

Janusz Drewniak

Motyw cierpienia Chrystusa w Pasji według św. Mateusza Johanna Sebastiana Bacha

Studia Włocławskie 18, 317-338

2016

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.

KS. JANUSZ DREWNIAK

MOTYW CIERPIENIA CHRYSYTA
w *Pasji według św. Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha

Wydarzeniom Wielkiego Tygodnia, szczególnie Triduum Paschalnego, przypisuje się w chrześcijaństwie wyjątkowe znaczenie. Dramatyzm tych dni stanowi apogeum odkupieńczej misji Syna Bożego będącej jednocześnie najdoskonalszym aktem miłości Boga względem człowieka. Doniosłość Wielkiego Czwartku, Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty znalazła odzwierciedlenie w bogatej liturgii Kościoła – w sprawowaniu Mszy Wieczerzy Pańskiej, liturgii Męki Pańskiej oraz Wigilii Paschalnej. Kulminacyjnym momentem wielkopiątkowej liturgii męki Pańskiej jest rozważanie opisu męki i śmierci Chrystusa oraz adoracja krzyża. Zbawczy sens męki Pańskiej eksponuje również liturgia niedzieli Męki Pańskiej (Niedzieli Palmowej). Uroczysta proklamacja ewangelicznej relacji św. Jana (Wielki Piątek) oraz pozostałych Ewangelistów (niedziela Męki Pańskiej)¹ przez stulecia wykonywana była w formie śpiewanej, na

KS. JANUSZ DREWNIAK – dr nauk humanistycznych (muzykologia); kapłan diecezji wrocławskiej. W latach 1996–2001 odbył studia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie na Wydziale Edukacji Muzycznej o specjalności Prowadzenie Zespołów Wokalnych i Wokalno-Instrumentalnych (mgr sztuki). W roku 2005 obronił pracę doktorską z zakresu muzykologii na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Jest członkiem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Obszary badań obejmują szerokie spektrum problematyki muzyki sakralnej, liturgicznej, problemy teologii muzyki, duchowe aspekty muzyki religijnej. Na dotychczasowy dorobek naukowy składają się dwie publikacje książkowe: *Książd Zbigniew Piasecki. Życie, działalność, twórczość kompozytorska*, Włocławek 2002; *Kapłan – kompozytor. Dualizm powołania i twórczości ks. Idziego Ogierniana Mańskiego (1900–1966)*, Warszawa 2007; kilkanaście artykułów z zakresu muzykologii opublikowanych w pismach teologicznych i muzykologicznych; opracowanie haseł encyklopedycznych.

¹ W strukturze „A” roku liturgicznego czyta się Ewangelię wg św. Mateusza, w roku „B” Ewangelię wg św. Marka, w roku „C” Ewangelię wg św. Łukasza.

ogół w kilkuosobowej obsadzie. Muzyczny przekaz tekstu objawionego odwołujący się do sfery ludzkiej wyobraźni wydaje się być najdoskonalszą i najwłaściwszą jego formą, budzącą w człowieku przeżycia duchowe oraz zachwyty nad zadziwiającym dziełem miłości Boga.

Dla wielu pokoleń artystów misterium cierpienia, śmierci i zmartwychwstania Syna Bożego stało się twórczą inspiracją, którą starali się wyrazić przy pomocy właściwego ich uzdolnieniom języka sztuki. Doniosłość męki Chrystusa znalazła w ciągu dwudziestu wieków chrześcijaństwa odzwierciedlenie w malarstwie, muzyce i literaturze. Ostatnie godziny życia Zbawiciela – modlitwa w Ogrójcu, zdrada Judasza i pojmanie Jezusa, opuszczenie przez uczniów, niesprawiedliwy proces, towarzyszące mu poniżenie ludzkiej godności Jezusa, zaparcie się Piotra, droga krzyżowa, wreszcie śmierć na Golgocie i złożenie do grobu – budzi wiele emocji i refleksji. Dla zobrazowania motywu pasyjnego artyści sięgają po niezliczone środki plastycznej, muzycznej czy poetyckiej ekspresji, pragnąc ukazać powagę tematu w sposób wyjątkowy i niepowtarzalny.

Pierwsze wzmianki o włączeniu ewangelicznego opisu męki Chrystusa do obrządku liturgicznego oraz o uroczystej formie jego wykonania (tzw. *solemniter legere*) odnajdujemy w pismach św. Augustyna (354–430)². W IV wieku mękę Pańską uroczyście, na zasadzie śpiewnej deklamacji, wykonywano w Niedzielę Palmową, od VIII wieku jej tekst czytano także w inne dni Wielkiego Tygodnia (Wielki Wtorek i Wielką Środę), natomiast od czasów Soboru Watykańskiego II (1962–1965) na opisie męki Pańskiej koncentruje się liturgia Niedzieli Palmowej oraz Wielkiego Piątku³. Od momentu gdy męka Pańska zyskała w liturgii oprawę wokalną⁴, motyw cierpienia i śmierci Chrystusa stał się wyzwaniem dla wielu kompozytorów wywodzących się z kręgu kulturowego Europy, głównie przedstawicieli Kościoła katolickiego i Kościołów protestanckich. W literaturze muzycznej najbardziej typową formą wypowiedzi

² Augustyn z Hippony, *Sermones*, 232, 2.

³ Wprowadzenie śpiewu męki Pańskiej wiązało się z architektonicznymi uwarunkowaniami obiektów sakralnych, w których śpiew był bardziej donośnym sposobem przepowiadania słowa Bożego niż recytacja. Por. P. Steinitz, *Bach's Passions*, Londyn 1979, s. 2.

⁴ Brak dokładnej notacji melodii w pierwszych wiekach chrześcijaństwa uniemożliwia odtworzenie sposobu muzycznej realizacji męki Pańskiej. Początki niedoskonałej notacji cheironomicznej, ograniczającej się jedynie do wskazania kierunku prowadzenia linii melodycznej, nie uwzględniającej rozpiętości poszczególnych interwałów oraz wartości rytmicznej dźwięków, sięgają dopiero IX wieku. Dokładniejsze relacje pojawiają się wraz z zastosowaniem notacji neumatycznej około XII wieku.

artystycznej podejmującej ten temat jest wokalnie-instrumentalna pasja⁵. Rozkwit i największa popularność tego gatunku przypada na czasy średniowiecza, renesansu i baroku. Początkowo dzieła o tematyce pasyjnej odznaczały się walorami użytkowymi, funkcjonowały jako śpiewy liturgiczne, w późniejszych okresach zaczęto tworzyć kunsztowne opracowania koncertowe. Do najwybitniejszych należą: *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum* (1575), *...secundum Marcum* (1582), *...secundum Lucam* (1582), *...secundum Johannem* (1580) Orlando di Lasso (ok. 1532–1594); *Passio secundum Johannem* BWV 245 (1723), *Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus* BWV 244 (1729) Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750)⁶; a w czasach współczesnych *Passio et Mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1965) Krzysztofa Pendereckiego (ur. 1933).

Podejmując problematykę kształtowania wypowiedzi muzyczno-retorycznej ilustrującej cierpienie Chrystusa nie sposób pominąć zasadniczych elementów klasycznej analizy gatunku pasyjnego: klasyfikacji formy, jej genezy i historycznego rozwoju, struktury muzycznej, libretta i funkcji liturgicznej.

