominającego *arpeggio*) i przechodzącego w dialog ze skrzypcami drugimi, Händel stosuje figurę *katabasis*. W tym wypadku figura

ta oznacza pokorę wobec Chrystusa Króla. We wstępie można dostrzec również *tiratę* (szybkie przebiegi rytmiczne w górę i w dół) symbolizującą pocisk, atak, a także *saltus duriusculus*, czyli zastosowanie skoków interwałowych unikanych w klasycznym kontrapunkcie.

**1. Dixit Dominus**  
HWV 232

George Frideric Handel  
(1685–1759)

Psalm 109

Soprano I  
Soprano II  
Alto  
Tenor  
Bass

Violin I  
Violin II  
Viola I  
Viola II  
Violoncello,  
Bass, and  
Continuo

**Przykład 51.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 1-3, figury: *katabasis*, *tirata*.

W takcie 18 alty prezentują główny motyw rytmiczny i melodyczny utworu, w 19 takcie wchodzi pozostałe głosy. Na słowach *Dominus* i *Domino*, przez całą pierwszą część, kompozytor stosuje rytm: ósemka, i dwie szesnastki (to rodzaj figury *accentus*, zastosowanej tu w celu podkreślenia znaczenia słów „Pan”, „Pana”). Można tu dostrzec również *anaphorę* (powtórzenie zastosowane po to, by nadać znaczenie i sens) oraz *catachresis* (muzyczne nadużycie – podkreślenie znaczenia i symbolu).

**Przykład 52.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 16-19, figury: *accentus*, *anaphora*, *catachresis*.

W części pierwszej głosu często prowadzone są jednocześnie (*noema*, takty: 20, 21, 22, 27, 28, 29), ale również w imitacji. Główny motyw melodyczny na ogół prezentowany jest za pomocą wejścia poszczególnych głosów w opóźnieniu (pozwała to zauważyć figurę *polyptoton*, takt 23).

**Przykład 53.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 23-26, figura *polyptoton*.

W kolejnych taktach zaprezentowana jest partia solowa sopranu (takt 29 na „trzy”), następnie altu (takt 33 na „cztery”). Sopran i alt eksponują nową treść: *sede a dextris meis* („siądź po mojej prawicy”). W ten sposób wprowadzają chór, który kontynuuje i powtarza te słowa w kolejnych taktach. W taktach 39, 40, 41 głosy znowu prowadzone są jednocześnie (*noema*), na znanym motywie *Dixit Dominus*, następnie w taktach 42 kompozytor wprowadza imitację na słowach (*sede a dextris meis*).

**Przykład 54.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 39-43, figura *noema*.

Od taktu 52 sopran I i II prezentują słowa: *donec ponam inimicos* („aż położę swych wrogów”). Na tle kantyleny sopranów, pozostałe głosy, rytmizując, jednocześnie im wtórują. Można dostrzec tu figurę *catachresis*.

**Przykład 55.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 55-58, figura *catachresis*.

Cały fragment (od taktu 52 do 64) można uznać za figurę *polysyndeton* (wzmoczenie ekspresyjności poprzez powtórzenia, w tym wypadku występujące w głosach: alt, tenor, bas). Mimo że melodia ma charakter *procidens melodiam*<sup>148</sup>, słuchacz dostrzega wzmagającą się ekspresję.

Od taktu 64 następuje imitacja w głosach na słowach *scabellum pedum tuorum* („podnózek pod Twoje stopy”). W tym fragmencie dominująca figura to *polyptoton*, podobnie jak we wcześniejszym motywie, w taktie 23.

<sup>148</sup> Opadająca melodia.

**Przykład 56.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, 63-66, figura *polyptoton*.

Dialog w głosach trwa do taktu 69. Następnie główną melodię prowadzi sopran aż do taktu 85. W tym fragmencie można odnaleźć figurę *climax* (gradację i wzmoczenie ekspresji uzyskane poprzez harmoniczną progresję wykonywaną w głosach niższych).

**Przykład 57.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 80-83, figura *climax*.

W taktach 81, 82 i następnych Händel ponownie stosuje rytm: ósemka i dwie szesnastki w celu podkreślenia słów *donec ponam imimicos* („aż Twych wrogów położy” – figura *catachresis*).

W taktach 88 kompozytor wprowadza krótkie, 3-taktowe solo tenora. Tenor zapowiada wejście chóru *tutti* w taktach 91. Ponownie zostają podkreślone słowa *sede a dextris meis* (jest to punkt kulminacyjny tej części). W taktach 93 kompozytor stosuje pauzę, którą można zinterpretować jako dłuższą pauzę (*aposiopesis*), oznaczającą rozłąkę, trwanie w bezruchu. Taki zabieg może wprowadzić słuchacza w stan zaskoczenia i oczekiwania na dalszy przebieg dramaturgii.



Przykład 58. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 90-94, figura *aposiopesis*.

Z kolei w takcie 94, kantylena, która wcześniej występowała w sopranach na słowach *donec ponam* następuje w basach, a od taktu 103 w altach, natomiast w takcie 108 w tenorach (figura *polysyndeton*).

Przykład 59. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 90-94, figura *polysyndeton*.

Przykład 60. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część I, t. 90-94, figura *polysyndeton*.



**Część II: *Virgam virtutis tuae emmitet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.*** („Twoje potężne berło niech Pan rozciągnie z Syjonu: Panuj wśród swych nieprzyjaciół!”)

Jest to część solowa, przeznaczona dla altu lub kontratenora z towarzyszeniem *basso continuo*. Tekst w tym fragmencie ma charakter podniosły i dostojny. *Basso continuo* pełni funkcję napędzającą i dialogującą. Główny motyw basu jest oparty na strukturze rytmicznej trzech szesnastek następujących po pauzie szesnastkowej. Rytm, który stosuje Händel, jest specyficzny, przeważają w nim synkopy, rytmy punktowane, z pewnością wynika to z charakteru części (walecznego i patetycznego). Pod względem kadencji, występujących w basie, można podzielić tę część na kilka mniejszych fragmentów. Najdłuższa pod względem dramaturgii frazy i figuracji jest część C oraz część E (w formie kody). Kluczowymi słowami są w nich *Dominus* („Pan”) i *dominare* („panuj”) oraz *inimicorum* („nieprzyjaciele”). Na słowach *Dominus* i *dominare* kompozytor stosuje długie figuracje oraz synkopy (takty 15-17, 20-25).

The image displays a musical score for the second part of 'Dixit Dominus' by George Frideric Handel. It features three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. Blue boxes highlight specific rhythmic patterns in the vocal line: a long note on 'Do' in measure 13, a long note on 'mi-nus ex Si' in measure 17, and a long note on 'do-mi-na' in measure 19. The basso continuo line provides a rhythmic accompaniment with various figures and syncopations.

**Przykład 62.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część II, t. 13-24, *accentus*.

Słowo *inimicorum* również zostaje wyeksponowane poprzez zastosowanie synkop (takty 30-31) oraz dłuższych figuracji (takty 41-42). Można uznać je za figurę *accentus*, stosowaną zazwyczaj w celu wyodrębnienia i podkreślenia słowa lub figurę *circulatio*, mającą wyeksponować słowa „Pan” i „panuj” oraz „nieprzyjaciół”.

**Przykład 63.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część II, t. 29-32, *accentus*.

**Przykład 64.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część II, t. 45-49, *circulatio*.

Dramaturgia części wyglądałaby zatem następująco:<sup>150</sup>



Wstęp i część A

Część B

Część C

Część D

Część E i koda

**Część 3:** *Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.* („Przy Tobie panowanie w dniu Twojej potęgi. W blaskach świętości, z łona przed jutrzienką Cię zrodziłem.”)

Część ta przeznaczona jest na sopran z towarzyszeniem orkiestry. Orkiestra we wstępie prezentuje główny motyw rytmiczny (triole), a także skok sekstowy (*exclamatio*). Figury te mają na celu podkreślenie charakteru i ekspresji części. Pochód triolowy i metrum trójdzielne nadają lekkości głównemu tematowi.

<sup>150</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

3. Tecum principium

The image shows a musical score for the section '3. Tecum principium'. It includes staves for Soprano I, Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, and Violoncello, Bass, and Continuo. The Soprano I part features two blue circles highlighting triplet figures. The Violin I part also has a blue circle highlighting a triplet figure. The score is in 3/4 time and G minor.

**Przykład 65.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część III, t. 1-7, *exclamatio*.

Część ma budowę ABA. Orkiestra i głos solowy dialogują ze sobą. W melodii sopranu dominują figuracje oparte na triolach, mają one kierunek wznoszący lub opadający. Zabieg zastosowania trioli można uznać za figurę *catachresis* (muzyczne nadużycie) oraz *anaphorę* (powtórzenie), mające na celu wyeksponować znaczenie słów oraz ich symbolikę. Figurację triolowe występują trzykrotnie na słowach *splendorum* („w blaskach”) w taktach: 19-27, 45-54, 68-73 oraz dwukrotnie na słowie *sanctorum* („świętości”) w taktach: 31-33, 74-78.

The image shows a musical score for the section 'Dixit Dominus'. It includes staves for Soprano I and the orchestra (Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello, Bass, and Continuo). The Soprano I part has a blue circle highlighting a triplet figure. The score is in 3/4 time and G minor. The lyrics 'tu - æ - in splen - do -' are visible under the Soprano I staff.

**Przykład 66.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część III, t. 16-22, *catachresis*, *anaphora*.

Ponadto kompozytor w początkowym fragmencie, na słowie *virtutis* („potęga”) oraz *sanctorum* („świętości”) stosuje skok o sekstę małą (figura *exclamatio*).

**Przykład 67.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część III, t. 8-15, *exclamatio*.

**Przykład 68.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część III, t. 30-37, *exclamatio*.

W części B kompozytor stosuje zabieg skoku o sekstę małą na słowie *principium* („panowanie”), a na słowo *virtutis* ilustruje już skokiem o sekstę wielką (zasada kontrastu trybów: molowego i durowego).

59  
te-cum prin-ci-pi-um in-di-e vir-tu-tis, vir-tu-tis tu-æ in splen-

*p*

*[p]*

*[p]*

Solo

6  
4  
3

**Przykład 69.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część III, t. 59-67, *exclamatio*.

W codzie słowo *luciferum* („jutrzienka”) wyeksponowane jest za pomocą figury *katabasis* (opadający pochód).

80  
an-te lu-ci-fe-rum ge-nui te ge-mi te, ge-nui te.

Solo

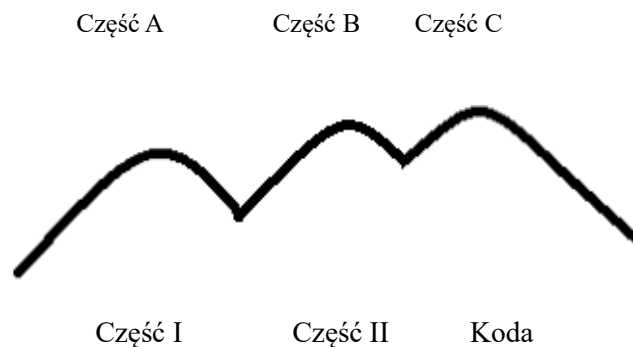
6  
6  
4  
3

**Przykład 70.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część III, t. 80-85, *katabasis*.

W powyższym fragmencie (takty 80-81, 86-87) kulminacje budowane są dwukrotnie poprzez zastosowanie opadającej melodii i służą symbolicznemu oddaniu czci Bogu. Jednak główny *climax* znajduje się pod koniec części B (takty 74-78), w której kompozytor łączy głos sopranu z I skrzypcami w unisonie, stosując zawieszenie i zakończenie frazy tam, gdzie można zastosować dłuższą pauzę.

**Przykład 71.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część III, t. 74-79, *climax*.

Dramaturgia tej części prezentowałaby się następująco:<sup>151</sup>



#### **Część 4: Juravit Dominus, et non penitebit** („Pan przysiągł i nie pożałuje”)

Część ta podzielona jest na cztery mniejsze, skontrastowane fragmenty. Pierwszy, utrzymany w tempie *Grave*, przypada na słowa *Juravit Dominus*, drugi – w tempie *Allegro* – na słowa *et non non penitebit*, następnie kompozytor powtarza te dwa motywy, wracając do tempa *Grave* i ostatecznie do tempa *Allegro*. Dzięki zastosowaniu takiego podziału temp tych fragmentów można odnaleźć w nich figurę *anaphora*, która zostaje też zastosowana w imitacji słów „nie pożałuje” w poszczególnych głosach. We fragmentach *Allegro* kompozytor stosuje figurę *polyptoton*.

<sup>151</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.



4. Juravit Dominus

Soprano I  
Soprano II  
Alto  
Tenor  
Bass

Ju - ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit, et non, non pec - ni -

Przykład 72. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część IV, t. 1-6.

-te-bit, non, non, non, non, non, non, non pec-ni-te-bit e-um.  
-te-bit, non, non, non, non, non, non, non pec-ni-te-bit e-um.  
et non, non pec-ni - te-bit, non, non, non, non, non pec-ni-te-bit e-um.  
et non, non pec-ni - te-bit, non, non, non, non, non pec-ni-te-bit e-um.  
et non, non pec-ni - te-bit, non, non pec-ni - te-bit, non, non, non, non, non pec-ni-te-bit e-um.

Przykład 73. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część IV, t. 7-12, *polyptoton*.

[Grave]

Ju - ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, Do -  
Ju - ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, Do -  
Ju - ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, Do -  
Ju - ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, Do -  
Ju - ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, Do -

Przykład 74. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część IV, t. 20-27, *pathopoiia*.

Z układu odnalezionych figur wynika, że punkt kulminacyjny znajduje się w ostatnim fragmencie, w części *Allegro*. Części *Grave* doprowadzają do kulminacji, z czego drugie *Grave* i *Allegro* są mocniejsze od pierwszego.

Fragmenty *Grave* mają charakter dostojny i ciężki. Głosy w chórze prowadzone są jednocześnie, tworząc figurę *noema*, która ma wyeksponować spokojny odcinek melodyczno-rytmiczny. Melodia ma kierunek wznoszący, który zawiera sugestię kumulowania napięcia (figura *anabasis*, jednocześnie też *pathopia* – poprzez motyw półtonowy), by podkreślić sprawy wzniosłe. Kompozytor stosuje również figurę *accentus* w celu wyeksponowania prozodii i znaczenia słów „Pan przysiągł”.

W kontraście do fragmentu *Grave* część *Allegro* zapisana jest w imitacji, choć w końcowym fragmencie głosy ponownie łączą się, by wprowadzić motyw *Grave*. W *Allegro*, w poszczególnych głosach w imitacji, Händel stosuje figurę *anaphora*, która przypada na słowa „nie pożałuje”.

