

Krzysztof Moraczewski

Kantata "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 Johanna Sebastiana Bacha jako przykład dzieła muzycznego o semantycznie złożonej wartości estetycznej

Studia Kulturoznawcze nr 1, 111-124

2011

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.

KRZYSZTOF MORACZEWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

**Kantata „Ich hatte viel Bekümmernis” BWV 21
Johanna Sebastiana Bacha
jako przykład dzieła muzycznego
o semantycznie złożonej wartości estetycznej**

Przywołując wybrane tezy własnej książki pt. *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury*¹ i na bieżąco sprawdzając ich przydatność w badaniach nad indywidualnym dziełem sztuki muzycznej, chcę zaproponować interpretację kantaty kościelnej Jana Sebastiana Bacha „Ich hatte viel Bekümmernis”² z wykorzystaniem pochodzącego z przywołanej książki pojęcia dzieła sztuki o złożonej wartości estetycznej. Konieczne jest jednak wprowadzenie kilku definicji, gdyż niektórymi terminami będę się posługiwał w sensie nieco odmiennym od zwykle przyjmowanego.

Dzieło muzyczne to określony system relacji między wydarzeniami muzycznymi, jaki jest wyznaczany przez performatywny (choć nie tylko) zapis partyturowy, a dostępny percepcyjnie za pośrednictwem złożonego zjawiska akustycznego, jakim jest wykonanie dzieła muzycznego. Ów system relacji pojmuję jako quasi-czasowy w sensie Ingardenowskim, tak jak i odróżnienie muzycznego dzieła sztuki od akustycznej podstawy jego percypowalności stanowi interpretację Ingardenowskiego odróżnienia dzieła sztuki jako przedmiotu intencjonalnego od jego materialnej podstawy bytowej. Wydarzenia muzyczne i relacje między nimi są odróżniane od siebie i porządkowane w określony system relacji zarówno w oparciu o kompetencję kulturową, jak i prawa percepcji o fizjologicznym i psychologicznym charakterze. Odróżnienie tego,

¹ K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

² Korzystam z wydania Breitkopf & Härtel *Johann Sebastian Bach's Werke*.

co w percepcji dzieła muzycznego jest determinowane kulturowo i np. przez procesy kognicji, stanowi jednak osobne i złożone zagadnienie. Natomiast sam system relacji między wydarzeniami muzycznymi może być pojęty bądź jako konkretny układ relacji podobieństwa, różnicy i pokrewieństwa między audytywnie uchwytnymi elementami, przy czym relacje te muszą być audytywnie uchwytnie (tak rozumieją ten problem przedstawiciele poznawczej psychologii muzyki)³, bądź jako abstrakcyjny system relacji między nie tyle dźwiękami, ile ich graficznym zapisem, uchwytnych najczęściej poprzez analizę partytury (takie rozumienie formy muzycznej towarzyszy np. amerykańskim teoretykom muzyki serialnej⁴, choć mam wątpliwości, czy słuszne jest wywodzenie przez nich tej idei od Arnolda Schönberga). Różnica między tymi sposobami pojmowania dzieła muzycznego ma charakter sporu o istotę muzyki, a więc takiego, w który kulturoznawca włączyć się nie może. Kulturoznawca może jedynie stwierdzić, że na przestrzeni dziejów zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej wykształciły się odrębne pod względem pojmowania tego zagadnienia postacie kultury muzycznej, które obecnie weszły w konflikt – kulturoznawca nie myśli bowiem o bycie, lecz o ludzkim myśleniu o bycie.

Taką charakterystykę uważam jednak za niewystarczającą z innego powodu. Zarówno w indywidualnej percepcji, jak i – co dla mnie równie ważne – w społecznej recepcji tak rozumiane dzieła muzyczne są interpretowane, tzn. jest im przypisywany określony sens komunikowany. Ten sam utwór muzyczny może więc, zdaniem jednego interpretatora, wyczerpywać się jako harmonijny system relacji (interpretator wskazuje wówczas np. realizację ideału piękna jako zależności proporcjonalnych jako ostateczny sens utworu) albo, zdaniem innego, umożliwiać poszukiwanie w nim dalszych znaczeń, zwanych czasem niedokładnie pozamuzycznymi (interpretator wtedy twierdzi, że sensem utworu jest estetyczna prezentacja idei heroicznego, a nawet bardziej konkretnych zespołów znaczeń). Dziełu zostaje zatem w akcie interpretacji przypisany ów estetyczny sens komunikowany jako jego wartość estetyczna. Spór o prawomocność takich lub innych przypisań, będący kolejnym sporem o muzykę o charakterze fundamentalnym, był najczęściej ujmowany jako spór autonomistów i heteronomistów (Leonard B. Meyer⁵). Nie posłużę tu się jednak taką opozycją terminologiczną, gdyż jestem przekonany, że przypisanie dziełu muzycznemu sensu komunikowanego jako jego ostatecznej warstwy odbywa się nie w kulturowej próżni, ale przez odwołanie do respektowanych grupowo dyrektyw semantycznych, a dyrektywy te tworzą względnie upo-

³ Takie stanowisko zajmuje np. A. Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.

⁴ A. Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.

⁵ L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.

rządkowane zbiory, które można określić jako konwencje semantyczne regulujące przypisywanie muzycznym dziełom sztuki sensów komunikowanych albo w skrócie jako semantyki muzycznego dzieła sztuki. Ponadto tradycyjne przeciwstawienie autonomii i heteronomii znaczeń muzycznych wydaje się w tej perspektywie łączyć, bowiem tzw. opcje autonomistyczne cechują się nie autonomią względem czynników pozamuzycznych, ale odwołaniem do innych konwencji semantycznych niż opcje heteronomiczne.