1. Klasyfikacja formy i ewolucja gatunku

Termin „pasja”, utożsamiany w tradycji chrześcijańskiej z męką Chrystusa, wywodzi się od łacińskiego słowa *passio* i oznacza „cierpienie”, „mękę”. W literaturze muzycznej tą nazwą określa się utwór religijny o charakterze dramatycznym, którego treścią jest prezentacja ewangelicznej historii męki i śmierci Jezusa Chrystusa⁷. Istotną kwestią funkcjonowania kompozycji pasyjnych jest ich klasyfikacja, która w przypadku dzieł o charakterze religijnym wiąże się z liturgicznym lub

⁵ Opracowanie tematu ograniczam do gatunku pasji. Nie uwzględniam innych dzieł podejmujących motyw męki Chrystusa (np. oratorium).

⁶ Spośród pięciu (lub czterech – kwestia ostatecznie do dzisiaj jeszcze nie rozstrzygnięta) pasji J.S. Bacha tylko w przypadku tych dwóch zachował się pełny zapis nutowy, pozostałe albo zaginęły, albo zachowały się we fragmentach (*Pasja według św. Marka*), natomiast autorstwo *Lukaspassion* (ok. 1712) jest kwestionowane.

⁷ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 409. Podobne określenie znajdujemy również w encyklopedycznym opracowaniu hasła *Pasja*, K. von Fischer, W. Braun, *Passion*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, vol. 19, New York – London 2001, s. 200–202; *Larousse de la musique*, red. N. Dufourcq, t. 2; *Handbuch der Musikgeschichte*, red. H. Reimann; por. J. Drewniak, *Pasja*, w: *Encyklopedia religii*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. 8, Warszawa 2003, s. 13–15.

pozaliturgicznym przeznaczeniem utworów. Pod pojęciem twórczości liturgicznej rozumie się kompozycje związane ściśle z liturgią Kościoła i przeznaczone dla liturgii, a więc mające charakter użytkowy. Dzieła nie mające bezpośrednio zastosowania w liturgii, na ogół rozbudowane pod względem formy i aparatu wykonawczego, wykazują walor koncertowy (funkcja pozaliturgiczna). Twórczość dawnych epok wykazuje charakter liturgiczny, natomiast dorobek kompozytorów XX wieku zdominowała pasja koncertowa.

Najstarszym gatunkiem pasji muzycznej jest pasja chorałowa, która wykształciła się w IV wieku⁸. Jej stylistyczne źródło stanowi monodia gregoriańska z wszelkimi odcieniami śpiewu jednogłosowego, począwszy od prostej melorecytacji, po bogactwo form melizmatycznych i struktur pneumatycznych. Warstwa tekstowa dzieła zaczerpnięta jest z jednej z czterech Ewangelii: św. Mateusza, św. Marka, św. Łukasza lub św. Jana. W tekście misterium pasyjnego wyróżnia się trzy elementy: partia ewangelisty (narrator), słowa Chrystusa, tekst pozostałych osób (św. Piotr, tłum). Pierwotnie pasję wykonywał diakon, który – wyróżniając teksty poszczególnych osób – modulował głosem przez zmianę barwy, tempa i wysokości dźwięku. Zróznicowanie obsady nastąpiło w X–XI wieku. Zrodziło ono problem natury prawno-liturgicznej. Ponieważ wykonywanie męki Pańskiej związane było z celebracją Wielkiego Tygodnia, przestrzegając średniowiecznych wymogów liturgicznych, jej wykonawcami mogły być jedynie osoby duchowne i to według określonego porządku: Chrystus – kapłan, narrator – diakon, pozostałe osoby – subdiakon. Pojawił się wówczas muzyczny archetyp określający zasady konstrukcyjne poszczególnych tonów pasyjnych: rejestry głosów, tempo wykonawcze, rysunek linii melodycznej i muzyczną ekspresję. Przedstawiał się następująco: Chrystus (*vox Christi*) – głos najniższy (*inferior vox*), bas, jego partia utrzymana była w wolnym tempie i majestatycznym charakterze, niski rejestr uwydatniał spokój i godność; Ewangelista, czyli narrator (Evangelista, Chronista) – średni rejestr (*vox media*), baryton, wykonujący swą partię w tempie umiarkowanym; pozostałe osoby (Turba Judaeorum lub Synagoga) – głos najwyższy (*vox superior*), tenor, śpiewający w szybkim tempie, jego wysokie dźwięki ko-

⁸ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 409; na IV wiek wskazuje również K. von Fischer, W. Braun, *Passion*, poz. cyt., s. 200; W. Lisiecki, *Vademecum Passionis*, „Canor”, 1993, 2(5), s. 15 określa początek istnienia pasji chorałowej już na III wiek.

jarzone były z krzykiem i wrzaskiem. Niekiedy partię tłumu wykonywali wspólnie w trzygłosie w równoległych kwartach i kwintach, trzymając się właściwych im rejestrów. Średniowieczne księgi liturgiczne zamieszczają podwójne oznaczenia podziału tekstu (tzw. *litterae significativae*), sugerujące zróżnicowanie charakteru, dynamiki i tempa partii wokalnych: *t, c i s* („t” [Chrystus – partia kapłana] – łac. *tarde* = wolno, ciężko; *tenere* – trzymać – „rozwlekać” dźwięk; „c” [narrator – partia diakona] – łac. *celeriter* – szybciej; *cantor* – kantor; *tonus currens* – ton wiodący; „s” [tłum, poszczególne osoby – partia subdiakona] – łac. *sursum* = w górę, *surgere* – wyżej; później także: synagoga) lub *b, m i a* (*bassa, media, alta voce*)⁹. Z dzieła Williama Durandusa (ok. 1237–1296) *Rationale Divinorum officiorum* (1287) dowiadujemy się o ładunku ekspresji towarzyszącej partiom wykonawczym: partia Chrystusa brzmiała wolno, spokojnie, niemal „słodko”, słowa Żydów głośno, hałaśliwie i szybko; wiadomo również, że scenę złożenia Chrystusa do grobu w końcowym odcinku pasji należało wykonać „w tonie żałobnym”¹⁰.

Do końca XV wieku pasja czerpała inspiracje ze śpiewu gregoriańskiego, co sprawiło, że średniowieczna pasja chorałowa była utworem monodycznym. Pojawienie się w muzyce XVI wieku wielogłosowości stało się impulsem do ewolucji tego gatunku w kierunku wielogłosowości. Pod wpływem średniowiecznych misterii pasyjnych stanowiących muzyczno-literacką inscenizację wątków biblijnych, pasja wzbogacona została o szeroką paletę środków kolorystycznych i agogicznych, zyskując element dramaturgiczny. Ten gatunek otrzymał nazwę pasji dramatycznej. Wielogłosowe rozwiązanie otrzymała partia tłumu i innych osób (np. Piłat, Kajfasz, Judasz), natomiast narracja Ewangelisty oraz słowa Chrystusa miały charakter jednogłosowych recytacji o znamionach chorału lub nawet bezpośrednio zaczerpnięte zostały z kanonu śpiewu gregoriańskiego, dzięki czemu znalazły zastosowanie w liturgii¹¹.

W okresie renesansu wykształcił się jeszcze jeden rodzaj pasji, który podobnie jak wiele innych ówczesnych form przejął wzór od formy motetowej. Pasja motetowa (zwana niekiedy przekomponowaną) ogra-

⁹ Oznaczenia te podlegały zmianom w ciągu wieków. Por. K. von Fischer, W. Braun, *Passion*, poz. cyt., s. 200–201; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 410–411; J. Drewniak, *Pasja*, poz. cyt., s. 13–15.

¹⁰ Por. K. von Fischer, W. Braun, *Passion*, poz. cyt., s. 202.

