

Tomasz Górny

Funkcja retoryczna "Orgelbüchlein" Johanna Sebastiana Bacha. Wprowadzenie

Res Rhetorica nr 4, 60-74

2017

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.

TOMASZ GÓRNY

UNIWERSYTET WARSZAWSKI | tomaszgoorny@gmail.com

Funkcja retoryczna *Orgelbüchlein* Johanna Sebastiana Bacha. Wprowadzenie

Rhetorical function of Johann Sebastian Bach's *Orgelbüchlein*. Introduction

Abstract

Na wstępie omówiono trzy podstawowe formy organizacji materii muzycznej, zastosowane w *Orgelbüchlein* Johanna Sebastiana Bacha: chorał melodyczny (najbardziej reprezentatywny i w związku z tym nazwany chorałem typu *Orgelbüchlein*), kolorowany oraz w kanonie (rozważono rolę Andreas Armsdorffa jako potencjalnego prekursora tego typu). Poświęcono również uwagę odstępstwom od tego schematu (przede wszystkim *In dir ist Freude* BWV 615) i podkreślono szczególną rolę partii pedałowej. W głównej części artykułu przedstawiono zagadnienie związków słowno-muzycznych w kontekście „Książeczki organowej”, rekapitułując pokrótce dawniejsze obserwacje z tego obszaru badawczego (Spitta, Schweitzer) oraz wpisując tę problematykę w szerokie pole badań nad relacjami retoryki oraz muzyki. I tak zwrócono uwagę na znaczenie teorii afektów oraz teorii muzycznych figur retorycznych. Ponadto przywołano koncepcję porównania sposobu układania oracji do procesu kompozycji – ten element retoryki muzycznej okazał się najmniej oczywisty w kontekście *Orgelbüchlein*, niemniej myślenie o omawianych chorałach przez pryzmat *inventio*, *dispositio* oraz *elocutio* wydaje się możliwe. Wreszcie przypomniano kontekst tradycji luterńskiej, która nadała sztuce muzycznej bardzo wysoką rangę, zaś na koniec przeprowadzono krótką analizę chorału *Jesu, meine Freude* BWV 610 pod kątem retoryki muzycznej.

The paper discusses three basic musical forms used in Johann Sebastian Bach's *Orgelbüchlein* (*Little Organ Book*): the melodic chorale (the most representative and hence known as 'the *Orgelbüchlein* chorale'), ornamental chorale and canon chorale (due consideration is given to the role of Andreas Armsdorff as the likely forerunner of this type of chorale). Also discussed are the divergences from this pattern (particularly *In dir ist Freude*, BWV 615) and the special role of the pedal part in Bach's cycle is emphasised. The body of the article concentrates on the relationship of the music and lyrics of the *Orgelbüchlein* and places Bach's work within a larger framework of ties between rhetorics and music, with a brief recapitulation of older studies in this area (Spitta, Schweitzer). Consequently, the affect theory and the theory of rhetorical figures in music are given due attention; the parallels between composing a speech and a musical piece are also drawn upon. The latter concept is perhaps the least apparent in *Orgelbüchlein* but an analysis of the discussed chorales in terms of *inventio*, *dispositio* and *elocutio* does not seem too far-fetched. Finally, the context of Lutheran religious tradition that assigned a particularly elevated role to the musical arts is called upon. The paper closes with a cursory analysis of the chorale *Jesu, meine Freude*, BWV 610 within the framework of musical rhetorics.

Key words

Bach, *Orgelbüchlein*, chorał, retoryka, muzyka
Bach, *Orgelbüchlein*, chorale, rhetoric, music

License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0). The content of the license is available at <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

TOMASZ GÓRNY

UNIwersytet Warszawski

tomaszgoorny@gmail.com

Funkcja retoryczna *Orgelbüchlein* Johanna Sebastiana Bacha. Wprowadzenie¹

Orgelbüchlein – uwagi wstępne

Orgelbüchlein (BWV 599–644 oraz BWV Anh. 200) to cykl krótkich chorałów organowych Johanna Sebastiana Bacha. Utwory powstały w pierwszych dekadach wieku XVIII (Stinson [1996] 1999, 12–25; Löhlein 1987, 85–95). Autograf przechowywany jest w Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz pod sygnaturą Mus. ms. Bach P 283. Jego fotokopie można przeglądać za pośrednictwem portalu Bach Digital (www.bach-digital.de), natomiast wydawnictwo Bärenreiter dwukrotnie opublikowało facsimile manuskrytu (Bach 2010 [1981]). Karta tytułowa informuje o tym, że przedkładana jest „Książeczka organowa (...) w której początkującemu organiście udziela się wskazówek, jak na rozmaite sposoby opracowywać chorał i jednocześnie w nauce gry na pedale się doskonalić, (...)”². Obie umiejętności były z całą pewnością pożądaną kompetencją u barokowych organistów, ponieważ, po pierwsze, muzyczne opracowanie chorałów stanowiło trzon ich działalności, po drugie – użycie sekcji pedałowej było rozwiązaniem typowym dla ich instrumentu.

Zamiar stworzenia kompleksowego zbioru chorałów organowych można powiązać z bogatą tradycją, naznaczoną nazwiskami tej miary co Ammerbach, Scheidt czy Pachelbel (May 1986, 81–101), we frazie „(...) na rozmaite sposoby opracowywać chorał” pobrzmiwa zaś predylekcja samego Bacha do tworzenia cykli, ukazujących określony problem muzyczny w całym spektrum rozmaitych możliwości, by przypomnieć tylko *Das Wohltemperierte Klavier* (Sachs 1980). Owa wielorakość odnosi się w *Orgelbüchlein* przede wszystkim do zastosowanych motywów, ogólna organizacja

1. Artykuł jest pokłosiem projektu „Związki retoryki i muzyki w cyklu *Orgelbüchlein* Johanna Sebastiana Bacha”, zrealizowanego przez autora w Konserwatorium w Amsterdamie we współpracy z Jacquesem van Oortmerssenem. Przedsięwzięcie zostało dofinansowane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach konkursu „Mobilność Plus” (numer projektu: 1090/MOB/2013/0).

2. „Orgel-Büchlein (...) / Worinne einem anfahenden Organisten / Anleitung gegeben wird, auff allerhand / Arth einen Choral durchzuführen, an- / bey auch sich im Pedal studio zu habi- / litiren, (...)”. Zob. karta tytułowa autografu. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, moje – T. G.

formalna jest bowiem stosunkowo stała i ogranicza się (z drobnymi wyjątkami) do trzech wzorców³:

1) Chorał melodyczny

- cała melodia chorałowa pojawia się w sopranie w stosunkowo surowej, tj. nieozdobionej, formie;
- kolejne wersy następują bezpośrednio po sobie;
- alt i tenor są opracowane są za pomocą jednorodnych, często bardzo charakterystycznych motywów;
- partia pedału wykorzystuje te same motywy, które pojawiają się w alcie i tenorze, lub opatrzona zostaje oryginalnym materiałem motywicznym (np. „kroczący” bas) i – co najważniejsze – traktowana jest *obligato*.

