

Przemysław Piekutowski

Opowieści muzyczna Johanna Jacoba Frobergera - "Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril"

Aspekty Muzyki 3, 135-154

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



PRZEMYSŁAW PIEKUTOWSKI

(Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina,
Podyplomowe Studia Teorii Muzyki)

Opowieści muzyczne Johanna Jacoba Frobergera — *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril*

W twórczości klawesynowej Johanna Jacoba Frobergera jest stosunkowo dużo utworów, dla których inspiracją były różnego rodzaju okoliczności. Kompozycje te można podzielić na dwie grupy. Pierwsza z nich związana jest z konkretnymi osobami, z którymi Froberger miał kontakt i którym dedykował swoje dzieła. Drugą grupę reprezentują utwory programowe, będące opisem różnego rodzaju zdarzeń z udziałem Frobergera — właśnie te utwory są swoistymi „opowieściami muzycznymi”, w których kompozytor opisuje dźwiękami przeżywane przez niego przygody. Utwory z dedykacją w większości są kompozycjami okolicznościowymi, pisanymi z okazji śmierci znaczących osób: cesarzy Ferdynanda IV¹ i Ferdynanda III² oraz bliskich przyjaciół — paryskiego lutnisty Blancrochera³ i księcia Leopolda Fryderyka Wirtemberskiego⁴. Do grupy tej należy także szczególny rodzaj utworów, poświęconych muzycznej refleksji nad

¹ *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme Roy des Romains 1654* (wszystkie tytuły w zapisie oryginalnym).

² *Lamentation, faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisieme.*

³ *Affligée et Tombeau sur la mort de Monsieur Blancrocher, faite à Paris.*

⁴ *Tombeau, fait sur la tres douloureuse Mort de Son Altesse Serenis^{me} Monseig^r le Duc Leopold Friderich de Wirtemberg, Prince de Montbeliard.*

przyszłą śmiercią — swoją⁵, a także księżnej Sybilli Wirtemberskiej⁶, na której dworze przebywał w ostatnich latach życia. Utworami okolicznościowymi są również tańce pisane z okazji koronacji Ferdynanda IV⁷ i cesarzowej Eleonory⁸ oraz urodzinowy taniec dedykowany jednej z księżniczek dworu wiedeńskiego⁹.

Do grupy utworów z dedykacją, pisanych bez specjalnej okazji, zaliczyć należy tańce dedykowane francuskiemu markizowi de Termes¹⁰ oraz kardynałowi Mazariniemu¹¹, a także księżnej Sybilli Wirtemberskiej¹².

W drugiej grupie — inspirowanej konkretnymi wydarzeniami, w których kompozytor uczestniczył — znajdują się utwory opisujące podróż z Brukseli do Louvain¹³, wycieczkę w góry¹⁴ czy też perypetie podczas podróży z Paryża do Anglii i pobytu w Londynie¹⁵. Muzyczną opowieścią jest również *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril* — opis pełnego przygód rejsu po Renie. Utworowi temu poświęcony jest niniejszy artykuł, którego głównym celem jest próba interpretacji rozwiązań kompozytorskich, służących odzwierciedleniu w muzyce treści pozamuzycznych. Zważywszy na czas powstania dzieła, oczywistym jest, że głównym narzędziem badawczym będzie analiza retoryczno-muzyczna.

Allemande, stanowiące część pierwszą *Suity e-moll*, zachowało się do naszych czasów w trzech źródłach rękopiśmiennych: *Ms. Bulyowsky*¹⁶, *Ms. Tappert*¹⁷ oraz *Ms. SA 4450*¹⁸.

⁵ *Meditation faite sur ma mort future, à Paris 1 May Anno 1660.*

⁶ *Meditation, fait à Madrid sur la Mort future de Son Altesse Serenis^{me} Madame Sybille, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard.*

⁷ *Allemande faite sur l' Election et Couronnement de Sa Majesté Ferdinant le Quatriéme Roy des Romains.*

⁸ *Sarabande faite sur le couronnement de sa Majesté Imperiale l' Imperatrice Eleonore, née duchesse de Montoue.*

⁹ *Courante faite au joür de naissance de la Jeune Princesse Imperiale.*

¹⁰ *Allemande faite pour remercier Monsieur le Marquis de Termes des faveurs et bien faits de luy recues à Paris.*

¹¹ *Gigue, nommée la ruse Mazarinique (comme le reteur dè M.^r le Cardinal Mazarin à Paris).*

¹² *Allemande faite en honneur de Madame la Duchesse de Wirtemberg.*

¹³ *Lamentation sur ce que j' ay esté volé.*

¹⁴ *Allemande faite sur le Subject d' un Chemin Montaigneux.*

¹⁵ *Plaincte faite à Londres pour passer la Mélancolie.*

¹⁶ Rękopis znajduje się w: Dresden, Sächsische Landesbibliothek Staats- und Universitäts-Bibliothek, Ms. 1–T–595. Wydanie faksymilowe: *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d' autres auteurs*, ed. Rudolf Rasch, Convivium Musicum 5, Stuttgart 2000.

¹⁷ Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ms. Ms. 40147.

¹⁸ Berlin, Sing-Akademie, Ms. SA 4450. Wydanie faksymilowe: *Johann Jacob Froberger. Toc-*

Rękopis *Ms. Bulyowsky* do 1998 roku przechowywany był w prywatnej kolekcji, informacje o jego istnieniu znane są od momentu zakupu manuskryptu przez bibliotekę drezdeńską. Rękopis, zatytułowany *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs*, sporządzony został przez Michaela Bulyowsky'ego¹⁹ w Strasburgu w 1675 roku²⁰. Zawiera 21 utworów, w tym 14 suit Frobergera (m.in. omawianą suitę), a także kompozycje innych autorów: Johanna Valentina Strobela, Jeana Mercurego, Alessandra Pogliettiego oraz jego własne. Manuskrypt ten jest cenny pod wieloma względami, jednak najbardziej istotnym faktem jest to, że dwie suity zawierają inskrypcję *ex autographo*²¹, pomimo iż żadna z tych suit nie znajduje się w ocalałych autografach. Sądzić więc można, iż Bulyowsky kopiował z jednego z zaginionych obecnie autografów. Strasburg jest usytuowany niedaleko miejsc, w których przebywał Froberger: Stuttgart — miejsce urodzenia, Moguncja — gdzie w roku 1665 kompozytor spotkał Constantijna Huygensa w Héricourt niedaleko hrabstwa Montbéliard²², gdzie Froberger spędził 18 ostatnich miesięcy swojego życia na dworze księżnej Sybilli wirtemberskiej.