W książce *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* proponuję podział owych semantyk na ekstensywne i intensywne, co domaga się dwóch komentarzy: po pierwsze, podział ten odbudowuje zasadniczy sens opozycji autonomii – heteronomii, znosząc jednak zawarte w niej przekonanie o swoistej pierwotności podejść autonomistycznych; po drugie, celowo nie posługuję się określeniami *ekstensjonalne* i *intensjonalne*, obawiając się, że specyficzny teren muzyki spowoduje metaforyzację tych pojęć logicznych. W przeciwstawieniu semantyk ekstensywnych i intensywnych kulturoznawca znowu dostrzega różnorodność kulturową, a nie przedmiot wartościowania i poszukiwania semantyki „właściwej”. Te dwie wielkie konwencje semantyczne trudno uznać za jednolite. Zwolennicy semantyk intensywnych widzieli ostateczny sens dzieła muzycznego zarówno w estetycznych właściwościach jego ukształtowania formalnego (w tym brzmieniowego), jak również w bogactwie i złożoności służących organizacji dzieła środków artystycznych (zjawisko nazwane przez Jerzego Kmitę „uestetycznieniem wartości artystycznych”) oraz we właściwościach wyrazowych owej konstrukcji. Semantyki ekstensywne z kolei mogą odwoływać się zarówno do analogii jako podstawy przypisywania znaczeń (jak w XIX-wiecznej muzyce programowej i tzw. słuchaniu asocjacyjnym), jak i do konwencjonalnych kodów (jak w barokowej teorii afektów).

Jednym z pierwszych kroków w interpretacji historycznej muzycznego dzieła sztuki jest ustalenie macierzystej konwencji semantycznej dzieła – interpretacja adaptacyjna może oczywiście posłużyć się konwencjami innymi niż macierzysta. W procesie takiej rekonstrukcji można jednak napotkać specyficzne zjawiska. Otóż w niektórych historycznych formach kultury muzycznej opcje ekstensywne i intensywne nie były ustawiane konfliktowo, co oznacza, że dzieło może być regulowane przez taką konwencję semantyczną, która zawiera zarówno elementy ekstensywne, jak i intensywne, czyli mówiąc anachronicznie, ale pod względem teoretycznym jaśniej: przypisywanie sensu komunikowanego muzycznemu dziełu sztuki może opierać się na więcej niż jednej konwencji semantycznej. Przykładem może być europejska muzyka artystyczna od połowy XVI do połowy XVII stulecia. Właściwym anachronizmem byłoby dopiero opisywanie takiej sytuacji jako sprzecznej, czyli przeniesienie w przeszłość konfliktu między sposobami rozumienia dzieła muzycznego, jaki został w pełni wyartykułowany dopiero w XIX wieku. Proponuję

dzieła, których sens komunikowany jest przypisywany przez jedną konwencję semantyczną, nazywać dziełami o prostej wartości estetycznej, natomiast miano dzieł o złożonej wartości estetycznej rezerwuję dla takich twórców, których sens komunikowany jest przypisywany przez równoprawnie funkcjonujące różnorodne konwencje, przy czym różnorodność tę rozumiem mocno, tzn. jako konieczną obecność jakiejś semantyki ekstensywnej i intensywnej. Mówiąc o przypisywaniu sensu komunikowanego, mam na myśli procedurę przypisywania wyłącznie w ramach interpretacji historycznej, gdyż interpretacja adaptacyjna może potraktować pod tym względem dowolnie każde dzieło – specjalnie, w świetle standardów wiedzy muzykologicznej, można bezpiecznie zinterpretować każdy utwór muzyczny w ramach semantyk intensywnych, bez względu na jego kontekst macierzysty.

Tezy te i umowy terminologiczne chciałbym zilustrować poprzez próbę interpretacji kantaty „Ich hatte viel Bekümmernis” BWV 21 Jana Sebastiana Bacha, którą będę traktował jako przykład dzieła o złożonej wartości estetycznej. W interpretacji tej zaakcentuję przede wszystkim dwa wątki, nie roszcząc sobie pretensji do wyczerpania możliwych tropów interpretacyjnych. Pierwszy z nich wyznacza koncepcja muzyki absolutnej Eduarda Hanslicka wyłożona w książce *O pięknie w muzyce*⁶ z 1854 r., nie tylko dlatego, że zawiera ona najdobitniej przedstawione i najszerzej znane stanowisko, że sens dzieła muzycznego widać w pięknie zależności konstrukcyjnych, bez bagatelizowania służących realizacji owego piękna wartości artystycznych, ale dlatego, że Hanslick poza tym, iż zaproponował oryginalną teorię muzyki, wyraził bardzo ważny element samoświadomości kompozytorskiej, obecny w europejskiej kulturze muzycznej przynajmniej od okresu renesansu. Elementem przeciwnym wcześniejszym postaciom kultury muzycznej wydaje się u niego nie pojęcie muzyki absolutnej, której rodowód tak przekonująco przedstawił Carl Dahlhaus⁷, lecz radykalne odrzucenie semantyk określonych przez mnie jako ekstensywne (co prawda, dopiero w drugim wydaniu jego książki). Oczywiście znakomity wiedeński muzykolog nie mówił o konwencjach kulturowych, ale o istocie muzyki. Rozpatrując więc dzieło Bacha od tej strony, którą można nazwać „absolutną”, dostrzegamy jeden z wymiarów samoświadomości kompozytorskiej pierwszej połowy XVIII wieku wyrażonej choćby w „technicznych” częściach ówczesnych traktatów teoretycznych.

