

# Katarzyna Gugnowska

---

## Johann Valentin Meder - musicus poeticus : analiza retoryczno-muzyczna koncertu psalmowego "Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn"

---

Aspekty Muzyki 3, 111-133

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



KATARZYNA GUGNOWSKA

(Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa,  
Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki)

Johann Valentin Meder — *musicus poeticus*.  
Analiza retoryczno-muzyczna koncertu  
psalmowego *Ach Herr, strafe  
mich nicht in deinem Zorn*

Johann Valentin Meder (1649–1719)<sup>1</sup> nie mógł nie korzystać z rozwiązań, jakie miała do zaoferowania barokowa retoryka muzyczna. Pozwalała ona na taki sposób konstruowania wypowiedzi muzycznej, by jak najdobitniej wyrazić

---

<sup>1</sup> Johann Valentin Meder pracował jako muzyk w wielu ośrodkach europejskich. W latach 1687–1699 był zatrudniony w Gdańsku na stanowisku kapelmistrza kościoła Najświętszej Marii Panny i Kapeli Rady Miasta. W encyklopediach i leksykonach muzycznych podawane są jedynie zwięzłe informacje na temat życia i twórczości Medera. Bardziej wyczerpujące dane zawierają następujące prace: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, wyd. nowe, red. Max Schneider, Berlin 1910; Johannes Bolte, *Das Stammbuch Johann Valentin Meder's*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft” 1891, Vol. 8; Johannes Bolte, *Johann Valentin Meder. Neue Mittheilungen*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft” 1891, Vol. 7; Johannes Bolte, *Nochmals Johann Valentin Meder*, ibidem; Johannes Bolte, *Johann Valentin Meder's Stammbuch*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 1899–1900, Bd. 1; Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, „Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens” 1931, Bd. 15; Christian Kämpf, *Von Wasungen nach Reval, Danzig und Riga. Das bewegte Leben des Johann Valentin Meder*, „Wasunger Geschichtsblätter” 2010, Vol. 31; Christian Kämpf, *Johann Valentin Meder (1649–1719). Seine Lebens- und Arbeitsstationen in Reval, Danzig und Riga*, ibidem.

afekt, poruszyć słuchacza i, w przypadku muzyki religijnej, przekonywać do głoszonych prawd i je objaśniać. Jednak nie wszyscy ówcześni kompozytorzy w jednakowo mistrzowski sposób stosowali środki retoryczno-muzyczne. Interesujące wydaje się zbadanie tego problemu w twórczości Johanna Valentina Medera. Niektóre z analiz kompozycji tego artysty pozwalają przypuszczać, że był on przykładem wrażliwego muzyka-poety. Toomas Siitan twierdzi, iż poprzez ukształtowanie materiału muzycznego Meder „próbuję połączyć element intelektualny i dydaktyczny z bezpośrednim wpływem emocjonalnym na ludzi”<sup>2</sup>. Zwraca przy tym uwagę na stosowanie przez Medera figur retorycznych nie tylko w celach ilustracyjnych, ale także „jako teologiczny komentarz lub treściowe rozszerzenie obrazu”<sup>3</sup>, co pozwala słuchaczom zarówno odczuć, jak i przemyśleć znaczenie usłyszanych treści. Natomiast Basil Smallman określa Medera jako przedstawiciela „popularnego baroku”. Tym samym stwierdza, że kompozytor proponuje „odejście od surowej luteriańskiej ekspresji na rzecz ukłonu w stronę odbiorcy i dydaktycznej funkcji muzyki, poprzez oddziaływanie na emocje i intelekt słuchaczy. W tym celu balansuje on między duchowym i popularnym charakterem pasji”<sup>4</sup>. Opinia ta jest spójna z tym, co Meder napisał o sobie sam w liście do stralsundzkiego organisty — Christopha Raupacha, mianowicie, że „musi układać muzykę zgodnie z właściwościami słuchacza”<sup>5</sup>. Wynika z tego, że istotne dla kompozytora było, by jego muzyka charakteryzowała się przystępnością i zrozumiałością, a słuchacze byli w stanie rozpoznać uwypuklane przez muzykę znaczenia, stanowiące przesłanie dzieła. Warto więc poddać analizie retoryczną stronę utworów Medera, a szczególnie takie jej właściwości, które pokazują wrażliwość twórcy na wartości semantyczne i ekspresyjne słów.

Proces analizy retoryczno-muzycznej utworu Medera przebiegać będzie w kilku etapach. Na początku przeprowadzona zostanie analiza tekstu literackiego, której celem jest interpretacja głównych idei oraz właściwości ekspresyjnych tekstu w kategoriach *gaudium* – *dolor*. Pozwoli to w późniejszych fazach analizy dostrzec, jakiego rodzaju rozszerzenia znaczeń bądź wzmocnienia/osłabienia

<sup>2</sup> Toomas Siitan, *Vertonungen der Matthäuspasion von Schütz bis Meder*, „Schütz-Jahrbuch” 2003, Nr. 24, s. 62, tłum. Katarzyna Gugnowska (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia na język polski pochodzą od autorki tekstu).

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Basil Smallman, *Forgotten Oratorio Passion*, „The Musical Times” 1974, vol. 115, no. 1572, s. 121.

<sup>5</sup> Johann Mattheson, op. cit., s. 222: „In einem dritten Sendschreiben vom 14ten Nov. 1708. sagt er daß sich ein musikalischer Satz nach der Beschaffenheit der Zuhörer richten müsse”.

ekspresji zdecydował się zastosować kompozytor dzięki określone mu opracowaniu muzycznemu. Opracowanie muzyczne tekstu rozpatrywane będzie na dwóch poziomach. Pierwszy z nich — dyspozycja tekstu w utworze — uwzględni podział utworu na odcinki, a także liczbę powtórzeń wersów, kilkuwyrazowych wyrażen i pojedynczych słów oraz interpretację tych powtórzeń w kontekście symboliki liczbowej. Liczba powtórzeń w muzyce baroku nie tylko świadczy o różnej wadze poszczególnych fragmentów tekstu — ma również funkcję metaforyczną (opartą głównie o tradycję biblijną): kieruje ku właściwemu kontekstowi prezentowanego tekstu, wskazuje jego sens w rozszerzonym wymiarze. W połączeniu z innymi zabiegami retorycznymi symbolika liczbową przenosi niekiedy tekst na inny poziom znaczeniowy. Jednak meritum analizy retorycznej utworu muzycznego stanowi opis i interpretacja figur retoryczno-muzycznych oraz innych rozwiązań kompozytorskich podporządkowanych retoryce, które odnoszą się do podstawowych elementów muzycznych oraz semantyki tonacji, obsady, faktury.