Drugi z rękopisów, w których zapisana jest omawiana kompozycja, to *Ms. Tappert* powstały około roku 1670. Nazwa manuskryptu pochodzi od nazwiska niemieckiego krytyka i kompozytora Wilhelma Tapperta (1830–1907), który był jego posiadaczem. Z notatki napisanej przez Tapperta na wewnętrznej stronie manuskryptu wynika, że został on odkupiony od rzeźbiarza Georga Ditelicusa (związanego z Monachium, Norymbergą i Augsburgiem) pod koniec października 1896 roku²³. Po śmierci Tapperta, wraz ze sprzedażą jego prywatnej biblioteki w roku 1908, rękopis wszedł w posiadanie Königlische Bibliothek (dzisiejszej Staatsbibliothek zu Berlin) i oznaczony został sygnaturą *Mus. ms. 40147*. W obawie przed zniszczeniem podczas II wojny światowej, w roku 1944 wraz z innymi cennymi zbiorami muzycznymi został przewieziony do klasz-

caten, Suiten, Lamenti, ed. Peter Wollny, Kassel 2004.

¹⁹ Bruce Gustafson, *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. 1-T-595 (Strasbourg, 1675)*, „Journal of Seventeenth-Century Music” 2001, vol. 7, nr 1, <http://www.sscm-jscm.org/v7/no1/gustafson.html> (dostęp: 31.03.2012).

²⁰ Bulyowsky w 1674 roku został studentem na Uniwersytecie w Strasburgu, zaś dwa lata później objął w tym mieście stanowisko organisty, wg Bruce Gustafson, op. cit.

²¹ Bruce Gustafson, op. cit.

²² Ibidem.

²³ *Gekauft vom Bildhauer Georg Ditelicus / (München, Nürnberg, Augsburg) Ende Oct. 1896 / Wilh. Tappert. / Berlin).*

toru w Krzeszowie na Górnym Śląsku. Odkryty na nowo w 1946 roku został przekazany do Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, gdzie znajduje się do dziś. Rękopis jest zapisany niemiecką notacją tabulatorową przez trzech nieznanymi kopistów²⁴. Znajdują się w nim utwory sygnowane nazwiskami takich kompozytorów jak: Martino Pesenti, G[iovanni] G[iacomo] Frob[erger], Adam Krieger oraz utwory oznaczone następującymi inicjałami: *J. B.*, *M: P.*, *D. S.*, *J;* *E. K.* i *V. St.* W *Ms. Tappert* zapisanych jest pięć suit Frobergera: Suita III (*Allemande, Courante, Sarabande*), Suita V (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*), Suita XXIII (*Allemande, Courante, Sarabande*), Suita XXIV (*Allemande, Double, Courante*) i Suita XXVII (*Allemande, Courante*). W rękopisie poszczególne suity nie mają tytułów programowych. Przed każdym z utworów znajduje się jedynie inskrypcja *G: G. Frob* i nazwa tańca.

Kolejny rękopis, *Ms. SA 4450* powstał co najmniej kilkadziesiąt lat po śmierci Frobergera: sporządzony został przez starszego syna Johanna Petera Lehmana (†1772) — Johanna Georga Gottfrieda Lehmana (1745 lub 1746–1816)²⁵. Zawiera 21 utworów Frobergera, w tym 13 suit, wśród których jest omawiana *Suita e-moll*. Peter Wollny sugeruje²⁶, iż *Ms. SA 4450* był tym rękopisem, który posiadał Johann Mattheson i który był przez niego opisywany w *Der Vollkommene Capellmeister*²⁷. Wskazują na to m. in. takie same jak w *Ms. SA 4450* tytuły w języku francuskim: *Plainte faite à Londres pour passer la melancholie* i *Allemande, faite passant le Rhin, dans une barque, en grand peril*. Rękopis ten jest wyjątkowo cennym źródłem, ze względu na problem badawczy podjęty w niniejszym artykule. Szczególną wartość ma rękopiśmienna inskrypcja, w której podany jest dokładny opis przygód, których uczestnikiem był Froberger w czasie podróży Renem. Ponadto zarówno opis słowny wydarzeń, jak i ich muzyczne odzwierciedlenie w *Allemande* zostały podzielone na 26 odcinków, odpowiadającym pojedynczym zdarzeniom składającym się na przebieg akcji.

Aż do momentu odkrycia tego rękopisu badacze dzieł Frobergera interpretowali *Allemande, faite en passant le Rhin* tak, jak ujął to Johann Mattheson, a mianowicie, że utwór przedstawia wydarzenia z podróży po Renie „w 26 przypadkach” (*Noten-Fälle*)²⁸. Siegbert Rampe na przykład zinterpretował

²⁴ Johann Jacob Froberger: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, III. 1*, ed. Siegbert Rampe, Kassel 2002, s. LXV.

²⁵ Johann Peter Lehmann był organistą w kościele św. Mikołaja w Berlinie, zaś jego syn Johann Georg Gottfried przejął po nim tę posadę.

²⁶ Peter Wollny, *Preface w: Johann Jacob Froberger. Toccaten...*, op. cit., s. XVIII.

²⁷ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, s. 130.

²⁸ Johann Mattheson, op. cit.

„26 przypadków” jako 26 opadających motywów muzycznych²⁹. Obecnie, dzięki komentarzowi dołączonemu do *Allemande* w rękopisie *Ms. SA 4450*, można znacznie dokładniej opisać *Noten-Fälle*, a także wyjaśnić znajdujące się w rękopisie Bulyowsky’ego niezrozumiałe wcześniej słowo *Waßerfall*.