Pomijamy jednak w ten sposób równie dobrze w owych traktatach zaznaczoną drugą stronę, czyli znaczenia ekstensywne regulowane zarówno przez tzw. teorię afektów o włoskim wprawdzie rodowodzie, ale najlepiej formuło-

⁶ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, tłum. S. Niewiadomski, Warszawa 1903.

⁷ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.

waną przez teoretyków francuskich i niemieckich, jak i indywidualne kompozytorskie pomysły kształtowania znaczeń w oparciu o myślenie *per analogiam*. Utwór z tekstem poetyckim, jakim jest kantata Bacha, pozwala na bardziej precyzyjne wydobywanie tego rodzaju wątków, stąd taki wybór przykładu. Ta strona dzieła Bacha, obecna w refleksji przynajmniej od czasu książki Albrechta Schweitzera⁸, została ostatnio wydobyta przez Erica Chafe w książce *Analyzing Bach Cantatas*⁹ z 2003 r. i nieco wcześniejszej *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*¹⁰ z 1991 r. Przekonanie, że interpretacja historyczna kantaty Bacha będzie pełna dopiero po uwzględnieniu jej odniesienia zarówno do semantyk ekstensywnych, jak intensywnych, a zatem że dzieło Bacha jest przykładem utworu o złożonej wartości estetycznej, motywuję także usytuowaniem twórczości lipskiego kompozytora względem wcześniejszej dwoistości *prima* i *seconda practica*. Zarysowujący się bowiem konflikt między semantykami ekstensywnymi i intensywnymi objawił się w polemikach między Monteverdim a Artusim, gdzie Artusi, broniąc *prima practica* czy też *musica moderna*, okazał się zwolennikiem dominacji znaczeń intensywnych, podczas gdy Monteverdi i jego brat, broniąc nowej *seconda practica*, albo inaczej *musica antica*, zdecydowanie odwoływali się do semantyk ekstensywnych, tak jak nieco wcześniej artykułujący ten problem ojciec Galileusza (w traktacie *Dialogo della musica antica e della moderna*). XVII wiek zatarł ten konflikt, czyniąc z *prima* i *seconda practica* równoprawne formy praktyki muzycznej – tak też i muzyka Bacha jest syntezą złożonej polifonii *prima practica* z monodycznym stylem akompaniowanym *seconda practica*. Pozwala to oczekiwać analogicznej koegzystencji różnych semantyk. Mam nadzieję, że poniższa próba interpretacyjna ukaże ewentualny pożytek z proponowanych koncepcji dla spełnienia postulowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego interpretacji integralnej muzycznego dzieła sztuki¹¹.

Kantata „Ich hatte viel Bekümmernis” BWV 21¹², choć wykonana w trzecią niedzielę po Świętej Trójcy w 1714 r., nie jest powiązana z tekstem czytań przewidzianych przez Kościół luterański na ten dzień cyklu liturgicznego, gdyż Bach oznaczył ją w autografie: *per ogni tempo*, tj. na każdą okazję. Była to podstawa do podejrzeń, raczej w literaturze przedmiotu odrzucanych, że pracujący wówczas w Weimarze Bach pisał tę kantatę specjalnie na konkurs na

⁸ A. Schweitzer, *Bach. Biografia*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

⁹ E. Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, Oxford University Press, Oxford 2003.

¹⁰ E. Chafe, *Tonal Allegory In the Vocal Music of J. S. Bach*, University of California Press, Berkeley 1991.

¹¹ Por. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.

¹² Faktografia za: E. Zavorský, *J. S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.

stanowisko organisty w kościele Panny Marii w Halle. Niektóre części kantaty mogły powstać nieco wcześniej. Choć w późniejszym okresie Bach dokonał pewnych zmian w utworze (związanych z jego następnymi wykonaniami), to nie były one fundamentalne – najważniejsze było dodanie czterech puzonów (trzech koncertujących i jednego realizującego *basso continuo*) w chorale w drugiej części utworu. Kantata ma bowiem strukturę dwuczęściową, pomiędzy częściami kantaty przewidziana jest homilia – jest to pierwsza taka konstrukcja w twórczości kantatowej Bacha. Tekst został przez Bacha zbudowany z fragmentów psalmów 94, 42 i 116, fragmentu piątego rozdziału Objawienia św. Jana i chorału Georga Neumarka z 1657 r.; autorstwo wykorzystanych fragmentów poetyckich przypisuje się Salomonowi Frankowi. Kantata jest przeznaczona na sopran, tenor i bas solo, czterogłosowy chór w układzie CATB, trzy trąbki, cztery puzony, obój, dwoje skrzypiec, altówkę, fagot, organy i basso continuo, chociaż w żadnej części utworu aparat wykonawczy nie jest uruchamiany w całości.