W konsekwencji tak zaplanowanej analizy podjęta zostanie próba odpowiedzi na pytanie, czy opracowanie muzyczne utworu Medera jest bezpośrednim przekazem znaczeń i ekspresji zawartych w tekście literackim czy też twórca — poprzez odpowiednie zabiegi kompozytorskie — stara się uwypuklić pewne idee i afekty i tym samym kierować do słuchacza jakiegoś przesłanie. Na tej podstawie będzie można również określić celność „mowy retorycznej” Medera, dokonać próby oceny kompozytora jako oratora muzycznego, barokowego muzyka-poety.

Trzeba jednak podkreślić, że w trakcie analizy retorycznej dzieła muzycznego badacz często staje przed szeregiem niejasności. Dlatego też wiele stwierdzeń podczas tego typu działań badawczych nie może być podawanych arbitralnie jako jedyne właściwe. Każdy interpretator może bowiem uznać inny odcień znaczeniowy danej figury retoryczno-muzycznej czy symbolu za istotniejszy. Jednak mimo swojej subiektywnej natury taka analiza musi stanowić podstawę interpretacji dzieł barokowych, z uwagi na fundamentalne znaczenie retoryki w sztuce tego okresu.

Utwór Johanna Valentina Medera *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn* jest koncertem wokalnym, przeznaczonym na sopran solo z towarzyszeniem dwójga skrzypiec, wiolonczeli i *basso continuo*. Utwór utrzymany jest w *stile concertato*: mimo że jest jednoczęściowy, składa się z kilku kontrastujących ze sobą fragmentów muzycznych. Kontrast ów, przejawiający się w charakterze wyrazowym poszczególnych odcinków, wynika z rodzaju tekstu i doty-

czy wszystkich elementów dzieła muzycznego. Utwór powstał w 1679 roku, prawdopodobnie w czasie, kiedy kompozytor przebywał w Revalu (obecnie Tallinn). Informacja widniejąca na okładce partii *basso continuo*: „Revaliae / d. XIV Aug. A<sup>o</sup>/ 1679”<sup>6</sup>, oraz fakt, iż rękopis jest autografem, pozwala precyzyjnie określić datę i miejsce jego powstania. Obecnie znajduje się on w bibliotece uniwersyteckiej Carolina Rediviva w Uppsali<sup>7</sup> jako element kolekcji Dübenów. Zachował się w dobrym stanie jedynie w postaci głosów. Zapisany jest czytelnym pismem. Jego transkrypcja, przystosowana do wykonań współczesnych, została opracowana przez Franza Kesslera<sup>8</sup>. Dokonane zostało również nagranie utworu w wykonaniu Hany Blažikovej (sopran) oraz zespołu L’Armonia Sonora<sup>9</sup>.

### 1. Tekst

Tekst utworu pochodzi z *Biblii z Księgi Psalmów* — jest to psalm szósty. Jego tematem jest błaganie człowieka o wybawienie duszy, o powstrzymanie gniewu Bożego. Przedmiotem modlitwy jest także pomoc w doczesnych trudnościach związanych zwłaszcza z wrogością innych ludzi. Wierny cierpi: czuje się słaby i grzeszny.

Tekst niemiecki <sup>10</sup>	Tekst polski <sup>11</sup>
1. Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimm!	1. Nie karć mnie, Panie, w swym gniewie i nie karz w swej zapalczywości!
2. Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach; heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken,	2. Zmiłuj się nade mną, Panie, bom słaby; ulecz mnie, Panie, bo kości moje strwożone
3. und meine Seele ist sehr erschrocken. Ach, du Herr, wie lange!	3. i duszę moją ogarnia wielka trwoga. Ach, Ty Panie, jakże długo jeszcze!

<sup>6</sup> Za.: Répertoire International des Sources Musicales, <http://opac.rism.info/search?documentid=190025037>, (dostęp: 3.10.2013).

<sup>7</sup> S-Uu/ Vok. mus. i hs. 61:5.

<sup>8</sup> Johann Valentin Meder, *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn*, w: *Danziger Kirchen-Musik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, ed. Franz Kessler, Neuhausen–Stuttgart 1973.

<sup>9</sup> *Harmoniae sacrae. 17th Century German Sacred Cantatas*, wyk.: Hana Blažiková (sopran), Peter Kooij [Kooy] (bass), L’Armonia Sonora — Rainer Arndt (dir.), Ramée 2009, RAM 0905.

<sup>10</sup> *Luther Bibel*, Ps. 6, Stuttgart 1984.

<sup>11</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Ps. 6, Poznań–Warszawa 1990.

4. Wende dich, Herr, und errette meine Seele und hilf mir um deiner Güte willen!	4. Zwróć się, o Panie, ocal moją duszę, wybaw mnie przez Twoje miłosierdzie,
5. Denn im Tode gedenkt man deiner nicht; wer will dir in der Hölle danken?	5. bo nikt po śmierci nie wspomni o Tobie: któż Cię wychwala w Szeolu?
6. Ich bin so müde vom Seufzen, ich schwemme mein Bett die ganze Nacht und netze mit meinen Tränen mein Lager.	6. Zmęczyłem się moim jękiem, płaczem obmywam co noc moje łożę, posłanie moje skrapiam łzami.
7. Meine Gestalt ist verfallen für Trauer und ist alt worden; denn ich allenthalben geängstigt worden.	7. Od smutku oko moje mgłą zachodzi, starzeję się z powodu wszystkich mych wrogów.
8. Weichet von mir, alle Übeltäter; denn der Herr höret mein Weinen,	8. Odstąpcie ode mnie wszyscy, którzy zło czynicie, bo Pan usłyszał głos mojego płaczu;
9. der Herr höret mein Flehen, mein Gebet nimmt der Herr an.	9. Pan usłyszał moje błaganie, Pan przyjął moją modlitwę.
10. Es müssen alle meine Feinde zuschanden werden und sehr erschrecken, sich zurückkehren und zuschanden werden plötzlich.	10. Niech się wszyscy moi wrogowie zawstydzą i bardzo zatrwożą, niech odstąpią i niech się zawstydzą!