**Przykład 75.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część IV, t. 20-27, *anaphora*.

Po kilku taktach kompozytor gwałtownie uspokaja i wycisza zarówno harmonię, jak i nabudowane napięcie poprzez zejście z rejestru wysokiego do niższego (od *forte* do *piano*). Taki rysunek dynamiczny tworzy figurę *katabasis*, oznaczającą w tym wypadku pokorę, co sugeruje dobór adekwatnej barwy dźwięku. Temat w *Allegro* złożony jest z następujących interwałów: tercji w dół i seksty małej w górę. Druga postać tematu występuje w imitacji, w przebiegu interwałowym: kwarta w dół i kwinta do góry. Motyw ten wędruje przez poszczególne głosy. Konkretnie interwały według Mathesona miały określone znaczenia, np. tercja wносиła coś delikatnego, seksta określała lament, kwarta – uroczysty charakter, kwinta – żywy<sup>152</sup>.

<sup>152</sup> J. Tarling, *Baroque string playing*, Anglia 2001, s. 5.

Drugie *Grave* melodycznie i napięciowo kieruje się do dołu i jest nieco dłuższe. Wykorzystanie podobnych zabiegów łączenia głosów zarówno w *Grave*, jak i w kolejnym *Allegro* może jednak świadczyć o figurze *polysyndeton* (stosuje się ją w celu wzmożenia ekspresji).

Druga część *Allegro* jest nieco dłuższa. Sopran I i II dialogują z pozostałymi głosami na słowach *et non penitebit*. Przebieg interwałowy w imitacji wygląda nieco inaczej: jest wynikiem połączenia kwart i seksty małej oraz tercji lub kwint. Następnie Händel używa tych samych środków do zbudowania spadku napięcia, poprzez melodyczne zejście do dolnego rejestru (w tym fragmencie również występuje figura *katabasis*), jednak dzieje się to głównie pod koniec, w orkiestrze i ukazuje dążenie do zakończenia części. W codzie wyeksponowane jest również słowo *non* („nie”) – zostało muzycznie zilustrowane za pomocą figury *accentus* lub *emphasis*.

**Przykład 76.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część IV, t. 48-54, *accentus*, *emphasis*.

Pod względem dramaturgii część 4 jest zatem najmocniejsza. Z dookreślenia wykazanych powyżej figur wynika koncepcja dramaturgii tej części.<sup>153</sup>



Cz. Grave, „Juravit” Cz. Allegro, „Et non” Cz. Grave Cz. Allegro

<sup>153</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

**Część 5: *Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech* („Tyś Kapłanem na wieki na wzór Melchizedeka”)**

To jedna z najbardziej popisowych i skomplikowanych części, w której chór i orkiestra w początkowym fragmencie wykonują temat w *tutti*. Pierwszy temat, który został zapisany w basie, ćwierćnutami, na słowach *tu es sacerdos*, ma kierunek wznoszący (*anabasis* – by wyrazić sprawy wzniosłe), a następnie wędruje do poszczególnych głosów (S, T, SII, A, T, B, T + S). Drugi temat (słowa *secundum ordinem Melchisedech*), przypominający kontrapunkt zapisany szesnastkami po pauzie szesnastkowej, otrzymał kierunek opadający (*katabasis* – w tym wypadku figura ta ma wyrazić uniżoność, pokorę), co w przełożeniu na aspekt wykonawczy powinno zabrzmieć mocniej niż temat pierwszy.

**Przykład 77.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część V, t. 1-2, *anabasis* i *katabasis*.

Na tle pierwszego tematu, zawsze wchodzi temat drugi w różnych głosach. Temat pierwszy z reguły rozpoczyna się skokiem o kwintę lub kwartę w dół. Kwinta oznaczała coś imponującego, zaś kwarta – coś uroczystego, patetycznego. Odzwierciedlenie w wykonaniu powyższych, kontrastowych w wyrazie figur znacznie wzmacnia dramaturgię utworu. Dzieje się tak dzięki wykorzystaniu różnorodności brzmień podobnego materiału, która wynika z emocjonalnej kategoryzacji jednorodnych struktur muzycznych.

Na przestrzeni całej części można odnaleźć figurę *polyptoton* (powtórzenie w imitacji tego samego motywu w celu podkreślenia znaczenia słów i napięcia), a także *polysyndeton* – figurę, dzięki której można uwydatnić ekspresję melodii. Powtórzenia

w imitacji można uznać również za *catachresis* (muzyczne nadużycie), co powinno przełożyć się na sposób interpretacji tej części pod kątem dynamicznym i artykulacyjnym.



6  
cer - - dos in æ - ter - - -  
se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech, Mel - chi - - - se -  
se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - - se -  
nem se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech, tu  
chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - - se -

Przykład 78. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część V, t. 6-7, *catachresis*.

Kompozytor na przestrzeni całej części stosuje *climax* (gradację w celu wyeksponowania ekspresji). Pod koniec części w basach wprowadza tzw. nutę pedałową, na tle której pozostałe głosy eksponują temat drugi i poprzez gradację doprowadzają do zakończenia części.



26  
ter - num es sa - cer - dos in æ - ter - - - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - - -  
se - cun - dum or - di - nem Mel  
cer - dos in æ - ter - - - num  
num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - - se - - dech, Mel -  
- -

Przykład 79. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część V, t. 26-27, *climax*.

Niemal cały temat drugi (szesnastkowy) opiera się o figurę *circulatio*. Orkiestra dubluje partie chóralne i wpływa na dramaturgię dzieła, którą przedstawić można następująco<sup>154</sup>.



**Część 6: *Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae*** („Pan po Twojej prawicy zetrze na proch królów w dniu swego gniewu”)

*Dominus a dextris tuis* jest częścią przeznaczoną dla solistów z istotnym udziałem chóru. Część otwiera i zamyka krótki, ale niezwykle dynamiczny wstęp orkiestry.

6. Dominus a dextris tuis

**Przykład 80.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część VI, t. 1-7.

Na tle nieprzerwanych ósemek w *basso continuo* dialogujący soliści prezentują temat, który przejmuje chór i orkiestra *tutti*. Kompozytor eksponuje główny motyw w dialogu pierwszych i drugich sopranów, w imitacji, w oparciu o dysonanse, które mają podkreślać symbolikę słów. Następnie alty i tenory powtarzają ów motyw, do którego dołącza solo basu trwające 28 taktów i zapowiadające wejście orkiestry oraz chóru. W solo zawarte są motywy ósemkowe, opadające (figura *katabasis*), uwydatnione na słowie *confregit* („wrogowie”).

<sup>154</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

**Przykład 81.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część VI, t. 23-30, *katabasis*.

Orkiestra pełni w tej części funkcję motoryczną (cały skład wykonuje ciąg ósemkowy w unisonie, w dolnym rejestrze) i stanowi znakomite tło dla chóru, kontrastujące rytmicznie. Temat oparty jest o sekundy wielkie i małe. Zejścia półtonowe w temacie stanowią o wymowie retorycznej. W tej części można odnaleźć *pathopoe* (podkreślające ból bądź afekt, który za pomocą opadającej melodii, przypominającej szloch, ma poruszyć słuchacza) – występują one na słowach, które kompozytor chciał szczególnie wyeksponować, np.: *Dominus* („Pan”), *in die irae suae* („w dniu swego gniewu”).

**Przykład 82.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część VI, t. 39-45, *pathopoe*

Słowo *confregit* („wrogów”) uwydatnione zostaje poprzez figurę *katabasis* (melodia opadająca) oraz pod koniec części, gdzie głosy łączą się, poprzez figurę *noema*. Chór podkreśla również słowo *confregit* poprzez powtórzenie, w czym można doszukiwać się figury *polysyndeton*.

**Przykład 83.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część VI, t. 86-93, *polysyndeton*

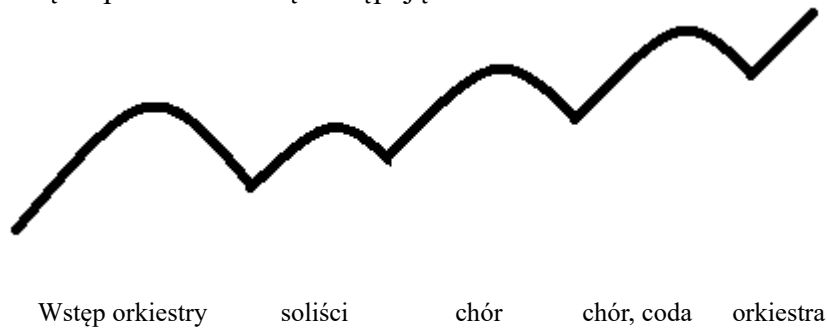
W części tej można odnaleźć dwa punkty kulminacyjne. Pierwszy stanowi wejście chóru po partiach solowych (takt 81), a drugi to zakończenie, gdzie głosy chóralne przechodzą z imitacji w jednoczesny śpiew i akcentują poszczególne sylaby słów *irae sue*, a także *confregit* (*figura accentus*).

**Przykład 84.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część VI, t. 118-125, *accentus*.



Przykład 85. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część VI, t. 126-133, *accentus*.

Dramaturgia części przedstawia się następująco<sup>155</sup>:



**Część 7: *Judicabit in nationibus, implebit ruinas*** („Będzie sądził narody, wypełni świat ruinami”)

Temat *Judicabit* prezentują poszczególne głosy w imitacji (poczynając od sopranu II, następnie alt, sopran I, tenor, bas). Temat skonstruowany jest na rytmie punktowanym ze skokiem o kwartę w górę (oznaczającą coś żywego, naturalnego).

Przykład 86. Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część VII, t. 1-7.

<sup>155</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.



27  
ple - - - bit, im - ple - - - bit, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - nas, im -  
i - nas, im - ple - - - bit, im - ple - - - bit, im - ple -  
i - nas, im - ple - - - bit, im - ple -  
- bit, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - - - bit, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit, im - ple - bit ru  
ple - - - bit, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - - - bit, im -

**Przykład 88.** Georg Friedrich Händel. *Dixit Dominus*, część VII, t. 27-29, *anabasis, tirata*.

Tę część można podzielić na mniejsze fragmenty: część A – *Judicabit*, prezentacja tematu w polifonii (takty 1-17) oraz część B, którą wprowadza orkiestra motywem szesnastkowym, chór natomiast przejmuje ów motyw w taktach 25. Część B jest rozbudowana, trwa do taktu 41, gdzie w połowie wraca motyw początkowy (można uznać to za część A' i kodę), po czym następują wzmożone dialogi między głosami i nałożenie dwóch tematów. Ostatecznie głosy łączą się na słowie *ruinas*, które kompozytor eksponuje poprzez zastosowanie figury *catachresis* oraz *anaphora* (powtarza słowo *ruinas* w różnej konfiguracji głosowej).

46  
53  
- - - bit, im - ple - - - bit ru - i - nas, ru -  
- bit, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - - - bit, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru -  
bit in na - - - ti - o - ni - bus, ru - i - nas, ru -  
ple - - - bit, in na - - - ti - o - ni - bus, ru - i - nas, ru - i - nas,  
- - - ni - bus, im - ple - - - bit ru - i - nas,

**Przykład 89.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. VII, t. 53-56, *catachresis, anaphora*.

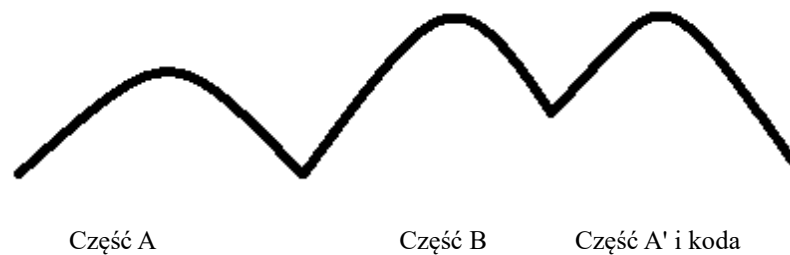
W zakończeniu kompozytor stosuje zawieszenie (poprzez pauzę) i powtarza znowu słowa *ruinas* w imitacji, w sposób uporządkowany (od najwyższego głosu do najniższego) – to figura *katabasis*.

57  
 i-nas, ru - i-nas, im-ple-bit, im-ple-bit ru - i-nas, im-ple-bit ru - i-nas.  
 im-ple-bit ru - i-nas, im-ple-bit ru - i-nas, ru - i-nas, ru - i-nas.  
 i-nas, ru - i-nas, im-ple-bit ru - i-nas, ru - i-nas, ru - i-nas.  
 im-ple-bit ru - i-nas, im-ple-bit ru - i-nas, ru - i-nas, ru - i-nas.  
 ru - i - - nas, im-ple-bit ru - i-nas, ru - i - - nas.

**Przykład 90.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. VII, t. 57-61, *katabasis*.

Część ta *attaca* przechodzi w kolejną część – *Conquassabit*.

Dramaturgia części przedstawia się zatem następująco:<sup>156</sup>



<sup>156</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.



**Przykład 93.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. VIII, t. 25-31, *accentus*.

Część *Conquassabit* jest również niezwykle obrazowa dzięki sylabicznemu potraktowaniu tytułowego słowa. Kompozytor wręcz zmusza wykonawcę, by ten śpiewał i eksponował słowo „porozbija”, rozdzielając sylaby, przez co artykulacja staje się ostra i selektywna. Orkiestra stosuje ten sam schemat rytmiczny i melodyczny, co głosy wokalne.

Wykres dramaturgii może prezentować się następująco:<sup>157</sup>



**Część 9: *De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput*** („Po drodze będzie pił ze strumienia, dlatego głowę podniesie wysoko”)

To jedna z najbardziej poruszających części tego cyklu. Została napisana na dwa głosy solowe (sopran I i sopran II) z towarzyszeniem chóru głosów męskich.

Omawiana część oparta jest na dysonansach budujących napięcie. Zastosowanie tych dysonansów można uznać za figurę *extensio*, gdzie te charakterystyczne współbrzmienia tworzone są nie tylko w obrębie jednego głosu, ale także pomiędzy głosami (w tym wypadku pomiędzy instrumentami i głosami solowymi).

<sup>157</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

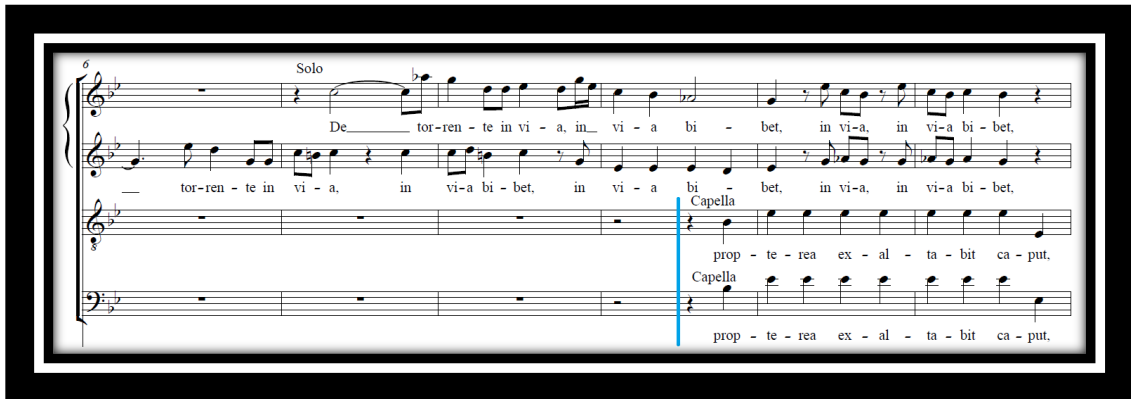
**Przykład 94.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. VIII, t.12-16, *extensio*.