¹¹ Por. tamże, s. 203; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 413.

niczała się do śpiewów chóralnych, co spowodowało, że odznaczała się bogatym zasobem środków polifonicznych. *Cantus firmus* opracowania chóralnego pochodzący z chorału gregoriańskiego umieszczany był w głosie tenorowym. Zagęszczona polifoniczna faktura partii chóralnej „zamazująca” niejednokrotnie warstwę tekstową, a także brak partii solowych przyczyniły się do zatarcia pierwiastka dramatycznego. Pasja motetowa pozbawiona była liturgicznego charakteru, w związku z czym wystawiana była nie w kościołach lecz na scenie. Powodem tego było stosowanie, obok fragmentów ewangelii, także innych tekstów, ponadto warstwa muzyczna zawierała częściowo melodie spoza kręgu chorału gregoriańskiego. Zaniechanie *stricte* liturgicznego charakteru pasji wiązało się również z przejmowaniem od XV wieku wykonawczych funkcji duchownych przez coraz bardziej rozbudowane zespoły wokalne.

Dalsza ewolucja gatunku pasji w epoce renesansu dotyczyła sposobu opracowania warstwy tekstowej. Pośrednio przyczyniły się do tego reformatorskie tendencje związane z wprowadzaniem do liturgii języka narodowego. Nastąpiło wówczas rozróżnienie twórczości pasyjnej na katolickie dzieła łacińskojęzyczne oraz protestanckie, oparte na tekście niemieckim. Innym symptomem zmian zachodzących w warstwie słownej kompozycji pasyjnych był zakres wykorzystania tekstu ewangelicznego. W części utworów podstawę stanowił pełny opis męki Pańskiej zaczerpnięty z jednej z czterech Ewangelii, w innych przypadkach dokonywano skrótu tekstu ewangelicznego. Trzecie rozwiązanie zakładało kompilację różnych fragmentów czterech Ewangelii, często z uwzględnieniem siedmiu słów Chrystusa na krzyżu. Ta koncepcja otrzymała nazwę *Summa Passionis* (niekiedy używano określenia „harmonia pasyjna”) i znalazła zastosowanie w twórczości kompozytorów katolickich oraz protestanckich¹².

Pierwszym, który nadał kształt pasji renesansowej, był flamandzki kompozytor Jacob Obrecht (ok. 1457–1505). Przykładem tego gatunku jest czterogłosowe dzieło *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum*, którego autorstwo przypisuje się Obrechtowi lub Antoine de Longuevalowi (ok. 1498–1525). Przedstawicielami formy pasji XVI wieku byli: Claudin Sermisy (ok. 1490–1562), Johann Walter (1490–1570), Cipriano de Rore (1515–1565), Francisco Guerrero (1528–1599), Orlando di Lasso (1532–1594), Tommaso Ludovico de Vittoria (1548–1611).

¹² K. von Fischer, W. Braun, *Passion*, poz. cyt., s. 203; por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 414.

W XVII wieku nastąpił przełom w ewolucji twórczości pasyjnej. Pod wpływem charakterystycznej dla baroku monodii akompaniowanej oraz stylu koncertującego do formy pasyjnej zaczęły przenikać elementy stylistyczne kantaty i oratorium. W celu wzbogacenia pierwiastka dramatycznego nastąpiło rozczłonkowanie struktur formalnych pasji. Chorałowy ton pasyjny zastąpiony został monodycznym recytatywem, pojawiły się części aryjne, chóralne i instrumentalne. W efekcie tych zmian głównymi współczynnikami formy pasji stały się chóry, chorały oraz ustępy chorałowe, a także partie solowe obejmujące recytatywy, ariosa i arie. Zwiększony został również skład instrumentarium. Wzorem kantat i oratoriów obsadę orkiestry poszerzono w pasji o *basso continuo* oraz grupę instrumentów koncertujących. Te wokalne i instrumentalne rozwiązania doprowadziły do wzbogacenia formy pasyjnej o liczne elementy dramatyczne, a gatunek otrzymał nazwę pasji oratoryjno-kantatowej. Do rozwoju barokowej formy pasyjnej przyczynili się głównie kompozytorzy niemieccy. Zaczęli oni jednak swobodnie traktować warstwę tekstową utworów, wprowadzając fragmenty spoza Ewangelii (np. Psalmi), a niektóre części chorałowe zaopatrywali w teksty poetyckie. Ustępowanie miejsca narracji ewangelicznej tekstom pozabiblijnym, w tym także poetyckiej parafrazie, spowodowało stopniowe zacieranie użytkowego, liturgicznego waloru pasji, a przestrzeń do wykonywania tego gatunku stała się sala koncertowa. Kierunek oratoryjno-kantatowy ewolucji pasji zapoczątkowany został około 1640 roku w Hamburgu przez Thomasa Selle (1599–1663), w którego dorobku na czoło wysuwa się *Passion nach dem Evangelisten Johannes* (1641). Najwybitniejszym twórcą tego gatunku w czasach wczesnego baroku był Heinrich Schütz (1585–1672). Jego dzieła wokalne-instrumentalne: *Die sieben Wortte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi am Kreuz* (1645) oraz *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matheum, ...Lucam, ...Johannes* (1666) wywarły silny wpływ na twórczość późniejszych kompozytorów, m.in. J.S. Bacha. Mistrzostwo techniki kompozytorskiej prezentują dwa wspomniane już dzieła J.S. Bacha. Wśród pozostałych utworów tego gatunku na uznanie zasługuje zbiór 52 pasji Geорга Philippa Telemanna (1681–1767), ponad 20 pasji Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788) oraz *Der Tod Jesu* (1755) Carla Heinricha Grauna (1703–1759).

Kolejne epoki nie wniosły znaczących wartości i zmian do rozwoju formy pasyjnej. W dorobku klasyków i romantyków gatunek ten był

marginalizowany. Kompozytorzy odstępowali od ścisłego wymogu stosowania tekstu ewangelicznego, który dotychczas stanowił element formotwórczy pasji, uniezależniając się od czynnika literackiego. Obok Ewangelii wykorzystywali także teksty Psalmów oraz teksty poetyckie, co spowodowało zmianę pierwotnego charakteru pasji z wiernego opisu historii męki Pańskiej na jej dość swobodną parafrazę. Ten ewolucyjny przełom dał początek istnieniu formy oratorium pasyjnego. Godne odnotowania są klasyczne przykłady tego gatunku: *Chrystus na Górze Oliwnej* (1803) Ludwiga van Beethovena (1770–1827) oraz *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* (1795–96) Josepha Haydna (1732–1809). Wkład w rozwój formy pasyjnej wniósł Józef Elsner (1769–1854), twórca *Passio Domini nostri* op. 65 na 14 głosów solowych, 3 chóry czterogłosowe i orkiestrę. To potężne dzieło powstałe w latach 1835–1837 nosi znamiona różnych stylów muzycznych reprezentowanych w muzyce XVIII wieku, spośród których najwyraźniej zaznaczają się cechy szkoły neapolitańskiej¹³.

Zainteresowanie gatunkiem pasji wzrosło dopiero w XX wieku. Przykładem twórczości tego okresu są: *Passions – musik nach dem Evangelisten Markus* (1929) Kurta Thomasa (1904–1973), *Golgotha* (1945–48) Franka Martina (1890–1974), *Passionsbericht des Matthäus* (1950) Ernsta Peppinga (1901–1981), *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Joannem* (1982) Arvo Pärta (ur. 1935), *Johannespassion* (1953) Herberta Colluma (1914–1982). W krąg XX-wiecznych kompozytorów wpisuje się również Ryszard Bukowski (1916–1987) z dorobkiem dwóch pasji: *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Matheum* (1980) oraz *...secundum Marcum* (1981) na głosy solowe, chór i orkiestrę. Najznakomitszym jednak dziełem w twórczości pasyjnej XX wieku jest *Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* (1965) Krzysztofa Pendereckiego (ur. 1933).