Psalm jest apostrofą do Boga. Osoba modląca się czuje się winna, grzeszna i oczekuje Bożej kary. Opisuje Najwyższego jako porywczego — używa do tego określeń „gniew” i „zapalczywość”. Prosi o litość, wskazując swoją słabość i jest pokorna wobec Boga. Wyraża również swój strach: „kości moje strwożone i duszę moją ogarnia wielka trwoga”. Przedmiotem tego lęku może być brak zmiłowania ze strony potężnego Boga, zagrożenie ze strony złych ludzi lub przeciwności losu. Podmiot liryczny nie wskazuje co prawda bezpośrednio źródła swojego strachu, jednak kończy utwór triumfalnym okrzykiem „odstąpcie ode mnie wszyscy, którzy zło czynicie”, najwyraźniej mając na myśli ludzi — swoich prześladowców. Natomiast w wersie czwartym, będącym kontynuacją skarg z dwóch pierwszych wersów, podmiot liryczny wyraża wielką obawę przed potępieniem: „zwróć się, o Panie, ocal moją duszę, wybaw mnie przez Twoje miłosierdzie”, błagając jednocześnie o zbawienie. Próbuje Boga przekonać — w kolejnym wersie mówi: „bo nikt po śmierci nie wspomni o Tobie: któż Cię wychwala w Szeolu?”, podkreślając tym samym, że po śmierci, bez Boskiego przebaczenia, przebywając w czeluściach piekielnych człowiek nie będzie mógł już oddawać Bogu czci. Wracając do pominiętego wersu trzeciego, należy opisać go jako westchnienie lub nawet okrzyk udręczenia i rozpacz: „Ach, Ty Panie, jakże długo jeszcze!”. Podmiot liryczny jest u kresu wytrzymałości, bardzo cierpi z powodu strachu przed potępieniem duszy i przed swoimi wrogami. Swoje

bolesne odczucia opisuje w wersach szóstym i siódmym: „Zmęczyłem się moim jękiem, płaczem obmywam co noc moje łożo, posłanie moje skrapiam łzami. Od smutku oko moje mgłą zachodzi, starzeję się z powodu wszystkich mych wrogów”. Jest to fragment bardzo ekspresyjny: autor trzykrotnie odnosi się do płaczu, jednak za każdym razem nieco innymi słowami, przez co podkreśla udręczenie podmiotu lirycznego.

Trzy ostatnie wersy wprowadzają inny nastrój, stanowią jakby odrębną część psalmu. Po opisie dotkliwych i długotrwałych cierpień osoby modlącej się psalmem, pojawia się zwrot pełen mocy: „odstąpcie ode mnie wszyscy, którzy zło czynicie”. Owo poczucie siły pochodzi z faktu, że modlitwy i płacz podmiotu lirycznego zostały w końcu wysłuchane: „bo Pan usłyszał głos mojego płaczu; Pan usłyszał moje błaganie, Pan przyjął moją modlitwę”. Całkowicie znika dręczący strach z pierwszej części psalmu — zostaje zastąpiony ulgą, radością i poczuciem mocy. Podmiot liryczny nie boi się już ani potępienia ani udręku, których źródłem są działania jego wrogów: „niech się wszyscy moi wrogowie zawstydzą i bardzo zatrwożą, niech odstąpią i niech się zawstydzą!”.

W omawianym tekście psalmu można wyodrębnić dwie części. Pierwsze siedem wersów mówi o cierpieniach i obawach podmiotu lirycznego, stanowi błaganie o Bożą pomoc. Ostatnie trzy wersy — ósmy, dziewiąty i dziesiąty — związane są z przekonaniem, że modlitwy te zostały wysłuchane, co powoduje radość, poczucie siły i bezpieczeństwa. Wynika z tego, iż tekst w zdecydowanej większości (siedem wersów) reprezentuje kategorię ekspresyjną *dolor*, jedynie trzy ostatnie wersy zaliczyć można do kategorii *gaudium*. Należy jednak zauważyć, że ostatnie wersy stanowią pointę utworu, więc mimo swojej niewielkiej objętości pełnią bardzo ważną rolę.

## 2. Opracowanie muzyczne

## Dyspozycja tekstu

Opracowując tekst muzycznie Meder podzielił go na sześć odcinków:

Odcinek	Wersy	Tekst	Numery taktów	Liczba taktów <sup>12</sup>
1.	1–2–3	Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimm! / Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach; heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken, / und meine Seele ist sehr erschrocken.	1–28	28 (23)
2.	3	Ach, du Herr, wie lange!	29–38	10
3.	4–5	Wende dich, Herr, und errette meine Seele und hilf mir um deiner Güte willen! / Denn im Tode gedenkt man deiner nicht; wer will dir in der Hölle danken?	39–46	8
4.	6–7	Ich bin so müde vom Seufzen, ich schwemme mein Bett die ganze Nacht und netze mit meinen Tränen mein Lager. / Meine Gestalt ist verfallen für Trauer und ist alt worden; denn ich allenthalben geängstigt worden.	46–65	19
5.	8–9	Weichet von mir, alle Übeltäter; denn der Herr höret mein Weinen, / der Herr höret mein Flehen, mein Gebet nimmt der Herr an.	66–94	29 (18)
6.	10	Es müssen alle meine Feinde zuschanden werden und sehr erschrecken, sich zurückkehren und zuschanden werden plötzlich.	95–113	19

Z powyższej tabeli wynika, że do kategorii *dolor* należą cztery odcinki obejmujące 65 (61) taktów, natomiast do kategorii *gaudium* dwa odcinki o objętości 48 (37) taktów. Choć odcinków o ekspresji *gaudium* jest mniej, kompozytor przeznaczył dla nich stosunkowo dużą przestrzeń czasową i tym samym zmienił pierwotne proporcje pomiędzy kategoriami *dolor* i *gaudium* na rzecz znacznego wydłużenia czasu trwania tego ostatniego. Jak widać, podział

<sup>12</sup> Podana jako pierwsza liczba taktów oznacza długość odcinka zawierającego zarówno fragment instrumentalny, jak i wokally-instrumentalny. Liczba w nawiasie pomija fragment instrumentalny. Oba fragmenty uznać należy jednak za zamkniętą całość, jako że pod względem nastroju, opracowania muzycznego i retorycznego są do siebie bardzo podobne.



utworu na odcinki nie pokrywa się z podziałem psalmu na wersy. Kryterium rozczłonkowania tekstu stanowi więc w pierwszym rzędzie jego znaczenie oraz waga, jaką mają dla kompozytora poszczególne fragmenty tekstu. Zwraca uwagę podział wersu trzeciego pomiędzy dwa odcinki: pierwsza część wersu wykorzystana jest w odcinku pierwszym, natomiast część oparta o słowa „Ach, du Herr, wie lange!” stanowi podstawę opracowania odcinka drugiego. W stosunku do długości tekstu (zaledwie pięć słów) wyjątkowo długie jest ich opracowanie muzyczne (10 taktów), co świadczy o istotności tych słów dla kompozytora.

Innym, niezwykle ważnym wyznacznikiem znaczenia poszczególnych fragmentów tekstu dla kompozytora jest liczba powtórzeń całych wyrażen lub pojedynczych słów.