Partia orkiestry to powtarzający się, jednostajny rytm ósemek z bardzo ciekawą warstwą harmoniczną. Rytm ten na tle kantylen występujących w głosach solowych i chóralnych daje poczucie upływającego czasu w kontrze do spokojnej, niczym nie zmęczonej partii solistów. W związku z tym, że Händel lubował się w kopiowaniu własnych pomysłów, bardzo możliwe, że jest to nawiązanie do drugiej kompozycji, pisanej w tym samym czasie, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (*Tryumf Czasu i Rozczarowania*), gdzie kompozytor stosuje podobny zabieg w *Arii Czasu*.

**Przykład 95.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. IX, t. 1-5.

Chór męski pojawia się na przestrzeni części cztery razy zawsze w tle, dośpiewując słowa *propterea exaltabit caput* („dlatego głowę podniesie wysoko”). Kompozytor każde następne wejście zapisuje coraz wyżej, zawsze w oparciu o interwał

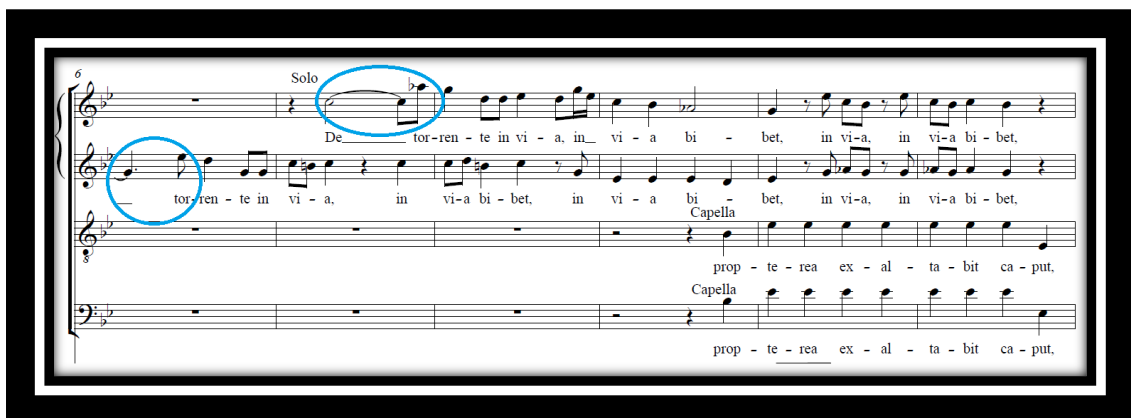
oktawy, co z pewnością nie pozostaje bez znaczenia w stosunku do słów. Można więc uznać ten zabieg za symboliczny. Ponadto w zawołaniach chóru męskiego można odnaleźć figurę *interrogatio*, czyli pytanie retoryczne.



Musical score for Example 96, showing a solo voice part and a capella choir part. The solo part features a melodic line with a large interval jump. The capella part provides harmonic support. The lyrics are: "De-tor-ren-te in vi-a, in-vi-a bi-bet, in vi-a, in vi-a bi-bet, prop-te-rea ex-al-ta-bit ca-put."

**Przykład 96.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. IX, t. 6-11, *interrogatio*.

Melodia w głosach solowych jest prowadzona w imitacji pomiędzy głosami z uwzględnieniem dość dużych skoków interwałowych, np. seksty małej (*exclamatio*), ale występują w niej również mniejsze odległości, takie jak półtony (*pathopoiia*), szczególnie wyeksponowane na słowie *via* („droga”). Orkiestra pełni rolę *ostinata*, gdyż przez całą część w spokojnym ruchu ósemkowym i w oparciu o małe skoki interwałowe staje się idealnym tłem i dopełnieniem dla głosów solistek.



Musical score for Example 97, showing a solo voice part and a capella choir part. The solo part features a melodic line with a large interval jump, highlighted by a blue circle. The capella part provides harmonic support. The lyrics are: "De-tor-ren-te in vi-a, in-vi-a bi-bet, in vi-a, in vi-a bi-bet, prop-te-rea ex-al-ta-bit ca-put."

**Przykład 97.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. IX, t. 6-11, *exclamatio*.



**Przykład 98.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. IX, t. 6-11, *pathopioia*.

W oparciu o wejścia chóru męskiego, a także o dysonanse można stworzyć wykres dramaturgii tej części, który wyglądałby w następujący sposób<sup>158</sup>:



I wejście chóru    II wejście chóru    III wejście chóru    IV wejście chóru

**Część 10: *Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto, Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen*** („Chwała Ojcu i Synowi, i Duchowi Świętemu. I jak było na początku, i teraz, i zawsze, i na wieki wieków. Amen”)

Ostatnia część jest najdłuższa i najbardziej wymagająca dla chóru pod względem technicznym. Część ta podzielona jest na dwa fragmenty. Pierwszy z nich oparty jest na dwóch tematach: szesnastkowym, na słowach *Gloria Patri* oraz na motywie trzech ósemek i dwóch szesnastek, na słowach *et Spiritui Sancto*, a także na motywie, który kończy ów fragment: *sicut erat* wprowadzonym przez głosy niższe - półnutami. Właściwa część trwająca aż 121 taktów rozpoczyna się i kończy na słowach *et in saecula saeculorum amen* („i na wieki wieków amen”). Jest to przykład typowej fugi. Temat składa się z dwóch półnut, ćwierćnuty i ósemek, prowadzony jest zawsze na jednym dźwięku, a kończy się na interwale tercji. Tematowi często towarzyszy kontrapunkt – *amen*, który w kontraście do tematu skonstruowany jest w oparciu o skoki oktawowo bądź

<sup>158</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

figuracje ósemkowe. Dramaturgia tej części prowadzona jest w taki sposób, by stopniowo doprowadzić głosy do jednoczesnej polifonii.

Część rozpoczyna krótki wstęp orkiestry, następnie poszczególne głosy (soprany I i II, tenory) prezentują temat szesnastkowy, na którym w takcie 24 pozostałe głosy wykonują temat drugi. Następnie głosy w imitacji kontynuują prezentacje tematów. Kompozytor eksponuje słowa *Gloria Patri et Spiritui Sancto* („Chwała Ojcu i Synowi i Duchowi Świętemu”) poprzez zastosowanie figury *anaphora* (powtórzenia rytmów i koncepcji interwałowej) i *catathresis* (muzyczne nadużycie rytmu ósemka i dwie szesnastki).

Przykład 99. G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. X, t. 26-29, *anaphora*

Przykład 100. G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. X, t. 22-25, *catathresis*

Pierwszy fragment tej części kończy się po 54 taktach, na słowach *sicut erat in principio, et nunc, et semper*. W takcie 55 następuje zmiana tempa na *Allegro* i rozpoczyna się właściwa fuga. Temat w każdym głosie to dwie półnuty, ćwierćnuta i ósemki. Przedstawiony jest na jednym dźwięku, na słowach *et in saecula saeculorum amen*. Co ciekawe, Händel nie skomponował ostatniej fugowanej części na słowach *sicut erat*, jak czynił to między innymi Bach oraz inni kompozytorzy epoki baroku, tylko na słowach „i na wieki wieków amen”. Można zastanowić się, dlaczego akurat te słowa Händel wybrał na zakończenie psalmu *Dixit Dominus*. Kompozytorowi na pewno zależało na zastosowaniu odpowiedniej prozodii, która wyeksponuje motyw rytmiczno-melodyczny, mający charakter napędzający.

Figury, które można odnaleźć w tym fragmencie to między innymi *mutatio*, oparta na kontraście. W części ostatniej występują dwa rodzaje *mutatio*, np. *mutatio per systema*, oparta na kontraście pomiędzy rejestrami: wysokim i niskim, a także *mutatio per melopoeiam*, oparta na kontraście melodycznym, osiągniętym za pomocą zastosowania różnych interwałów. W głównym temacie występuje zatem *maniera restringente* (melodia tzw. żeńska, oparta na interwałach małych rozmiarów).

The image shows a musical score for measures 55-60 of G. F. Händel's 'Dixit Dominus'. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Allegro'. It features a vocal line with lyrics 'Et in saecula saeculorum amen, amen' and a keyboard accompaniment. A blue vertical line highlights a specific measure in the vocal line.

**Przykład 101.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. X, t. 55-60, *mutatio: maniera restringente*

Kontapunkt (*amen*) oparty jest na dużych skokach interwałowych – oktawach, zatem można odnaleźć w nim również *mutatio: maniera distendente* (melodia tzw. męska). Słowo *amen* eksponowane jest również poprzez figurę *accentus*, za pomocą skoków oktawowych i powtórzeń.

Przykład 102. G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. X, t. 81-84, *mutatio: maniera distendente* oraz *accentus*

Kompozytor stosuje także figurę *epizeuxis* (powtórzenie odcinka melodycznego o interwał wyżej lub niżej), a każde z przeprowadzeń jest konstruowane o interwał w górę, co daje efekt gradacji (*climax*).

Przykład 103. G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. X, t. 71-75, *epizeuxis*

Przykład 104. G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. X, t. 76-80, *epizeuxis*

Od taktu 116, po pierwszym przeprowadzeniu, Händel zapisał łącznik, który trwa do taktu 130. Jest to istotny fragment budujący napięcie i doprowadzający do kolejnego przeprowadzenia, które jednocześnie prowadzi ku kodzie. W łączniku Händel zastosował nowe zabiegi rytmiczne: synkopy, motywy po pauzie, jednoczesne prowadzenie głosów, większe skoki interwałowe w melodii.

The image shows a musical score for measures 116-120. It features five staves: two for the vocal parts (Soprano and Alto) and three for the basso continuo (Violin, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal lines are highly rhythmic, with frequent syncopation and melodic leaps. The basso continuo provides a steady, rhythmic accompaniment.

**Przykład 105.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. X, t. 116-120.

Następnie kompozytor dąży do nałożenia tematu głównego w głosach (takty 150, 152, 155), co można uznać za figurę *noema*. Jednocześnie głosy dialogują ze sobą w imitacji, co może oznaczać figurę *polyptoton*.

The image shows a musical score for measures 151-156. It features five staves: two for the vocal parts (Soprano and Alto) and three for the basso continuo (Violin, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal lines are highly rhythmic, with frequent syncopation and melodic leaps. The basso continuo provides a steady, rhythmic accompaniment. The lyrics are: 'sæ-cu-lo-rum et in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum a - - men et in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum a - -'. The score is annotated with vertical blue lines indicating the start of the main theme in measures 150, 152, and 155.

**Przykład 106.** G. F. Händel, *Dixit Dominus*, cz. X, t. 151-156, *polyptoton*

W kodzie zaś kompozytor stosuje nadużycie kontrapunktu *amen*, który poprzez liczne zmiany rytmiczne i melodyczne pomiędzy głosami daje poczucie ciężkości i nabudowania napięcia, które w taktie 173 zostaje rozładowane i dwa takty później doprowadzone do ostatecznego zakończenia.

Poczynione obserwacje i próba ukonstytuowania koncepcji brzmienia zaprowadziła do pomysłu ujęcia dramaturgii tej części w sposób następujący<sup>159</sup>:

*Część Gloria Patri:*



Temat S, SII, T

Wejście B

Temat II w B

*Część Et in saecula saeculorum amen:*



I wprowadzenie

II P

III P

IV P

V P

VI P

VII P

coda

<sup>159</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

### 3.4. Analiza przykładowego utworu współczesnego prowadząca do odnalezienia w nim figur retorycznych i afektów

#### 3.4.1. *Psalmus 102* – Paweł Łukaszewski

Jednym z utworów współczesnych, który poddałam analizie, jest *Psalmus 102* Pawła Łukaszewskiego. Kompozytor podkreśla, że „tradycja jest czymś szalenie istotnym i dlatego nie należy się od niej odcinać”<sup>160</sup>. Jak pisze Marcin Łukaszewski, „związki z szeroko rozumianą tradycją muzyczną są w dziełach Łukaszewskiego uchwytnie, czasem pierwszoplanowe, często wręcz namacalne, a często ukryte. Bywa, że tworzą tylko pretekst do poszukiwania własnego języka muzycznego, indywidualnych środków wyrazu i rozwiązań.”<sup>161</sup> W utworze *Psalmus 102* widoczne jest nawiązanie do muzyki średniowiecznej. Kompozytor ukierunkowuje sposób odczytania swoich estetycznych zamierzeń, precyzując określenie tempa utworu poprzez dopisek *quasi canto gregoriano*.

The image shows a page from a musical score for "PSALMUS 102" by Paweł Łukaszewski. The score is for a mixed choir (SOPRANI, ALTI, TENORI, BASSI) and piano (p). The tempo is marked "Largo" with a metronome marking of 60. The style is noted as "quasi canto gregoriano". The lyrics are in Latin: "Be-ne-dic a-ni-ma me-a Do-mi-no: et o-mni-a que in-tra me sunt, no-mi-ni san-cto e-i-us." The score includes a library stamp from the "BIBLIOTEKA GŁÓWNA" dated "X 1988". The title "PSALMUS 102" is prominently displayed, along with the subtitle "per coro misto a cappella". The composer's name "Paweł Łukaszewski" and the year "2002/2003" are also present.

Przykład 107. P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 1-5.

Głównym środkiem wyrazu omawianego utworu jest słowo – prozodia nadaje muzyce kierunek, podobnie jak w chorale gregoriańskim. Mimo różnorodności metrycznej i harmonicznnej koncepcyjnie utwór ten charakteryzuje się głęboką prostotą. Każdy z eksponowanych tu czynników muzycznych podąża za słowem. Utwór nawiązuje

<sup>160</sup> M. Łukaszewski, *Inspiracje muzyką dawną w twórczości kompozytorskiej Pawła Łukaszewskiego na przykładzie wybranych utworów Luctus Mariae, Via crucis, Resurrectio*, Warszawa 2015, s. 217.

<sup>161</sup> *Ibidem*, s. 219.

do melorecytacji<sup>162</sup>. Podobnie jak w chorale muzyka jest siłą ekspresyjną słowa, wzmacniającą jego znaczenie. Łukaszewski podaje tekst w formie śpiewu sylabicznego (deklamacyjnego) w rodzaju psalmodycznym.

Utwór można podzielić na trzy części. W pierwszej (takty 1-52) wszystkie głosy są równoważne, w drugiej (takty 53-135) partia głosów żeńskich potraktowana jest kontrapunktycznie, natomiast w części trzeciej (takty 136-179) kompozytor nawiązuje strukturalnie i harmonicznemu do części pierwszej. Część drugą kompozytor dzieli na dwa mniejsze fragmenty, podkreślając struktury zmianą tempa. Punktem kulminacyjnym utworu, znajdującym się w części drugiej, jest moment przypadający na słowa *Recordatus est quoniam pulvis sumus* („pamiętaj, że jesteś prochem”). Paweł Łukaszewski w *Psalmie 102* świadomie nawiązał do chorału gregoriańskiego, zatem wykonując dzieło, powinno się odszukać w nim nie tylko melodeklamacyjne związki dzieła z chorałem i stylistyką pochodzącą z czasów jego dominacji w muzyce, ale również należałoby przyrzeć się powiązaniom z retoryką i teorią afektów.