Ten sposób opracowania był nowatorski w czasach Bacha i dodatkowo jest najliczniej reprezentowany w omawianym cyklu, dlatego zyskał sobie miano chorału typu *Orgelbüchlein*.

2) Chorał kolorowany

- melodia chorałowa pojawia się w całości w sopranie, jednak jest wzbogacona licznymi ozdobnikami, nutami przejściowymi itp., które powodują, że jej kontur zostaje zatarty. Mimo to jest ona stale obecna jako swoisty kościec, wspierający ażurową tkanę muzyczną;
- wersy następują jeden po drugim, choć czasem występują drobne interludia;
- pedał traktowany jest *obligato*.

Są tylko trzy takie utwory w *Orgelbüchlein*: *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 614, *O Mensch, beweine deine Sünde* BWV 622 oraz *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV 641. W każdym z nich pojawia się wskazówka „à 2 Clav. Et Ped.”, co oznacza, że utwór należy wykonać na dwóch manualach z pedalem. W tradycji północnoniemieckiej ozdobiony głos z melodią chorałową wykonywano na manuale zwanym *Rückpositiv*, który był połączony z partią instrumentu zawieszoną na balustradzie chóru i znajdującą się za plecami organisty oraz – w konsekwencji – najbliższej osób zgromadzonych w świątyni. Z kolei w Turyngii głos kolorowany wykonywano z zasady na manualach typu *Brustwerk* lub *Oberwerk*.

3. Autograf przewiduje ograniczoną ilość miejsca na każde opracowanie – zwykle jedną stronę, czasem więcej. Gdy utwór przekraczał te określone wcześniej ramy, Bach uciekał się do zapisu tabulaturowego, który zajmuje mniej przestrzeni i można go umieścić tam, gdzie dwie pięciolinie już by się nie zmieściły, np. *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 605 (zob. 9. strona autografu). To arbitralne założenie spowodowało wyeliminowanie takich (dłuższych) form jak partita chorałowa, fantazja chorałowa (wyjątek stanowi *In dir ist Freude* BWV 615) czy motet chorałowy (Stinson 1999 [1996], 11–12; Hiemke 2007, 11–16).

c) Chorał w kanonie

- melodia chorałowa zostaje zaprezentowana w kanonie;
- pedał traktowany jest *obligato*.

Russell Stinson (1999 [1996], 73), powołując się na Petera Williama (1985, [1980], I/14), zwraca uwagę na to, że choć technika kanonu była niezwykle popularna w muzyce renesansowej i barokowej, to jednak nie stanowiła domeny chorału organowego. Dokładniej rzecz ujmując – stosowano ją w głosach towarzyszących, ale bardzo rzadko opracowywano za pomocą kanonu samą melodię chorałową. Amerykański uczone stwierdza ponadto, że zgodnie ze współczesną wiedzą na początku wieku XVIII jedynym kompozytorem (oprócz Bacha), który pisał chorały zawierające kanon oparty na melodii głównej był kuzyn i przyjaciel Johanna Sebastiana – Johann Gottfried Walther. Zachowało się dziesięć takich kompozycji Walthera, co ciekawe – trzy z nich zostały napisane do tych samych tematów, co Bachowskie. Przypuszcza się zatem, że mogły one powstać w tym samym czasie i być może stanowiły rodzaj koleżeńskej rywalizacji, jak to się działo w przypadku organowych transkrypcji koncertów włoskich (Stinson 1999 [1996], 73).

I choć kontakt Bacha z Waltherem istotnie wydaje się być kluczowy, to jednak warto podkreślić fakt, iż podobne (choć skromniejsze) próby podejmował zapomniany dzisiaj kompozytor z Erfurtu Andreas Armsdorff⁴ (Williams 1989 [1984], 56). Jego utwory funkcjonowały w licznych kopiach, dlatego przypuszcza się, że były stosunkowo dobrze rozpowszechnione – jest w każdym razie niezwykle prawdopodobne, że znał je Walther, ponieważ urodził się i pobierał naukę w Erfurcie właśnie⁵. Zachowały się dwa utwory (*Allein Gott in der Höh sei Ehr* oraz *Es spricht der Unweisen Mund wohl*) Armsdorffa z melodią chorałową w kanonie (Frotscher 1937, V; Apel 1972, 679–680), toteż sędzę, że do pomyslenia jest scenariusz, zgodnie z którym Walther spotkał się z tego typu kompozycjami w swoim rodzinnym mieście, a kontakt z Bachem w Weimarze zadziałał jak katalizator procesu (być może rozpoczętego wcześniej) opracowywania melodii kościelnych za pomocą tych wyszukanych metod. Jeśli tak właśnie było, wówczas kanony z *Orgelbüchlein* należałoby rozumieć jako dalekie echo praktyk Andreasa Armsdorffa.

Niektóre kompozycje nie spełniają jednak wskazanych wyżej kryteriów w sposób skończony, np. *Christum wir sollen loben schon* BWV 611 to typ melodyczny, jednak linia chorałowa znajduje się w alcie, a nie – jak w pozostałych przypadkach – w sopranie, z kolei w *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639 melodia zasadnicza została

4. Andreas Armsdorff urodził się w miejscowości Mühlberg koło Gothy 9 września 1670 roku, a zmarł w Erfurcie 31 grudnia 1699 roku. Studiował prawo, był kompozytorem i pracował jako organista w kilku kościołach Erfurtu: Reglerkirche, Andreaskirche oraz Kaufmannskirche (Sharp 2001, 29).

5. Johann Gottfried Walther urodził się 18 września 1684 roku w Erfurcie i w wieku siedmiu lat rozpoczął naukę w tamtejszej Kaufmannsschule. Muzyki uczył się zaś m.in. od organistów z Kaufmannskirche (Johanna Bernharda Bacha oraz Johanna Andreasa Kretschmara), czyli kościoła, w którym pod koniec życia pracował również Armsdorff (Seiffert 1958).

ozdobiona, ale tylko nieznacznie, toteż nie sposób nazwać ten utwór chorałem kolorowanym, choć z pewnością zawiera takie właśnie elementy. Wreszcie zupełnie poza wyszczególnionymi kategoriami sytuuje się *In dir ist Freude* BWV 615, ponieważ w tym przypadku melodia chorałowa nie pojawia się w całości w żadnym z głosów, jednak z jej elementów wysnuta została efektowna fantazja.