Omawiana suita zamieszczona została w kilku wydaniach dzieł Frobergera. W edycji Guido Adlera³⁰, który posiłkował się rękopisem *Ms Tappert* nie ma podanego tytułu programowego przy *Allemande*, jedynie zaznaczony jest numer suity — XXVII³¹. W wydaniu Rudolfa Rascha³², który bazował na rękopisie *Ms. Bulyowsky*, przy *Allemande* dopisane jest słowo *Waßerfall*. Natomiast w faksymile rękopisu *Ms. SA 4450* wydanym przez Petera Wollny’ego³³, *Allemande* posiada tytuł: *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril*. W edycji Siegberta Rampego w *Suicie e-moll*, oznaczonej jako FbWV 627³⁴, przy jej pierwszej części podany jest ten sam tytuł — *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril*.

Niezwykle cennym elementem zapisu *Allemande* z *Ms. SA 4450* jest podział utworu na 26 wyraźnie wyodrębnionych odcinków, odpowiadających dwudziestu sześciu wydarzeniom podczas podróży Renem. Jak już wspomniano, każde z wydarzeń zostało zarówno opisane w komentarzu słownym, jak i wydzielone w treści muzycznej.

Historia wydarzeń z podróży zapisana w rękopisie *Ms. SA 4450* przedstawiona została następująco³⁵:

²⁹ Johann Jacob Froberger: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, IV. 1*, ed. Siegbert Rampe, Kassel 2003, s. XXXVI–XXXVII.

³⁰ Johann Jakob Froberger. *Orgel- und Klavierwerke*, ed. Guido Adler, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien 1899, t. II.

³¹ Numeracja wprowadzona przez Adlera obowiązuje do dziś.

³² *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs*, ed. Rudolf Rasch, op. cit.

³³ Peter Wollny, op. cit.

³⁴ Odmiennej numerację, która jednak nawiązuje do Adlera, zastosował w swojej edycji dzieł Frobergera Siegbert Rampe. Numeracja Rampego polega na pogrupowaniu utworów Frobergera według określonych gatunków, przy czym numeracja w ramach gatunku zawsze rozpoczyna się od kolejnej setki: numeracja toccat rozpoczyna się od liczby 100, fantazji — od liczby 200, canzon — od 300 itd. I tak np. *Toccata I* wg numeracji Adlera to FbWV 101 wg numeracji Rampego, *Toccata II* = FbWV, itd.

³⁵ Przytacza ją Peter Wollny, op. cit., s. XX–XXI. „Beschreibung der Allemande wie solche zu verstehen ist, | Als Herr Graff von Thurn, neben etlichen andern Herren alß Mons: | Mitternacht seinen Hoffmeister, zweyen Herr Ahlfeldt (Holsteinische Cauliern) Mons: Bodeckh und Froberger wolten auff dem | Rhein von Coln auß nach Maintz fahren, hat sich gedachte gesellschaft | zu St. Gewöhr (da man einem das Halßband anlegt), sehr lustig | gemacht, daß solches gewähret biß

„Opis Allemande może być w taki sposób zrozumiany: gdy pan hrabia von Thurn wraz z innymi szlacheckimi panami, jak pan Mitternacht, jego murgrabia, dwóch panów Ahlfeld (kawalerowie holsztyńscy), panowie Bodeckh i Froberger zechcieli odbyć podróż po Renie z Kolonii do Moguncji, obmyślili to wspólnie, by udać do St. Gewöhr (gdzie jeden z nich musiał zainwestować przy *Halßband*³⁶), [po tym] zrobiło się wesoło do takiego stopnia, że ba-

gegen tab umb 3 Uhr, an St. | Johannis Abendt den 24 Junij, Alß sie aber umb 5 Uhren wie woll gantz | schläfferig zu Schiff gingen, Suchte Ihm ein Jeder einen Orth wo er | Schlawfen möchte, darunter dan Mons: Mitternacht der letzte war, daß | Er seinen platz in den Achen nehmen muste, weiln daß schiff, schon so wohl | belegt war in dem er aber von seinem degen im schlaef verhin - | dert wüde wolte er dennselben dem Schiffmann geben (wie No. 1 zu sehen) welchen ihn aber nicht alßbaldt weil er | im großen schiff war, erreichen kundte, daß sich also Mons. Mitternacht, wie woln er sich mit der einen Handt an daß große schiff, welches | allezeit forth ging, anhielt zu weith über den Achen hinauß legte, und wegen schwere deß Leibs unversehens in waßer hinein felt, wie num 2. zusehen, darauf dan nicht nur allein ein große Confusion im schiff entstehet, daß einer hinunter, der ander | hinauff, und also im Schiff hin und wieder Lauffen, wie dan num: 3. Mons. Ahlfeldt der Eltere der Erste war, Num 4. | Mr: Bodeckh folgt ihm nach, Num: 5. Mr. Ahlfeldt der Jungere seumbt sich auch nicht, No. 6. Herr Graff von Thurn will | der letztere nicht sein, laufft also in großer Furi hinauff auffß schiff, und springt in den Achen hinab sich zu salviren | die schiffleut kommen No. 7 mit der kleinen Achen Ihn zu erdappen, ist aber vergebens, daß Mr: Mitter- | nacht No. 8 anfähet zu seuffzen, Num 9. Froberger erwacht auch Endtlich, wirdt gewahr, daß Niemandt neben ihm | liegt, vermeint nicht anders, daß schiff werde zutrümmern gehen, weil ihme selbst nicht zu helfen resoluirt | sich also (weiln er daß schreyen und heulen der andern höret) nach und nach mit guter gelegenheit zu ersauffen, fahet | unter deßen an sich Gott zu befehlen, daß er ihme gnädig möchte sein, unterdeßen versucht der schiffman No. 10. sein | Heil, Ihne mit der langen stangen, da der Hackh dran war heraußer zu ziehen, war aber umbsonst, zonder zer- | reist Ihme seinem frantzosischen Allamode Rock. Mr: Mitternacht fahet No. 11. an zu schwemmen, geht doch No. 12. sehr hart her, daß er sich kläglich stellet, undt wegen Mattigkeit gezwungen wirdt No. 13. ein wenig zu ruhen, so guth Er kan | da er nun vermeint, er habe es gewonnen, komb er gar No. 14 in den Wirbell, fahet an No. 15. Mit den füeßen | zu zappeln da er dan mit großer Mühe wieder auß dem Wirbel kombt und sich No. 16. in die Höhe zwinn- | get, der Schiffmann ersiehet ihm wieder No. 17. kehrt noch einmahl mit der langen stangen Ihn zu erretten fleiß an, | giebt ihn aber mit derselben No. 18. einen gar harten übeln streich über die Achsel, daß es zu erbarmen | war, deßwegen er vor großen schmerzen genöthiget wirdt, mit heller Stimm, doch sehr kläglich No. 19. zu- | schreihen ò Dio, ò Dio mio, undt Resolviert sich zugleich No. 20. den Rhein durch zu schwemmen, wirdt aber | No. 21. gar zu starck von den Strohm hinunter gezogen dadurch er dan etwaß kleinmütig wirdt, befileht | also No. 22. sein Seel unserm Herrn Gott, weiln ihn No. 23. der Strohm ie lenger je tiefer hinab zieht, | lest No. 24. noch etliche seuffzer zu Gott, daß er ihne doch wolle erlösen, welche seuffzer auch Gott entlich | gnädiglich erhört, daß er wieder unser aller verhoffen No. 25. Von dem Schiffman, welcher in den Achen | war, erdappet, und also No. 26. in den Achen gehebt wirdt, und sein Leben gleichsamb einer Beut davon | gebracht. Vale.”