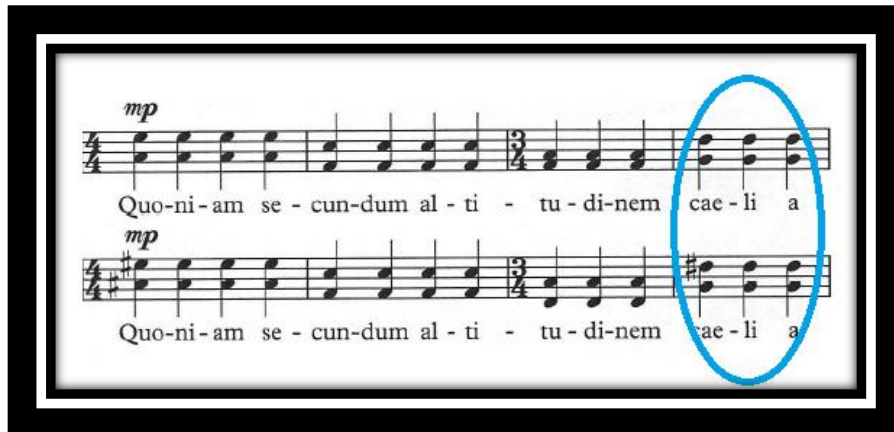
W związku z tym, że budulcem utworu jest słowo i jego kierunek, warto poszukać w utworze figur retorycznych. Odczytując dzieło i podążając za prozodią, można odnaleźć liczne *anaphory*, czyli powtórzenia („On odpuszcza”, „On leczy”, „On wybawia”), które kompozytor podkreśla zmianą układu głosów (dialogi).

Przykład 108. P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 11-15, *anaphora*.

<sup>162</sup> W chorale gregoriańskim można było wyróżnić dwa typy melorecytacji: *accentus*, czyli melorecytację zbudowaną na jednym lub kilku dźwiękach, przy pomocy której odtwarzano psalmy, prorocstwa, oracje, epistoły, ewangelie oraz *concentus*, czyli śpiew właściwy w odmianach sylabicznej i melizmatycznej, który służył do realizacji w czasie Mszy św. fragmentów stałych. Zaczepnięte z własnych notatek, sporządzonych w czasie zajęć z semiologii gregoriańskiej.

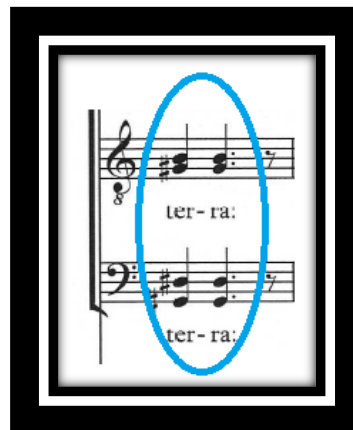


Słowo „niebo” kompozytor podkreśla poprzez wysokie nuty, a słowo „ziemia” – przez niższe.



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are: "Quo-ni-am se - cun-dum al - ti - tu - di-nem cae - li a". A blue oval highlights the word "caeli" in both staves, which is set to a higher pitch than the surrounding words.

**Przykład 109.** P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 54-56.



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are marked with an 8. The lyrics are: "ter - ra:". A blue oval highlights the word "terra" in both staves, which is set to a lower pitch than the surrounding words.

**Przykład 110.** P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 57.

Figurę *anabasis* (wznosząca melodia oznaczająca radość) znaleźć można w punkcie kulminacyjnym na słowach: „Pamięta, że jesteśmy prochem” – słowa te są przypomnieniem marności i ulotności, ale niosą nadzieję na życie wieczne.

Moderato ♩ = 100  
*f*  
 Re - cor - da - tus est quo - ni - am pul - vis  
*f*  
 Re - cor - da - tus est quo - ni - am pul - vis  
*f*  
 Re - - - cor - - -  
*f*  
 Re - - - cor - - -

Przykład 111. P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 91-92, *anabasis*.

Kompozytor w całym utworze zastosował cztery fermaty (pewnego rodzaju *aposiopesis* – dłuższe pauzy), chcąc choćby podkreślić słowo „Mojżeszowi” (we fragmencie „drogi swe objawił Mojżeszowi”), „bardzo cierpliwy” („nieskory do gniewu i bardzo cierpliwy”), „na wieki” („i nie zapłonie gniewem na wieki”), „nie odpłaca” („i według win naszych nam nie odpłaca”) oraz na końcu przed powtórzeniem zdania „Błogosław duszo moja Pana”.

- cit - su - as Moy - si:  
 - tas fe - . . . . su - Moy - si:  
 No - ta(s) - a(s) Moy - si:  
 No - vi - . . . . Moy - si:

Przykład 112. P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 33-34, *aposiopesis*.

44 i - ra - sce - tur, ne - que in ae - ter - num  
 i - re - que in ae - ter -  
 i - ra - ..... ne - que in ae - ter - num,  
 .. - ra - sce - ... ne - que in ae - ter - num,  
 - e - tur: ne - que in ae - ter - num,

Przykład 113. P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 44-45, *aposiopesis*.

48 [3/8+6/8] Non se - cun - dum pec - ca - ta no - stra  
 - cun - dum pe(c) - no - sra fe - cit no - bis:  
 se - cu(n) - .. no(s) fe - cit no - bis:  
 Non se - ..... - ta fe - cit no - bis:  
 No(n) - ca - .. fe - cit no - bis:

51 *ritenuto* - - -  
 re - tri - bu - it no - bis...  
 re - tri - bu - it no - bis...  
 re - tri - bu - it no - bis...  
 re - tri - bu - it no - bis...

Przykłady 114 i 115. P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 48-49, 51, *aposiopesis*.

W kompozycji *Psalmus 102* możemy również odnaleźć figurę *pathopoiia* (zejścia półtonowe), oznaczającą ból lub wątpliwość – na słowach: „uciśnionych”, „gniew”, „grzech”.

44  
i - ra - sce - tur,  
i -  
i - ra - .....  
ra - sce - ..  
- e - tur!

ecm - mi - na - bi - tur  
co(m) - -na - .....  
-o(m) - -na - .....  
- mi - na - bi - .....  
- i - .. - bi - tur.

**Przykłady 116 i 117.** P. Łukaszewski, *Psalmus 102*, t. 44 i 46-47, *pathopioia*.

Wskazane struktury dźwiękowe można z powodzeniem uznać za figury retoryczne. Okazuje się zatem, że afekty nie są przeznaczone tylko i wyłącznie do określania emocji w utworach muzyki dawnej. Można odnaleźć je również w dziełach współczesnych, jeśli tylko posiada się odpowiednią wiedzę z zakresu retoryki i podchodzi do muzyki w sposób ukazujący swoisty subiektywizm i emocjonalną stronę utworów współczesnych. Analizując afekty, tak w muzyce dawnej, jak i współczesnej, musimy zgłębić znaczenie słowa w jego kontekście, wiedzieć, skąd pochodzi tekst, do czego autor nawiązuje bądź co chce nam przekazać (jakie emocje dany tekst niesie ze sobą). W przypadku tekstu napisanego w obcym lub dawnym języku musimy znaleźć odpowiednie tłumaczenie i zgłębić sens każdego zdania w jego aspekcie historycznym i kulturowym.

W późniejszej fazie analizy można odszukać figury, melodyczne lub rytmiczne zwroty, które kompozytor zastosował dla umuzyczenia tekstu w taki sposób, by oddawały znaczenie całości. Ponieważ autor przekazał w dziele jakiś kod kulturowy, wykonawcy powinni odszyfrować znaczenie tego kodu. Słowo było i jest początkiem procesu tworzenia (podobnie jak w czasach starożytnych), stanowi więc o emocjonalnej wymowie dzieła. Teoria afektów i retoryka są składowymi i najważniejszymi aspektami dramaturgii, której potencjalność każdy muzyk powinien dostrzec w partyturze i uwzględnić w osobistej kreacji utworu.

### 3.5. Analiza utworów współczesnych, zawartych w programie prezentacji przewodowej, prowadząca do odkrycia w nich figur retorycznych i afektów

#### 3.5.1. *Magnificat* – Arvo Pärt

*Magnificat* to przykład utworu archaizującego, w którym kompozytor mógł nawiązywać do chorału gregoriańskiego. Potoczystość i sposób prowadzenia głosów bez znacznych wychyleń interwałowych przenoszą słuchacza w epokę średniowiecza, gdzie czas ich wykonania nie miał znaczenia. Utwór napisany jest na pięciogłosowy chór *a' capella* (SI, SII, A, T, B) z towarzyszeniem sopranu solo. Partia głosu solowego opiera się na dźwięku C, dzięki czemu sopran wprowadza rodzaj *ostinato*, spajając poszczególne głosy. Ten powtarzalny dźwięk C to nowy styl stworzony przez Pärta, zwany *tintinnabuli* (łac. dzwonek). Jego nazwa pochodzi od podobieństwa muzyki do grających dzwonek. To podejście kompozytor tłumaczy następująco: „Odkryłem, że wystarczy mi, gdy pięknie zagrana jest pojedyncza nuta. Ona sama albo cichy rytm, albo moment ciszy przynoszą mi wytchnienie.”<sup>163</sup>.

The image shows a musical score for Arvo Pärt's *Magnificat*. It features four vocal staves: S solo (Soprano solo), S I, II (Soprano I and II), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae, ec - ce. The score is in G major and 4/4 time. The S solo part is circled in blue. The lyrics are: hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae, ec - ce.

Przykład 118. A. Pärt, *Magnificat*.

Dramaturgia dzieła *Magnificat* objawia się poprzez prowadzenie głosów wraz z głosem solowym. Sopranowi solo często towarzyszy jeden lub dwa głosy, pomiędzy którymi wertykalnie kompozytor tworzy współbrzmienia i harmonię współczesną

<sup>163</sup>M. Herma, *Największy mistyk naszych czasów*, <https://www.ziemianicyja.pl/2009/03/najwiekszy-mistik-naszyczasow/> [dostęp: 20.04.20].

z elementami muzyki chorałowej. Nawiązaniem do chorału może być też zapis metryczny. Metrum w zasadzie nie występuje, a kreski taktowe są umowne, zapisane w postaci przerywanych linii. Rytm i puls wyznacza słowo i prozodia. *Cantus firmus* występuje w różnych głosach. Początkowo w sopranie II, następnie w basie i w tenorze. Dynamika dominująca w utworze (zapisana przez kompozytora) to *p* lub *pp*.

Podobnie jak w chorale najważniejszym aspektem utworu Pärta jest słowo. *Magnificat* to kantyk śpiewany w czasie nieszporów. Jest to radosna pieśń pochwalna, którą wygłosiła pod natchnieniem Ducha Świętego Maryja w czasie spotkania ze św. Elżbietą. Św. Łukasz w Ewangelii scenę tę opisuje w następujący sposób:

Nawiedzenie

W tym czasie Maryja wybrała się i poszła z pośpiechem w góry do pewnego miasta w [pokoleniu] Judy. Weszła do domu Zachariasza i pozdrowiła Elżbietę. Gdy Elżbieta usłyszała pozdrowienie Maryi, poruszyło się dzieciątko w jej łonie, a Duch Święty nappełnił Elżbietę. Wydała ona okrzyk i powiedziała: „Błogosławiona jesteś między niewiastami i błogosławiony jest owoc Twojego łona. A skądże mi to, że Matka mojego Pana przychodzi do mnie? Oto, skoro głos Twego pozdrowienia zabrzmiał w moich uszach, poruszyło się z radości dzieciątko w moim łonie. Błogosławiona jesteś, któraś uwierzyła, że spełnią się słowa powiedziane Ci od Pana”<sup>164</sup>

Figury retoryczne, które można odnaleźć w dziele *Magnificat* wynikają ze sposobu prowadzenia głosów oraz prozodii. Jest to między innymi *tenuta*, czyli długa nuta występująca na zakończeniu fraz, mająca na celu zatrzymać czas, wprowadzić słuchacza w stan zamyślenia, kontemplacji, zadumy.

---

<sup>164</sup> Łk 1,39-45 (BT).

Przykład 119. A. Pärt, *Magnificat, tenuta*.

Kompozytor konkretnie określił długość nut, jedynie pod koniec utworu zastosował fermatę, można uznać ją za *tenutę*, która ma podkreślić słowo *saecula* („zawsze”). W kompozycji występują z reguły całe nuty z kropką, jednak czasami są to całe nuty bądź ćwierćnuty. Na ostatnich słowach – *anima* oraz *Dominum* – Pärt zastosował zdwojenie wartości.

Przykład 120. A. Pärt, *Magnificat, tenuta*.

Kolejną figurą widoczną w utworze *Magnificat* jest *anaphora*, czyli powtórzenie pewnych zabiegów melodyczno-rytmicznych. W tym przypadku są to słowa: „Gdyż wielkie rzeczy”, „Okazał moc swego ramienia” – ujęte w formę dialogów między głosem solowym a głosem *cantus firmus* (S+A, S+B).

S solo  
S I, II  
T  
B

ge - ne - ra - ti - o - nes.  
ge - ne - ra - ti - o - nes.  
ge - ne - ra - ti - o - nes.

Qui - a fe - cit mi - hi  
Qui - a fe - cit mi - hi

Przykład 121. A. Pärt, *Magnificat, anaphora*.

S solo  
S I, II  
A  
T  
B

ti - men - ti - bus e - um.  
ti - men - ti - bus e - um.  
ti - men - ti - bus e - um.  
ti - men - ti - bus e - um.

Fe - cit po - ten - ti - am in  
Fe - cit po - ten - ti - am in

Przykład 122. A. Pärt, *Magnificat, anaphora*.

Z kolei dialogi sopranu I i II z altem, następnie basu z tenorem można uznać za *catathresis* czyli muzyczne nadużycie. Kompozytor stosuje dialogi na słowach „rozproszył pyszniących się zamysłami serc swoich”, „a bogatych z niczym odprawił”. Wyrażenia te mają wydźwięk pejoratywny, kompozytor prawdopodobnie chciał podkreślić ich znaczenie poprzez zastosowanie nietypowej faktury.



S  
solo  
bra - chi - o su - o,

S I, II  
di - sper - sit su - per - bos  
pp

A  
di - sper - sit su - per - bos  
pp

B  
bra - chi - o su - o,

Przykład 123. A. Pärt, *Magnificat, catachresis*.

T  
et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes.

B  
et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes.

Przykład 124. A. Pärt, *Magnificat, catachresis*.