Niezmiennym elementem wszystkich kompozycji z *Orgelbüchlein* jest obecność samodzielnej partii pedałowej. Bach podkreśla ten fakt na karcie tytułowej i zaznacza, że przedkłada utwory, które pozwolą początkującemu organiście przyswoić sobie sztukę tego, jak „w nauce gry na pedale się dosko- / nalić, przez to, iż takie tu / odnajdzie chorały, w których pedał / jest traktowany całkowicie *obligato*.”⁶ Ta skromna uwaga wydaje się być jedynie zapowiedzią pedagogicznych walorów cyklu, niemniej usamodzielnienie partii pedałowej to istotne przeformułowanie tradycji, do której Bach się odnosi. Otóż u Pachelbela i innych poprzedników linia melodyczna przeznaczona do wykonania za pomocą klawiatury nożnej była na ogół stosunkowo uboga, tymczasem w *Orgelbüchlein* sekcja ta obdarzona została zupełnie samodzielnym głosem, którego wykonanie wymaga wypracowania sporej biegłości, a także daleko idącej koordynacji rąk i nóg.

Jednocześnie warto rozpatrywać doniosłą rolę partii pedałowej przez pryzmat metody pedagogicznej Johanna Sebastiana Bacha. Carl Philipp Emanuel Bach pisał, że jego ojciec wykładał kompozycję w następujący sposób:

Na początku jego uczniowie musieli opanować naukę [realizacji] pełnego 4-głosowego generalbasu. Następnie przechodził z nimi do chorału; najpierw sam opracowywał bas, zaś alt i tenor musieli wyszukiwać sami. Później uczył ich samodzielnie tworzyć basy⁷.

Uderza tu rola głosu basowego, który stanowi kluczowy element w nauce kompozycji: zarówno w czterogłosowej realizacji basu cyfrowanego, jak i sposobie układania chorałów. Uwagi Carla Philippa Emanuela nie padły w kontekście *Orgelbüchlein*, niemniej wydaje się, że i w tym przypadku mamy do czynienia (przynajmniej częściowo) z podobną sytuacją. Przypuszczenie to potwierdzają analizy grafologiczne Stinsona (1999 [1996], 37–38) – amerykański badacz twierdzi, że w większości chorałów melodycznych Bach prawdopodobnie najpierw zapisywał głos sopranowy (melodia chorału), później basowy (podstawa harmoniczna), a na końcu uzupełniał kompozycję partią altu i tenoru. Świadczy o tym m.in. dostrzegalne w niektórych przypadkach w autografie zagęszczenie głosów środkowych, które wynika, jak się wydaje, z wpisywania ich w szkielet

6. „sich im Pedal studio zu habi- / litiren, indem in solchen darinne / befindlichen Choralen das Pedal / gantz obligat tractiret wird.” Zob. karta tytułowa autografu.

7. „Den Anfang mussten seine | Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen [sic!] Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor mussten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bässe machen.” Cyt. za: *Bach-Dokumente III*, s. 289, nr 803.

wyznaczony przez dwa skrajne głosy⁸. W czasach Bacha gra na instrumencie była – jak dobrze wiadomo – nierozzerwalnie związana z improwizacją i umiejętnością komponowania, zatem funkcję pedagogiczną pedału *obligato* w chorałach z *Orgelbüchlein* warto postrzegać nie tylko przez pryzmat dzisiejszych zwyczajów (dla współczesnych organistów jest to przede wszystkim materiał służący do osiągnięcia biegłości w grze na pedale), ale również praktyk dawniejszych – jako wprowadzenie do nauki kompozycji.

Funkcja retoryczna

Chorały z *Orgelbüchlein* to kompozycje muzyczne związane ze ściśle określonym tekstem, który jednak nie został zanotowany w autografie. Brak ten powoduje, że czasem traktuje się wprowadzone przez Bacha incipity podobnie do numerów katalogowych, tj. jako wygodny sposób identyfikacji utworu, który jednak nie niesie ze sobą żadnych konsekwencji. Zachowane dokumenty z kręgu Johanna Sebastiana świadczą jednak, że nie jest to słuszne podejście (Williams 1989 [1984], 59–60). I tak dla przykładu Johann Gotthilf Ziegler (jeden z uczniów Bacha z okresu pobytu w Weimarze), gdy starał się o posadę organisty w Halle, zaznaczył w liście do rajców miejskich: „co się tyczy gry chorałów, zostałem przez mojego jeszcze żyjącego nauczyciela, Kapelmistrza Bacha, tak poinstruowany: abym grał pieśni nie tylko powierzchownie, ale zgodnie z afektem słów”⁹. Ziegler wiedział co robi, powołując się na Bacha, ponieważ w Halle nazwisko lipskiego kantora znaczyło wiele (pracę dostał zresztą jego syn – Wilhelm Friedemann Bach). Z naszego punktu widzenia najważniejszy jest jednak fakt, że aplikujący o posadę organista wprost zaznacza, iż znane mu są zasady muzycznego opracowywania chorałów, a dokładniej konieczność uwzględniania warstwy literackiej.

Dlaczego wobec tego Bach nie zapisał tekstów chorałowych, skoro były one tak istotne? Pytanie to wydaje się uzasadnione z perspektywy współczesnego odbiorcy, szczególnie takiego, który nie ma wiele wspólnego z kulturą protestancką. Trzeba jednak pamiętać, że w czasach i otoczeniu Bacha melodie chorałowe i związane z nimi słowa były powszechnie znane. Funkcjonowały one w zbiorowej świadomości do pewnego stopnia tak, jak dzisiaj dziś funkcjonują kolędy albo przeboje muzyki

8. Wyjątkiem od tej zasady były zapewne chorały *In dir ist Freude* BWV 615 (Stinson sugeruje, że forma fantazji chorałowej narzuca raczej jednoczesne komponowanie wszystkich głosów) oraz *Christum wir sollen loben schon* BWV 611 (partia chorałowa znajduje się w alcie, toteż zapewne od tego głosu Bach rozpoczął proces twórczy). Z kolei w przypadku chorałów kolorowanych trudno sobie wyobrazić, by kompozytor rozpoczynał od „gotowego” głosu sopranowego, bardziej prawdopodobne wydaje się, że najpierw szkicował melodię chorału, później zajmował się basem i głosami wewnętrznymi, na końcu zaś wracał do sopranu i dodawał doń zdobienia. Wreszcie chorały w kanonie rozpoczął Bach najpewniej od opracowania kanonu właśnie (Stinson 1999 [1996], 37–38).