Pierwsza część kantaty, poprzedzona instrumentalną symfonią, dalej ma układ symetryczny. Obejmuje chór, arię, recytatyw, następną arię i kolejny chór – osią symetrii jest więc recytatyw. Wrażenie symetrii opiera się także na przeciwstawieniu faktury polifonicznej w częściach skrajnych i monodii akompaniowanej w częściach centralnych. W ten symetryczny plan, jako część wstępna, nie jest włączona symfonia. Dla całej pierwszej części kantaty tonacją dominującą jest c minor i jej odniesienie subdominantowe f minor (aria „Bäche von gesalzenen Zähren” i pierwsza faza końcowego chóru). Plan modulacyjny poszczególnych numerów podkreśla także odniesienia subdominantowe, rzadziej tonację paralelną (jedynie w arii „Seufzer, Tränen” występuje modulacja do tonacji dominowej). Tego rodzaju przewaga odniesień subdominantowych jest typowa dla dużej części muzyki kościelnej Bacha. W całości daje to efekt układu uporządkowanego i harmonijnego o jednolitych walorach wyrazowych, wewnątrznie zróżnicowanego dzięki kontrastom fakturalnym i brzmieniowym. Tego rodzaju kontrast, brzmieniowy właśnie, przeciwstawia sobie także obydwie arie.

Wstępna symfonia, przybierająca formę dość swobodnego preludium, utrzymana w tempie *adagio assai* i tonacji zasadniczej c minor, fakturalnie mocno zbliża się do układu triowego. Samodzielnie traktowany obój i pierwsze skrzypce przeciwstawione są partii continua, której linia basu jest realizowana wspólnie przez fagot i pedał organowy, oraz potraktowany jako wypełnienie harmoniczne skrzypcom drugim i altówce, zapewniający pełne, miękkie brzmienie. Utwór wykazuje bardzo jednolity charakter, w dużym stopniu dzięki partii basso continuo kroczącej w równym ruchu ósemkowym. Dopiero od 13. taktu ruch ten zostaje zatrzymany i pojawiają się kilkukrotne kadencje zwodnicze, robiące wrażenie rozbudowanej kody, nie zaś nowej fazy dzieła.

Dialogujący obój i skrzypce rozpoczynają w formie kanonu, szybko jednak (już od 7. taktu) imitacje stają się niedokładne, nawet jeśli pomiędzy poszczególnymi figurami instrumentów pojawiają się czasem, jak w takcie 13., relacje lustrzane. Daje to odczucie improwizacyjnego charakteru części. Mocne podkreślenie relacji subdominantowych (modulacja do f minor następuje tuż po kadencji utwierdzającej tonację zasadniczą) przygotowuje charakterystyczny nastrój całej tej części kantaty.

Numer drugi, „Ich hatte viel Bekümmernis”, jest otwarty trzema akordami na słowie „Ich”, tworzącymi kadencję w tonacji zasadniczej c minor. Na tonice tej kadencji rozpoczyna się kanoniczne przeprowadzanie tematu, mającego typową dla fugi strukturę trzyfazową. Choć w taktach 2-30 została wykorzystana technika fugowana, to trudno byłoby ten odcinek nazwać fugą w ścisłym znaczeniu. Między głosami wykształca się charakterystyczna relacja temat – odpowiedź, niemniej nieustanne przeprowadzanie tematu daje wrażenie zbliżone do kanonu. Podobnie jednak jak imitacje we wstępnej symfonii, tak tu imitacje nie są ścisłe, choć zmiany wykazują się wysokim stopniem uporządkowania, np. w taktach 2-7 czołowy motyw tematu jest konsekwentnie powiększany w każdej imitacji: jego rozpiętość wynosi kolejno kwartę, kwintę, sekstę i septymę. W następnym przeprowadzeniu motyw czołowy posiada rozpiętość najpierw kwinty, potem seksty, septymy i oktawy. W połączeniu z kontrastowaniem liczby głosów (im więcej głosów aktywnych jednocześnie, tym większa rozpiętość interwałowa motywu czołowego tematu) daje to wrażenie stopniowego, acz konsekwentnego narastania brzmienia, mimo że dynamika pozostaje niezmienna. Cały ten fugowany fragment jest przerywany interwencjami grupy instrumentalnej (obój, dwoje skrzypiec, altówka), podkreślającymi zwykle melizmatyczną końcówkę tematu albo mającymi charakter zwrotów kadencyjnych. Znamienny jest bas, aż do taktu 20. utrzymujący ów ósemkowy rytm charakterystyczny dla wstępnej symfonii, co daje wrażenie dopełniania się części. Bas ten jest zresztą bogatszy niż w poprzednim numerze także dzięki temu, że partie pedału organowego i fagotu nie dublują się. Szczególne dla tej fazy jest piętrzenie napięć dysonansowych z wielokrotnym wykorzystaniem akordów nonowych (także bezpośrednio ze sobą łączonych) i dysonujących opóźnień. Bardzo jednolity rozwój muzyczny zostaje nagle przerwany w takcie 38. przez pojedynczy akord w tempie *adagio*, oddzielający fazę fugowaną od następnego odcinka o właściwie jubilacyjnym charakterze, obejmującego takty 39-54, mocno kontrastującego z częścią poprzednią przez dominację ruchu szesnastkowego we wszystkich głosach poza *basso continuo*, wielotaktowe melizmaty i dominującą tonację Es major, czyli paralelę tonacji zasadniczej. Połączenia akordów postępują zresztą wielokrotnie po kole kwintowym. Kilkutaktowy odcinek kończący część wraca do tonacji zasadniczej, chociaż końcowa kadencja następuje do akordu C major.