³⁶ Port w St. Goar słynął z dość osobliwego powitania przybyłych gości. Wstępem był tzw. *Halßband*, czyli obręcz z mosiądzu, która była przymocowana do muru przy brzegu rzeki. Zgodnie ze starym zwyczajem, każdy cudzoziemiec w dniu przyjazdu musiał włożyć głowę w obręcz, a na-

wili się do godziny trzeciej nad ranem w noc św. Jana, 24 czerwca, kiedy jednak po pięciu godzinach całkiem senni szli na statek, szukali jeden drugiemu miejsca do spania, pośród nich ostatnim był pan Mitternacht, który miejsce musiał zająć w łódce, ponieważ statek był już pełen, [zauważył, że] we śnie przeszkadzałby mu jego sztylet, więc chciał go oddać marynarzowi (jak jest to przedstawione w nr 1), który jednak nie był tak łatwy do uchwycenia, ponieważ statek był bardzo wielki, a pan Mitternacht chwycił się jedną ręką statku, który się powoli oddalał i wyciągał się coraz bardziej nad wodą, aż w końcu z powodu ciężaru swego ciała znienacka wleciał do wody, co zawarte jest w nr 2, z tego powodu wybuchło na statku zamieszanie oraz biegania na statku, jeden na dole, a drugi na górze, co znajdziemy w nr 3. Pan Ahlfeldt starszy biegł pierwszy — nr 4. Pan Bodeckh zaraz po nim — nr 5. Pan Ahlfeldt młodszy również się nie wahał, nr 6. Hrabia von Thurn nie chcąc być ostatnim, pełen furii biegł po statku i rzucił się do łódki, aby się ratować. Załoga statku nadeszła, aby go ratować nr 7, jednak bez skutku i pan Mitternacht nr 8 zaczął tonąć, nr 9. Pan Froberger wreszcie także się obudził i zauważył, że nikt przy nim nie leży, pomyślał, że statek rozleci się na kawałki, a jemu nikt na pomoc nie pośpieszy (słyszając krzyki i nawoływanie innych na górze) i czując, że zbliża się sytuacja, w której mógłby utonąć, zaczął więc w tym samym czasie Bogu nakazywać, aby zechciał być miłosierny; tymczasem marynarz próbuje nr 10, ocalić jego [Mitternacha] życie i za pomocą długiej tyczki, do której końca przymocowany był hak, próbuje go wyciągnąć, jednak okazuje się to być daremne, ponieważ jedynie zerwał jego bardzo modną francuską kurtkę. Pan Mitternacht próbuje płynąć nr 11, ale idzie mu bardzo ciężko nr 12, skarżąc się ustaje i z powodu zmęczenia zmusza się do uspokojenia nr 13, [wierząc] że będzie mógł, tak teraz uważa, że może wygrać, walczy z wirem nr 14, próbuje nr 15 przebierać stopami, szamocze się, w końcu z wielkim trudem walczy z wirem nr 16, zmusza się, aby skierować ku górze, marynarz widzi go znowu nr 17 i po raz kolejny pośpieszył wyciągając do niego długą tyczkę, podał mu, ale z podobnym rezultatem, nr 18 [otrzymał] mocne i nieprzyjemne uderzenie w ramię, które jednak okazało się miłosiernym, ponieważ mocny ból sprawił, że się ocknął i jasnym głosem nr 19 zaczął wołać, Boże mój, Boże i zdecydował jednocześnie nr 20 przepłynąć Ren, został jednak z powodu silnego prądu nr 21 wciągnięty pod spód, a będąc człowiekiem małej odwagi, polecał nr 22 swoją duszę naszemu Panu Bogu, ponieważ prąd go wciągał nr 23 dalej i głębiej, nr 24 jeszcze kilka razy westchnął do Boga, że jednak jego wolę wypełni, które te westchnienia wreszcie Bóg usłyszał, ponieważ ten wbrew wszelkiej nadziei okazał ufność nr 25, marynarz, który był w łódce pochwyił go i został wyciągnięty nr 26, a jego życie zostało mu jakby na prośbę zwrócone: Żegnaj”.

stępnie był pytany czy woli być ochrzczony wodą lub winem. Ci, którzy wybrali drugi wariant musieli opłacić kolejkę wina; ci, którzy chcieli uniknąć kosztów, nieoczekiwanie oblewani byli wiadrem wody.

Ten interesujący opis podróży Renem przedstawia osoby, z którymi przebywał Froberger. Peter Wollny zidentyfikował ich nazwiska³⁷: pierwszą z osób mógł być Marcus Antonius Mamuca von Thurn (1636–?), który w młodym wieku wstąpił do służby królewskiej, drugim — Friedrich von Ahlefeldt (1618–1664), naczelnik hrabstwa i sędzia w Holstein-Gottorf, który działał w Trittau i w Reinbek (w roku 1653 był on wysłany na sejm w Regensburgu przez księcia Gottorfu Fryderyka III), kolejnym był najprawdopodobniej Detlef von Ahlefeldt, sędzia w Flensburgu w 1652 roku, a także członek korpusu dyplomatycznego Korony Duńskiej, wreszcie von Bodeckh mógł być członkiem arystokratycznej rodziny von Bodeck, która mieszkała w Gdańsku i we Frankfurcie nad Menem.