Ponadto Pärt stosuje skoki interwałowe, które mają bardzo istotną wymowę, można więc uznać je za rodzaj *exclamatio* (westchnienie, podkreślenie symbolicznej wymowy słowa. Można zastosować tę figurę w celu wzmocnienia uczuć radości, rozpacz, gniewu, prośby). Kompozytor podkreśla słowa związane z różnymi emocjami zarówno pozytywnymi, jak i negatywnymi, jednak zdecydowanie więcej słów związanych z tą figurą ma wydźwięk pozytywny. Kompozytor stosuje z reguły interwał kwarty, np. na samym początku pomiędzy słowami: *magnificat* i *anima* („wielbi” oraz „dusza”), następnie *Spiritus* („Duch Święty”), *salutari* („Zbawiciel”), *generationes* („pokolenia”), *et misericordia* („Jego miłosierdzie”), *a progenie* („z pokolenia”), *timentibus* („boją”), *dispersit* („rozproszył”), *dimisit* („odprawił”). Skok o kwintę Pärt stosuje na słowach *esurientes* („głodnych”) oraz *misericaordiae* (miłosierdzie). Według Matthesona każdy z interwałów ma swą wymowę, a kwarta wstępująca oznacza coś żywego. Warto zaznaczyć, że w utworze znajdziemy głównie wstępujące kwarty, jednak

raz kompozytor stosuje również kwartę zstępującą (na słowach *timentibus*) – taki interwał miał podkreślać coś uroczystego. W utworze występują również kwinty (odzwierciedlające coś imponującego), a także seksty małe (oznaczające lament).

Musical score for Example 125, showing Soprano I and II parts. The lyrics are: "Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num,". A blue circle highlights a descending interval in the Soprano II part.

Przykład 125. A. Pärt, *Magnificat, exclamatio*.

Musical score for Example 126, showing Tenor and Bass parts. The lyrics are: "et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us in De-o" and "sa-lu-ta-ri me-o; qui-a re-spe-xit". A blue circle highlights a descending interval in the Bass part.

Przykład 126. A. Pärt, *Magnificat, exclamatio*.

S I  
 e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis,  
 S II  
 e - su - ri en - tes im - ple - vit bo - nis,  
 A  
 hu - mi - les,  
 T  
 hu - mi - les,  
 B  
 hu - mi - les,

Przykład 127. A. Pärt, *Magnificat, exclamatio*.

Najciekawsze są jednak momenty, w których kompozytor zastosował typowe figury *exclamatio* (z sekstą małą lub wielką) na słowie *ancillae* („sługa”), *generationes* („pokolenia”, seksty występują w każdym głosie), *et misericordia* („Jego miłosierdzie”, seksty w S i T, kwinty w A i B), *suscepit* („ujął” – seksta mała w S i T).

S solo  
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,  
 S I, II  
 ec - ce  
 T  
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae, ec - ce  
 B  
 ec - ce

Przykład 128. A. Pärt, *Magnificat, exclamatio*.

S solo  
S I, II  
T  
B

ge - ne - ra - ti - o - nes. Qui - a fe - cit mi - hi

ge - ne - ra - ti - o - nes. Qui - a fe - cit mi - hi

Przykład 129. A. Pärt, *Magnificat, exclamatio*.

Ponadto Pärt w dwóch fragmentach na słowach *deposuit potentes* („stracił władców”) i *semini* („potomstwu”) stosuje tryton. Użycie tego interwału, można uznać również za *saltus duriusculus*, czyli skok na dysonans w celu podkreślenia znaczenia lub symbolu. W tym wypadku kompozytorowi zależało na podkreśleniu słowa.

S solo  
S I, II  
A  
T

men - te cor - dis su - i, de - po - su - it

men - te cor - dis su - i, de - po - su - it

S solo  
A  
T  
B

po - ten - tes de se - de

po - ten - tes de se - de

Przykład 130, 131. A. Pärt, *Magnificat, saltus duriusculus*.

Kolejną figurą w kompozycji Pärta jest *climax* (gradacja), występująca w dwóch punktach kulminacyjnych utworu – tam też kompozytor wpisał dynamikę *f.* – to takty 38 (*et misericordia*) i 71 (*suscepit Israel*). Te dwa fragmenty są najważniejszymi momentami utworu. Kompozytor wyodrębnia je poprzez podwójne zastosowanie wskazanych figur. Istotnym fragmentem jest również moment doprowadzający do punktu kulminacyjnego, przypadający na słowa *et sanctum nomen eius*, gdzie Pärt celowo stosuje połączenie wszystkich głosów w *unisonie*. Można uznać ten zabieg za figurę *accentus* lub *emphasis*. Na słowie *eius* występuje również *parhesia* (dysonans sekundy zwiększonej wpleciony pomiędzy konsonanse).

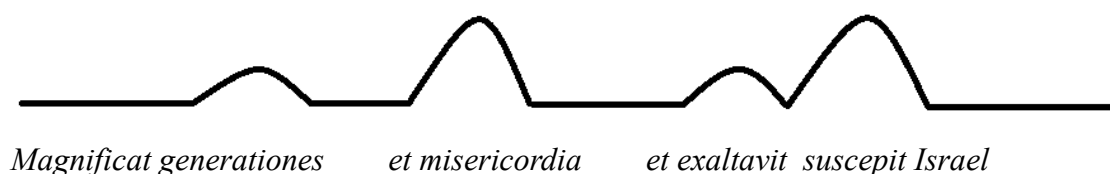
The image shows a musical score for a choir setting. It consists of five staves: Soprano I and II (S I, II), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in G minor and 4/4 time. The lyrics are: "no - men ei - us, et mi - se - ri - cor - di - a". A double bar line separates the first phrase from the second. The second phrase is marked with a forte (*f*) dynamic. The notes for the second phrase are all beamed together, indicating a unison or close harmony.

Przykład 132. A. Pärt, *Magnificat*, figury: *parhesia*, *climax* oraz *emphasis*.

The image shows a musical score for a choir setting with a soloist. It consists of six staves: Soloist (S solo), Soprano I and II (S I, II), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in G minor and 4/4 time. The lyrics are: "Su - sce - pit I - sra - el, pu - er - um su - um". A double bar line separates the first phrase from the second. The second phrase is marked with a forte (*f*) dynamic. The notes for the second phrase are all beamed together, indicating a unison or close harmony.

Przykład 133. A. Pärt, *Magnificat*, *climax*.

Cały utwór skonstruowany jest w myśl figury *noema* (długie odcinki akordowe). Dramaturgia dzieła przebiega następująco: kompozytor każdemu głosowi powierza rolę *cantus firmus*, któremu towarzyszy głos solowy lub inny głos. Stopniowo Pärt dołącza poszczególne głosy budujące dramaturgię i napięcie słowno-muzyczne, które osiąga punkt kulminacyjny w dwóch miejscach: na słowach *et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum*, oraz na słowach *suscepit Israel puerum suum*. Zatem dramaturgia dzieła z uwzględnieniem teorii afektów, w postaci wykresu może wyglądać w następująco<sup>165</sup>:



Wprawdzie sam kompozytor stwierdził, że w dziele *Magnificat* celowo nie nawiązywał do chorału, a także nie stosował świadomych odniesień do muzyki dawnej, jednak z pewnością można stwierdzić, że Pärt doskonale zna narzędzia teorii afektów (w przeszłości dokładnie badał chorał oraz muzykę średniowiecza i renesansu), a pewne jego zabiegi mogą być często intuicyjne. W dziele *Magnificat* Pärt zastosował nową technikę wykonawczą o przywoływanej już wyżej nazwie *tintinnabuli*. Technika ta przekłada się z pewnością na kształt i formę dzieła, gdyż rytmika połączona jest ściśle z tekstem. Pärt komentuje metodę *tintinnabuli* następująco: „Struktura *tintinnabuli* jest przejrzysta: harmonia, podobnie jak melodia, porusza się wokół jednej osi – c – a melodię kształtują parametry tekstu.”<sup>166</sup>.

Bardzo istotne znaczenie dla kompozytora ma słowo, jego znaczenie, symbolika i treść, jaką niesie za sobą (religijne przesłanie wypływające ze sceny Nawiedzenia), co przekłada się na podkreślenie roli prozodii, a co za tym idzie wyeksponowania istotnych słów (poprzez metodę *tintinnabuli*). Pärt pięknie komentuje znaczenie głosu solowego: „C to ton centralny w *Magnificat*, bardzo ważny, niczym motyw przewodni. To nie tylko kontrapunkt formalny, to poniekąd dusza Matki Boskiej, jak nieć nieba, która wszystko spaja”<sup>167</sup>. W metodzie *tintinnabuli* można doszukać się poza świadomych nawiązań do

<sup>165</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych. Opisane wnioski udało się wysnuć podczas pracy nad wykonaniem utworu. Weryfikacją moich sądów mogą być sugestie samego kompozytora zebrane przez mnie w wywiadzie (zob. Aneks).

<sup>166</sup> Zaczepnięte z wywiadu przeprowadzonego przez doktorantkę dnia 20.01.2021 r.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

retoryki, a co za tym idzie również do odnalezienia figur, które podkreślają znaczenie danej frazy.

Metoda *tintinnabuli* nie zmienia metody analizy, która została wykorzystana w kontekście dzieła *Magnificat*. Analiza polegająca na identyfikacji figur retorycznych pozostała punktem wyjścia, stając się jednocześnie polem do rozważań nad pogłębioną interpretacją.

### 3.5.2. *Crux fidelis* – Mateusz Dębski

Utwór Mateusza Dębskiego z 2006 roku to przykład dzieła na chór *a' capella*, które oparte jest na słowach znanej pieśni pasyjnej *Krzyżu święty nade wszystko*. Słowa te są jedną ze zwrotek hymnu *Pange lingua gloriosi* (*Sław języku Tajemnicę*). Autorem hymnu był Wenancjusz Fortunat, biskup Poitiers (zm. 601 r.), który ułożył go dla uczczenia najważniejszej relikwii chrześcijan, kawałka drzewa Krzyża Świętego, podarowanego w 569 roku księżniczce Radegundzie przez cesarza bizantyńskiego, Justyna II.

Sprowadzenie relikwii było w Poitiers wielką uroczystością, a biskup uczcił je jeszcze kilkoma innymi pieśniami. Hymn w wersji łacińskiej był włączony do brewiarza na jutrznię w Wielkim Poście. Jedną ze zwrotek hymnu to właśnie *Crux fidelis* (*Krzyżu Święty*). Najstarszy zachowany polski tekst tej pieśni (1550-1555) znajduje się w kancjonale biblioteki w Kórniku.

*Crux fidelis, inter omnes  
arbor una nobilis!*

*Nulla silva talen profert  
fronde flore germine.*

*Dulce lignum, dulces clavos,  
dulce pondus sustinet.*

Krzyżu święty, nade wszystko,  
drzewo przenajszlachetniejsze!  
W żadnym lesie takie nie jest,  
jedno, na którym sam Bóg jest.  
Słodkie drzewo, słodkie gwoździe  
rozkoszny owoc nosiło.

Warto zadać pytanie, czy kompozytor świadomie nawiązywał do średniowiecznej pieśni łacińskiej *Crux fidelis*, czy stworzył niezależną kompozycję niezwiązaną z chorałem. Warto też zastanowić się nad tym, czy kompozytor wykorzystywał w utworze teorię afektów, czy znał figury retoryczne, czy świadomie umieścił je w partyturze. Kompozytor skomentował utwór w sposób następujący:

„W utworze tym użyłem dwóch środków: pierwszym z nich jest powtarzający się przez cały utwór, medytacyjny motyw na słowie „Crux” – stanowić on ma niejako adorację Krzyża, drugą płaszczyzną są tematy nawiązujące do chorału gregoriańskiego. Chciałem, aby utwór

był prosty, ale nie banalny, tak by jak najgłębiej oddać treść tekstu.”<sup>168</sup>.

Głównym budulcem utworu jest *tempus*, mający kształt jednostajnej miary ćwierćnuty połączonej z miarą półnuty. Temat utworu *Crux, Crux, Crux fidelis* pojawia się w każdym głosie. Trzykrotnie powtórzone słowo *Crux* można uznać za figurę *catachresis*, czyli muzyczne nadużycie, w celu podkreślenia słowa „krzyż”. Jest to też rodzaj *emphasy* (trzykrotne wyeksponowanie słowa *Crux* jako słowa istotnego).

Crux fidelis

Mateusz Debski

Crux,  
crux, crux fi - de - lis. Crux,

**Przykład 134.** M. Dębski, *Crux fidelis*, t. 1-5, *catachresis* i *emphasa*.

Główny motyw *Crux fidelis* pojawiający się w każdym głosie, rozdzielony jest co takt pauzą – można uznać to za figurę *suspiratio* (westchnienie). Powtórzenie zaś głównego tematu w imitacji, w każdym głosie, można odczytać jako figurę *polyptoton*. Natomiast powtarzanie tego samego motywu w różnych głosach to figura *polysyndeton*, która wzmaga napięcie dramaturgii.

<sup>168</sup> Partytura, dopisek sporządzony przez kompozytora.



crux, crux fi - de - lis. Crux, crux,  
CruX, crux,  
crux, crux fi - de - lis. CruX, crux,  
crux, crux fi - de - lis. CruX, crux,

**Przykład 135.** M. Dębski, *Crux fidelis*, t. 6-10, *polyptoton i polysyndeton*.

Pojawiające się w niektórych głosach zejścia półtonowe w głównym temacie to *pathopia*, figura odnosząca się do emocji, mająca poruszyć słuchacza.

24  
crux fi - de - lis. In - ter om - nes  
crux fi - de - lis. CruX, crux,  
crux fi - de - lis. CruX, crux,  
crux fi - de - lis. CruX, crux,

**Przykład 136.** M. Dębski, *Crux fidelis*, t. 24-27, *pathopia*.

Utwór podzielony jest na pięć fragmentów, które łatwo wyodrębnić, gdyż kompozytor stosuje modulację (*dubitatío*) – każdy z fragmentów prezentowany jest wyżej (*epizeuxis*), z najmocniejszą częścią czwartą. Taki rysunek melodii dowodzi, że w tym fragmencie zastosowana jest również figura *climax* (gradacja).

32

fron - de flo - re ger - mi - ne. Crux, Crux, Dul - ce lig - num  
 crux fi - de - lis. Crux, Crux,  
 crux fi - de - lis. Crux, Crux,  
 crux fi - de - lis. Crux, Crux,

Przykład 137. M. Dębski, *Crux fidelis*, t. 32-35, *dubitatio, epizeuxis*.

Główna melodia pojawia się w sopranie, w części pierwszej na słowach *Crux fidelis, omnes arbor una nobilis* („Krzyżu święty nade wszystko, drzewo przynajszlachetniejsze”), w melodii tej można dostrzec figurę *anabasis* na bazie skoku o kwartę (*exclamatio*).

11

Cru - x fi - de - lis, om - nes  
 crux fi - de - lis. Cru - x, cru - x, cru - x fi -  
 crux fi - de - lis. Cru - x, cru - x, cru - x fi -  
 crux fi - de - lis. Cru - x, cru - x, cru - x fi -

Przykład 138. M. Dębski, *Crux fidelis*, t. 11-15, *exclamatio*.