Chór „Ich hatte viel Bekümmernis” cechuje się więc kontrastową, dwuczęściową budową, przy czym w budowaniu tego efektu uczestniczy kontrast ruchu rytmicznego, tempa, faktury i tonacji. Zapowiada to analogiczną budowę chóru „Was betrübst du dich”, zamykającego część pierwszą kantaty.

Następująca teraz aria „Seufzer, Tränen” kontrastuje z poprzednią częścią zarówno porwanym ruchem rytmicznym (w basie dominuje figura zbudowana z ćwierćnut oddzielonych pauzami ósemkowymi), jak i metrum 12/8 oraz obsadą (sopran i obój oraz continuo, tym razem bez fagotu). Wraca jednak zarazem do tonacji c minor i utrzymuje dysonansową harmonikę (realizowaną głównie przez opóźnienia), charakterystyczną dla fugowanej fazy „Ich hatte viel Bekümmernis”. Najbardziej charakterystycznym elementem tej arii jest jednak melodyka z silnie eksponowanym interwałem trytonu i wieloma skokami septymowymi. Zwraca także uwagę wielokrotnie powracający *Empfindsamermotiv*, realizowany jako opóźnienie sekundowe z podkreślonym przez dłuższą wartość rytmiczną, często dysonującym dźwiękiem opóźniającym. Chociaż w partyturze aria jest oznaczona jako *dal Segno*, to nie posiada ona właściwego odcinka kontrastującego. Co prawda, następuje modulacja do G major, ale utrzymanie charakterystycznej melodyki i harmoniki powoduje, że strukturę arii lepiej opisać jako AA1A niż ABA.

Po wspomnianej arii następuje jedyny recytatyw w tej części kantaty „Wie hast du dich, mein Gott” realizowany jako *recitativo accompagnato* przez głos tenorowy, dwoje skrzypiec, altówkę i *basso continuo*. Ma on dwufazowy przebieg, odpowiednio w tonacjach c minor i f minor, co raz jeszcze podkreśla odniesienia subdominantowe. Z poprzedzającą go arią łączą recytatyw obecne w partii tenoru skoki trytonowe i międzymotywiczne skoki septymowe, chociaż nie występuje już takie ich nagromadzenie. Dzięki akordowemu towarzyszeniu smyczków recytatyw charakteryzuje się pełnią brzmienia, co mimo jedności tonalnej mocno przeciwstawia go ascetycznej arii poprzedzającej, w mniejszym stopniu arii następującej.

Tenorowa aria z koncertującymi smyczkami „Bäche von gesalzenen Zähren”, której walory brzmieniowe i zasadnicza tonacja f minor zostały przygotowane przez charakter recytatywu, opiera się na charakterystycznej, „falującej” melodyce (progresyjne zestawienie dwóch łączonych legato szesnastek, zarówno w partii smyczków, jak i tenoru) i wykazuje skontrastowaną budowę ABA. Odcinek kontrastujący został przeciwstawiony przez zmianę tempa z *largo* na *allegro*, rezygnację w dużych partiach z owej „falującej” figury melodycznej i wreszcie kilkukrotne zatrzymania ruchu w głosie solowym przez długie wartości rytmiczne: ćwierćnuta z szesnastką w opozycji do dominującego wcześniej ruchu szesnastkowego. Tonacja odcinka kontrastującego podkreśla odniesienia subdominantowe (b minor). Przyczynia się to do utrzymania jednolitych właściwości wyrazowych całego dotychczasowego przebiegu utworu.

Pierwszą część kantaty zamyka chór „Was betrübst du dich, meine Seele” o kilkufazowym przebiegu, tak jednak zaplanowanym, że fazy *adagio* – *spirituoso* – *adagio* (takty 1-42) mocno przeciwstawiają się końcowej fudze (takty 43-75). Można więc utwór opisać jako dwufazowy o układzie część poprzedzająca – fuga, przy czym część poprzedzająca sama ma strukturę ABA1. Dla owej części poprzedzającej charakterystyczne są połączenia akordów po kole kwintowym, mimo wyjściowej tonacji f minor. Kontrast między częścią poprzedzającą a fugą obejmuje przeciwstawienie chóralnej homofonii i polifonii, prawdopodobnie kontrast tempa (jednak w partyturze Bacha oznaczenie tempa dla fugi nie zostało podane), a przede wszystkim silny kontrast metryczny (3/4 dla części poprzedzającej, 2/2 dla fugi). Charakterystyczne, że struktura chóru końcowego jest odwróconą strukturą chóru wstępnego „Ich hatte viel Bekümmernis” (część fugowana, część jubilacyjna), a podobieństwo ich fragmentów niefugowanych jest jeszcze podkreślone przez obecność wspomnianych połączeń akordów po kole kwintowym. Fuga „Dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist” rozpoczyna się przeprowadzeniem tematu w głosach solowych, a potem dopiero przez chóralne tutti i włączające się instrumenty (obój, dwoje skrzypiec, altówka), podobnie też jak w chórze wstępnym fagot i pedał organowy otrzymują samodzielne partie. Przeprowadzenia tematu są tak intensywne, że trudno byłoby wskazać w przebiegu fugi realne łączniki. Powiększanie wolumenu brzmienia w połączeniu ze stopniowym powiększaniem aparatu wykonawczego daje nieodparte wrażenie jednokierunkowego pędu, zatrzymanego dopiero w końcowej kadencji i choć zasadniczą kadencją fugi jest c minor, to kadencja ta, podobnie jak w chórze wstępnym, prowadzi do akordu C major, podkreślając kolejną relację symetrii.