9. „Was das Choral Spielen betrifft, so bin von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herren Capellmeister Bach so unterrichtet worden: daß ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Worte spiele.” Cyt. za *Bach-Dokumente II*, s. 423, nr 542.

popularnej – zna je niemal każdy. Gdy Bach opracowywał *Nun komm, der Heiden Heiland* nie musiał zapisywać tekstu, ponieważ zdecydowana większość słuchaczy nie tylko od razu rozpoznawała melodię, ale jednocześnie znała na pamięć tekst i łączyła go z odpowiednim okresem roku liturgicznego oraz innymi znaczeniami. Jeżeli dodatkowo wziąć pod uwagę fakt, że autograf wyraźnie ujawnia, iż kompozytor zmagał się z brakiem miejsca (właśnie z tego powodu musiał w kilku przypadkach stosować zapis tabulaturowy), wówczas okaże się zrozumiałe, że zacernianie papieru powszechnie znanym (a w każdym razie w dużej mierze opanowanym pamięciowo przez luterańską gminę) tekstem, który zresztą znajdował się w śpiewnikach, byłoby marnowaniem cennego miejsca (na marginesie można dodać, że w niektórych przypadkach jest to nawet kilkanaście zwrotek, a tekst do *O Mensch, bewein dein Sünde gross* BWV 622 liczy aż 24 strofy).

Zarysowany problem jest szczególnie palący w przypadku *Orgelbüchlein*, ponieważ w cyklu tym uderza niezwykle dbałość o oddanie w tkance muzycznej znaczenia, jakie niesie ze sobą warstwa literacka. Już Spitta podkreślał ów fenomen w biografii lipskiego kantora:

Kolejny krok w stronę udoskonalenia tej formy [chorału organowego] uczynił Bach poprzez to, że odwzorował w tkance kontrapunktycznej pewne wyobrażenia poetyckie. Pachelbel nie dotarł do tego [miejsca], zabrakło mu zażyłości [z tekstem], która pozwoliłaby mu wniknąć wewnątrz jego tematu.¹⁰

Spitta zauważa doniosłą rolę warstwy literackiej w *Orgelbüchlein* i wynikającą stąd zmianę w stosunku do tradycji opracowywania chorałów organowych, z której wyrósł Sebastian Bach. XIX-wieczny uczony dodaje również, że czasem związek z tekstem jest niezwykle wyrafinowany i przejawia się zastosowaniem osobliwej figury związanej z konkretnym słowem. Niemniej Spitta zastrzega, że niewłaściwym jest doszukiwanie się w każdej frazie muzycznej oddzielnego znaczenia, raczej idzie o ukształtowanie pewnej nadrzędnej idei muzycznej, ta zaś czerpie z tego samego źródła, które uformowało warstwę literacką (Spitta 1916 [1873–1880], 589–591).

Podobnie fenomen ten rozumie Albert Schweitzer. Alzacki uczony idzie jednak dużo dalej i dostrzega głębokie analogie między językiem oraz muzyką (Schweitzer 1972, 356–380). W znanej monografii Bacha wyróżnia on szereg powtarzalnych motywów, które tworzą swoisty „słownik muzyczny”. Oto kilka „haseł” owego „słownika” wraz z przykładami z *Orgelbüchlein* (Schweitzer 1972, 381–395):

1) motywy kroków: (a) mogą wyrażać spokojną i pewną wiarę w Boga, np. szerokie kroki basowe w *Wir Christenleut* BWV 612 lub (b) przeciwnie – niepewność i chwiejność, np. synkopowany bas w *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf* BWV 617;

10. „Einen weiteren Schritt zur Vervollkommnung der Form that Bach, indem er gewisse Bewegungsvorstellungen der Dichtung in den contrapunctirenden Tonreihen abspiegelte. Pachelbel hatte sich dessen enthalten, ihm fehlte die Innigkeit, sich dergestalt in seinen Gegenstand zu versenken.” (Spitta [1873–1880] 1916, 1/592).

2) motywy błęgiego spokoju – mogą wyrażać radość zbliżoną nie tyle do ekstazy, co do wewnętrznego ukojenia, np. motyw podstawowy w *Jesu, meine Freude* BWV 610;

3) motywy bólu: (a) mogą wyrażać szlachetną skargę, np. szesnastki wiązane po dwie w *O Lamm Gottes, unschuldig* BWV 618 bądź (b) treści zgoła dramatyczne, np. pochodny chromatyczny w *Christus, der uns selig macht* BWV 620;

4) motywy radości: (a) odwzorowują radość za pomocą pochodów gamowych szesnastek/ósemek, np. *Erstanden ist der heil'ge Christ* BWV 628 lub (b) wykorzystują w różnych odmianach grupę rytmiczną 1 ósemka + 2 szesnastki, np. 1 szesnastka + 2 trzydziesto-dwójki w *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* BWV 616.

Schweitzer idzie nawet dalej i tłumaczy całą twórczość lipskiego kantora przez pryzmat „poetyckiej inspiracji” (nieprzypadkowo pierwsza, francuska wersja monografii z roku 1905 nosi podtytuł *Le musicien-poète*). I choć wyszczególnione przez niego motywy istotnie są na tyle charakterystyczne, z jednej, a powtarzalne (pojawiają się również w kantatach) z drugiej strony, że można je pojmować jako grupy do pewnego stopnia zleksykalizowane, to jednak trzeba pamiętać, że nie zawsze zdefiniowana przez niego grupa wiąże się z opisany znaczeniem. Cały czas poruszamy się bowiem w obszarze mniej lub bardziej dookreślonej i tworzonej w danym kontekście (przede wszystkim tekstowym, ale też liturgicznym, teologicznym itd.) metafory, dlatego zbyt dosłowne i bezkrytyczne traktowanie rozstrzygnięć Schweitzera może prowadzić do kuriozalnych twierdzeń.