W części trzeciej: *Inter omnes arbor una nobilis, nula silva talen profert fronde flore germine* („w żadnym lesie takie nie jest, jedno na którym sam Bóg jest”) prowadzenie melodii odbywa się na pojedynczych dźwiękach, (*mutatio maniera restringente* – melodia żeńska, omdlewająca, oparta na interwałach małych rozmiarów), co również wzmacnia napięcie i prowadzi do śpiewu prozodycznego.

24

crux fi - de - lis. In - ter om - nes

crux fi - de - lis. Crux, crux,

crux fi - de - lis. Crux, crux,

crux fi - de - lis. Crux, crux,

**Przykład 139.** M. Dębski, *Crux fidelis*, t. 24-27, *mutatio: maniera restringente*.

Ostatnie słowa wprowadzone są w części piątej przez soprań, alty i tenory: *dulce lignum, dulce clavos, dulce pondus sustinet* („słodkie drzewo, słodkie gwoździe, słodki owoc nosiło”). Słowa te wyeksponowane są głównie przez basy na nowym motywie melodycznym, z wykorzystaniem skoków interwałowych (można uznać to za figurę *mutatio maniera distendente* – melodia męska, mocna, oparta o większe interwały). Jest to zarazem punkt kulminacyjny utworu.

32

fron - de flo - re ger - mi - ne. Crux, Crux, Crux, Crux,

crux fi - de - lis. Dul - ce lig - num

crux fi - de - lis. Crux, Crux,

crux fi - de - lis. Crux, Crux,

**Przykład 140.** M. Dębski, *Crux fidelis*, t. 32-35, *mutatio: maniera distendente*.

Dramaturgia dzieła przedstawia się zatem następująco:<sup>169</sup>



Część 1, temat w każdym głosie    Część 2    Część 3 i 4    Część 5

Kompozytor stworzył niezwykle obrazowe i kontemplacyjne dzieło. Dzięki wyeksponowaniu poszczególnych słów oraz figur, wykonawcy są w stanie ukazać słuchaczowi w sposób obrazowy Krzyż i symboliczne przesłanie utworu. Podobnie działo się w sonacie *Ukrzyżowanie* H. I. F. von Bibera, gdzie poprzez różne zabiegi melodyczne, rytmiczne, harmoniczne, symbole i figury kompozytor przywoływał obraz sceny ukrzyżowania Chrystusa. W utworze *Crux fidelis* również można doszukiwać się obrazowości, która skłania zarówno słuchacza, jak i wykonawcę do adoracji Krzyża, co zdaniem kompozytora było głównym przesłaniem utworu.

Mateusz Dębski w przeprowadzonym przeze mnie wywiadzie stwierdził, że „muzyka nie jest abstrakcyjna, ona zawsze niesie za sobą jakieś przesłanie i treść”. W dziele *Crux fidelis* kompozytor stosował świadome nawiązania do chorału gregoriańskiego, celowo również zastosował w głównym temacie opadającą melodię, która miała urzeczywistnić i symbolicznie przedstawić ból. Kompozytor przyznał, że nie znał na tyle dobrze teorii afektów, by ją świadomie stosować, jednak możliwym jest, że mógł intuicyjnie korzystać z zasad teorii afektów. W dziele *Crux fidelis* nawiązania do muzyki dawnej są z pewnością dostrzegalne. Dla Dębskiego niezwykle istotna jest warstwa emocjonalna utworu, jak sam mówi: „muzyka ma przede wszystkim oddziaływać na emocje. Niemniej jednak, w utworach z warstwą tekstową trudno uciec od treści utworu, a co za tym idzie od warstwy symbolicznej”. Kompozytorowi zależało na tym, by jak najlepiej zobrazować symboliczną treść utworu, główną metodą – jak twierdzi – stała się repetetywność, która „szczególnie w utworach wokalnych, ma na celu coś zobrazować, zilustrować. W przypadku dzieła *Crux fidelis* „ta powtarzalność miała służyć zobrazowaniu aktu adoracji”.<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

<sup>170</sup> Zaczepnięte z wywiadu z kompozytorem, przeprowadzonego przez doktorantkę dnia 8.02.2021 r.

Choć nie można stwierdzić, że kompozytor świadomie nawiązywał do teorii afektów, można sformułować wnioski (również na podstawie wywiadu), że w dziele *CruX fidelis* zastosowano pewne założenia z niej wynikające. Była to przede wszystkim repetetywność, świadome i celowe zwroty melodyczne (takie jak opadająca melodia mająca zobrazować ból), a także symboliczne zabiegi zastosowania odpowiedniej rytmizacji, prozodii oraz tempa. Przede wszystkim zaś wszystkie metody kompozytorskie służyły obrazowości – ukazaniu sceny adoracji Krzyża.

### 3.5.3. *Psalm 67* – Charles Ives

Niech Bóg się zmiłuje nad nami,  
niech nam błogosławi;  
niech zajaśnieje dla nas Jego oblicze  
Aby na ziemi znano Jego drogę,  
Jego zbawienie – pośród wszystkich ludów.

*God be merciful unto us, and bless us;  
and cause his face to shine upon us.  
That thy way may be known upon earth,  
thy saving health among all nations.*

**Niech Ciebie, Boże, wysławiają ludy,  
niech wszystkie narody dają Ci chwałę**

***Let the people praise thee, o God;***

Niech się narody cieszą i weselą,  
że Ty ludami rządysz sprawiedliwie  
i kierujesz narodami na ziemi.

*O let the nations be glad and sing for joy:  
for thou shalt judge the people righteously,  
and govern the nations upon the earth.*

**Niech Ciebie, Boże wysławiają ludy,  
niech wszystkie narody dają Ci chwałę**

***Let the people praise thee, O God;***

Ziemia wydała swój owoc:  
Bóg, nasz Bóg, nam pobłogosławił.

*Then shall the earth yield her increase;  
and God, even our own God, shall bless us.*

Niechaj nam Bóg błogosławi  
niech się Go boją wszystkie krańce ziemi!

*God shall bless us and all the ends of the  
earth shall fear him!<sup>171</sup>*

*Psalm 67* to zbiorowa pieśń dziękczynna odmawiana prawdopodobnie z okazji święta Pięćdziesiątnicy. Ives zaczął tworzyć psalmy około 1890 roku, a ostatni napisał w roku 1920. Duża część twórczości tegoż kompozytora, mimo awangardowych pomysłów kompozytorskich, inspirowana jest muzyką dawną. Spośród 150 opracowanych przez niego biblijnych psalmów *Psalm 67* stał się przedmiotem moich analiz.

---

<sup>171</sup> Ps 67,1-8 (BT).

*Psalm 67* poświęcony jest miłosiernemu Bogu, do którego podmiot liryczny (człowiek) zwraca się, prosząc o miłosierdzie. *Psalm* ma wymowę pozytywną. Z formalnego punktu utwór można podzielić na części zgodnie z układem zwrotek.

Kompozytor opracował trzy zwrotki przedzielone krótkimi refrenami. Cały utwór wieńczy coda zapisana *ad libitum*, wedle prozodii. Pierwsza i trzecia zwrotka konstrukcyjnie są takie same, zwrotka druga różni się od nich imitacją i zmianą rytmu oraz tempa – kompozytor zastosował w niej rytmy punktowane i triolowe. Ives potraktował słowa *let the people praise thee, o God* jako rodzaj refrenu, ale o ekspresji punktu kulminacyjnego. W kompozycji nie wykorzystał jednak słów zapisanych w Biblii: „niech wszystkie narody dają Ci chwałę”.

Z punktu widzenia poszukiwania figur retorycznych zabieg powtórzenia refrenu można uznać za *anaphorę*, która miała na celu podkreślenie gradacji lub symboliczne wyeksponowanie słów „niech Ciebie Boże wysławiają ludy”. W refrenie tym dwukrotnie, na słowie *God* („Bóg”) kompozytor zapisał *fermatę* w każdym głosie, ponadto w sopranach i altach zastosował *tenutę* - długą nutę. Możliwe, że Ives stosując taki zabieg oraz dobierając tę figurę, chciał podkreślić słowo, symbolicznie oddające cześć Bogu.

Przykład 141. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 10-13, *anaphora*.

Przykład 142. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 14-15, *tenuta*.

Kompozytor zdublował każdy głos, dzięki czemu mógł operować ciekawą harmonią i kolorystyką. Ives połączył dwie różne tonacje w sposób wertykalny (tzw. bitonalność) albo dwa różne tryby akordów: molowy w przewrocie oraz durowy w przewrocie. Ta współczesna technika kompozytorska w połączeniu z retoryką i zastosowaniem figur (nawiązujących do muzyki dawnej) pozwoliła kompozytorowi stworzyć neoretorykę.

Przykład 143. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 1-5, *mutatio per modum ad tonum*.

Ives w dzieciństwie był świadkiem krótkiego performancu, w czasie którego dwie orkiestry marszowe grały jednocześnie różną muzykę. Prawdopodobnie to wydarzenie miało wpływ na jego późniejsze pomysły, takie jak łączenie dwóch trybów akordów, zastosowane właśnie w *Psalmie 67*. Kompozytor podzielił fakturę na dwa chóry: żeński i męski, tworząc *quasi* polichóralność. Choć zastosowania tej techniki nie widać w sposobie prowadzenia głosów, można dostrzec ją w notacji, w której to chór żeński jest zapisany w tonacji C-dur, zaś męski w g-moll. Na samym początku, w głosach żeńskich kompozytor zastosował akord C-dur, w głosach męskich zaś akord g-moll, w takcie 3 połączenie akordu F-dur z c-moll, a w takcie 4 Es-dur z g-moll. Dzieje się tak zarówno w części pierwszej, jak i w trzeciej, co daje efekt niezwyklej harmonii, gdyż głosy prowadzone są jednocześnie. Łączenie dwóch trybów akordów można uznać za figurę *mutatio per modum ad tonum* (kontrast trybów dur i moll), natomiast w zastosowaniu wąskich interwałów można dostrzec figurę *maniera restringente*. Figury te mają wprowadzić słuchacza w stan spokoju i modlitewnej kontemplacji. Część pierwsza oraz trzecia skonstruowane są w myśl figury *noema* (głosy prowadzone jednocześnie).

**SIXTY-SEVENTH PSALM**

Część 1

Andante Maestoso CHARLES .E. IVES

SOPRANO *mf*  
 God be mer-ci-ful un-to us, And bless us; And cause his face to

ALTO *mf*  
 God be mer-ci-ful un-to us, And bless us; And cause his face to

TENOR *mf*  
 God be mer-ci-ful un-to us, And bless us; And cause his face to

BASS *mf*  
 God be mer-ci-ful un-to us, And bless us; And cause his face to

PIANO  
 (For Rehearsal Only)

Przykład 144. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 1-5, *noema*.



Przykład 145. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 24-27, *noema*.

Część druga (w imitacji) skomponowana jest w oparciu o figurę *palillogia* (imitacja w *unisonie*) oraz *polyptoton* (powtórzona imitacja w różnych głosach). Owa część w kontraście do części trzeciej staje się niejako punktem kulminacyjnym, dzięki któremu można dostrzec figurę *climax*, a także *anabasis* (głosy stosują już większe skoki interwałowe, a melodia ma charakter wznoszący).

Przykład 146. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 14-16, *palillogia*, *polyptoton*.

Kompozytor wyodrębnia poprzez figurę *accentus* takie słowa jak *joy* („radość”) czy *people* („ludzie”), a także poprzez zastosowanie rytmów punktowanych eksponuje słowa *merciful* („miłosierny”), *saving* („ocala”), *health* („zdrowie”), *righteously* („sprawiedliwie”), *people* („ludzie”), *on the earth* („na ziemi”).

let the na - tions be glad and sing for joy:   
 glad and sing for joy: For thou shalt judge the

Przykład 147, Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 17-18, *accentus*.

**Andante Maestoso** CHARLES E. IVES

SOPRANO *mf* God be mer-ci-ful un-to us, And bless us; And cause his face to

ALTO *mf*

TENOR *mf* God be mer-ci-ful un-to us, And bless us; And cause his face to

BASS *mf*

Przykład 148. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 1-5, *accentus*.

Przykład 149. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 6-9, *accentus*.

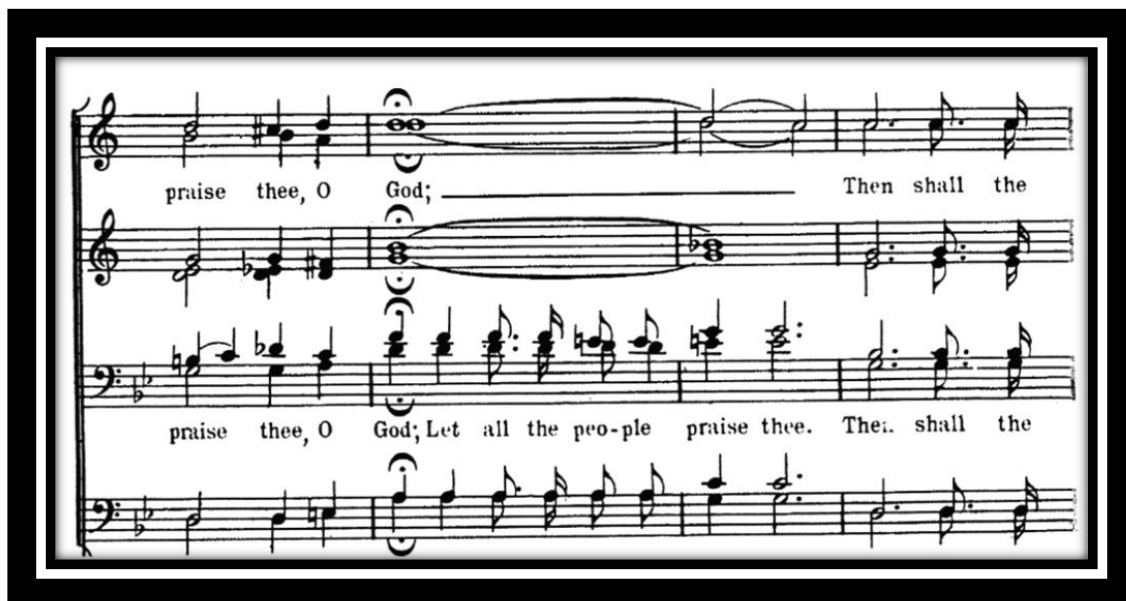
Ives na przestrzeni całego utworu często stosuje półtony w obrębie głosów (można uznać to za figurę *pathopia* lub *passus duriusculus*, w celu podkreślenia uczuć, znaczenia słów), np.: *shine upon us, let the people, praise thee, joy*. Wprawdzie w muzyce dawnej figury te stosowano, by podkreślić pejoratywne uczucia, w tym wypadku kompozytor podkreśla jednak uczucia pozytywne, odnoszące się do światła, modlitwy, radości. Taki zabieg też niewątpliwie ma znaczenie.