### Odcinek pierwszy

Słowo / Wyrażenie	Polskie tłumaczenie	Liczba powtórzeń
Ach	Ach	8
Herr	Panie	5
strafe mich	karć mnie	3
nicht	nie	5
in deinem Zorn	w swoim gniewie	1
und züchtige mich	i karz mnie	1
nicht	nie	6
in deinem Grimm	w swej zapalczywości	1
Herr sei mir gnädig	zmiłuj się nade mną Panie	1
denn ich bin	bo jestem	2
schwach	słaby	5
heile mich Herr denn meine Gebeine sind	ulecz mnie Panie ponieważ kości moje są	1
erschrocken	strwożone	1
und meine Seele ist sehr	i dusza moja jest bardzo	1
erschrocken	strwożona	2

W pierwszym odcinku kompozytor poprzez wielokrotne powtarzanie postanowił podkreślić słowa „ach”, „Panie”, „nie”, „słaby”, „strwożone”. Dwa ostatnie bezpośrednio odnoszą się do cierpienia podmiotu lirycznego. Pozostałe wyrażają gorliwość i intensywność błagania o darowanie kar. Należy tu zwrócić

uwagę na fakt, iż słowa związane z negatywnymi reakcjami Boga: karą, gniewem i zapalczliwością, nie zostały uwypuklone. Kompozytor zwraca uwagę raczej na cierpienia słabego i wystraszonego człowieka i jego pokorę w usilnym błaganu niż na Boga, który mógłby go ze względu na swoją moc zniszczyć.

Słowo „nicht” („nie”) pojawia się przy różnych czasownikach („karć” i „karz”) odpowiednio 5 i 6 razy. W pierwszym przypadku może ono nawiązywać do bólu osoby modlącej się — liczba pięć jest symbolem ran Chrystusa. Natomiast kolejne, sześciokrotne powtórzenie słowa „nie” odczytać można jako odwołanie się osoby błagającej o łaskę do Bożego miłosierdzia, co wskazywałoby, że w miarę upływu czasu w błaganu wiernego pojawia się więcej nadziei niż ekspresji cierpienia. Wyrażenia „in deinem Zorn” („w swoim gniewie”) oraz „und Züchtige mich nicht in deinem Grimm” („i nie karć mnie w swej zapalczowości”) zaprezentowane są tylko raz. Jak zostało wspomniane wyżej — kompozytor nie chce zwracać uwagi na gniew Boży, raczej na błagalny, pokorny ton modlitwy. Następujące potem wyznanie „denn bin ich schwach” („ponieważ jestem słaby”) wzmocnione jest pięciokrotnym powtórzeniem słowa „schwach”. Liczba ta jest ponownym nawiązaniem do pięciu ran Chrystusa i w bieżącym kontekście może być ekspresją cierpienia bądź łączenia się w bólu z cierpiącym Jezusem, co jest często rozważanym tematem w religiach chrześcijańskich.

W odcinku pierwszym pod względem znaczeniowym dominuje więc błaganie o litość, darowanie kary oraz o pomoc w trudnej sytuacji, gdy podmiot liryczny ogarnięty jest strachem. Biorąc pod uwagę jedynie trzy pierwsze wersy, czyli stawiając się w sytuacji słuchacza, który kontempluje właśnie usłyszane słowa, trudno jest nazwać przyczynę tego strachu. Pozostawia to pole dla domysłów i interpretacji. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż podmiot liryczny psalmu okazuje wiarę w Boże miłosierdzie i wszechmoc Boga prosząc go o uleczenie — „heile mich, Herr”.

### Odcinek drugi

Słowo / Wyrażenie	Polskie tłumaczenie	Liczba powtórzeń
Ach	Ach	2
du Herr	ty Panie	1
wie lange!	jak długo!	2

W drugim fragmencie żadne ze słów nie powtarza się ze znacznie większą częstotliwością od pozostałych. Wobec tego kluczem do interpretacji tego od-

cinka będzie opracowanie muzyczne dotyczące relacji tekst – muzyka. Niemniej zauważyć można jest, iż omawiana fraza to wyraz bolesnego westchnienia (prezentowane raz po razie ekspresyjne słowo „ach”), wyczerpania trudną sytuacją. Dwukrotne powtórzenie słów „ach” oraz „wie lange” może być odniesieniem do dwoistej natury człowieka, który ma duszę i ciało, co może oznaczać, że jego cierpienie dotyczy zarówno jego materialnej, jak i niematerialnej istoty bądź konfliktu między cielesnością a duchowością.

### Odcinek trzeci

Słowo / Wyrażenie	Polskie tłumaczenie	Liczba powtórzeń
Wende dich	Zwróć się	2
Herr	Panie	1
und errette meine Seele und hilf mir um deiner Güte willen	ocal moją duszę, wybaw mnie przez Twoje miłosierdzie	1
denn im Tode	bo po śmierci	1
gedenkt man deiner	wspomni cię	1
nicht	nie	2
wer will dir in der Hölle danken?	któż cię wychwala w Szeolu? [piekle]	2

Kolejny, trzeci fragment jest gorliwą prośbą o ocalenie duszy. Powtórzenia w tym odcinku mają jednak znaczenie raczej ekspresyjne niż symboliczne. Kompozytor uwypuklił w ten sposób słowa „wende dich”, „nicht” oraz „wer will dir in der Hölle danken”. Wszystkie one dodają siły błaganu: zarówno prośba „zwróć się”, jak i dość śmiałe stwierdzenie „po śmierci nikt cię nie wspomni, któż cię wychwala w Szeolu?” Anafora słowa „nicht”, podobnie jak całej następującej frazy „wer will dir in der Hölle danken”, wzmacnia ich ekspresję. Modlący się psalmem próbuje przekonać Boga do udzielenia mu pomocy argumentując, że jeśli nie okaże on swojego miłosierdzia i mocy swoim wiernym, nie będą mogli go wychwalać. Można to odczytać jako pośrednie wskazanie na fakt, że każdy człowiek popełnia grzechy i każdy potrzebuje przebaczenia od Boga.

### Odcinek czwarty

Fragment ten jest dość osobliwie opracowany, ponieważ nie powtarza się w nim żadne słowo. Można to wyjaśnić poprzez fakt, że cztery zdania spośród

pięciu, składających się na tekst tego odcinka, mają niemal takie samo znaczenie: „zmęczyłem się moim jękiem, płaczem obmywam co noc moje łóże, posłanie moje skrapiam łzami. Od smutku oko moje mgłą zachodzi”. Wszystkie one mówią o płaczu i lamencie, a więc podobnie jak dwa pierwsze odcinki, są ekspresją cierpienia podmiotu lirycznego. Czwórka jest symbolem rzeczy doczesnych — być może kompozytor przez taki właśnie układ czterech podobnych znaczeniowo zdań pokazuje, iż cierpienia, których doświadcza człowiek mają miejsce jedynie na ziemi, kiedy człowiek jest wciąż grzeszny i wystawiony na wszelkie próby ze strony losu i innych ludzi. Ostatnie zdanie: „starzeję się z powodu wszystkich mych wrogów” ma podobny wydźwięk, mówi jednak o trwałych zmianach w człowieku, prawdopodobnie dlatego wspomniane jest tylko raz.