Nie ulega jednak wątpliwości, że tekst jest w twórczości Bacha niezwykle ważny, w chorałach z *Orgelbüchlein* należy go zaś brać pod uwagę przy analizie kolejnych utworów. Problem związku tkanki dźwiękowej z językiem w omawianym cyklu jest zresztą zdecydowanie bardziej rozległy i wiąże się z ustaleniami badaczy związków retoryki i muzyki (m.in. Unger 1985 [1941]; Wesołowski 2003 [1978]; Klassen 2001; Tarling 2004; Jasiński 2006). Obszar ten obejmuje kompleks stosunkowo różnorodnych zagadnień, które nie układają się w jeden spójny system – raczej mamy tu do czynienia z różnymi tradycjami i inspiracjami. Chciałbym zwrócić uwagę na kilka z nich.

a) Nauka o afektach: w bardzo szerokiej perspektywie odnosi się ona do antycznej teorii etosu, jednak w wersji barokowej inspirowana jest przede wszystkim mechanicznie pojętą fizjologią w duchu Kartezjusza, mianowicie zakłada, że dźwięk jest elementem zewnętrznym, który może w racjonalny i powtarzalny sposób wywierać wpływ na wzbudzenie określonych afektów, czyli reakcji emocjonalnych. Athanasius Kircher – ważny teoretyk w dziejach rozwoju muzycznej teorii afektów – twierdził, że interwały dysonujące powodują spowolnienie tchnień życiowych i w konsekwencji doprowadzają do wywołania afektów związanych ze smutkiem, interwały konsonujące

działają zaś odwrotnie. W jego koncepcji (określał ją mianem *musica pathetica*) szczególnie doniosłą rolę odgrywała sekunda mała, o której pisał, iż „jest duszą wszelkiej muzyki”¹¹. W ramach teorii afektów przyporządkowywano określone właściwości emocjonalne nie tylko interwałom, ale także skalom muzycznym (Paczkowski 1998, 207–233; Mianowski 2000, 36–47) – najbardziej znana klasyfikacja tego typu znajduje się w traktacie Johanna Matthesona *Das neu-eröffnete Orchestre* (Mattheson 1713, 231–253).

b) Teoria figur: koncepcja przeniesienia na grunt muzyczny praktyki stosowania pewnych utartych formuł (figur retorycznych właśnie), które – jak uczy tradycja – dobrze nadają się do wywarcia zamierzonego efektu, sięga korzeniami sztuki renesansowej, a nawet średniowiecznej, niemniej fundamentalne znaczenie dla ukształtowania języka muzycznego zyskała dopiero w okresie baroku. W XVII i XVIII (szczególnie I. poł.) wieku wypracowano wiele rozmaitych muzycznych figur retorycznych – część z nich zasada się na takich samych zasadach, co figury językowe (np. *aposiopesis*, czyli zamilknięcie, którego walor ekspresyjny wynika z nagłego i nieoczekiwanego przzerwania narracji), część natomiast wykorzystuje rozwiązania autonomiczne, typowe jedynie dla zgrupowań dźwięków, np. *saltus duriusculus* (Bartel 1985, 250–251), czyli skok o interwał dysonujący, który na ogół funkcjonuje jako figura podkreślająca jakieś dramatyczne słowo – w kantatach Johanna Sebastiana Bacha bardzo często występuje z wyrazem oznaczającym śmierć: *Tod*.

c) Zbliżenie paradygmatów językowego i muzycznego zaowocowało również próbami pojmowania procesu komponowania przez analogię do sposobu układania mowy. Nie tylko ogólny cel utworu muzycznego definiowano za pomocą trzech podstawowych zasad retoryki – poruszać (*movere*), pouczać (*docere*) i sprawiać przyjemność (*delectare*) – ale również na rozmaite sposoby adaptowano model, wedle którego orator rozpoczyna pracę twórczą od określenia tematu (*inventio*), następnie szereguje argumenty w odpowiednim porządku (*dispositio*), nadaje im odpowiedni (tj. spełniający zasadę *decorum*) styl (*elocutio*), wreszcie mowę zapamiętuje (*memoria*) i wygłasza (*pronuntiatio*) [Wilson, Buelow, Hoyt 2001, 260–263]. Ponadto zasady rządzące układem poszczególnych części oracji (*dispositio*) aplikowano czasem do konstrukcji dźwiękowych i tworzone mniej lub bardziej rozbudowane analogie. Współcześnie najczęściej cytuje się schemat zaprezentowany przez Johanna Matthesona w traktacie *Der vollkommene Capellmeister* (Mattheson 1739, 236). Hamburski muzyk i teoretyk pisał w drugiej części tego opasłego dzieła, iż następstwo kolejnych części dobrze skomponowanej melodii wykazuje podobieństwo do retorycznej *dispositio*, a zatem składa się z następujących elementów: *exordium* (wstęp), *narratio*

11. „Totius musicae anima semitonium est”. Cyt. za: Kircher 1999 [1650], 554 (przywołany cytat znajduje się na stronie oznaczonej jako 620, jednak jest to najpewniej błąd drukarski – wcześniejsza strona nosi numer 553).

(przedstawienie głównej idei; w muzyce np. pojawienie się głosu wokalnego po instrumentalnym wstępie), *propositio* (rozwińnięcie tej idei, pokazanie jej różnorodnych odcieni; w muzyce np. wariacyjne rozwinięcie tematu), *confutatio* (przedstawienie – i tym samym zneutralizowanie – kontrargumentów; w muzyce np. prezentacja tematu w wersji chromatycznej), *confirmatio* (powrót do głównej idei i utwierdzenie się w jej słuszności; w muzyce np. prezentacja zasadniczej wersji tematu) oraz *peroratio* (zakończenie). Wydaje się jednak, że nie powinniśmy absolutyzować tego wyliczenia: po pierwsze dlatego, że był to stosunkowo odosobniony pomysł, a po drugie z tego powodu, że Mattheson chce raczej wskazać na potrzebę refleksji o układzie kompozycji, niż przekazać uniwersalny model. Świadczy o tym dobitnie fakt, że na przestrzeni dwóch zaledwie stron odnajdujemy u niego dwie wersje tego schematu: na s. 235 *confutatio* znajduje się za *confirmatio*, zaś na następnej stronie, gdzie Mattheson objaśnia znaczenie poszczególnych terminów, kolejność została odwrócona (najpierw *confutatio* potem *confirmatio*). Sam autor stwierdza zresztą:

Tedy, mimo że wymienione części nie zawsze występują we wspomnianej właśnie kolejności bądź po sobie; można je wszakże odnaleźć w niemal wszystkich dobrych melodiach.¹²

W przypadku *Orgelbüchlein* nie sposób jednoznacznie wskazać na opisaną strategię, można niemniej – na zasadzie dosyć dowolnej analogii – myśleć o wyborze odpowiedniego (często korespondującego z tekstem) motywu przez pryzmat kategorii *inventio*; o odpowiednim rozplanowaniu poszczególnych głosów (w którym lub których głosach chorał?; w których określone motywy? itd.) za pomocą pojęcia *dispositio*, o wysiłkach adekwatnego zdobienia linii melodycznej w chorałach kolorowanych zaś w kontekście dopracowywania najdrobniejszych elementów stylu, czyli *elocutio*.

d) Wreszcie – *last but not least* – w przypadku omawianego cyklu niebagatelną rolę pełni, wynikający między innymi z funkcji liturgicznej, kontekst luterński. W obrębie protestanckiej kultury religijnej muzyka funkcjonowała jako szalenie istotny (drugi po Słowie Bożym) środek objaśniania i przekazywania wiary. Badacze widzą w tym postulacie źródła barokowej retoryki muzycznej, która ukształtowała się przede wszystkim (a w każdym razie w sposób najbardziej świadomy i zadeklarowany) na obszarach luterńskich (Korpanty 2012). Dietrich Bartel (Bartel 2003) zwraca ponadto uwagę na fakt, iż w szkołach luterńskich często ta sama osoba wykładała łacinę, retorykę i muzykę – co w naturalny sposób prowadziło do interdyscyplinarnego, jakbyśmy dziś powiedzieli, podejścia – a osobą tą był na ogół kantor¹³.