Przykład 150. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 19-20, *pathopia*.

**Przykład 151.** Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 6-9, *pathopioia*.

Kompozytor w pierwszej części w głosach żeńskich stosuje fermatę na słowie *God*, podczas gdy na tym tle głosy męskie wykonują tekst: *let the people praise thee*. Zabieg ten Ives stosuje powtórnie w części trzeciej. Zdecydowanie nie można uznać tego za przypadek. Można doszukać się w tym figury *polysyndeton*, zastosowanej w celu wzmocnienia ekspresyjności melodii lub dobitnego podkreślenia sensu zdania.

**Przykład 152.** Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 14-16, *polysyndeton*.



Przykład 153. Ch. Ives, *Psalm 67*, t. 24-27, *polysyndeton*.

Pod względem makrofrazowania dramaturgia *Psalmu 67* przedstawia się następująco: część pierwsza doprowadza poprzez powtórzenie słów *let the people praise thee* do części drugiej, która w połowie, w takcie 19, na słowach *for thou shalt judge the people righteously* („że Ty ludami rządzisz sprawiedliwie”) stanowi punkt kulminacyjny utworu. Następnie Ives rozładowuje kulminację, wracając do początkowego motywu. Utwór wieńczy coda zapisana *ad libitum*, wedle prozodii (można doszukać się tu nawiązania do chorału).

Schemat dramaturgii w oparciu o teorię afektów i rozkład części wygląda zatem następująco<sup>172</sup>:



<sup>172</sup> Wykres dramaturgii sporządzony w celach interpretacyjnych i wykonawczych.

## Wnioski z nagrań oraz podsumowanie pracy

Jednym z założeń prac badawczych było uzupełnienie badań wykonaniem koncertu, którego program dotyczyłby utworów szczegółowo analizowanych w pracy. W związku z pandemią koronawirusa doktorantka była zmuszona zrealizować pracę przede wszystkim w formie nagrań (audio-video), co jest zgodne z wymaganiami dotyczącymi studiów doktoranckich.

Nagrania zostały rozłożone w czasie z powodu pandemii. Pierwsze nagrania i koncert zostały zrealizowane 22 października 2020 roku w Kościele Opatrzności Bożej w Wesołej. Program koncertu obejmował następujące utwory: *Crux fidelis* Mateusza Dębskiego oraz *Magnificat* Arvo Pärta. Następnie 10 lutego 2021 roku w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina nagrano dwa utwory instrumentalne: *Ukrzyżowanie* Heinricha Ignaza Franza von Bibera ze zbioru *Sonat różańcowych* oraz *Ave Regina caelorum* Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego. Największym wyzwaniem było zrealizowanie nagrania *Dixit Dominus* Georga Friedricha Händla oraz *Psalmu 67* Charlesa Ivesa. Zorganizowanie dużej obsady wykonawczej w warunkach wciąż trwającej pandemii okazało się wyjątkowo trudne. Nagranie tych kompozycji odbyło się 24 kwietnia 2021 roku w Kaplicy Kurialnej przy Katedrze św. Floriana w Warszawie. Tego dnia odbył się również krótki koncert, dlatego do pracy dołączam zarówno profesjonalne nagrania, jak i zarejestrowane na płycie wykonanie na żywo.

W pracy doktorskiej weryfikuję postawioną hipotezę, że teoria afektów i retoryka przeniknęły do utworów muzyki współczesnej, a kompozytorzy tworzący w XX i XXI wieku mniej lub bardziej świadomie stosowali teorię afektów w swoich dziełach. Na podstawie moich badań stwierdzam również, że teoria afektów może służyć pogłębionej interpretacji, może być także pomocą dla wykonawcy i dyrygenta w kwestii realizacji twórczych koncepcji wykonawczych. Punktem wyjścia dla pracy było sformułowanie Nikołausa Harnoncourta: „muzyka jest mową dźwięków”<sup>173</sup>.

W pracy dokonałam analizy wyżej wymienionych utworów, które zostały nagrane z zamysłem ekspozycji opisanych figur retorycznych. Figury te wpłynęły bezpośrednio na kształt i dramaturgię dzieł kompozytorów zarówno muzyki dawnej, jak i współczesnej. Większość opisanych w pracy aspektów udało się zrealizować podczas nagrań, w tym przede wszystkim oddano założoną dramaturgię dzieła, ukazano figury retoryczne ukryte

---

<sup>173</sup> N. Harnoncourt, *op. cit.*

pod frazowaniem, melodyką, rytmiką, harmoniką, dynamiką, artykulacją, agogiką, dykcją i kolorystyką. Sprawą dyskusyjną pozostają aspekty związane z tempem, powiązaniem z symboliką tonacji, szczególnie w kwestii dzieła *Dixit Dominus*, nagrania mogą stanowić na tym tle kwestię sporną. Faktycznie tempa osiągnięte na nagraniach odbiegają nieco od pierwotnie opisanej wizji.

W czasie pracy nad poszczególnymi częściami okazało się, że pomimo iż wykonawcy chcieli jak najwierniej odtworzyć warunki wykonawstwa historycznego, używając instrumentów historycznych, a także poprzez obsadę chóru i skład orkiestry (teorba, klawesyn), aspekt tempa pozostawał wciąż dyskusyjny. Opisana przeze mnie w pracy pierwsza część utworu Händla – napisana przez kompozytora w tonacji g-moll, która to w ujęciu teoretyków powinna być eksponowana w charakterze pobożnym i dostojnym – ostatecznie podczas nagrania została wykonana w szybszym niż zakładane tempie. Decyzja ta wynikła przede wszystkim z dramaturgii, kształtu frazy, wygody i poczucia tempa przez współczesnych wykonawców. Uważam, że kwestie tempa w dzisiejszych czasach powinno się rozpatrywać w aspekcie kulturowym, podobnie jak zagadnienie pogłosu lub operowania głosem. Wykonawstwo historyczne, mimo że ma nawiązywać estetycznie i odtwarzać warunki dawnych czasów, nigdy nie pozwoli współczesnym na realizację dzieł w sposób identyczny jak dawniej. Dziś tempo życia jest dużo szybsze niż było kiedyś, co Harnoncourt dość mocno podkreśla w swojej książce pt. *Muzyka mową dźwięków*. Pisał: *Muzyka, jak każda sztuka, jest ściśle związana ze swoim czasem; jest żywym wyrazem wyłącznie swojej epoki i może być rozumiana w pełni tylko przez siebie współczesnych*<sup>174</sup>.

W związku z tym uzasadnione jest, że dla wykonawców z wieku XVII tempo *Adagio* będzie zupełnie inne w odczuciu niż to samo tempo dla wykonawcy żyjącego współcześnie. Kwestią sporną pozostaje również obsada wykonawcza i warunki akustyczne miejsca, w którym nagrywane były utwory. W dawnych czasach dzieła wykonywano na dworach lub w kościołach, gdzie jak na panujące warunki akustyczne wystarczał dość mały aparat wykonawczy. Nagrania realizowane były wprawdzie w kościołach i sali koncertowej, jednak aby osiągnąć pożądaną efekt dramaturgii brzmienia, obsada wykonawcza musiała być nieco większa (szczególnie w dziele *Dixit Dominus*). Sama orkiestra liczyła zatem 12 wykonawców, chór zaś 26 osób. Pomimo

---

<sup>174</sup> N. Harnoncourt, *op.cit.*, s.14.

trudności związanych z organizacją przedsięwzięcia, jakim jest zgromadzenie 38 wykonawców oraz 4 realizatorów dźwięku i obrazu, 24 kwietnia 2021 roku zakończyłam realizację nagrań doktorskich. W maju i czerwcu pracowałam nad montażem, we wrześniu i październiku nagrałam filmy, które opatrzyłam krótkim komentarzem dotyczącym interpretacji poszczególnych dzieł.

Wywiady z kompozytorami muzyki współczesnej zostały przeprowadzone w celu weryfikacji hipotezy dotyczącej tego, że teoria afektów może mieć wpływ na kompozytora lub wykonawcę, a teoria afektów i retoryka muzyczna są wciąż obecne i przenikają do dzieł kompozytorów, lecz pod inną postacią. W przypadku dzieł Mateusza Dębskiego ukrywają się one pod postacią różnych elementów dzieła muzycznego, takich jak melodyka czy rytmika, oddziałują na emocje i niosą symboliczne przesłanie. W przypadku zaś dzieł Arvo Pärta teoria afektów związana jest z retoryką i ze stylem *tintinnabuli*, prozodią i symboliką utworu. Ostatecznie jednak od wykonawcy zależy zakres i zasięg zjawisk uwzględnianych w interpretacji. Afekty mogą więc wpływać na symboliczną i emocjonalną wymowę utworu, dzięki czemu dyrygent, interpretator czy wykonawca może zbudować dramaturgię utworu i przekazać słuchaczowi indywidualny język kompozytora, który stanowi o wymowie utworu. Dla dyrygenta i interpretatora muzyki najważniejszym powinno być zatem stwierdzenie Nicolausa Harnoncourta, że „muzyka chce coś wyrażać, choćby jakieś ogólne uczucie, bądź wywołać określony „afekt”, (...) mowa dźwięków zaś winna odgrywać w muzyce rolę fundamentalną”.<sup>175</sup> Celem zatem muzyki jest oddanie sensu wypowiedzi równie celnie jak to czyni najlepszy mówca.

---

<sup>175</sup> N. Harnoncourt, *op. cit.*, s. 115.



## Aneks

Aneks zawiera wywiady z kompozytorami oraz przykładowe nuty dla muzyków z uwagami od dyrygenta dotyczącymi figur retorycznych.

### Wywiad z Mateuszem Dębskim

**Beata Kozyra-Paulska:** Czy powtarzające się zwroty melodyczne, rytmiczne, harmoniczne uważa Pan za istotnie ważne składowe Pana języka muzycznego?

**Mateusz Dębski:** Tak, zarówno w warstwie melicznej, rytmicznej czy harmoniczej uważam aspekt powtarzalności za dość istotny element języka kompozytorskiego. Repetetywność, szczególnie w utworach wokalnych, ma na celu coś zobrazować, zilustrować. W przypadku dzieła *Crux fidelis* ta powtarzalność miała służyć zobrazowaniu aktu adoracji. Repetetywność, unifikacja fascynuje mnie nie tylko w muzyce, ale również w sztuce. Powtarzalność pewnych zwrotów pomaga słuchaczowi lepiej zrozumieć i zgłębić dzieło, ponadto wpływa pozytywnie na formę utworu.

**B. K.-P.:** Czy może Pan podać przykład takiego zjawiska?

**M. D.:** Powtarzanie zwrotów melodyczno-harmonicznych w celu podkreślenia jakiegoś zjawiska (w *Crux fidelis* – opóźnienia harmoniczne, akordy na tercji).

**B. K.-P.:** Czy mutacje wyżej wymienionego zwrotu są świadome czy pozaświadome?

**M. D.:** W czasie komponowania utworu *Crux fidelis* były one raczej pozaświadome, jednak teraz komponując i stosując zmiany pewnych struktur muzycznych, dokonuję tego świadomie.

**B. K.-P.:** Czy owe zwroty, typowe dla Pana języka, odnoszą się bardziej do symbolicznej treści utworu czy emocji?

**M. D.:** Generalnie staram się odnosić głównie do emocji, żeby muzyka przede wszystkim oddziaływała na emocje. Niemniej jednak, w utworach z warstwą tekstową trudno uciec od treści utworu, a co za tym idzie za warstwą symboliczną.

**B. K.-P.:** Czy tworzy Pan kompozycje w kontekście programu?

**M. D.:** Często tak, szczególnie w utworach, gdzie program determinowany jest treścią sztuki (tekstem). Jednak nie zdarzyło mi się komponować utworów w kontekście programu romantycznego.

**B. K.-P.:** Czy znaczne miejsce w Pana edukacji zajmowała muzyka ilustrująca?

**M. D.:** W samej edukacji niekoniecznie, wypełniła moją przestrzeń życiową dopiero po studiach, gdy rozpocząłem pracę w teatrze.

**B. K.-P.:** Jak Pan się odnosi do relacji słowa z muzyką?

**M. D.:** Jest ona niezwykle ważna, trzeba wyjść od warstwy tekstowej, korelacja warstwy tekstowej z muzyczną oczywiście ma dla mnie ogromne znaczenie.

**B. K.-P.:** Czym jest dla Pana mowa dźwięków?

**M. D.:** Muzyka nie jest dla mnie abstrakcyjna, ona zawsze niesie za sobą jakieś przesłanie i treść. Mowa dźwięków to muzyka, w której określona fraza może coś powodować, np., że ktoś płacze dźwiękiem, czy też swoim dźwiękiem maluje jakiś obraz.

Penderecki próbował udowodniać, że muzyka nie ma znaczenia, że to zbiór abstrakcyjnych dźwięków, nie przykładał też wielkiej wagi do programowości. W jednym z wywiadów Mieczysław Tomaszewski zapytał, czy utwór *Przebudzenie Jakuba* nazwałby *Zuzanna w kąpielu*? Na co kompozytor ze śmiechem odpowiedział, że pewnie nie.

**B. K.-P.:** Czy stosuje Pan świadome nawiązania do muzyki dawnej?

**M. D.:** W *Crux fidelis* tak, świadomie. *Crux fidelis* – medytacyjny motyw – adoracja – świadome nawiązanie do chorału. Obecnie też dość często się to zdarza poprzez stosowanie skal modalnych bądź wykorzystanie ciekawego instrumentarium.

**B. K.-P.:** Kiedy powstała kompozycja *Crux fidelis*? W jakich okolicznościach?

**M. D.:** To był 2006 rok. Wielka Sobota. Przeglądając stronę Polmic, natknąłem się na ogłoszenie dotyczące ogólnopolskiego konkursu kompozytorskiego w Bydgoszczy na napisanie chóralnej pieśni pasyjnej. Problem był taki, że termin nadsyłania prac mijał w nocy z soboty na niedzielę. Napisałem utwór właściwie w 12 godzin, to jeden z najszybciej napisanych przeze mnie utworów. Miesiąc później przyszła wiadomość, że udało się ten konkurs wygrać.

**B. K.-P.:** Czy inspirował się Pan łacińską wersją średniowiecznego chorału?

**M. D.:** Inspirowałem się chorałem, jednak nie znałem jeszcze wtedy łacińskiej wersji chorału.

**B. K.-P.:** Czy zna Pan lub interesuje się teorią afektów i retoryką?

**M. D.:** Na etapie edukacji muzycznej niestety teoria afektów była tylko wspomniana. Nie

pogłębiałem wiedzy w tych aspektach.

**B. K.-P.:** Czy stosował Pan w swoich kompozycjach (świadomie lub nie) założenia teorii afektów i retoryki?

**M. D.:** W utworze *Crux fidelis* świadomie stosowałem melodię zstępującą (wiedziałem, że melodia ta odzwierciedla ból). Możliwe, że intuicyjnie stosuję zabiegi teorii afektów.