Opis ten może wskazywać, na podstawie pierwszej części kantaty BWV 21, że utwór Bacha z powodzeniem można rozpatrywać według kryteriów muzyki absolutnej jako realizację wewnątrznie zróżnicowanej, ale zorganizowanej jedności, a więc poprzez kryteria estetyki piękna – ocena tego dzieła musi pozostać najwyższa bez względu na to, czy w punkcie wyjścia przyjmujemy relacje słuchowo uchwytnie między wydarzeniami muzycznymi, czy abstrakcyjne relacje wewnątrz partytury.

Drugą część kantaty otwiera dialogowany recytatyw przez identyczny skład zespołu instrumentalnego i podobne jego potraktowanie (choć *accompagnato* jest tym razem nieco bogatsze – choćby przez przeciwstawiające się sobie pochody gamowe w skrzypcach i *basso continuo*), wykazujący duże pokrewieństwo brzmieniowe z recytatywem z części pierwszej. Dialog sopranu i basu jest wyraźnie rozczłonkowany wielokrotnymi zakończeniami poszczególnych fraz przez skoki septymowe. Recytatyw ma pod względem harmonicznym dwufazowy przebieg: rozpoczyna się w Es major, a więc w paraleli do tonacji zasadniczej części pierwszej kantaty i moduluje do B major. W przeci-

wieństwie więc do poprzednich fragmentów zdominowanych przez odniesienia subdominantowe ustala inny model harmoniczny dla części drugiej, która będzie podporządkowana głównie odniesieniom dominantowym. Następujący po recytatywie duet „Komm, mein Jesu und erquickte” tworzy wraz z nim typowy układ o rodowodzie operowym. Jednak mimo ciągłego dialogu sopranu i basu pojawia się pewien kontrast brzmieniowy, gdyż głosom wokalnemu towarzyszy w *duetto* jedynie *continuo*. Koncertujący sposób dialogowania głosów także wykazuje rodowód operowy. Duet zbudowany jest w układzie ABA1 z kontrastującą częścią środkową (metrum 3/8 i tonacja B major w przeciwieństwie do zasadniczych dla duetu tonacji Es major i metrum 2/2 – po raz kolejny więc zostają podkreślone relacje dominantowe). Charakterystycznym zabiegiem jest także wymiana materiału melodycznego między basem i sopranem w trzeciej części duetu (w porównaniu z rozłożeniem tego materiału w części pierwszej).

Centralnym fragmentem drugiej części kantaty jest następujący teraz chorał w tonacji G major, o strukturze wyznaczonej przez formę poetycką AAA1A1. Przeciwstawia się wcześniejszym częściom zarówno swoją polifoniczną fakturą (jest to właściwie forma motetowa), jak i walorami brzmieniowymi. Bach wykorzystał tu głosy wokalne zarówno solo, jak i tutti, fagot, organy, obój, dwoje skrzypiec i altówkę, a w późniejszym opracowaniu dołożył jeszcze cztery puzony, zdwajające odpowiednio partię pierwszych i drugich skrzypiec, altówki i fagotu. Kontrast brzmieniowy jest więc bardzo silny i czyni z chorału centralny element drugiej części kantaty, jej oś symetrii. Powoduje też nadanie owej drugiej części ogólnego planu analogicznego względem części pierwszej. Tę indywidualność brzmieniową chorału podkreśla jeszcze niepodobna do pozostałych części melodyka pieśni zapożyczona od Georga Neumarka oraz wykorzystywanie w głosach kontrapunktujących nieustannych pochodów gamowych.

Zgodnie z widocznym w tej kantacie poszukiwaniem symetrii po chorale następuje kolejna aria „Erfreue dich, Seele” o strukturze ABA (da capo) przeznaczona na tenor i koncertujący głos basowy (viola da gamba). Faktura zbliża się więc do triowej, choć koncertująca partia basso stanowi zarazem fundament utworu. W strukturze harmonicznnej znów widoczne są odniesienia dominantowe. Faza A przechodzi przez tonacje F major – C major – F major, w odcinku kontrastującym, poza połączeniami po kole kwintowym, dominuje tonacja D major. Zresztą kontrastowość odcinka środkowego wobec utrzymania analogicznego ruchu rytmicznego oraz identycznego metrum i tempa wyróżnia się głównie dzięki zależnościom tonalnym – dlatego też Bach posłużył się tu modulacją aż do dominanty trzeciego rzędu.

Kantatę zamyka chór „Das Lamm, das erwürget ist” o strukturze analogicznej względem chóru kończącego pierwszą część kantaty. Znów da się wyraźnie

odróżnić część poprzedzającą (takty 1-11) i fugę (takty 12-68). Kontrast jest oparty głównie na elementach fakturalnych. Część poprzedzająca jest homofoniczna, w partii chóralnej oparta na kontrapunkcie *nota contra notam* z koncertującymi partiami smyczków i oboju z jednej strony, a trzech trąbek z drugiej, co bardzo przypomina formę *concerto grosso*. Mimo chwilami odległych połączeń akordowych fragment utrzymany jest w tonacji C major i kończy się przygotowującą fugę kadencją zawieszoną. Sama fuga, oparta na triumfalnym temacie, rozpoczyna się pierwszym przeprowadzeniem w wokalnych głosach solowych, następnie przeprowadzeniami w chóralnym tutti i głosach instrumentalnych. Charakter koncertujący tej muzyki utrzymuje się, zwłaszcza dzięki dużej aktywności trąbek. Stabilność tonalna napisanej w C major fugi, którą chciałoby się określić jako *fuga concertante* albo jeszcze lepiej jako *fuga in concerto*, powoduje, że nieliczne modulacje do D major i z powrotem do C major połączone z pojawieniem się tematu we wszystkich głosach chóralnych w *contrapunctus simplex* wywierają szczególnie uroczyste wrażenie. Fugę kończy jubilacyjny fragment o kadencyjnym charakterze, który przez tonację dominową prowadzi ostatecznie z powrotem do tonacji zasadniczej C major.