Suita, z której pochodzi opisywane *Allemande*, utrzymana jest w tonacji e-moll. Semantyka tej tonacji w traktatach ówczesnych odzwierciedlona jest jako „zniewieściała, zakochana i żalсна”³⁸, „przedstawiająca głębokie myśli, ból i smutek, ale w oczekiwaniu na utulenie i pocieszenie”³⁹, „kojarząca się z łagodnością i delikatnością”⁴⁰. Zestawiając opisy tonacji z treścią historii, która wydarzyła się w czasie podróży Renem, najbardziej trafna wydaje się ta proponowana przez Matthesona — „przedstawiająca głębokie myśli, ból i smutek, ale w oczekiwaniu na utulenie i pocieszenie”⁴¹.

Przeważająca liczba rozwiązań kompozytorskich w tym utworze przemawia za afektem *dolor* — melodyka, harmonia, rytmika, tonacja, a także bardzo sugestywne figury retoryczno-muzyczne bliskie są afektowi smutku. Analiza utworu w powiązaniu z odwoływaniem się do komentarza słownego pozwala śledzić „muzyczną opowieść” Frobergeera i interpretować środki muzyczne w kontekście ich pozamuzycznych uwarunkowań. Poniżej przedstawiona jest analiza i interpretacja relacji muzyka – opis tekstowy w poszczególnych dwudziestu sześciu odcinkach, przedstawiających kolejne zdarzenia rozgrywające się w czasie podróży Renem.

³⁷ Peter Wollny, op. cit., s. XXI.

³⁸ Marc Antoine Charpentier, *Règles de composition*, Paris 1690.

³⁹ Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.

⁴⁰ Jean Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie*, Paris 1722.

⁴¹ Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete ...*, op. cit.

Odcinek 1.

Rozpoczyna się ósemkowym przedtakterem i dalej kontynuowany jest w nisko poprowadzonej linii melodycznej, co daje efekt mrocznej i tajemniczej scenarii. W motywie tym uwagę zwraca pięciokrotnie repetowany dźwięk *h*, dwa półtonowe kroki (*fis-g, e¹-dis¹*) — *pathopoeia* — oraz dwa skoki o interwały dysonansowe: o septymę małą w górę (*fis-e¹*) oraz o kwartę zwiększoną w dół (*dis¹-a*) — tworzące figury retoryczno-muzyczne *salti duriusculi* (przykł. 1). Duże nagromadzenie figur retoryczno-muzycznych związanych z kategorią wyrazową *dolor* w kilkunastodźwiękowym zaledwie odcinku oraz ciemny koloryt brzmienia może obrazować dyskomfort odczuwany przez podróżników w związku z brakiem miejsca na statku, a także niewygodę spowodowaną uciskającym Mitternachts sztyletem. Próbę przekazania sztyletu z łódki członkowi załogi dużego statku może ilustrować skok kwarty czystej w górę (*h-e¹*), natomiast niemożność przejścia sztyletu — skok kwarty zwiększonej w dół (*dis¹-a*).

Przykład 1.



Odcinek 2.

Moment, w którym Mitternacht nagle wpada do wody przedstawiony jest czterema opadającymi dźwiękami, opartymi na akordzie *e-moll* (przykł. 2), co tworzy figurę *katabasis*, która doskonale ilustruje kierunek upadku i charakter wyrazowy tej sytuacji.

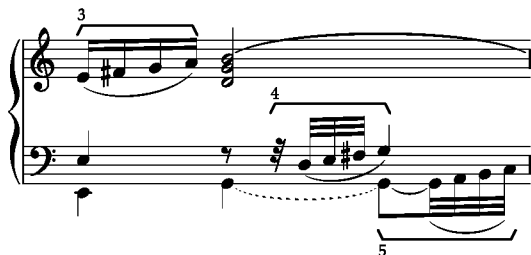
Przykład 2.



Odcinki 3., 4. i 5.

W dalszej części utworu można zauważyć reakcję na zaistniałą sytuacją osób znajdujących się na statku — ogólne zamieszanie oraz nerwowe bieganie po pokładzie trzech towarzyszy Mitternacha: dwóch panów Ahlfeldt i pana Bodecka. Każda z trzech wymienionych postaci ukazana jest przez cztery wznoszące się sekundowo, rozdrobnione rytmicznie dźwięki (przykł. 3). Dłuższe wartości rytmiczne przyporządkowane są pierwszej biegnącej osobie, a więc starszemu z panów Ahlfeldt, co można odczytać jako element ilustrujący bardziej zaawansowany wiek tej osoby w stosunku do dwóch pozostałych osób. Interpretacja kierunku melodii, wskazująca na figurę *anabasis*, wydaje się trudna. Jednak jeśli uwzględnić coraz niższe położenie figur reprezentujących poszczególne postacie, co tworzy w zasadzie figurę *katabasis* i daje coraz ciemniejsze brzmienie, można uznać odcinek ten za figurę *oksymoron* i zinterpretować równoczesność występowania dwóch różnych kategorii ekspresyjnych — np. nadziei na uratowanie Mitternacha i równocześnie obawy, że będzie to niemożliwe.

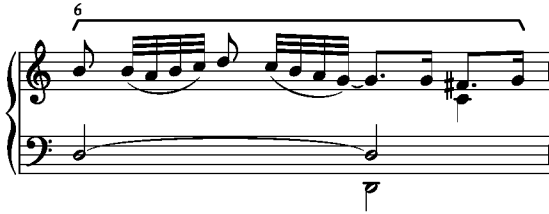
Przykład 3.



Odcinek 6.

Następny etap utworu, przedstawiający postać nerwowo biegającego po pokładzie hrabiego von Thurna, który następnie skacze do łódki, muzycznie został ukazany przez sekundowo biegnące dźwięki w górę i w dół w bardzo drobnych wartościach rytmicznych (trzydziestodwójki), przechodzących w rytm punktowany i repetowany dźwięk g^1 (przykł. 4). Malarstwo dźwiękowe obrazuje opisaną sytuację, a więc bieganie zaznaczone przez ruch szybkich wartości, a następnie skok do łódki oddany dzięki zmianie rytmiki na punktowaną i skok o kwintę w dół (g^1-c^1).