**B. K.-P.:** Czy słowo było elementem budulcowym utworu? Powtarzalność słowa *Crux* w poszczególnych głosach jest celowa?

**M. D.:** Tak, jak najbardziej, słowo *Crux* było niezwykle ważne, świadomie i celowo stosowałem zabieg repetetywności.

**B. K.-P.:** Czy tempus był jednym z ważniejszych założeń tego utworu?

**M. D.:** Tak. Wprawdzie nie narzucam wykonawcom określonego tempa, jednak zdecydowanie bardziej wolne tempo służy kontemplacji, adoracji, wyciszeniu.

#### Wywiad z Arvo Pärtem<sup>176</sup>

**Beata Kozyra-Paulska:** Czy powtarzające się zwroty melodyczne /rytmiczne/ harmoniczne uważa Pan za istotnie ważne składowe Pana języka muzycznego? Czy może Pan podać przykład takiego zjawiska?

**Arvo Pärt:** Generalnie melodia i harmonia w utworach Arvo Pärta wywodzą się z jego unikatowego stylu komponowania zwanego *tintinnabuli* i są ściśle związane z zasadami *tintinnabuli*. Rytmika jest zawsze połączona z tekstem.

*Magnificat* to dzieło, w którym Pärt stosuje metodę *tintinnabuli*.

**B. K.-P.:** Czy mutacje wyżej wymienionego zjawiska są świadome czy pozaświadome?

**A. P.:** Odstępstwa od zasad *tintinnabuli* są zwykle spowodowane logiką struktury dzieła muzycznego. Czasami są intuicyjne.

**B. K.-P.:** Czy owe zwroty, typowe dla Pana języka, odnoszą się bardziej do symbolicznej treści utworu czy emocji? Czy tworzy Pan kompozycje w kontekście programu?

**A. P.:** Arvo Pärt nigdy nie pisał muzyki w kontekście programu. Najważniejszym i zwykle jedynym źródłem inspiracji dla powstania struktury muzycznej jest tekst (najczęściej)

---

<sup>176</sup> Wywiad został przeprowadzony nie bezpośrednio z samym kompozytorem, lecz z osobą upoważnioną i współpracującą z Arvo Pärtem.

tekst religijny). W procesie komponowania kompozytor raczej ogranicza osobiste emocje i podporządkowuje się regułom stylu *tintinnabuli*. Emocjonalna strona jest na pewno obecna w jego muzyce, ale jest bardziej związana z percepcją słuchacza.

**B. K.-P.:** Jak Pan się odnosi do relacji słowa z muzyką? Czym jest dla Pana mowa dźwięków?

**A. P.:** Istnieje wiele artykułów i opracowań na temat znaczenia słowa (lub słowa „które było na początku”) w muzyce Pärta. Istnieje wiele zasad, na podstawie których struktura muzyczna utworu opiera się na strukturze tekstu. Dla Arvo Pärta z pewnością słowo i korelacja słowa z muzyką są niezwykle ważne.

**B. K.-P.:** Czy znaczne miejsce w Pana edukacji zajmowała muzyka ilustrująca?

**A. P.:** Raczej nie, Arvo Pärt ma klasyczne wykształcenie muzyczne.

**B. K.-P.:** Czy stosuje Pan świadome nawiązania do muzyki dawnej?

**A. P.:** Jeśli muzyka Pärta nawiązuje do muzyki dawnej, to nie jest to cytat czy celowe nawiązanie do muzyki dawnej. W swoim „okresie milczenia” Pärt dokładnie badał chorał gregoriański oraz muzykę średniowiecza i renesansu. Temat ten został omówiony w książce Paula Hilliera.

**B. K.-P.:** Kiedy powstała kompozycja *Magnificat*? W jakich okolicznościach?

**A. P.:** Utwór choralny a' cappella *Magnificat* oparty jest na kantyku Maryi z Ewangelii Łukasza i jest też jednym z tekstów biblijnych, do których często układana jest muzyka. *Magnificat* to hymn, w którym Maryja z radością wysławia miłosierdzie Pana w obecności Elżbiety. W różnych tradycjach kościelnych śpiewa się go podczas wieczornego lub porannego nabożeństwa.

*Magnificat* Pärta to jedna z jego najczęściej wykonywanych kompozycji. Dedykowana jest Christianowi Grube, byłemu szefowi Staats und Domchor Berlin, który wykonał go również ze swoim chórem podczas prawykonania 25 maja 1990 roku w Stuttgarcie. Brzmienie kompozycji oddaje delikatną, wdzięczną radość Maryi.

Struktura *tintinnabuli* jest przejrzysta: harmonia, podobnie jak melodia, porusza się wokół jednej osi – c – a melodię kształtują parametry tekstu.

**B. K.-P.:** Czy inspirował się Pan chorałem w czasie tworzenia utworu *Magnificat*?

**A. P.:** Nie.

**B. K.-P.:** Czy zna Pan lub interesuje się teorią afektów i retoryką?

**A. P:** Nie ma dowodu na to, że Pärt byłby zainteresowany tymi teoriami.

**B. K.-P:** Czy stosował Pan w swoich kompozycjach (świadomie lub nie) założenia teorii afektów i retoryki?

**A. P:** W dziele *Magnificat* – nie.

**B. K.-P:** Czy prozodia (słowo) była jednym z ważniejszych założeń tego utworu?

**A. P:** Z pewnością.

**B. K.-P:** Czy tempus, pojęcie czasu w utworach, ma dla Pana szczególne znaczenie?

**A. P:** Wolne tempa są często charakterystyczne dla muzyki Pärta. Ale dyrygent / interpretator powinien kierować się własnym wyczuciem muzyki, aby wybrać odpowiednie tempo.

**B. K.-P:** Jaka rolę pełni głos solowy i dialogi pomiędzy głosami?

**A. P:** Jeśli sopran śpiewają melodię w grupie, wówczas dźwięk C będzie śpiewał I Sopran, ale kiedy melodię śpiewają tenory czy basy, to dźwięk C jest tylko solo, częściowo ze względu na równowagę, a także ze względu na inną barwę, jest to łagodniejsze, bardziej dziewicze, przejrzyste.

Arvo Pärt mówi: „C to ton centralny w *Magnificat*, bardzo ważny, niczym motyw przewodni. To nie tylko kontrapunkt formalny, to poniekąd dusza Matki Boskiej, jak nieć nieba, która wszystko spaja”.

Struktura utworu jest dość jasna – jeden krok w górę, jeden w dół, dwa w górę, dwa w dół itd. Utwór ten jest prawie jak wzór matematyczny z pewnymi wyjątkami, jakby kompozytor użył pierwszego wersetu jeszcze raz w kodzie itd.

## **Bibliografia**

### **Literatura podmiotu**

Mozart Leopold, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Jerzewska, Poznań 2007.

Muffat George, *Florilegium secundum*, „Canor”, nr 19, 1998.

Quantz Johann Joachim, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Łódź 2012.

### **Literatura przedmiotu**

Barenboim Daniel, Said Edward, *Paralele i paradoksy*, Warszawa 2007.

Bazalak Miłosz, *Retoryka muzyczna baroku na przykładzie Psalmu XIII op. 27 Johannes Brahmsa*, Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, nr 39 (4), s. 39-54, Łódź 2018.

Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997.

Głowiński Michał, *O intertekstualności*, w: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

Gołaszewska Maria, *Il due poli dell' estetica*, „Revista di Estetica” A. XII, Fasc. III, IX-XII 1967.

Gołaszewska Maria, *Istota i istnienie wartości*, w: *Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*, Warszawa 1990.

Gołaszewska Maria, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984.

Guczalski Krzysztof, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Kraków 2002.

Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków*, „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995.

Hogwood Christopher, *Händel*, Kraków 2010.

Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009.

Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1993.

Łukaszewski Marcin, *Inspiracje muzyką dawną w twórczości kompozytorskiej Pawła Łukaszewskiego na przykładzie wybranych utworów „Luctus Mariae”, „Via crucis”, „Resurrectio”*, Warszawa 2015.

Manfred Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970.

- Orawski Piotr, *Lekcje muzyki, Barok, sacrum i profanum*, Warszawa 2011.
- Obniska Ewa, *Claudio Monteverdi – życie i twórczość*, Kraków, 2019.
- Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.
- Paprocki Witold, *Muzyka dawna bez artyzmu*, „Twoja Muza”, nr 6, 2006.
- Pociej Bohdan, *Z perspektywy muzyki*, Warszawa 2005.
- Pociej Bogdan, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Warszawa 1995.
- Strieck Katia, *The Mystery of the „Mystery Sonatas”: A Musical Rosary Picture Book*, Montreal 1999.
- Szlagowska Danuta, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998.
- Szweykowski Zygmunt, *Między kunsztem a ekspresją*, Kraków 1992.
- Szweykowski Zygmunt, *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech – Drama per musica*, Kraków 2008.
- Tarling Judy, *Baroque string playing for ingenious learners*, UK 2001.
- Wolff Christoph, *Johann Sebastian Bach*, Oxford 2002.
- Ziomek Jerzy, Sławiński Janusz, Bolecki Włodzimierz, *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, Warszawa 1992.

### **Źródła internetowe**

- Herma Mariusz, Największy mistyk naszych czasów,  
<https://www.ziemianicyja.pl/2009/03/najwiekszy-mistyk-naszyczasow/>, [dostęp: 20.04.20].
- Kajszczak Magdalena, *Retoryka w służbie ekspresji w wybranych utworach Karola Szymanowskiego*, <http://meakultura.pl/artukul/retoryka-w-sluzbie-ekspresji-w-wybranych-utworach-karola-szymanowskiego-2134>, [dostęp 15.02.22].
- Matusiak Błażej, *Maryja, Rut i inne*, <https://www.liturgia.pl/Maryja-Rut-i-inne/> [dostęp: 15.09.2018].
- Matusiak Błażej, *Nie tylko o „Sonatach różańcowych”...*, <https://www.liturgia.pl/Nie-tylko-o-Sonatach-rozancowych/> [dostęp: 15.09.2018].

*Muzyka dawna – dziwne zjawisko*, audycja z udziałem m.in. skrzypaczki Agaty SapiECHy i muzykologa Cezarego Zycha, audycja Programu Drugiego Polskiego Radia z 31 stycznia 2011 roku, link [dostęp: 17.09.2018].

*Muzyka dawna – czy to już muzyka przyszłości?*, audycja Programu Drugiego Polskiego Radia z 10 grudnia 2012 roku, link [dostęp: 17.09.2018].

Zawistowski Piotr, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> [dostęp: 23.11.2017].

## Spis przykładów

**Przykłady 1.-10.** Thomas Tallis, *If ye love me*, ed. Robert A. Hudson, Wanley manuscripts, part II, 2011.

**Przykłady 11.-20.** Tomás Luis de Victoria, *O vos omnes*, ed. Nancho Alvarez, 2008.

**Przykłady 21.-29.** Antonio Vivaldi, *Cztery pory roku, Lato*, ed. Gian Francesco Malipiero (1882-1973), *Le Opere di Antonio Vivaldi*, Vol. I, Tomo 77, Milano: G. Ricordi&C., 1950.

**Przykład 30.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata II. Nawiedzenie św. Elżbiety*, manuskrypt (ca. 1678), [https://imslp.org/wiki/Mystery\\_\(Rosary\)\\_Sonatas\\_\(Biber%2C\\_Heinrich\\_Ignaz\\_Franz\\_von\)](https://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von))

**Przykłady 31.-40.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata X. Ukrzyżowanie*, manuskrypt (ca. 1678), [https://imslp.org/wiki/Mystery\\_\(Rosary\)\\_Sonatas\\_\(Biber%2C\\_Heinrich\\_Ignaz\\_Franz\\_von\)](https://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von))

**Przykład 41.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Sonata XI. Zmartwychwstanie*, manuskrypt (ca. 1678), [https://imslp.org/wiki/Mystery\\_\(Rosary\)\\_Sonatas\\_\(Biber%2C\\_Heinrich\\_Ignaz\\_Franz\\_von\)](https://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von))

**Przykłady 42.-50.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina caelorum*, ed. Marcin Szelest 2012, (nuty niepublikowane).

**Przykłady 51.-61.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 1 *Dixit Dominus*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdl.org/>

**Przykłady 62.-64.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 2 *Virgam virtutis tuae*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdl.org/>



**Przykłady 65.-71.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 3 *Tecum principium*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdل.org/>

**Przykłady 72.-76.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 4 *Juravit Dominus*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdل.org/>

**Przykłady 77.-79.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 5 *Tu es sacerdos*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdل.org/>

**Przykłady 80.-85.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 6 *Dominus a dextris tuis*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdل.org/>

**Przykłady 86.-90.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 7 *Judicabit*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdل.org/>

**Przykłady 91.-93.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 8 *Conquassabit*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdل.org/>

**Przykłady 94.-98.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 9 *De torrente*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdل.org/>

**Przykłady 99.-106.** Georg Friedrich Händel, *Dixit Dominus* HWV 232, cz. 10 *Gloria Patri*, Philip Legge 2002 for the Choral Public Domain Library: <http://www.cpdل.org/>

**Przykłady 107.-117.** Paweł Łukaszewski, *Psalmus 102*, Warszawa 2002/2003.

**Przykłady 118.-133.** Arvo Pärt *Magnificat*, Universal Edition, A.G., Wien 1989.

**Przykłady 134.-140.** Mateusz Dębski, *Crux fidelis*, (bez wydawnictwa, nuty od kompozytora)

**Przykłady 140.-153.** Charles Ives, *Psalm 67*, Arrow Music Press Inc. 1939.

## Spis ilustracji

**Ilustracja 1.** Heinrich Ignaz Franz von Biber, karta tytułowa *Sonat różańcowych*, manuskrypt (ok. 1678), [http://imslp.org/wiki/Mystery\\_\(Rosary\)\\_Sonatas\\_\(Biber,\\_Heinrich\\_Ignaz\\_Franz\\_von\)](http://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_von)), [dostęp 30.08.2017].

**Ilustracja 2.** Skrzypce ostrunowane według wskazówek Bibera – za podstawkiem wewnętrzne struny D oraz G (przestrojona A) tworzą krzyż. Taki układ jest wymagany przy wykonywaniu *XI Sonaty*, <http://www.polskieradio.pl/8/1015/Artykul/1023656,Trybunal-ocenił-wykonania-sonat-Bibera> [dostęp: 30.08.2017].

## Spis tabel

**Tabela 1.** Porządek odmawiania Tajemnic różańca świętego w ciągu tygodnia w czasach Bibera, w: *The Mystery of the „Mystery Sonatas”: A Musical Rosary Picture Book*, Montreal 1999, s. 13.

**Tabela 2.** Układ części w *Sonatach różańcowych* Heinricha Ignaza Franza von Bibera.

**Tabela 3.** Tonacje poszczególnych *Sonat różańcowych* Heinricha Ignaza Franza von Bibera.

**Tabela 4.** Wymowa tonacji według Jeana-Jacquesa Rousseau i Marca-Antoine’a Charpentiera, w: J. Tarling, *Baroque string playing for ingenious learners*, UK 2001, s. 7.