Kantatę Bacha można opisać jako niewątpliwie arcydzieło, odwołując się tylko do intensywnych semantyk dzieła muzycznego. Tym bardziej więc warto zapytać o możliwość jej interpretacji z punktu widzenia semantyk ekstenywnych. Oczywistym kontekstem takiej interpretacji jest barokowa retoryka muzyczna – i rzeczywiście, skodyfikowanych przez teoretyków środków retorycznych odnajdujemy w analizowanej kantacie wiele, przy czym służą one zarówno ustaleniu relacji tekst poetycki – dźwięk, jak i określeniu znaczeń samej muzyki. Tutaj już nie da się odwołać tylko do wrażeń słuchowych, trzeba koniecznie uruchomić wiedzę o odpowiednich konwencjach kulturowych. Oto przykłady takich zabiegów retorycznych:

1. W chórze „Ich hatte viel Bekümmernis” mamy przeciwstawione dwie fazy: opozycja kontrastujących fragmentów, fugowanego i jubilacyjnego, jest powiązana z charakterem tekstu. Część otwiera trzykrotna eksklamacja na słowie „Ich”, ustalająca owo subiektywne „ja” jako główny punkt odniesienia całej pierwszej części kantaty. Pierwszy fragment tekstu brzmi „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen” („Miałem wiele zmartwień w moim sercu”). To zdanie, powtórzone wielokrotnie i opracowane w kunsztownej formule polifonicznej, łączy się ze wspomnianym wcześniej nagromadzeniem współbrzmień dysonansowych, aż po akordy nonowe i z tonacją c minor. Zwłaszcza nagromadzenie dysonansów należy do konwencjonalnych środków obrazowania cierpienia, zwanych patopoiami, wypracowanych jeszcze we wczesnobarokowej muzyce włoskiej (Monteverdi). W przeciwieństwie do tego druga faza chóru oparta na tonacji Es major i ruchu szesnastkowym, przy wielokrotnych połączeniach akordów po kole kwintowym, niesięgająca w do-

datku po współbrzmienia dysonansowe z wyjątkiem dominanty septymowej, posiada tekst „Aber deine tröstungen erquickten meine Seele” („Ale twoje pociechy przynoszą otuchę mojej duszy”). Tego rodzaju przeciwstawienie, którego sens jest dookreślony przez tekst, było nazywane w teorii afektów *figura per antitheton*, tutaj zrealizowana w potrójnym przynajmniej sensie: jako *mutatio per tonos* (zmiana tonacji) wraz z *mutatio per genus* (przeciwstawienie chromatyki i diatoniki) i jako *mutatio per motus* (przeciwstawienie ruchu ósemkowego i szesnastkowego wraz ze zmianą tempa). Charakterystyczne jest, że kontrastujące fragmenty antithetonu Bach oddzielił jednotaktowym *adagio* z akordem septymowym na słowie „aber”. Jeśli antitheton nie posiada w przeciwieństwie do patopojów stałego określonego przez *Affektentheorie* znaczenia, to jego sens trzeba odczytywać z uwzględnieniem tekstu: w tym fragmencie oznacza to iście Pascalowskie przeciwieństwo człowieka bez Boga i człowieka z Bogiem, zarysowujące główną tematykę kantaty.

2. *Figura per antitheton* jest też wykorzystana w innych częściach. W chórze końcowym części pierwszej kantaty faza poprzedzająca fugę w tonacji f minor rozpoczyna się od zdania „Was betrübst du dich, meine Seele” („Czym się martwisz, moja duszo”) w spokojnym ruchu ćwierćnutowym i *contrapunctus simplex*, po czym następuje ilustracyjny fragment, gdzie koncertująco zestawione, rwane figury rytmiczne i pochody gamowe w zestawieniu z akordami łączonymi po kole kwintowym ilustrują frazę „Und bist so unruhig in mir” („że jesteś tak niespokojna we mnie”). I znów modulacja do Es major następuje znacząco na słowach „Harre auf Gott” („W Bogu pokładaj nadzieję”). Właściwy kontrast tworzy fuga na słowach „Das er meines angesichtes Hülfe und mein Gott ist” („Bo on jest moją pomocą i moim Bogiem”). Po raz kolejny więc antitheton służy realizacji identycznego jak w chórze wstępnym programu teologicznego. Sytuacja powtarza się w chórze końcowym kantaty, choć tutaj antitheton jest słabszy i części raczej dopełniają się, niż sobie przeciwstawiają. Wreszcie jako olbrzymi antitheton może być potraktowany cały utwór – część pierwsza z dominującym tematem opuszczenia przez Boga, opanowana przez tonacje minorowe i odniesienia subdominantowe, przeciw reprezentującej boską pomoc i obecność oraz kulminującej w pochwalnej fudze („Lob und Ehre and Preis and Gewalt sein unser Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen, Alleluia!”), utrzymanej w tonacjach majorowych z przewagą odniesień dominantowych. Przeciwieństwo jest tym silniejsze, że obie części kantaty wykazują zbliżony ogólny plan formalny, a np. struktura formalna obu chórów końcowych jest bardzo zbliżona.