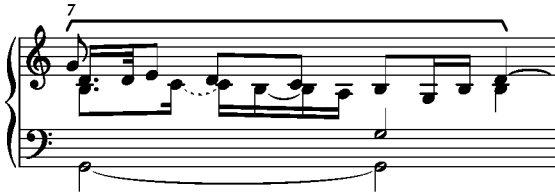
Przykład 4.



Odcinek 7.

W dalszym przebiegu *Allemande* został zobrazowany członek załogi próbujący bezskutecznie wydobyć pływającego za burtą Mitternachts; próba ratowania została przedstawiona za pomocą opadających tercjo dźwięków, tworzących figurę *katabasis* (przykł. 5).

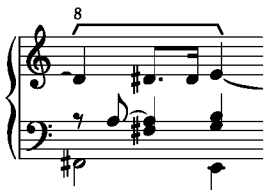
Przykład 5.



Odcinek 8.

Na muzyczny obraz lamentu Mitternachts, zobrazowany zaledwie czterema dźwiękami, składają się tylko figury związane z afektem *dolor*, oparte o nagromadzenie półtonów: ich następstwo w kierunku wznoszącym d^1 - dis^1 - e^1 (przykł. 6), czyli *passus duriusculus* w partii prawej ręki oraz pochód dźwięków *fis-g*, *pathopoeia* w partii lewej ręki. Efekt smutku pogłębia dodatkowo dysonujące współbrzmienie fis - dis^1 i kończący ten odcinek akord e-moll.

Przykład 6.



Odcinek 9.

Kolejny fragment odnosi się do samego Frobergera, który przerażony budzi się i sądzi, że za chwilę statek może utonąć. Opracowanie muzyczne jest w tym miejscu trudne do interpretacji. Oparte jest na dwóch akordach — molowym i durowym (e-moll i H-dur), zaś w partii prawej ręki występują trzy zstępujące, a następnie trzy wstępujące dźwięki (przykł. 7). Jedynym rozwiązaniem, sugerującym ekspresję typu *dolor*, jest rozłożony akord *a-fis-dis* w partii lewej ręki.

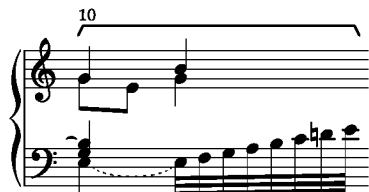
Przykład 7.



Odcinek 10.

Odcinek ten, w którym po raz kolejny członek załogi stara się wydobyć Mitternachtsa z wody, tym razem przy pomocy długiej tyczki zakończony hakiem, w opracowaniu muzycznym opiera się w partii prawej ręki na konsonujących pochodach tercjowych w górę i w dół, a w partii lewej ręki pojawia się szybki (wartości trzydziestodwójkowe), długi (złożony z ośmiu dźwięków) biegnik — *tirata* (przykł. 8). Biegnik ten doskonale odzwierciedla rozdarcie płaszczka hakiem. Pojawiający się po nim ostry skok o decymę w dół (e^1-c) może symbolizować niepowodzenie próby wydobycia Mitternachtsa z wody.

Przykład 8.



Odcinek 11.

Następna odsłona wydarzeń ma ukazać, z jakim trudem Mitternacht utrzymuje się na powierzchni wody. Muzycznie fragment ten został zilustrowany przez trzy opadające kwarty w rytmie „zrywany”, zwanym „lombardzkim” (przykł. 9). Zarówno powtórzony interwał opadającej kwarty, jak i swoista rytmika ma podłoże retoryczne — oba elementy mają podkreślać wielki wysiłek, z jakim płynął Mitternacht.

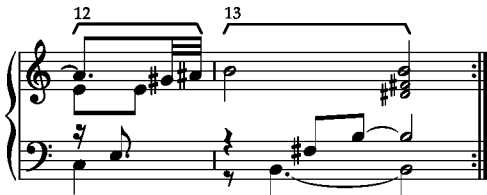
Przykład 9.



Odcinki 12. i 13.

Dwa ostatnie motywy pierwszej części przedstawiają zmęczenie Mitternachtsa związane z trudną sytuacją, jakiej próbował sprostać, także wyczerpanie i próbę odpoczynku. W pierwszym fragmencie, po zatrzymanym trójdzwięku A-dur pojawiają się dźwięki *gis*¹ i *ais*¹, które brzmią ostro. Ostatni motyw w odcinku 13. to kadencja w *H-dur*. W tym miejscu uwagę zwraca — poza akordem durowym — wydłużenie wartości rytmicznych, a więc kontrast agogiczny w stosunku do poprzedniego taktu (*mutatio per motus*) symbolizujący odpoczynek (przykł. 10).

Przykład 10.



Odcinki 14. i 15.

Kolejne epizody odnoszą się do dalszego ciągu dramatycznych wydarzeń — Mitternacht wpada w wir i rozpaczliwie uderzając nogami o wodę próbuje się z niego uwolnić. W pierwszym fragmencie uwypuklony jest powtarzający się dźwięk *fis*¹ w górnym głosie partii prawej ręki oraz dźwięk *dis*¹ w głosie dolnym i towarzyszący temu skok o oktawę w dół w partii ręki lewej. Wyraźnie widoczny jest ruch melodii w górę i w dół oscylujący wokół dźwięków *fis*¹ i *dis*¹, co przypomina figurę opisującą krążenie, zagubienie — *circulatio* (przykł. 11). Muzycznie oddany może być w ten sposób wir, w który wpadł Mitternacht. We fragmencie 15. kompozytor zastosował ósemkę z kropką i dwie trzydziestodwójki. Bez pewnego uzupełnienia miejsce to jest trudne do interpretacji retoryczno-muzycznej. Wystarczy jednak, by w czasie trwania ósemki z kropką wprowadzić tryl, który naturalnie zakończyłby się dwiema trzydziestodwójkami, wówczas możliwa jest interpretacja tego motywu jako zilustrowanie trylem nerwowego uderzania nogami o wodę. Brak zaznaczenia w tekście muzycznym symbolu trylu nie wydaje się istotnym faktem, gdyż jego zastosowanie w tym miejscu wynika z kontekstu i jest naturalne dla wykonawcy.