12. „Denn, obgleich die erwehnten Stücke sich eben nicht allemahl in derselben Reihe befinden oder auf einander folgen sollten; so werden sie doch in guten Melodien fast alle anzutreffen seyn.” Cyt. za: Mattheson 2012 [1999], 350. W oryginalnej wersji traktatu z roku 1739 przywołany fragment znajduje się na s. 237.

13. Wymownym przykładem jest postać Joachima Burmeistera, kantora z Rostocku oraz nauczyciela w tamtejszej szkole miejskiej, który w swoich traktatach wprowadził pomysł ścisłego powiązania muzyki z retoryką (Rivera, Ruhnke, 2001).

W *Orgelbüchlein* bardzo wyraziste jest dążenie, aby dopasować afektywną zawartość muzyki do znaczenia opracowywanego tekstu. W wielu przypadkach ogólna atmosfera Bachowskich chorałów pozostaje w związku z warstwą literacką (np. niezwykle radosny chorał *In dir ist Freude* BWV 615 czy przeciwnie – pasyjny *O Lamm Gottes, unschuldig* BWV 618). W niektórych utworach pojawiają się dodatkowo charakterystyczne zwroty melodyczne lub melodyczno-harmoniczne, które podkreślają znaczenie jednego słowa lub zwrotu (np. w chorale *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 637 partia basowa jest oparta na nieustannym powtarzaniu skoków septymowych, co komentatorzy zgodnie interpretują jako odzwierciedlenie tytułowego upadku Adama, z kolei w chorale *Vom Himmel kam der Engel Schar* BWV 607 opadające i wznoszące się linie melodyczne korespondują z wizją zstępujących i wstępujących aniołów, o których mowa w tekście).

Opisane zjawisko dostrzegali już Spitta oraz Schweitzer, niemniej dopiero studia nad związkami retoryki z muzyką pozwoliły umieścić te obserwacje w szerokim polu teorii afektów i figur (Kloppers 1965; Benitez 1987; Hiemke 2007, 80–89). Na ile Bach znał i świadomie stosował tę tradycję, pozostaje kwestią otwartą. Z całą pewnością miał z nią styczność: np. jako uczeń szkoły w Lüneburgu musiał sobie przyswoić zasady klasycznej retoryki, pojęciem muzycznych figur retorycznych posługiwał się zaś jego bliski przyjaciel Johann Gottfried Walther. W podręczniku *Praecepta der musicalischen Composition*, który został ukończony w roku 1708, a zatem gdy Bach był w Weimarze i rozpoczął pracę nad *Orgelbüchlein*, Walther pisał:

Wenn ein Componist etwas mit einem text [sic!] componiren will, muß er nicht nur die gantze Meinung deßelben, sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines jeglichen Wortes absonderlich verstehen. (...) Wenn aber eine Gemüths-Regung zu exprimiren ist, soll der Componist mehr auf dieselbe, als auf die einzeln Worte sehen, nicht zwar, daß er dieselben insonderheit gar nicht achten dörrfte, sondern, daß er nur die Worte, welche der Gemüths-Regung zu wieder sind, nicht absonderlich exprimiren solle (Walther 1955, 158).

Katarzyna Korpanty zauważa, że jest to w gruncie rzeczy cytata z traktatu Wolfganga Caspara Printza *Phrynus Mitilenaeus oder Satyrischer Componist* w wersji z 1696 roku (Printz 1696) i podaje następujące tłumaczenie pierwowzoru:

Jeżeli kompozytor zamierza skomponować utwór z tekstem, musi rozumieć nie tylko cały jego sens, lecz w szczególności także znaczenie i akcent każdego słowa. (...) Jeżeli jednak wyrazić należy nastrój, to na nim, a nie na pojedynczych słowach powinien kompozytor skupić swą uwagę. Nie oznacza to, że nie powinien on zważać na słowa, lecz to, że nie powinien on wyrażać słów, które są sprzeczne z nastrojem (Korpanty 2015, 58).¹⁴

14. W wersji oryginalnej fragment ten brzmi następująco: „Wenn ein Componist etwas mit einem Text [sic!] componiren will / muß er nicht nur allein die ganze Meynung desselben / sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines ieglichen Wortes absonderlich verstehen. (...) Wenn aber eine Gemüths-Regung zu exprimiren ist / soll der Componist mehr auff dieselbe / als auff die einzeln Worte sehen / nicht zwar / daß er dieselben insonderheit gar nicht achten dörrfte / sondern / daß er nur die Worte / welche der Gemüths-Regung zuwieder / nicht absonderlich exprimiren solle”. Cyt. za Printz 1696, I/114. W wersji Walthera można zauważyć drobne zmiany, jednak nie wpływają one w istotny sposób na sens zacytowanych słów.

Choć nie sposób dzisiaj stwierdzić jednoznacznie, czy i do jakiego stopnia Bach świadomie zmierzał do zbliżenia zasad retoryki z muzyką w trakcie pracy nad *Orgelbüchlein*, to jednak spójność tych chorałów z przejętymi od Printza poglądami Walthera jest uderzająca.