3. Jeśli części chóralne kantaty realizują różne odmiany *figura per antitheton*, to arie i recytatywy stały się terenem wykorzystania całego zestawu innych środków retorycznych, zarówno z zakresu wiedzy o figurach, jak i malarstwa dźwiękowego. Na przykład aria „Seufzer, Tränen” jest w całości oparta na nie-

ustannym powtarzaniu dwóch figur: po pierwsze, należącego do zakresu patopojów *saltus duriusculus*, tzn. powiązanego z wyobrażeniem gwałtowanego cierpienia skoku melodycznego o interwał dysonansowy – w tym przypadku są to nieustannie powracające kroki trytonowe i septymowe, i nic dziwnego, skoro tekst brzmi następująco: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not, angstlich Sehen, Furcht und Tod, Nagen mein beklemmtes Herz, ich empfinde Jammer, Schmerz” („Westchnienie, żale, zmartwienie, potrzeba, trwożne wizje, bojaźń i śmierć, dręczą moje zbolełe serce, wzdycham płaczem, bólem”). W tekście dwukrotnie pojawia się określenie „westchnienia” (Seufzer, Empfinde), co daje Bachowi pretekst do nagromadzenia powtórzeń tzw. motywu westchnieniowego (słowo „Empfinde” otrzymało nawet dwukrotne powtórzenie tego motywu). Motyw ten jest syntezowany z *saltus duriusculus*, gdyż powstaje najczęściej przez sekundowe rozwiązanie powstałego w wyniku kroku trytonowego czy septymowego opóźnienia. Jest to jeszcze połączone z przerywaniem melodii pauzami, zwanym *suspiratio*. Zdecydowanie ilustracyjny charakter mają wspomniane wcześniej „falujące” motywy melodyczne w arii tenorowej części pierwszej, powiązane z tekstem „Bäche von gesalznen Zähren fluten rauschen stets einher”, a więc opisem szemrzących, falujących i wzbierających potoków słonych łez. Innym środkiem malarstwa dźwiękowego zastosowanym w tej arii jest zmiana tempa z *largo* na *allegro* i wzmożenie ruchu rytmicznego przy słowach „Sturm and Vellen mich versehren” („Burza i fale kaleczą mnie”). Znajdujemy tu także bardziej wyrafinowane konstrukcje, np. opadająca figura szesnastkowa przy słowach „Versink ich in den Grund”, przy czym na słowie „Grund” następuje nagłe zatrzymanie ruchu rytmicznego (półnuta z kropką). Jest to połączenie tzw. katabasis z jedną z głównych figur śmierci zwaną tenuta. Analogiczne połączenie ilustrują słowa „Hölle Schlund” (gardziel piekła).

Innego niż formalny (estetyczny w wąskim rozumieniu) znaczenia utworu Bacha można poszukiwać także innymi metodami, jak czyni to Eric Chafe w książce *Analysing Bach Cantatas*. Chafe dochodzi do bardzo podobnej interpretacji, nie przyjmując jednak w punkcie wyjścia barokowej *Affekten-theorie*, ale eksponując skonstruowane przez siebie pojęcie alegorii tonalnej. Zdaniem Chafe, teologiczny obraz przejścia od stanu opuszczenia przez Boga do pojednania i odnowienia przymierza został osiągnięty przez Bacha poprzez alegoryczne stosowanie tonacji i ich przeciwstawięń w powiązaniu z semantyką tekstu.

Podsumowując, kantata Jana Sebastiana Bacha może być interpretowana zarówno z perspektywy semantyk intensywnych, jak i ekstensywnych. Wynika to z tego, że ówczesna kultura muzyczna nie traktowała tych różnych sposobów rozumienia znaczenia muzyki jako konfliktowych, umożliwiając powstawanie dzieł skomplikowanych semantycznie, które nazwałem dziełami o złożonej wartości estetycznej. Dopiero sprawą następnych pokoleń będzie

spór o Bacha jako muzyka absolutnego i Bacha „teologa” poprzez dźwięki. Kulturoznawca, którego zadaniem nie jest wartościowanie odmiennych kultur muzycznych, może uznać taki spór (jak spór o Bacha) za trochę bezprzedmiotowy, a obydwa stanowiska za historycznie jednostronne. Z drugiej jednak strony nie sposób powstrzymać się od podkreślenia, że złożony charakter sensu komunikowanego Bachowskiej muzyki kościelnej, która dzięki temu może być efektywnie przyswajana i jak najwyżej oceniana z punktu widzenia przeciwnych, zdawałoby się, konwencji semantycznych, jest kolejnym znamiem wielkości kantora od Świętego Tomasza w Lipsku.

Summary

Johann Sebastian Bach’s cantata „Ich hatte viel Bekümmernis” BWV 21 as an illustration of a semantically complex aesthetic value of a musical masterpiece

The aim of the article is: first of all, to recall a chosen thesis from the author’s own book titled *Art of music as a domain of culture* and apply it to a research of a particular music artwork; and secondly, to propose the author’s own interpretation of the church cantata „Ich hatte viel Bekümmernis” by Johann Sebastian Bach. The text will develop a notion of composite aesthetic value of an artwork.

Słowa kluczowe: złożona wartość estetyczna, sztuka muzyki, kultura

Keywords: composite esthetic value, art of music, culture