2. Motyw cierpienia Chrystusa twórczym wyzwaniem dla sztuki kompozytorskiej

Kompozytorzy wszystkich epok wykorzystywali bogactwo środków stylistycznych do wyrażania treści pozamuzycznych. Wśród różnorodności sposobów i metod wykrystalizowały się cztery główne nurty charak-

¹³ Problem polskiej twórczości pasyjnej XVIII wieku szeroko podjęty został w pracy: K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972.

terystyczne dla idiomu muzyki programowej: począwszy od najprostszej imitacji akustycznej, przez doskonalszą muzyczną ilustrację obrazów, prezentację myśli, uczuć i wyobrażeń za pomocą skomplikowanych skojarzeń muzycznych, aż po przekładanie retorycznych założeń mowy na język dźwiękowy. Kolejne epoki stworzyły charakterystyczne formuły muzyczne wywołujące wielobarwne, emocjonalne skojarzenia, które stały się swoistym pomostem łączącym muzykę ze sztuką oratorską. Szczególnie twórcy baroku dążyli do jak najwierniejszego wyrażenia obrazów i uczuć dla wywołania pożądanego afektu. Kunsztowne zabiegi kompozytorów tego okresu doprowadziły do zatarcia granicy tak zwanej muzyki „czystej”, absolutnej. Począwszy od połowy XVII wieku przez niemal dwa stulecia „mowa dźwięków” odgrywała w muzyce rolę fundamentalną¹⁴.

Twórczość pasyjna, mimo iż podejmowana przez kompozytorów w ciągu wieków z różną intensywnością, zyskała w literaturze muzycznej dużą popularność. Zasygnalizowany proces ewolucji formy pasyjnej daje podstawy do stwierdzenia, iż wątek pasyjny stał się niewyczerpanym źródłem twórczej inspiracji. Motyw pasyjny w dorobku kompozytorskim obecny jest w dwóch wymiarach – wiąże się z warstwą muzyczną i tekstową. Kompozytorzy posługiwali się na ogół tekstem biblijnym w łacińskim przekładzie Wulgaty (średniowieczna pasja chorałowa). W poszukiwaniach warstwy tekstowej u twórców następnych epok spotykamy tendencje wykorzystywania przekazu ewangelicznego w języku narodowym (wpływ reformacji), także parafrazy i kompilacje tekstów biblijnych oraz religijne teksty poetyckie. Muzycznym źródłem opracowania były początkowo melodie chorału gregoriańskiego (średniowiecze), później także chorału protestanckiego (głównie kompozytorzy niemieckiego baroku) i inne śpiewy liturgiczne (twórczość XX wieku).

Barokowy wpływ monodii akompaniowanej na dzieła kantatowo-oratoryjne, również na formę pasyjną, zainicjował nowatorską konwencję twórczą uwzględniającą prymat tekstu nad muzyką. Semantyczny i ekspresyjny wymiar tekstu słownego zaczął odtąd pełnić w dziełach wokalo-instrumentalnych rolę nadrzędną. Celem zabiegów kompozytorskich na etapie aktu twórczego stało się wypracowanie modelu zespolenia struktur dźwiękowych z tekstem słownym w jednolitą formę organizmu muzycznego wpływającego u odbiorcy nie tylko na zrozumienie prze-

¹⁴ Por. N. Harnoncourt, *Muzyka mowa dźwięków*, Warszawa 1995, s. 148.

słania tekstu, lecz przeżycie duchowego wymiaru przekazu biblijnego. Istota i sens barokowej wymowy tkwiły w jak najdoskonalszym, tzn. wyrazistym, dramatycznym i emocjonalnym wyrażeniu treści płaszczyzny semantycznej za pomocą figur retorycznych. Konwencja twórcza tej epoki zakładała niezwykle bogactwo i różnorodność dźwiękowych interpretacji słowa. Priorytetową zasadą przy podejmowaniu zabiegów opracowania materiału muzycznego było uwzględnienie literacko-muzycznych alegorii. Pozamuzyczne znaczenie wywołujące szeroką paletę odczuć i emocji określonych w założeniach teorii afektów (*Affektenlehre*) przypisywano tonacjom, instrumentom, jak i gatunkom muzycznym¹⁵.

Autor nie stawia sobie za cel wyczerpującego przedstawienia zjawiska muzycznej retoryki i zaprezentowania kompletnego katalogu form retorycznych¹⁶. Prezentowane treści ograniczają się do ogólnych spostrzeżeń, zawierają wybrane pojęcia i figury, dają jedynie fragmentaryczny wgląd w rozległe horyzonty dźwiękowych interpretacji tekstu słownego i sfery pozamuzycznej. Opracowanie ma zasignalizować funkcjonalność „mowy dźwięków” (*klangrede*) w obszarze muzyki religijnej. Przykładowe formuły muzycznej retoryki autor zaczerpnął z modelowego dzieła gatunku pasyjnego – barokowej oracji muzycznej *Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus* J.S. Bacha. Tekst uwzględnia najbardziej charakterystyczne zwroty melodyczne i figury retoryczne występujące w tych utworach.

Podejmując dzieło analizy muzycznej należy uwzględnić pewien margines niedoskonałości współczesnych metod badawczych, szczególnie w odniesieniu do twórczości kompozytorów minionych epok, w związku

¹⁵ A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 45 (*Musica practica, musica theoretica*, t. 5).

¹⁶ Problem alegorii i retoryki muzycznej szerzej przedstawia: H.H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim – Zürich – New York 1985; M. Bukofzer, *Allegory in Baroque Music*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 3(1939–1940), s. 1–25; M. Ruhnke, *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität*, w: *Ars musica. Musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch...*, red. D. Altenburg, Köln 1980, s. 385–399; H.H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, München – Mainz 1988; E. Chafe, *Allegorical Music: The “Symbolism” of Tonal Language in the Bachs Canons*, „The Journal of Musicology”, vol. 3(1984), nr 4, s. 340–362; tenże, *Tonal Allegory in the vocal music of J.S. Bach*, Berkeley 1991; E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werbeschreibung. Rezeption*, Kassel 1991; W. Werker, *Bach Studien. Die Matthäus Passion*, Leipzig 1923; A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt.

z istniejącymi różnicami kulturowymi, estetycznymi, jak również subiektywnymi odczuciami twórcy i odbiorcy dzieła. Dla potwierdzenia tej uwagi oprzeć się można na stwierdzeniu Nikolausa Harnoncourta, wybitnego znawcy stylistyki muzyki dawnej, w odniesieniu do własnych produkcji interpretacyjnych: „Jeśli dzisiaj uprawiamy muzykę przeszłości, to jednak nie potrafimy już czynić tego tak, jak nasi poprzednicy z wielkich epok. Utraciliśmy spontaniczność, która by nam pozwalała sprowadzić wszystko do teraźniejszości [...]. O wierności możemy mówić wtedy, kiedy wykonanie jest zbliżone do wizji dźwiękowej, jaką miał kompozytor w chwili tworzenia. Widać więc, że jest to możliwe tylko do pewnego stopnia: pierwotna idea pozostaje w sferze domysłów, zwłaszcza gdy chodzi o muzykę odległych epok”¹⁷.