I tak uwaga o tym, że nie należy mechanicznie jakoby opracowywać konkretnych słów, lecz rozumieć cały kontekst, doskonale pasuje do chorału *Jesu, meine Freude* BWV 610. Na pierwszy rzut oka mamy tu bowiem do czynienia z afektem radosnym (tytuł oznacza: *Jezu, ma radości*), który powinien zaowocować stosunkowo szybką i witalną muzyką, jak to się dzieje na przykład we wspomnianym wcześniej, fanfarrowym chorale *In dir ist Freude* BWV 615. Oba utwory są przeznaczone na Boże Narodzenie, oba mają w tytule radość... jednak muzyczne opracowanie BWV 610 jest zupełnie inne niż BWV 615, zawiera zupełnie inny afekt. Co za to odpowiada? Wydaje się, że właśnie warstwa literacka. W przypadku BWV 615 mowa jest o niezmaconej niczym radości z przyjścia Chrystusa na Ziemię, którą doskonale odzwierciedla tkanka muzyczna ekstatycznej niemal fantazji *In dir ist Freude*, tymczasem w chorale *Jesu, meine Freude* mamy do czynienia z sytuacją zgoła odmienną. Otóż tekst (zob. Aneks) jest zapisem uczuć, jakie towarzyszą duszy tęskniącej do Jezusa: jej postawę charakteryzuje zawierzenie i wielka ufność w działanie Bożej opatrności, ale jednocześnie odrobina goryczy, a nawet jeśli nie goryczy, to w każdym razie tęsknoty, wynikającej z oddalenia od Boga (*Ach, wie lang, ach lange / Ist dem Herzen bange / Und verlangt nach dir!*). Relacja podmiotu tekstowego do Jezusa została w pierwszej strofie porównana do sytuacji rozdzielonych kochanków, dokładniej narzeczonych (*Gottes Lamm, mein Bräutigam*). Zabieg ten stanowi wyzyskanie starej tradycji chrześcijańskiej, która pochodzi z *Pieśni nad Pieśniami*. To w tej biblijnej księdze rozgrywa się dialog (przerywany wtrąceniami chóru) Oblubienicy z Oblubieńcem, i to w niej spotykamy metaforę, iż stosunek Boga do człowieka rządzi się tymi samymi prawami, co relacje panujące między narzeczonymi. Wszystko to jest istotne o tyle, że pokazuje na czym polega fenomen radości z chorału *Jesu, meine Freude* – nie ogranicza się ona do wesołego ożywienia, lecz jej sedno stanowi coś, co chciałbym określić mianem radosnej tęsknoty. Sądzę, że taki właśnie afekt został odzwierciedlony w warstwie muzycznej BWV 610, a potwierdzeniem tej interpretacji jest wpisane w autografie określenie *largo*. Rzadko spotykamy u Bacha uwagi agogiczne, toteż jej obecność można rozumieć jako wskazówkę, iż mamy tu do czynienia z sytuacją niejednoznaczną, wymagającą doprecyzowania. *Largo* we współczesnej terminologii oznacza tempo bardzo wolne, jednak należy pamiętać, że w baroku określenia agogiczne odnosiły się przede wszystkim do afektu, wtórnie zaś do tempa. Obecność omawianego włoskiego terminu zdaje się być rodzajem znaku ostrzegawczego, aby nie brać dosłownie tytułowej radości, zajrzeć w głąb tekstu i dostrzec, że nie o ekstrawertyczną wesołość tu chodzi, lecz o radość nieco bardziej uwewnętrznioną – przepełnioną jednocześnie ufnością i tęsknotą.

Organiści, którzy chcą dzisiaj wykonać ten chorał, natrafiają zatem na dwa niebezpieczeństwa: niektórzy, idąc za początkowym incipitem oraz szesnastkową fakturą, interpretują go zgodnie z afektem pełnym radosnego uniesienia (szybkie tempo, jasna registracja), z kolei inni traktują *largo* przede wszystkim jako wskazówkę dotyczącą tempa i wykonują ów chorał bardzo wolno. Sądzę, że optymalne rozwiązanie sytuuje się pomiędzy tymi dwoma skrajnościami, a ambiwalencja tekstu chorałowego powinna zyskać odzwierciedlenie w praktyce wykonawczej: tempo powinno być powolne (tak, aby wszystkie dysonanse mogły wybrzmieć), jednak nie przesadnie (melodia chorałowa powinna być czytelna), zaś barwa i charakter dźwięku odpowiednie do ambiwalentnego afektu radosnej tęsknoty. Bardzo pouczająca w tym kontekście byłaby retoryczna analiza całego motetu *Jesu, meine Freude* BWV 227. W kompozycji tej Bach wykorzystał niemal wszystkie zwrotki tekstu chorałowego i umuzyczył je w sposób niezwykle plastyczny. W efekcie ambiwalencja, którą chorał organowy skupia w sobie niczym w soczewce, w motecie została rozpisana na wiele „głosów” i szczególnie pięknie udratyzowana. Poprzestaniemy jednak na tej wskazówce i konstatacji, że tekst jest w chorałach z cyklu *Orgelbüchlein* niezwykle ważny, a uwzględnienie warstwy literackiej prowadzi nie tylko do pełniejszego zrozumienia muzyki, ale jednocześnie może (powinno?) wpływać na praktykę wykonawczą, szczególnie zaś artykulację (powinna wynikać z podziału na wersy), tempo (oczywiście przy zachowaniu ogólnych ram, wyznaczonych przez zastosowane metrum) oraz registrację (oba parametry powinny być podporządkowane afektowi, który wynika z opracowywanego tekstu). Rozpoznanie i odpowiednie zinterpretowanie funkcji retorycznej jest zatem niezwykle ważne i może przynieść liczne pożytki poznawcze oraz wykonawcze.

Aneks¹⁵

1. Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebers werden.

2. Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.

1. Jezu, ma radości,
Duszy mej miłości,
Drogi Jezu mój,
Kiedyż za swym Panem
Tęsknić już przestanę,
Głos usłyszę Twój?
Tyś jest oblubieńcem mym;
Nic miłszego ponad Ciebie
Nie znam tu ni w niebie.

2. Tyś jest mym schronieniem;
Pod Twych skrzydeł cieniem
Nie zatrzwożę się...

15. Cyt. za: <http://kbbp.org.pl/bwv-227> (dostęp 27 kwietnia 2017 roku). Redakcja – Wojciech Apel na podstawie różnych źródeł: *Śpiewnika ewangelickiego* (pieśń *Jezu, ma radości*) oraz przekładu Armina Teskego (strofa *Gute Nacht, o Wesen*).

Lass den Satan wittern,
Lass den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.

3. Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Abgrund muss verstummen,
Ob sie noch so brummen.

4. Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewusst!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Nicht von Jesu scheiden

5. Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefälltst du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.

6. Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muss auch ihr Betrüben
Lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Niech pękają skały,
Drży krąg ziemi cały
Jezus chroni mnie.
Choćby w przepaść runął świat,
Choć mnie grzech i piekło goni,
Jezus mnie obroni.

3. Śmierć niech postrach mnoży,
Szatan niech się sroży
Nie odstąpię wstecz.
Burz się, szalej, świecie,
Jam bezpieczny przecież;
Więc bojaźni, precz!
Bóg mą tarczą, zbroją mą
Choć otchłanie wrą spienione,
W Panu mam obronę.