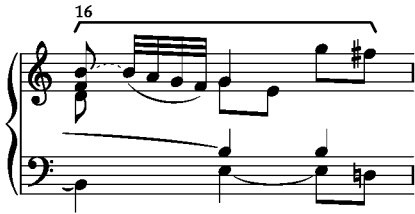
Przykład 11.



Odcinek 16.

Dalszy fragment opisuje wydostanie się Mitternacha z wiru, a następnie wołanie o pomoc. Rozpoczęcie melodii o kwartę wyżej (*fis*¹–*h*¹) w stosunku do poprzedniego odcinka sygnalizować może wydostanie się z wiru. Ciąg dalszy oparty jest o opadającą linię melodyczną — *katabasis* — co wskazuje nastroje z kategorii *dolor*, a następnie pojawia się zwolnienie akcji rytmicznej — *mutatio per motus* — i skok melodii o decymę w górę (*e*¹–*g*²) — *exclamatio* (przykł. 12). Ten przepiękny fragment jest doskonałym przykładem retoryczno-muzycznego zwrotu — błagania o pomoc.

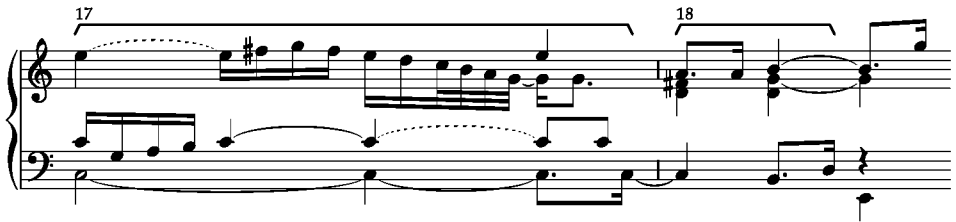
Przykład 12.



Odcinki 17. i 18.

W dalszym rozwoju akcji kolejny raz na ratunek przybywa członek załogi, który nie dość, że nie pomaga nieszczęśnikowi, to jeszcze uderza go dotkliwie tyczką. Dramatyczna ekspresja tego fragmentu osiągnięta jest przede wszystkim dzięki znacznemu przyśpieszeniu akcji rytmicznej. Można wyobrazić sobie pośpiech członka załogi, który walczy z czasem, widząc coraz bardziej zmęczonego i tracącego nadzieję Mitternachta. Opadanie linii melodycznej (*katabasis*), obejmujące kroki sekundowe w obrębie oktawy (g^2-g^1), może ilustrować nieudaną próbę wydobycia Mitternachta z wody. Następny fragment, zawierający skok ($d-E$) o septymą małą w dół (*saltus duriusculus*), sygnalizuje bolesne zranienie Mitternachta tyczką (przykł. 13).

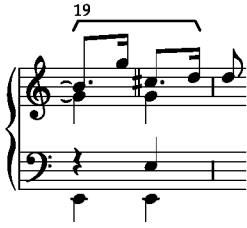
Przykład 13.



Odcinek 19.

Kolejny odcinek nawiązuje do zranienia Mitternachta i kontynuowany jest przejmującym wołaniem do Boga o ratunek. Okrzyki Mitternachta odzwierciedlają skoki interwałowe — pierwszy z nich o sekstę małą w górę (h^1-g^2) — *exclamatio*, zaś drugi o kwintę zmniejszoną w dół (g^2-cis^2) — *saltus duriusculus* (przykł. 14). Obydwie wymienione figury retoryczno-muzyczne doskonale wpisują się w ilustrowaną dźwiękami sytuację: pierwsza oddaje błagalny okrzyk skierowany do Boga, druga — może obrazować ból, z jakim walczył Mitternacht.

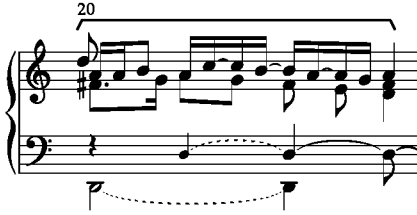
Przykład 14.



Odcinek 20.

Następny fragment przedstawia kolejną próbę Mitternachts, by się uratować i przepłynąć Ren. Podobnie jak w odcinku 11. (przykł. 7), trud związany z płynięciem zobrazowany jest przez ciąg opadających kwart: d^2-a^1 , c^2-g^1 , h^1-fis^1 , g^1-d^1 (przykł. 15).

Przykład 15.



Odcinek 21.

Kolejny fragment przedstawia moment, kiedy Mitternacht opadł z sił i zaczął myśleć, że grozi mu utonięcie. Odmalowane zostało to opadającymi sekundowo dźwiękami w niskim rejestrze (przykł. 16).

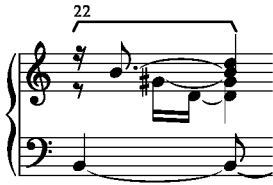
Przykład 16.



Odcinek 22.

W tym odcinku Mitternacht zaczyna się modlić i powierzać swoją duszę Bogu. Motyw rozpoczyna się przerwaniem na moment (pauza szesnastkowa) akcji melodycznej w partii prawej ręki (*abruptio*) i kontynuowany jest opadającą linią melodyczną (*katabasis*) ze skokiem o kwartę zwiększoną gis^1-d^1 (*saltus duriusculus*) i zakończony skokiem oktawy w górę d^1-d^2 (*exclamatio*) (przykł. 17). Każda z wymienionych figur podkreśla w swoisty sposób powagę sytuacji. *Abruptio* jest zwróceniem uwagi na wagę zdarzeń, *katabasis* i *saltus duriusculus* — obrazują ból i utratę nadziei, zaś *exclamatio* na końcu odcinka jest wołaniem do Boga, by przyjął duszę nieszczęśnika.

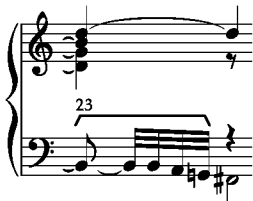
Przykład 17.