### Odcinek piąty

Słowo / Wyrażenie	Polskie tłumaczenie	Liczba powtórzeń
Weichet	Odstąpcie	6
von mir	ode mnie	2
alle Übeltäter	wszyscy, którzy zło czynicie	1
denn	ponieważ	1
der Herr	Pan	5 (2+2+1)
höret	słyszysz	2
mein Weinen	mój płacz	1
mein Flehen	moje wołanie	1
mein Gebet	moja modlitwa	1
nimmt an	przyjąć	1

Niewątpliwie słowem-kluczem tego odcinka jest słowo „odstąpcie” — powtarza się ono aż sześć razy. Kompozytor zwraca uwagę jednak także na inne wyrazy: przede wszystkim na słowo „Pan”, a także „ode mnie” oraz „słyszysz”. Tworzą one apostrofę do złoczyńców, która zawiera wezwanie, aby oddalili się oni od podmiotu lirycznego, wzmacniając je słowami: bo „Pan słyszysz”. Na dalszy plan schodzą teraz cierpienia człowieka i uporczywość składanych próśb: słowa „mój płacz”, „moje wołanie”, „moja modlitwa” prezentowane są we fragmencie tylko raz. W związku z tym odcinek jest pełen nadziei i radości, wynikających z faktu, że Bóg wysłuchał kierowanych do niego modlitw. Słowo „weichet” („odstąpcie”)

powtarza się w ciągu tej frazy sześciokrotnie, co może być wyrazem mocy i majestatu Boga, który staje w obronie swoich wiernych i wysłuchuje ich próśb. Samo słowo „der Herr” powtarza się pięć razy, co w tym kontekście prawdopodobnie będzie alegorią wesela, radości.

### Odcinek szósty

Słowo / Wyrażenie	Polskie tłumaczenie	Liczba powtórzeń
Es müssen	Niech więc	1
alle	wszyscy	3
meine Feinde	moi wrogowie	1
zuschanden werden	zawstydzą się	3
und sehr erschrecken	i bardzo zatrwożą	1
sich zurückkehren	odstąpią	1
plötzlich.	nagle	3

W ostatnim odcinku uwypuklone zostały słowa „alle”, „zuschanden werden”, „plötzlich”. Prawdopodobnie jest to wyraz poczucia siły wskutek ustąpienia gnębiących podmiot liryczny nieszczęść. Znamienne jest trzykrotne powtórzenie słów-kluczy, trójka jest bowiem alegorią doskonałości i Trójcy Świętej. Symbol ten może być odczytany jako udział Boga we wszystkim, co człowieka spotyka w życiu, a zwłaszcza w jego zwycięstwie nad trudnościami, z którymi sam nie może sobie poradzić.

### Relacje tekst – muzyka

Analiza dyspozycji tekstu w utworze wykazała, że kompozytor zwiększył znaczenie ostatnich trzech wersów, reprezentujących ekspresję typu *gaudium*, w stosunku do oryginału literackiego. Ekspozowane dzięki powtarzaniu słów-klucze należą natomiast zarówno do kategorii *dolor*, jak i *gaudium*. Aby ostatecznie rozstrzygnąć, jakie znaczenia i ekspresje są dla Medera szczególnie istotne, należy przeanalizować również zależności pomiędzy tekstem a zastosowanymi rozwiązaniami retoryczno-muzycznymi w odniesieniu do podstawowych elementów muzycznych i semantyki tonacji.

## Odcinek pierwszy

Koncert rozpoczyna kilkuktowy wstęp instrumentalny, który wprowadza w atmosferę utworu. Zaczyna się on w tonacji c-moll — „miłej, choć smutnej” według klasyfikacji Matthesona<sup>13</sup> i w bardzo wolnym tempie. Pełen żalu nastrój potęguje też sposób, w jaki Meder używa instrumentów: w pierwszych dwóch taktach dominują pojedyncze dźwięki lub krótkie, kilkadźwiękowe motywy przerywane pauzami — figurą *suspiratio* — co ewokuje efekt zbliżony do szloch. W taktach trzecim i czwartym pojawiają się uporczywie repetowane dźwięki w powolnym, ósemkowym pulsie, grane odrywaną artykulacją. Na krótkiej przestrzeni występuje znaczne zagęszczenie figur retorycznych związanych z bólem i cierpieniem — *pathopoeia*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*. W podobnym nastroju, przy równie miarowym akompaniamencie, w piątym takcie wchodzi sopran ze słowami „Ach Herr, strafe mich nicht”. Muzyka jest bardzo ekspresyjna: liczne pauzy, przerywające tok wypowiedzi sprawiają wrażenie, jakby podmiot liryczny nie mógł rozpocząć swojej modlitwy z powodu silnych emocji, które przeżywa. Powtarzające się westchnienia na słowie „ach”, a potem „ach Herr”, opracowane są pojedynczymi, poprzedzianymi pauzami dźwiękami. W efekcie śpiew bardzo przypomina łkanie. O dużym ładunku emocjonalnym świadczy również gwałtowne przerwanie narracji na końcu pierwszej frazy wyrazowej po słowie „nicht” — figurą retoryczną *abruptio* (zob. przykł. 1).

Występujące w tym samym momencie oraz nieco później na słowie „nicht” figury takie jak *palilogia* i *epiphora* — powtórzenia tych samych motywów lub dźwięków — dodają gorliwości błaganiu. W takcie 7. narracja zostaje przerwana na akordzie *G*, a następnie podjęta od jednoimiennego akordu *g*, co tworzy wrażenie dość nieoczekiwanej zmiany i czym wzmaga intensywność prośby. Na słowach „strafe mich nicht” Meder stosuje *anabasis*, co może oznaczać nadzieję podmiotu lirycznego na wysłuchanie modlitw — samo wyrażenie ma bowiem raczej negatywny wydźwięk. Przy kolejnym, ostatnim powtórzeniu wyrażenia „strafe mich nicht” możemy zaobserwować *circulatio* — sugerujące nawiązanie z jednej strony do niepewności, z drugiej do wieczności. W tym samym czasie instrumenty imitują figury pokazywane przez głos: *pathopoeia* oraz *suspiratio* z pewnym wobec głosu opóźnieniem, co sprawia wrażenie niekończącego się lamentu (zob. przykł. 2).