3. Motyw pasyjny w ujęciu języka muzycznej retoryki *Pasji według św. Mateusza J.S. Bacha*

Johann Sebastian Bach był niedoścignionym mistrzem sztuki retoryki muzycznej. Jego twórczość, podobnie jak muzyka całego baroku, prezentuje obfity zasób motywów ilustracyjnych przedstawiających afekty. W przenikniętych duchem Biblii dziełach wokalnie-instrumentalnych warstwa tekstu literackiego integralnie zespolona jest z opracowaniem muzycznym utworu, stąd umiejętność interpretacji środków konstrukcyjno-wyrazowych staje się kluczem do zrozumienia całej twórczości kompozytora. Bogaty katalog zjawisk alegorii muzycznych zawierają pasje. Ten gatunek stał się w dorobku Bacha wielkim, dramatycznym wyznaniem wiary płynącym z głębi duszy kompozytora. Chorały pasyjne przybrały formę modlitwy wspólnotowej pierwotnej gminy chrześcijańskiej, arie przywołują głos płynący z wnętrza, z duszy człowieka, stanowią ponadto pełen dramaturgii i emocjonalnego ładunku komentarz najistotniejszych wydarzeń prezentowanych w utworze. Wobec wielkości dzieł pasyjnych wyrażającej się w bogactwie inwencji melodycznej, głębi wyrazu, w zadziwiającej logice konstrukcji i mistrzostwie zastosowanych środków technicznych, z trudem przychodzi przyjąć fakt, iż twórcza aktywność Bacha była aktem spontanicznego działania. Geniusz Bacha sprawił, że w kształtowaniu wypowiedzi retorycznej kompozytor nie trzymał się ściśle muzycznych schematów, ani matematycznych wzorów i proporcji, pomimo tego po mistrzow-

¹⁷ N. Harnoncourt, *Muzyka mowa dźwięków*, dz. cyt., s. 13.

sku wykorzystywał znajomość założeń formalnych muzycznej retoryki (*decoratio*). Doniosłe dla chrześcijaństwa wydarzenia związane z męką Chrystusa wyraził przy pomocy własnego języka muzycznego w sposób najtrafniejszy i najdoskonalszy.

Męka i śmierć, odkupienie i zmartwychwstanie to „klasyczne” dogmaty, na których Bach buduje swoją „muzyczną teologię”. Ogólny obraz ekspresji literacko-muzycznej daje podstawy do zróżnicowania dramatycznego rysunku obydwu jego *Pasji*. Bardziej zwarta, w wyrazie emocjonalnym bliższa realnej rzeczywistości akcja *Johannes-Passion* odbiega nieco od subtelnej, lirycznej, przenikniętej duchem medytacji i epickiego spokoju *Matthäus-Passion*. Bach dokonał połączenia elementów tradycji – średniowiecznej pasji chorałowej, ograniczającej się do tekstu biblijnego, z nowatorską, typową dla formy oratoryjnej interpolacją tekstów poetyckich wykorzystanych w partiach recytacyjnych, chorałowych i aryjnych. Poza dwoma rozdziałami Ewangelii św. Mateusza (Mt 26 i 27), uzupełnionymi jednym werselem Ewangelii św. Jana (J 19, 24) oraz Pieśni nad pieśniami (Pnp 6, 1), zaczerpniętymi z obowiązującego wówczas w Kościele ewangelickim niemieckiego przekładu Wulgaty autorstwa Marcina Lutera, Bach wykorzystał teksty chorałów protestanckich oraz teksty poetyckie tworzącego pod pseudonimem Picander – Christiana Friedricha Henrici’ego. Plan fakturalny *Pasji według św. Mateusza* uwzględnia wielki aparat wykonawczy: dwa czterogłosowe chóry mieszane, chór chłopięcy, dwie orkiestry z organami i klawesynem oraz sześciu solistów (sopran, alt, tenor, dwa barytony i bas). Można przypuszczać, że nadając dziełu dwuchórowe opracowanie, kompozytor miał zamiar wykorzystać architektoniczne i akustyczne warunki wnętrza kościoła św. Tomasza w celu osiągnięcia efektu przestrzennego brzmienia chóralnego.

Pasje Bacha klasyfikuje się dziś jako dzieła koncertowe, za życia kompozytora miały jednak charakter użytkowy, tworzone były dla potrzeb liturgicznych. Do obowiązków Bacha, pełniącego funkcję kantora kościoła św. Tomasza w Lipsku, oprócz codziennej gry na organach oraz nauczania muzyki w przykościelnej szkole, należało komponowanie muzyki towarzyszącej codziennej i świątecznej liturgii. Centralnym momentem religijnych przeżyć w Kościele protestanckim jest liturgia wielkopiątkowa, w związku z czym szczególną rolę przypisuje się twórczości pasyjnej. Na użytkowy walor pasyjnych dzieł Bacha wskazuje podporządkowanie ich architektoniki funkcji obrzędowej. Zgodnie

z tradycją protestancką pasje dzielone były na dwie części, pomiędzy którymi pastor wygłaszał kazanie¹⁸.

Plan formalny dzieła Bacha ukształtowany został według schematu: recytatyw, aria, chorał. Powyższa konstrukcja powoduje stopniowe potęgowanie napięcia dramatycznego utworu. Dla zróżnicowania pierwiastka dramatycznego ciągłość biblijnej narracji wyrażonej najczęściej ariosowym recytatywem Ewangelisty kompozytor niekiedy nagle przerywa. Nieoczekiwany zwrot akcji staje się impulsem dla duchowej medytacji. Elementami powstrzymującymi rozwój akcji są następujące po recytatywie, komentujące i rozwijające wątek narracyjny Ewangelisty arie oraz chorały. Arie kwalifikuje się do kategorii liryki religijnej o refleksyjnej, medytacyjnej tematyce ukierunkowanej w pasji na problem cierpienia i wiary. Wyrażające najczęściej modlitewne uczucia wiernych, proste, kontrapunkcyjne opracowania chorałów w technice *nota contra notam* oraz bardziej kunsztowne, tworzone na zasadzie linearyzmu polifonicznego formy Bacha nadały nowy, indywidualny styl protestanckiej muzyce kościelnej. Partiom chóralnym, w zależności od ich charakteru oraz pełnionej roli w przekazie treści, kompozytor nadał funkcje: komentującą, ilustracyjną (onomatopieczną), pochwalną, dramatyczną lub liryczną¹⁹.

Recytatywy otrzymały u Bacha różnorodny charakter. Oparty wyłącznie na tekście ewangelicznym i przyporządkowany osobie Ewangelisty recytatyw relacjonujący zawiera wątki dramatyczne, natomiast utrzymany w formie dialogowanej powierzany jest także innym postaciom. W partiach dialogowanych Bach nie dokonuje jakiegoś szczególnego rozróżnienia poszczególnych osób odmienną strukturą. Od tenorowego recytatywu narratora pozostałe różnią się jedynie rejestrem. Wyjątek stanowią wystąpienia Jezusa, w których recytatyw przyjmuje formę ariosa, a uroczysty nastrój podkreślony jest przez bogatsze pod względem faktury i formy towarzyszenie sekcji instrumentów smyczkowych. Kwestiom Jezusa

¹⁸ Układ liturgii wielkopiątkowej w czasach Bacha przedstawiał się następująco: 1) Pieśń wspólnotowa, 2) Lekcja, 3) Muzyczna Pasja (część pierwsza), 4) Modlitwa, 5) Komentarz, 6) Słowo wprowadzające, 7) Pieśń gminna, 8) Wieczerza (zawierająca pieśni wielkopostne wspólnoty), 9) Modlitwa, 10) Przerwa, 11) Muzyczna Pasja (część druga), 12) Modlitwa, 13) Pieśń końcowa, 14) Błogosławieństwo, 15) Cisza. Por. E. Platen, *Die Matthäus-Passion...*, dz. cyt., s. 231. Dwuczęściowy podział sugerował również możliwość wykonywania jednej części w porze dopołudniowej, drugiej po południu. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 422.