Odcinek 23.

W dalszym fragmencie opowieści jest mowa o tym, że prąd rzeki wciąga Mitternacha coraz głębiej. Motyw muzyczny, podobnie jak w odcinku 21., opiera się na opadającej sekundowo linii melodycznej utrzymanej w krótkich wartościach rytmicznych (trzydziestodwójki). Różnica pomiędzy oboma motywami polega przede wszystkim na tym, że w odcinku 23. kompozytor sytuuje dźwięki w niższym, bardziej mrocznym rejestrze, co może stanowić nawiązanie do aktualnej sytuacji opisanej w komentarzu słownym, a wskazującej, że wir wciągał Mitternacha „dalej i głębiej” (przykł. 18).

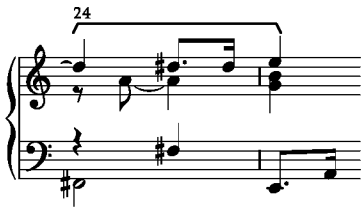
Przykład 18.



Odcinek 24.

W kolejnym przykładzie została przedstawiona postać Mitternachtsa zanoszącego kolejne prośby do Boga o ratunek. Muzycznie opisane jest to wznoszącą się chromatycznie linią melodyczną (d^2 – dis^2 – e^2 , czyli *passus duriusculus*) i skokiem oktawowym *Fis–fis* w górę (*exclamatio*) w głosie basowym (przykł. 19). Wznosząca się linia melodyczna ukazywać może kierunek, w jakim wystosowana została prośba, a jej chromatyczny przebieg sugerować brak nadziei. Z kolei skok oktawowy może być wyrazem błagalnego wołania o ratunek.

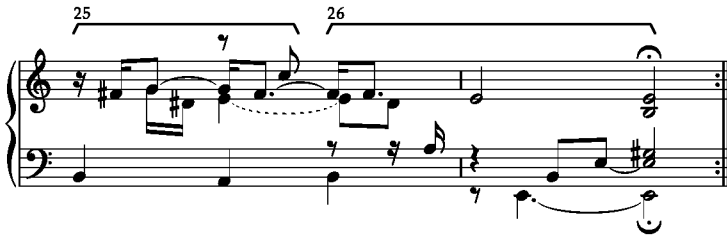
Przykład 19.



Odcinki 25. i 26.

Ostatnie dwa przykłady prowadzą do szczęśliwego zakończenia dramatycznych wydarzeń: Bóg wysłuchał błagań Mitternachtsa i członek załogi statku zdołał wciągnąć tonącego do łódki. Motyw pierwszy rozpoczyna się pauzą szesnastkową (*abruptio*), po której pojawia się prowadzone w rytmie „lombardzkim” przejście o sekundę małą w górę — *pathopoeia* — zakończone trzema skokami o interwały dysonujące: kwartę zmniejszoną w dół (dis^1 – a) i kwartę zwiększoną w górę, następnie w dół (fis^1 – c^2 , c^2 – fis^1), co tworzy figury *salti duriusculi*. Ostatni motyw, nie zawierający już brzmień dysonujących, rozpoczyna się figurą *katabasis*, po której następuje zmiana kierunku linii melodycznej — *anabasis*. Utwór kończy akord durowy e – gis – h – e^1 (przykł. 20). Interpretując ostatni fragment utworu, należy zwrócić uwagę na następstwo w kolejnych dwóch odcinkach różnych kategorii ekspresyjnych: odcinek dwudziesty piąty należy w całości do kategorii *dolor* (*pathopoeia*, *salti duriusculi*), natomiast odcinek dwudziesty szósty — po *katabasis* (jednak pozbawionym interwałów dysonansowych), co stanowi jeszcze echo poprzedniego nastroju, przechodzi w ekspresję typu *gaudium*, a więc radosne zwieńczenie poprzednich zdarzeń (*anabasis*, akord durowy).

Przykład 20.



Allemande faite en passant le Rhin, jeden z licznych utworów klawesynowych Frobergera, które zawdzięczają swoje powstanie inspiracjom pozamuzycznym, można uznać za wzorcowy przykład wykorzystania retoryki muzycznej w celu obrazowania w muzyce znaczeń i ekspresji. Dzięki komentarzom zawartym w rękopisie *Ms. SA 4450* analiza retoryczno-muzyczna asemantycznego w swej istocie utworu instrumentalnego zyskuje możliwość weryfikacji środków kompozytorskich użytych przez Frobergera w jego „muzycznej opowieści”. Ten wyjątkowy zapis *Allemande...* utrwalony w manuskrypcie *Ms. SA 4450* jest bezcenny dla interpretacji nie tylko tego dzieła, ale także daje wskazówki do interpretacji innych kompozycji Frobergera zawierających w tytule program. Jest bowiem świadectwem świadomego użycia rozwiązań kompozytorskich, które służyć mają obrazowaniu treści pozamuzycznych.

SUMMARY

Johann Jacob Froberger's musical stories — *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril*

Many of the Froberger's harpsichord compositions were inspired by the issues other than music. These works can be divided into two groups: works dedicated to particular people and programme pieces which are the descriptions of different events involving Froberger. *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril*, as a part of the first Suite in e minor, belongs to the second group. The composition was inspired by some dramatic events seen by Froberger during his cruise on the Rhine which were then presented through music.

In this article we attempt to analyze and interpret the compositional solutions aimed at presenting the non-musical content in the musical works. Considering the time when the *Allemande...* was composed, we chose rhetorical-musical analysis as the main research tool. *Allemande...* survived to our time in three manuscript sources: *Ms. Bulyowsky*, *Ms. Tappert* and *Ms. SA 4450*. The *Ms. SA 4450* is significantly valuable for the research problem in our paper as it shows the division of *Allemande...* into 26 clearly separate sections, corresponding to 26 events seen by Froberger during his Rhine travel. Each of the 26 events has been both described in the written commentary and highlighted in the musical content. This unique record is invaluable for the interpretation of this work and provides the guidance for the interpretation of other Froberger's compositions containing program in the title as it shows compositional solutions used directly for the purpose of presenting the non-musical content.

KEYWORDS: Froberger, harpsichord compositions, non-musical inspirations, musical-rhetorical figures