<sup>13</sup> Jarosław Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Toruń 2000, s. 37.

Na słowach „denn meine Gebeine sind erschrocken und meine Seele ist sehr erschrocken” („ponieważ moje kości [szczątki, prochy] są strwożone, a moja dusza jest bardzo wystraszona”<sup>14</sup>) kompozytor stosuje figury *pathopoeia* i *katabasis* — oznaczające ból, upadek, trwogę — oddając tym samym emocje zawarte w tekście.

Retoryczno-muzyczna ekspresja pierwszego odcinka współgra zatem z liczbą: cierpienie miesza się z nadzieją, wiarą w Boże miłosierdzie. We fragmencie przeważają figury bólu, takie jak *pathopoeia* i *suspiratio*, niekiedy pojawia się *katabasis*, choć zdarza się również, że prośbom towarzyszy sugerujące nadzieję *anabasis*. Bogatemu w figury retoryczne śpiewowi towarzyszą instrumenty (skrzypce I i II, wiolonczela oraz b.c.), także podkreślające udrękę cierpienia i błagań podmiotu lirycznego dzięki wielokrotnym, uporczywym repetycjom dźwięków, choć pojedyncze motywy melodyczne mają bardziej optymistyczny charakter dzięki wznoszącemu kierunkowi.

### Odcinek drugi

Drugi odcinek to apostrofa do Boga: „Ach, du Herr, wie lange!”. Wers ten wzmocniony jest figurą *assimilatio* — wydłużona nuta obrazuje długotrwałe cierpienie, oczekiwanie na odpowiedź, wprowadzając jednocześnie słuchaczy w nastrój oczekiwania. Warto zwrócić uwagę na wymowność figury *tenuta* — po pierwszym fragmencie utrzymanym w ruchu ósemkowym i szesnastkowym, wydłużenie nut do półnut na słowie „lange” w pierwszej części odcinka i do całych nut w drugiej, wprowadza bardzo duże zwolnienie ruchu. Dramatyzm okrzyku podmiotu lirycznego na słowach „ach, ach du Herr”, przerywanego po każdym dźwięku pauzą, wzmacnia brak innego niż b.c. (także utrzymanego w długich wartościach rytmicznych) towarzyszenia instrumentalnego — lament ten jest więc tym lepiej słyszalny, przenikliwy. Kiedy milknie sopran, skrzypce I i II włączają się imitując głos niemal dokładnie, ale o kwintę wyżej, stanowiąc jakby echo bolesnego westchnienia. Przy powtórnym wejściu sopranu ze słowami „wie lange” instrumenty smyczkowe powracają z uporczywymi, pełnymi udręki powtarzanymi dźwiękami, nawiązującymi do opracowania muzycznego pierwszego odcinka. Muzyka pozwala w pełni wydobyć ból i dramatyzm ze słów psalmu, nadając im bogaty wymiar emocjonalny (zob. przykł. 3).

<sup>14</sup> Tłumaczenie własne. Zostało ono dokonane, ponieważ tekst Biblii polskiej i niemieckiej dość znacznie się różni, a analiza retoryczna wymaga jak najdokładniejszego tłumaczenia.

## Odcinek trzeci

Odcinek ten kontrastuje z poprzednim pod wieloma względami. Manifestuje się to w zabiegach takich jak *mutatio per motus* (przyspieszenie ruchu — powrót do ruchu ósemkowego i szesnastkowego, występującego w odcinku pierwszym), *mutatio per melopoetiam* (przejście ze spokoju do wzburzenia) i *mutatio per systema* (zmiana rejestru na wyższy oraz poszerzenie ambitus). Dzięki tym zmianom, a także dzięki milczeniu innych niż b.c. instrumentów, prośba wyrażona w słowach „wende dich, Herr, und errette meine Seele; hilf mir um deiner Güte willen!” („zwróć się, o Panie, ocal moją duszę, wybaw mnie przez Twoje miłosierdzie”) brzmi wyraziście, z mocą. „Wende dich” opisuje rozległą, zbudowaną w obrębie oktawy *anabasis* — figura odnosząca się do nadziei, wiary, rzeczy boskich. Kolejne słowa także opierają się na melodii o kierunku wznoszącym, dopiero słowo „Tode” („śmierć”), wzmocnione dzięki towarzyszeniu instrumentów smyczkowych i zastosowaniu figury *tenuta* (dwie wartości półnutowe) — oznaczającej bezruch, brzmi w niższym rejestrze. W kontekście dalszych słów, „bo nikt po śmierci nie wspomni o Tobie: któż Cię wychwala w Szeolu?”, ów bezruch śmierci nabiera innego, prócz braku życia, znaczenia: jest to całkowita niemożność oddawania czci Bogu i zmiany swojej sytuacji. „Gedenket man deiner nicht” („nikt nie wspomni o Tobie”) jest wzmocnione przy pomocy *anabasis*, prawdopodobnie po to, by zaznaczyć, iż wychwalanie Boga jest w życiu chrześcijanina rzeczą wielce pożądaną. Anafory słowa „nicht”, podzielone pauzami (*suspiratio*) podkreślają uporczywie powtarzaną prośbę — błaganie przez łzy. Fraza „wer will dir in der Höle danken”, powtórzona dwukrotnie, obrazuje piekło przy pomocy *katabasis*: szybkiego zejścia w dół w obrębie decymy (zob. przykł. 4).

Opracowanie muzyczne tego odcinka wnosi nowe znaczenia do wcześniejszych interpretacji. Uwypuklone w nich było przede wszystkim błaganie i muzyka również je podkreśla, jednak dodatkowo dzięki zastosowaniu *anabasis* sygnalizuje ponadto nadzieję na spełnienie prośb. Muzyka ilustruje także groźbę śmierci długimi, przeciągłymi nutami.

## Odcinek czwarty

Czwarty odcinek to wyraz ogromnego zmęczenia podmiotu lirycznego. Skarży się on: „ich bin so müde” („jestem taki zmęczony”), co Meder podkreśla używając *passus duriusculus* i kilkudziesięciowego melizmatu na słowie „müde”.