4. Za nic mam rozkosze.
Nad ich czar przenoszę
Ciebie, Zbawco dusz.
Za nic czcze honory,
Świetne ich pozory
Mnie nie łudzą już.
Ani nędza, krzyż ni śmierć
Nie oderwą mnie od Niego,
Od Jezusa mego.

5. Dobranoc! Świat cieni,
Który tak się ceni,
Już nie cieszy mnie.
Ach, dobranoc, grzechy,
Jam doznał pociechy,
Nie więzicie mnie.
Dobranoc przepychu mdły
Zdrożne życie, odejdz, bowiem
Dobranoc ci powiem.

6. Ustań, smutku wszelki,
Pocieszyciel wielki,
Jezus przy mnie tuż.
Miłujących Boga,
Choć ich gnębi trwoga,
Radość wita już;
Choć tu w znoju dźwigam krzyż,
Ty położysz kres żałości,
Jezu, ma radości!

References

- Apel, Willi.** 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*, tłum. Hans Tischler. Bloomington – London: Indiana University Press (Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. 1967. Kassel: Bärenreiter).
- Bach-Dokumente II.* 1969. *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, red. Werner Neumann, Hans-Joachim Schulze. Leipzig: Bärenreiter / VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Bach-Dokumente III.* 1972. *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, red. Hans-Joachim Schulze. Leipzig: Bärenreiter / VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Bach, Johann Sebastian.** Mus. ms. Bach P 283. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.
- Bach, Johann Sebastian.** 2010 (1981). *Orgelbüchlein BWV 599–644. Faksimile der autographen Partitur*, red. Heinz-Harald Löhlein. Kassel: Bärenreiter.
- Bartel, Dietrich.** 1985. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Bartel, Dietrich.** 2003. “Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures”, *The Musical Times*, 144: 15–19.
- Benitez, Vincent P.** 1987. “Musical-rhetorical figures in the «Orgelbüchlein» of J. S. Bach”, *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 18: 3–21.
- Frotscher, Gotthold.** 1937. *Vorwort*. W: *Das Erbe Deutscher Musik*, t. 9: *Orgelchoräle um Joh. Seb. Bach*, red. Gotthold Frotscher, Reichsdenkmale Deutscher Musik, Braunschweig: Henry Litolff’s Verlag, V.
- Hiemke, Sven.** 2007. *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*. Kassel: Bärenreiter.
- Jasiński, Tomasz.** 2006. *Polska barokowa retoryka muzyczna*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Kircher, Athanasius.** 1999 (1650). *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, red. Ulf Scharlau, cz. I. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag.
- Klassen, Janina.** 2001. “Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis”, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 73–83.
- Kloppers, Jacobus.** 1965. *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien*. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität.
- Korpanty, Katarzyna.** 2012. “Zagadnienie tekstu słownego i jego muzyczna interpretacja w ujęciu niemieckich teoretyków muzyki epoki baroku”, *Muzyka*, 224: 53–72.
- Korpanty, Katarzyna.** 2015. “Johann Gottfried Walther i jego podręcznik kompozycji pt. «Praecepta der musicalischen Composition»». Autorskie opracowanie czy mechaniczna kompilacja treści”, *Muzyka*, 237: 3–24.
- Löhlein, Heinz-Harald** (red.). 1987. *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie IV, Band 1, Kritischer Bericht: Orgelbüchlein, Sechs Chöräle von verschiedener Art (Schüler-Choräle)*, Orgelpartiten. Leipzig: Bärenreiter / VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Mattheson, Johann.** 1713. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg.
- Mattheson, Johann.** 1739. *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg.
- Mattheson, Johann.** (1999) 2012. *Der vollkommene Capellmeister*, red. Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter Studienausgabe.
- May, Ernest.** 1986. “The Types, Uses, and Historical Position of Bach’s Organ Chorales”. W: *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*, red. George Stauffer, Ernest May, 81–101. Bloomington: Indiana University Press.
- Mianowski, Jarosław.** 2000. *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

- Paczkowski, Szymon.** 1998. *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*. Lublin: Polihymnia.
- Printz, Wolfgang Caspar.** 1696. *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*, Dresden–Lepizig (część I [w innej formie] oraz II ukazały się wcześniej w latach 1676 i 1677).
- Rivera, Benito V.** oraz **Martin Ruhnke.** 2001. “Burmeister Joachim”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie. London – New York: Macmillan Publishers Limited, t. 4, s. 635–637.
- Sachs, Klaus-Jürgen.** 1980. “Die «Anleitung..., auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen», als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs”, *Archiv für Musikwissenschaft* 37: 135–154.
- Schweitzer, Albert.** 1972. *Jan Sebastian Bach*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Kraków: PWM (niemiecki oryginał został opublikowany w Lipsku w roku 1908 pod tytułem *Johann Sebastian Bach* i stanowił rozszerzoną wersję wcześniejszej, francuskojęzycznej książki z roku 1905, ta zaś posiadała wymowny podtytuł, który został usunięty w późniejszych edycjach, mianowicie: *J. S. Bach. Le musicien-poète*).
- Seiffert, Max.** 1958. *Vorwort*. W: *Johann Gottfried Walther, Gesammelte Werke für Orgel*, red. Max Seiffert, Hans Joachim Moser, *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, t. 26 i 27, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, I–XXXII.
- Sharp, G. B.** 2001. “Armsdorff, Andreas”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 2. London – New York: Macmillan Publishers Limited.
- Spitta, Philipp.** 1916 (1873–1880). *Joh. Seb. Bach*, t. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Stinson, Russell.** 1999 (1996). *Bach: The Orgelbüchlein*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Tarling, Judy.** 2004. *The Weapons of Rhetoric: A Guide for Musicians and Audiences*. St. Albans: Corda Music.
- Unger, Hans-Heinrich.** 1985 (1941). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag.
- Walther, Johann Gottfried.** 1955. *Praecepta der musicalischen Composition*, red. Peter Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Wesołowski, Franciszek.** 2003 (1978). *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*. W: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie. Franciszek Wesołowski i Eugeniusz Sądziadek*, 21–68. Wrocław: Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.
- Williams, Peter.** 1985 (1980). *The Organ Music of J. S. Bach I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, Peter.** 1989 (1984). *The Organ Music of J. S. Bach. III A Background*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, Blake, George J. Buelow** oraz **Peter A. Hoyt.** 2001. “Rhetoric and music”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, 21: 260–275. London – New York: Macmillan Publishers Limited.
- www.bach-digital.de**