¹⁹ Por. tamże, s. 427.

Bach nadał formę *recitativo accompagnato*, natomiast partii Ewangelisty i innych osób: Piotra, Judasza, Piłata, żony Piłata, kapłana i służby – *recitativo secco*²⁰. Recytatyw onomatopieczny, którego źródłem literackim może być zarówno Biblia, jak i poezja, pełni najczęściej rolę ilustracji dźwiękowej cudownych, spektakularnych wydarzeń (np. trzęsienie ziemi, rozpadanie się skał, otwarcie grobów, rozerwanie się kotary świątynnej na dwie części) lub służy zobrazowaniu ogromu cierpień Chrystusa. Funkcją recytatywu refleksyjnego wyposażonego w tekst poetycki jest pobudzenie słuchacza do intelektualnego i duchowego zamyślenia nad treścią akcji dramatycznej²¹. Tworząca część pasyjnej narracji dramaturgiczna funkcja partii solowych (recytatywy, arie i ariosa) oraz chóralnych (chorały i inne ustępy) sprawiła, że stały się one u Bacha głównymi współczynnikami formy pasyjnej.

Konstrukcja narracyjna *Pasji według św. Mateusza* obejmuje dwie części rozczłonkowane na 24 sceny. Akcja utworu rozpoczyna się zapowiedzią ukrzyżowania Jezusa na dwa dni przed Jego śmiercią. Tworząc dalsze wątki narracji, kompozytor skupił się na wyeksponowaniu najistotniejszych wydarzeń grupując je w trzech obrazach: 1) Ostatnia Wieczerza, 2) Ogród Oliwny, 3) Pojmanie, proces, ukrzyżowanie i złożenie do grobu. Funkcję rozwoju akcji dramatycznej powierzył Ewangelście, który prowadzi dialog z Jezusem oraz pozostałymi osobami. Czynny udział w akcji biorą także drugoplanowe głosy solowe oraz chór wcielający się w rolę tłumu; im Bach powierzył ponadto funkcję komentarza.

Pasja według św. Mateusza obfituje w zwroty retoryki muzycznej. Ich rozpiętość emocjonalna i wyrazowa świadczy o dużej inwencji kompozytora, który w swojej wypowiedzi nie zatrzymał się jedynie na realistycznym opisie męki Chrystusa, ale posunął się znacznie dalej. W całym dziele dostrzec można ponad sto figur retorycznych²². Bogactwo języka muzyczno-retorycznego Bacha koncentruje się wokół dwóch religijnych rzeczywistości: język symboliki ukierunkowany jest na atrybuty Boga, np. istnienia i natury Trójcy Świętej, potęgi, miłości, miłosierdzia Bożego, dotyczy również uniwersalnych pojęć chrześcijańskich, jak np. łaska, grzech, odkupienie. Bach wykorzystuje każdą okazję, aby środkami mu-

²⁰ Por. E. Zavarický, *J.S. Bach*, Kraków 1985, s. 311.

²¹ Tamże, s. 442–446.

²² Figurą retoryczną w muzyce określa się specyficzny układ dźwięków, który w połączeniu z tekstem słownym tworzy konstrukcję o wymowie retorycznej. Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 97.

zycznymi wyrazić także elementarne ludzkie sytuacje, np. postawy, ruchy, gesty oraz emocje – radość, smutek, żal, strach. Muzyczne ilustracje nie stały się jednak dla kompozytora celem samym w sobie. Sugestywność obrazów przyczynia się do integracji dzieła, łącząc tekst i muzykę w harmonijną całość²³.

Już w początkowym podwójnym chórze *Kommt, ihr Töchter, helft mor klagen* kompozytor snuje wizję drogi krzyżowej Chrystusa, ilustrując postawę tłumu mieszkańców Jerozolimy przepychających się w kierunku Skazańca, pragnących stać się naocznymi świadkami dramatycznych wydarzeń. Dramaturgii dodają wywołujące tumult i zamieszanie ich krzykliwe komentarze. Falisty kierunek linii melodycznej ozdobnych, koloraturowych partii wokalnych sprawia wrażenie rosnącego niepokoju wśród ciekawskiego tłumu. To wrażenie dodatkowo potęgują ciężkie akcenty instrumentalnego wstępu²⁴.

Duchowe cierpienie towarzyszące modlitwie Jezusa w Ogrodzie Getsemani kompozytor ilustruje recytatywem *a doi Cori: O Schmerz! bier zitter das gequälte Herz* i następującą po nim arią: *Ich will bei meinen Jesu wachen*. Lęk Chrystusa Bach ukazuje w krótkich motywach westchnień fletów i obojów oraz w partii kontrabasów, gdzie na długim odcinku utrzymywane na jednym tonie szesnastki wyrażają „drżenie” zatrwożonego Zbawiciela. Całości efektu dopełnia wzmacniające wrażenie niepokoju i udręki Chrystusa przeciwstawne akcentowanie motywów partii fletów i kontrabasów²⁵. Następujące chwilę później wkroczenie oddziałów wojska w celu pojmania Jezusa kompozytor przedstawił przy pomocy rytmiki marszowej w arii *a doi Cori* (sopran, alt) *So ist mein Jesus nun gefangen*. Utrzymany w unisonie ćwierćnotowy puls sekcji smyczkowej imituje dudnienie kroków nadchodzących żołnierzy.

W scenie zapowiedzi zdrady podczas Ostatniej Wieczerzy, gdy zaniepokojeni uczniowie kolejno zadają Chrystusowi pytanie: „Panie, czy to ja?” (chór *Herr, bin ich's?*) Bach stosuje figurę *anafory*, czyli szybkiego przeprowadzenia motywu pomiędzy głosami, w tym przypadku dwusylabowego motywu *bin ich's?*, tworząc strukturę polifoniczną. W tej scenie kompozytor wykorzystuje również symbolikę liczb. W pytaniu Judasza (partia Judasza *Bin isch's, Rabbi?*) słowo „Panie” pojawia się jedenaście

²³ Por. B. Pociąg, *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972, s. 51–52.

²⁴ Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, Kraków 1987, s. 476–477.

²⁵ Tamże, s. 483.

razy, co sugeruje wyłączenie jego autora, zdrajcy, z grona dwunastu Apostołów.

Motywy związane z tragiczną postacią Judasza zostały przez Bacha potraktowane z wielką pieczołowitością. Świadczą o tym licznie zwroty retoryczne. W arii *Geht mir meinen Jesum wieder* daje się słyszeć odgłos srebrników spadających na posadzkę świątyni. W scenie przeklinania Judasza po zdradzie i pojmaniu Jezusa w Ogrójcu (chór *Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden*) kompozytor użył figury *abruptio*, czyli nagłego zerwania wątku dramatycznego doprowadzonego niemalże do kulminacji. W poprzedzającej partię chóralną, cytowanej wcześniej arii *So ist mein Jesus nun gefangen* akcja uległa radykalnemu spiętrzeniu przez nagromadzenie pytań retorycznych („czy w niebiosach zabrakło już błyskawic i gromów?”). W kluczowym momencie rozwoju akcja zostaje przerwana. Rozwijająca się od jedno- do dwóchórowego układu figura wiąże się z uczuciem wielkiego emocjonalnego wzburzenia, które spowodowane jest brakiem uzyskania odpowiedzi i możliwości rozwiązania problemu. W wyniku tego po krótkiej pauzie chór podejmuje serię przekleństw pod adresem zdrajcy. Czynnikiem ilustrującym spiętrzenie emocji jest zagęszczenie faktury w postaci licznych figuracji w partii orkiestrowej, ostra rytmika w odcinkach chóralnych oraz korespondencja motywiczna w partii chóralnej i instrumentalnej. Drugą konstrukcją użytą na tak krótkim odcinku (104 takt chóru *Sind Blitze*) jest jedna z najbardziej wyrafinowanych w retoryce muzycznej figur – *aposiopesis*. Nagłe milczenie wyraża generalna pauza²⁶. Tragiczną w skutkach zdradę Judasza we wstępie instrumentalnym do stanowiącej komentarz tego wydarzenia arii *Blute nur, du liebes Herz* Bach ilustruje figurą *catachresis*. Świadome nadużycie, muzyczny fałsz w postaci zastosowania niedozwolonej w tamtych czasach techniki *fauxbourdon* oraz niezgodnego z ówczesnymi zasadami rozwiązania występujących w tym fragmencie dysonansów w postaci synkop obrazuje fałszywą, grzeszną postawę ucznia Chrystusowego.