O wyjątkowości tego opracowania stanowi fakt, że owa figura powtarzana jest przez wszystkie instrumenty w progresji i stanowi jedyny element konstrukcyjny materiału muzycznego. Sam *passus* jest bardzo długi — w linii basu rozciąga się na wypełnioną chromatycznie wznoszącymi się półtonami septymę, w sopranie oraz skrzypcach I i II jest to kwarta. Owe progresje w instrumentach smyczkowych tworzą figurę *climax*. Podobnie jak opracowanie słowa „schwach” w pierwszym odcinku, umuzycznienie „müde” i imitacje sopranu przez trzy głosy skrzypce I i II, linia basu) daje liczbę cztery: symbol nieszczęść, które człowiek napotyka w swoim ziemskim istnieniu. Co ciekawe — melodia *passus duriusculus* wznosi się, tworząc figurę *anabasis*. W tym niezwykle bolesnym fragmencie pojawia się zatem cień pozytywnego afektu, tworząc figurę *oksymoron*: cierpienie miesza się z nadzieją na Boże miłosierdzie (zob. przykł. 5).

Równie intensywną ekspresję nadaje kompozytor słowom „vom Seufzen” („moim jękiem”) dzięki zastosowaniu w sopranie figury *pathopoeia* oraz pauz przerywających tę krótką wypowiedź, a także bolesnej linii basu opartej o *passus duriusculus*.

Dalszy fragment czwartego odcinka to cztery zdania nawiązujące do płaczu i lamentu. Dwa pierwsze, oparte o tekst „ich schwemme mein Bett die ganze Nacht und netze mit meinen Tränen mein Lager” („obmywam moje łóżko całą noc i moczę łzami moje posłanie”<sup>15</sup>) Meder także opracowuje przy pomocy figur bólu. Przez takie figury, jak *katabasis* i *pathopoeia* opisuje „ich schwemme mein Bett die ganze Nacht”. Wyróżnia słowo „Tränen” („łzy”) stosując *exclamatio* — wykrzyknienie, melizmat oraz figurę *katabasis*. Pozostałe fragmenty tekstu opracowane są podobnie jak pierwszy odcinek — motywy pełne bólu inicjowane są przez sopran i imitowane przez instrumenty. Dopiero na ostatnich słowach: „denn ich allenthalben geängstet werde” („ponieważ wszędzie doznaję obawy”), opracowanych przy pomocy *katabasis*, zagęszcza się faktura, a w instrumentach powracają uporczywie repetowane dźwięki, przypominające o permanentnym cierpieniu podmiotu lirycznego.

Analiza relacji tekstu z muzyką w przypadku czwartego odcinka przynosi zrozumienie braku powtórek jakichkolwiek słów lub dłuższych fragmentów tekstu. Meder prawdopodobnie traktował je jako bardzo podobne w znaczeniu i opracował w zbliżony sposób. Wybrane figury bólu realizował najpierw w sopranie, a potem we wszystkich głosach instrumentalnych.

<sup>15</sup> Tłumaczenie własne.

### Odcinek piąty

Początek piątego odcinka „weichet von mir” („odstąpcie ode mnie”) brzmi radośnie, wręcz tanecznie (*mutatio per motus*). Meder zmienia metrum na trójdzielne oraz — choć jedynie na moment — tonację na Es-dur, która według Matthesona ma być „poważna i patetyczna”<sup>16</sup>, co w pewien sposób może odnosić się do triumfu nad wszystkimi złoczyńcami, o których mówi tekst („alle Übeltäter”). Po chwili instrumentalną sinfonią kompozytor wraca do c-moll. Cały fragment wyraża zdecydowane przekonanie o zwycięstwie nad wrogami, o sile, która płynie od Boga, co obrazuje muzyka oparta o czyste interwały oraz równe wartości rytmiczne (za wyjątkiem zwrotu „alle Übeltäter”, opartego o figurę *pathopoeia*). Słowa psalmu: „Pan słyszy moje błaganie, płacz, przyjmuje moją modlitwę”, wznoszą się do wysokiego, jasnego rejestru, sugerując odniesienia do nieba i Boga (figura *assimilatio*).

### Odcinek szósty

Ostatni, szósty fragment jest swego rodzaju finałem. Muzyka opiera się na mocnym, optymistycznym zawołaniu: „Es müssen alle meine Feinde zuschanden werden und sehr erschrecken, sich zurückkehren und zuschanden werden plötzlich” („Moi wszyscy wrogowie będą się wstydzić i bardzo bać, będą uciekać w nagłym zawstydzeniu”). Znowu mamy do czynienia z *mutatio per motus* — jeszcze większym ożywieniem ruchu i zmianą tonacji na Es-dur. We fragmencie tym przeplatają się figury *anabasis* i *katabasis*, zwłaszcza na powtarzających się słowach „sehr erschrecken, sich zurückkehren, zuschanden werden” („bardzo zatrwożyć”, „uciekać”, „zawstydzić się”). Być może jest to ilustracja chaosu panującego podczas ucieczki bądź na zmianę triumfu podmiotu lirycznego i negatywnych uczuć złoczyńców (zob. przykł. 6).

Na słowach „bardzo zatrwożyć” oraz „uciekać” pojawiają się również figury *circulatio* i *fuga*, obrazujące zagubienie i właśnie ucieczkę. Figury te, inicjowane przez sopran, wzmacniane są imitacjami skrzypcowymi, tworzącymi *climax*. Utwór kończy się nagłym urwaniem narracji po szybkiej kadencji na trzykrotnym powtórzeniu słowa „plötzlich” („nagle”) (zob. przykł. 7). W związku z tym zakończenie jest niespodziewane i dzięki temu obrazowe — *abruptio*, w tym przypadku stanowi doskonały przykład figury *assimilatio*, bardzo trafnie ilustruje słowo „plötzlich”.

<sup>16</sup> Jarosław Mianowski, op. cit., s. 35.

Podsumowując można stwierdzić, że środki retoryki muzycznej w analizowanym utworze Medera są bardzo różnorodne. Zabiegi stosowane przez kompozytora niewątpliwie uwypuklają znaczenia niesione przez tekst i jego odcienie wyrazowe. Podkreślanie wybranych fragmentów warstwy słownej utworu i stosunkowo oszczędne opracowanie innych, zmienia jednak pierwotną ekspresję tekstu. Twórca, poprzez wielokrotne powtarzanie określonych partii tekstu oraz symbolikę liczb i figur retoryczno-muzycznych, przekazuje odbiorcom swoją interpretację tekstu. W sposób szczególnie ekspresyjny eksponowane są fragmenty utworu, które dotyczą przeżyć i odczuć modlącego się człowieka. W pierwszych czterech odcinkach utworu uwypuklone zostało jego cierpienie poprzez figury bólu, takie jak *pathopoeia*, *suspiratio*, *katabasis* czy *abruptio* oraz różnego rodzaju powtórzenia — *palillogia* lub *anaphora* odnoszące się do słów oddających błaganie lub cierpienie. Interpretacja pod kątem symboliki liczbowej prowadzi do wniosków spójnych z wynikami analizy opracowania retoryczno-muzycznego. Dużą rolę odgrywają dwukrotne powtórzenia słów, a więc liczba dwa, która ilustruje dwoistą — duchową i materialną — naturę człowieka, przypuszczalnie sugerując, że cierpienie dotyczy obu tych sfer, lub wskazując rozbieżność między potrzebami duszy i ciała jako jego źródła. Kilkakrotnie w kontekście cierpienia pojawiają się pięciokrotne powtórzenia — czyli liczba pięć, symbolizująca pięć ran Chrystusa, która w formie przesłania dla wiernych oznacza prawdopodobnie konieczność łączenia się w cierpieniu z Bogiem-Człowiekiem, co nada bólowi sens i sprawi, że będzie on łatwiejszy do zniesienia. Natomiast we fragmentach, w których podmiot liryczny czuje się wysłuchany i pełen siły oraz nadziei na Bożą pomoc, kompozytor stosuje liczbę trzy dla wzmocnienia ekspresji tekstu. Trójka oznacza Tróję Świętą lub doskonałość Boga, a zatem pokazuje Jego siłę, co może sugerować, iż Boskie wsparcie daje wiernym poczucie bezpieczeństwa. Tego rodzaju wydzwięk utworu współgra z retoryką figur dominujących w dwóch ostatnich odcinkach dzieła: *anabasis* i *mutatio* (*per tonos, melopoetiam, motus*). Pojawiające się w tych fragmentach sześciokrotne powtórzenia — czyli liczba sześć — może oznaczać przymioty Boga takie, jak miłosierdzie, łaskawość, sprawiedliwość i moc, co z jednej strony nadaje muzyce i tekstowi chwalebny charakter, z drugiej przekazuje słuchaczom, iż Bóg jest godny zaufania.

Wszystkie opisane powyżej zabiegi sprawiają, że muzyka Medera jest bardzo obrazowa i ekspresyjna, a więc może intensywnie oddziaływać na słuchacza. Warto ponadto podkreślić, że niemal w każdym fragmencie o wyraźnie bolesnym charakterze kompozytor wprowadza równocześnie elementy o pozytywnym wydzwięku, co stanowi swoiste przesłanie dla słuchaczy. Twórca zwraca w ten

sposób uwagę odbiorcy na fakt, że nawet w najgorszej sytuacji należy zachować wiarę w Bożą łaskę i nadzieję na poprawę tej sytuacji. Przedstawione przykłady pokazują, w jak bogaty sposób Meder potrafi wykorzystać dostępne środki kompozytorskie. Nie tylko uwypukla przy ich pomocy dosłowne znaczenia tekstu, ale w twórczy, plastyczny i przystępny dla słuchacza sposób nadaje mu nowe, wielopłaszczyznowe znaczenie. Wszystkie te właściwości utworu Johanna Valentina Medera pozwalają z pełnym przekonaniem określić tego twórcę mianem muzyka-poety.

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The parts are labeled: Vn. I, Vn. II, Vc., S. (Soprano), and Cmb. (Cymbal). The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line (S.) has the following lyrics: "Ach, ach, ach Herr, ach Herr, stra-fe mich nicht ach,". Several notes in the vocal line and the first violin part are circled, indicating specific musical motifs or rhetorical devices. The cymbal part (Cmb.) features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. At the bottom of the score, there are two sets of accidentals: "b # b #" and "# # b".

Przykład 1. *Passus duriusculus* i uporczywy akompaniament oparty o repetowane dźwięki w partii skrzypiec, *suspiratio* i *abruptio* w partii wokalne

Vn. I

Vn. II

Vc.

S.

Cmb.

und zueh-ti-ge mich nicht, nicht, nicht, nicht, nicht in dei - nem Grimm

# b # # 4 # 4 #

Przykład 2. *Salti duriusculi* w partii skrzypiec i głosie wokalnym, *pathopoeia*

Vn. I

Vn. II

Vc.

S.

Cmb.

wie lan - - - - - ge?

# 6 6 5 #

Przykład 3. *Tenuta / assimilatio* na słowie „lange”

Example 4 shows a musical score with five staves: Vn. I, Vn. II, Vc., S. (Soprano), and Cmb. (Cembalo). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The Soprano part has lyrics: "ge-den-ket man dei-ner nicht, nicht, wer will dir in der Höl-le dan-ken, wer will dir in der Höl-le dan - ken. Ich bin so". The score includes dynamic markings (# and b) and fingering numbers (6, 5, 4, #) at the bottom.

Przykład 4. Przejście do wyższego rejestru, wzmożenie ruchu poprzez rozdrobnienie wartości, zmniejszenie udziału instrumentów; *katabasis* na słowach „któż Cię wspomni w piekle?”

Example 5 shows a musical score with five staves: Vn. I, Vn. II, Vc., S. (Soprano), and Cmb. (Cembalo). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The Soprano part has lyrics: "dan - ken. Ich bin so mü - de". The score includes dynamic markings (4 #, b #, b #, b #, 3 #, b #) at the bottom.

Przykład 5. Wielokrotnie wzmocniony poprzez *climax*, niezwykle długi i ekspresyjny *passus duriusculus*

Vn. I

Vn. II

Vc.

S.

Cmb.

3 4 3

b

zu - schan - den wer - den und sehr er

Przykład 6. *Fuga*, ożywienie ruchu, przejście do tonacji Es-dur

Vn. I

Vn. II

Vc.

S.

Cmb.

b

#

zu - schan - den wer - den plötz-lich plötz-lich, plötz-lich

Przykład 7. Plastikne zakończenie utworu: nagłe urwanie akcji muzycznej po słowie „plötzlich”

## SUMMARY

Johann Valentin Meder — *musicus poeticus*. Musical-rhetorical analysis of psalm concerto *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn*

The article below contains an analysis of psalm concerto *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn* of Johann Valentin Meder in musical-rhetorical paradigm. The investigation process covered analysis and interpretation of Psalm's 6<sup>th</sup> meaning and expression, which were basis for musical component of the concerto. Afterwards, disposition of the text became an object of the analysis, which included actions like indicating the number of phrases or single words and their interpretation regarding the symbolical meaning of numbers. Finally, the relationships between music and text in regard to the composition and musical-rhetoric techniques (such as modes, musical-rhetorical figures and other means applied in order to emphasize the meaning and expression of the text and to transmit the main message of the text) were examined. Result of the analysis described above was a claim, that naming Johann Valentin Meder a *musicus poeticus* is fully justified.

**KEYWORDS:** Johann Valentin Meder, musical-rhetorical figures, Baroque music, Gdańsk, Psalm's 6<sup>th</sup>