Bach w *Pasji* akcentuje dramatyczny wątek zaparcia się św. Piotra. Tuż po tym wstrząsającym wydarzeniu rozpaczliwy szloch przepojony żalem i prośbą o wybaczenie rozlega się w arii *Erbarme dich*. Mistrzowski efekt wyrażenia żalu i bólu przepełniającego serce Piotra, a nawet odgłos

²⁶ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 439; A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 151.

jego kapiących łez kompozytor osiągnął stosując *passus duriusculus*. Nieprzyjemne w odbiorze przejścia polegają na zakłóceniu naturalnej postaci skali diatonicznej chromatycznym pochodem dźwięków, głównie w solowej partii skrzypiec. Tej samej figury, łączonej często w literaturze muzycznej z opisem zdrady, polegającej na wykorzystaniu w melodii skoku w dół o niedozwolony zwiększony interwał, wzmocnionej więc dodatkowo *saltus duriusculus*, kompozytor użył w wyrażającej pokutę i skruchę grzesznika arii *Buß und Reu*. Fałszywe brzmienie tej figury ilustruje niegodziwy występek Apostoła²⁷.

Niezwykła różnorodność kolorystyki brzmieniowej oraz bogactwo środków wyrazu zawarta została w scenie ubiczowania Chrystusa (recytatyw *Erbarm es Gott*). Stosując się do zasad teorii afektów, jako głównego środka wyrazu, kompozytor użył chromatyki, którą związał z harmoniką i melodyką. Połączenie harmoniczne opierające się na stosunkach dominantowych powoduje intensyfikację napięcia emocjonalnego. Przeszywający Jezusa ból oraz tragizm tego wydarzenia wyraził ciągiem dysonansów w partii akompaniamentu oraz skokiem melodycznym o interwał kwarty zwiększonej w partii altu. Zastosowanie niedopuszczalnych według zasad harmoniki funkcyjnej środków nosi nazwę *catachresis*. Na dłuższym odcinku (niemal pięć taktów) partii orkiestrowej następuje nadużycie polegające na irytującym odbiorce narastającym ciągu współbrzmień dysonansowych imitujących odgłos ciosów wymierzanych Jezusowi. Ich rozwiązanie następuje dopiero w piątym takcie, gdy pada komenda: „Przestańcie!” (*Haltet ein!*). Odgłosy uderzeń biczu kontynuowane są w rozwijającej ten dramatyczny wątek arii *Können Tränen meiner Wangen*. Na tle motywów odtwarzających uderzenia w dołączonym szeregu szesnastek w partii orkiestry zdają się słyszeć okrzyki niektórych świadków tej sceny błagających oprawców o litość dla Skazańca. Nawoływanie to Bach wyraził w partii wokalne niedozwolonymi, drażniącymi ucho słuchacza skokami interwałowymi (*salti duriusculi*) z oparciem na drugiej nucie²⁸.

Barwne efekty dźwiękowe towarzyszą scenie drogi krzyżowej Jezusa, Jego upadku pod krzyżem oraz pomocy okazanej przez Szymona Cyrenejczyka. Rysunek linii melodycznej głównego tematu arii *Gerne will ich mich baquemen* symbolizuje zmaganie się umęczonego Chrystusa z bólem i ciężarem krzyża. Skoki interwałowe, ociężały wstępujący

²⁷ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 447.

²⁸ Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 490.

ruch melodii i opadający natychmiast jej kierunek wyrażają potknięcia, upadki i próby powstania, zakończone ponownymi upadkami. Podobne motywy odnajdujemy w akompaniamentie recytatywu *Ja! freilich will in uns das Fleisch und Blut*, gdzie silnie zaakcentowana ósemka następująca po dwóch szesnastkach oddaje chwiejne kroki Jezusa potykającego się o krzyż i kamienie, w ostateczności upadającego z wycieńczenia²⁹. Dla wzbogacenia emocji towarzyszących drodze krzyżowej Jezusa oraz współczujących mu ludzi Bach zastosował figurę *suspiratio*, zamieszczając w partii głosu basowego delikatne, równomierne pauzy sugerujące westchnienie i łkanie. W arii *Komm, süßes Kreuz*, rozwijającej myśl poprzedzającego ją recytatywu, przybierające na sile i tempie dźwięki sugerują podjęcie krzyża przez Szymona i podążenie do przodu pewnym krokiem. Marszowy charakter w tym fragmencie potęguje akompaniament *continua*.

Scena pod krzyżem (chór *Der du den Tempel Gottes zerbrichst*) przynosi szczególne ożywienie partii chóralnych i orkiestrowych. Dla zilustrowania drwiącego śmiechu i okrzyków tłumu gapiów kompozytor przeprowadza motyw imitujący szyderczą reakcję Żydów nadając głosom chóralnym i instrumentalnym (np. flet) samodzielny charakter.

Dużym walorem ekspresji odznacza się moment śmierci Jezusa. Kres życia kompozytor zwykł ilustrować w swojej twórczości dźwiękiem bijących dzwonów. Również w *Pasji* w recytatywie-arioso *Ach, Golgotha, unsel'ges Golgotha* śmierci Chrystusa towarzyszy głuchy ton dzwonów imitowany na początku każdego taktu dźwiękiem instrumentów dętych. Pojawiający się niespodziewanie w zakończeniu recytatywu w szeregu współbrzmień konsonansowych nie rozwiązany dysonans septymy wielkiej (figura *parrhesia*) budzi grozę związaną z niepewnym losem ludzkości, na której ciąży wina za ukrzyżowanie Mesjasza. Wymowna jest następująca po recytatywie aria *Sehet Jesus hat die Hand*, w której chmurne ciemności spowijające ziemię przeszywa jasny promień słońca, a konający Zbawiciel roztacza nad światem ogrom miłości i miłosierdzia. W arii melodia dzwonów pogrzebowych ustępuje miejsca radosnym dźwiękom dzwonów oznajmiających zbawienie. Wznoszący się kierunek struktur dźwiękowych symbolizuje przyciągnięcie ludzkości do ukrzyżowanego Chrystusa i łaskę odkupienia³⁰. W *Pasji* Bacha grzeszna ludzkość towarzyszy Zbawicielowi

²⁹ Por. tamże, s. 491.

³⁰ Tamże, s. 492.

aż do chwili złożenia Jego ciała do grobu. Moment ten w końcowym chorale *Wir setzen uns mit Tränen nieder* kompozytor wyraził serią opadających motywów, głównie w głosie basowym, które sprawiają wrażenie uczestnictwa każdego człowieka w ceremonii pogrzebowej do momentu, gdy martwe ciało Jezusa dosięgnie dna grobowca³¹.

Bach nieprzypadkowo dobiera tonacje utworów, bowiem ich afektywna wartość postrzegana była powszechnie w czasach baroku. Wykorzystywał w tej materii zdobycze znanej już wówczas teorii Johanna Matthesona (1681–1764)³². Każda część struktury formalnej *Pasji* utrzymana jest w tonacji odpowiadającej wymowie semantycznej jej tekstu. Już pierwsze pojawienie się chóru (*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*) następuje w tonacji e-moll, która zgodnie z panującym w XVIII wieku przekonaniem wyrażała ból i cierpienie, będąc jednocześnie źródłem duchowego pocieszenia. Tonacja G-dur niosła optymistyczne przesłanie, stąd Bach wykorzystał ją w tchnącym powagą, a zarazem przepelnionym chrześcijańską nadzieją akcie powierzenia Chrystusowi życia, który zawarł w treści arii *Ich will dir mein Herze schenken*. Kończącą partię chóralną *Wir setzen uns mit Tränen nieder* utrzymaną w nastroju kołysanki śpiewanej przy spoczywającym w grobie Zbawicielu zawarł w tonacji c-moll, która – mimo pełni wdzięku i dostojności – odzwierciedla smutek i żal rozstania.

* * *

Twórczość religijna okresu baroku, ze szczególnym uwzględnieniem wokalnoinstrumentalnego dorobku Johanna Sebastiana Bacha, zawiera wielkie bogactwo środków muzycznej retoryki: zwrotów melodycznych, harmonicznym oraz melodyczno-harmonicznym o charakterystycznej strukturze związanych z określonym afektem. Warstwa muzyczna staje się środkiem interpretacji, „muzycznym przekładem” treści teologicznych tekstu słownego. We współczesnej analizie muzykologicznej związek zachodzący pomiędzy literacką warstwą tekstu a sztuką dźwięku staje się kluczowym zagadnieniem badawczym. Zjawisko to jest niezwykle istotne również w praktyce wykonawczej. Sposób interpretacji muzyki barokowej

³¹ Tamże, s. 478.

³² J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint Kassel 1954; pol. tłum. fragmentu dzieła [cz. II, rozdz. 3]: W. Lisecki, *O sztuce zdobnictwa w śpiewie i grze*, „Canor”, 1992, nr 2(3), s. 10–20.

poprzez kategorie retoryczne stał się obecnie jednym z podstawowych paradygmatów wykonawczych.

Pasja według św. Mateusza jest jednym z najdoskonalszych dzieł wokalno-instrumentalnych w twórczości Bacha, w którym występuje ścisła relacja pomiędzy słowem i muzyką. Utwór ten uznaje się za kulminację myśli retorycznej w muzyce wszystkich epok. Z mistrzowską precyzją i wrodzoną finezją trafnie ilustruje środkami muzycznymi wydarzenia związane z męką Chrystusa. Geniusz Bacha wykracza poza utarte schematy swojej epoki. Bach środkami muzycznymi ilustruje nie tylko szczegóły tekstu, ale także ogólny nastrój opisywanego wydarzenia, odzwierciedla nie tylko obrazy, ale i uczucia. Bach nie pozostawił po sobie żadnego dzieła teoretycznego, w związku z czym związki z retoryką w jego kompozycjach można wykazać jedynie poprzez ich wnikliwą analizę. Przytoczone przykłady muzycznej interpretacji tekstu pozwalają na sformułowanie wniosku, iż kompozytor świadomie stosował figury muzyczno-retoryczne jako środek *ars oratoria*. Zastosowana uprzednio konwencja figur muzyczno-retorycznych powraca w analogicznych kontekstach innych utworów.

Opracowanie nie wyczerpuje wszystkich aspektów zagadnienia muzycznej retoryki. Intencją autora było przybliżenie sposobu funkcjonowania teorii afektu w muzyce barokowej. Zwrócił on uwagę jedynie na najbardziej charakterystyczne figury. Tekst stanowi zachętę i inspirację dla teoretyków muzyki i muzykologów do dalszych, wnikliwych i coraz pełniejszych badań i analiz w zakresie barokowej konwencji muzycznej retoryki.

STRESZCZENIE

Autor podejmuje problem muzycznej retoryki ilustrującej mękę Chrystusa. Skupia się w swych rozważaniach na gatunku pasji. Dokonuje klasyfikacji formy, przedstawia genezę i ewolucję formy pasyjnej, strukturę muzyczną, libretto i funkcję liturgiczną. W części analitycznej przykłady figur muzycznej retoryki zaczerpnął z jednego z największych dzieł pasyjnych: *Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus* Johanna Sebastiana Bacha. Tekst uwzględnia najbardziej charakterystyczne pojęcia i figury, które dają wgląd w rozległe zjawiska muzycznej interpretacji tekstu słownego i sfery pozamuzycznej. Opracowanie ukazuje funkcjonalność „mowy dźwięków” w obszarze muzyki religijnej.

Słowa kluczowe: gatunek muzyczny pasji, motyw cierpienia, muzyczna ilustracja, retoryka muzyczna, teoria afektów (niem. *Affektenlehre*), figura retoryczna.

SUMMARY

The Author analyses the problem of musical rhetoric presenting Christ suffer. In his dissertation he concentrates on the passion form. He classifies the form, presents history and evolution of passion, musical structure, libretto and function of passion in liturgy. In analytical part of this article the Author presents examples of musical rhetoric formulas based on the greatest passion compositions: *Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus* composed by Johann Sebastian Bach. The article presents the most characteristic definitions and figures which help to understand musical interpretation of libretto and also other than musical elements. This dissertation also presents functionality of „sound language” in religious music.

Key words: passion genre, theme of suffering, music illustration, rhetoric in music, doctrine of the affections, figure of speech.

BIBLIOGRAFIA

- Bukofzer M., *Allegory In Baroque Music*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 3(1939–1940), s. 1–25.
- Chafe E., *Allegorical Music: The "Symbolism" of Tonal Language in the Bachs Canons*, „The Journal of Musicology”, 3(1984), nr 4, s. 340–362.
- Chafe E., *Tonal Allegory in the vocal music of J.S. Bach*, Berkeley 1991.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
- Drewniak J., *Pasja*, w: *Encyklopedia religii*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. 8, Warszawa 2003, s. 13–15.
- Gegebrecht H.H., *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, München – Mainz 1988.
- Fischer K. von, Braun W., *Passion w: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, vol. 19, New York – London 2001
- Harnoncourt N., *Muzyka mowa dźwięków*, Warszawa 1995.
- Kisiel A., *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003.
- Larousse de la musique*, red. N. Dufourcq, Paris 1982.
- Lisecki W., *O sztuce zdobnictwa w śpiewie i grze*, „Canor”, 1992, nr 2(3), s. 10–20.
- Lisecki W., *Vademecum Passionis*, „Canor”, 1993, nr 2(5), s. 5–19.
- Mattheson J., *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint Kassel 1954.
- Mrowiec K., *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972.
- Platen E., *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werbeschreibung. Rezeption*, Kassel 1991.

Pociej B., *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972.

Ruhnke M., *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität*, w: *Ars musica. Musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch...*, red. D. Altenburg, Köln 1980, s. 385–399.

Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, Kraków 1987.

Steinitz P., *Bach's Passions*, Londyn 1979.

Unger H.H., *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim – Zürich – New York 1985.

Werker W., *Bach Studien. Die Matthäus Passion*, Leipzig 1923.

Zavarský E., *J.S. Bach*, Kraków 1985.