Wojciech M. Marchwica

Bachowskie nawiązania do chorału *Christ lag in Todesbanden*

Analiza kompozycji Jana Sebastiana Bacha to zagadnienie karkołomne. Setki książek, tysiące artykułów odstraszają samą swą liczbą i różnorodnością. Wydaje się jednak, że w tych szczegółowych analizach dzieł dostrzec można wyraźne fazy, by nie powiedzieć mody. Po okresie kwerendy źródeł i ustalaniu faktografii w drugiej połowie XX wieku badacze koncentrowali się na różnorodnych analizach porównawczych stylu, wpływu Bacha na potomnych, a także kompozytorów XVII wieku na dzieła lipskiego kantora, porównaniach rozwiązań technicznych, ornamentyki itp. Szczegółowe omówienie tych prac zdecydowanie przekracza rozmiary tej rozprawy — jest zresztą łatwo dostępne w szeregu bibliografii bachowskich.

Z kolei ostatnie dwie, trzy dekady badań koncentrują się na głębszym rozumieniu tej wspaniałej muzyki — na związkach Bacha z teologią protestancką, wpływie zwyczajów kościelnych na jego muzykę religijną, na znaczeniu teorii afektów w muzyce Bacha i wreszcie na kluczu retorycznym, który ma otworzyć naszą percepcję na „prawdę objawioną" w kantatach, chorałach, pasjach itd. Podejście takie daje oczywiście różnorodne, spektakularne możliwości interpretacyjne, ale równocześnie stwarza niebezpieczeństwo uwierzenia w istnienie analitycznego „kamienia filozoficznego", który jednoznacznie da odpowiedź na wszelkie nurtujące bachologów pytania. Bardzo łatwo bowiem przekroczyć delikatną granicę pomiędzy pogłębioną analizą chwytów retorycznych zawartych w dziele a narzucaniem interpretacji w oparciu o teorię tak pojemną jak retoryka — na wszystkich poziomach jej stosowania.

Spośród wielu prac zajmujących się taką analizą chciałbym przywołać choć kilka. Już w 1984 roku Marie-Danielle Audbourg-Popin krytykowa-

ła obowiązujące wówczas podejście Alberta Schweitzera do muzyki religijnej Bacha, zarzucając badaczowi, że nie dostrzegł, iż jest ona w gruncie rzeczy rodzajem homilii[1]. Stosując modne wtedy metody semiotyczne udowadniała na licznych przykładach muzycznych retoryczną wymowę dzieł Bacha. Kilka lat później Vincent P. Benitez przeanalizował szczegółowo preludia chorałowe z *Orgelbüchlein* (BWV 606, 614, 615, 625, 637, 644) pod kątem stosowania figur retorycznych i odwołań do *Affektenlehre* — poprzez nawiązania do tekstów chorałowych[2]. Kluczową wydaje się rozprawa Huberta Meistera z 1993 roku, *Die musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Musik, besonders der Musik J. S. Bachs*[3]. W dziele tym — na szerokim tle muzyki okresu baroku — autor przedstawia podstawowe poziomy analizy retorycznej w odniesieniu do muzyki. Począwszy od *dispositio*, a więc różnorodnych, często zdumiewających układów formalnych nawiązujących do schematu mowy (*exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio*), poprzez *elocutio*, czyli sztukę oddziaływania na odbiorcę środkami stylistycznymi i odwołaniem się do jego wiedzy, aż po teorię afektów odwołującą się do uczuć słuchacza. Ostatni element (*conclusio*) to według Meistera interpretacja i wykonanie dzieła. Swój dyskurs uzupełnia pokazową analizą retoryczną *Fugi C-dur*, BWV 547[4], z punktu widzenia jej struktury, zawartości, zdobnictwa, zastosowanych afektów i pozamuzycznej treści. Do tematu powrócił jeszcze

---

[1] Marie-Danielle Audbourg-Popin, *Eléments d'une sémiotique rationnelle du discours musical. Bach prédicateur*, „Revue de musicologie", 1984, 70 (1), s. 86–94.

[2] Vincent P. Benitez, *Musical Rhetorical Figures in the Orgelbüchlein of J. S. Bach*, „BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute", 1987, 18 (1), s. 3–21.

[3] Hubert Meister, *Die musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Musik, besonders der Musik J. S. Bachs*, publikacja w 6 częściach „Musica sacra: Cäcilien-Verbands-Organ Deutschen Diözesen im Dienste des kirchenmusikalischen Apostolats" 1993, 113 (4–6), 1994, 114 (1–3). Por. też inną pracę tego autora, *Was ist musikalische Rhetorik, und welche Bedeutung hat sie für die Interpretation barocker Musik?* [w:] *Alte Musik — Lehren, Forschen, Hören: Perspektiven der Aufführungspraxis*, *No. 1*, ConBrio, Regensburg, 1994, s. 47–63 (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis: Schriftenreihe des Instituts für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz),.

[4] Wcześniejsza wersja tej analizy znajduje się w artykule *Zur musikalischen Rhetorik in J. S. Bachs Orgelwerken*, [w:] *Musikalische Aufführungspraxis und Edition: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven*, Gustav Bosse, Regensburg, 1990, s. 33–80 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, No. 6). Tu szczegółowa dyskusja problemu *Klangrede*, czyli treści wyrażanych środkami retorycznymi. Autor dowodzi wielkiej roli, jaką odgrywał wówczas kontekst pozamuzyczny.

w 2001 roku, ponownie analizując muzykę organową Bacha w zestawieniu z retoryką kantat[5].

Prace Meistera stały się wzorcem dla wielu następnych. Juzef Kon analizował preludia chorałowe z punktu widzenia wielotekstowości retorycznej, uważając, że choć retoryczne związki z tekstem chorałów są podstawą analizy, to kody te nie do końca da się przełożyć na język dyskursywny[6]. Całkiem niedawno, w „Muzyce” (2007/4) ukazał się ciekawy artykuł Robina Leavera prezentujący szeroką panoramę luterańskich poglądów teologicznych i ich wpływ na muzykę niemiecką od Praetoriusa do Bacha[7]. Autor podkreśla, że dla protestantów muzyka nie jest jedynie eksplikacją pomysłowości ludzkiej, ale darem Boga i dlatego właśnie stanowi sens całej teologii. Bach — jak jego poprzednicy — zgadzał się z tą zasadą i dlatego jego dzieła można traktować jako rodzaj modlitwy wygłaszanej językiem nut i pauz. Do tego nurtu należą też inne mniej lub bardziej szczegółowe rozprawy, na które będę się powoływał w dalszej części artykułu. Wszystkie one uznają za oczywisty związek kompozycji Bacha — zarówno instrumentalnych, jak i wokalno-instrumentalnych — z szeroko pojętą retoryką, a w wielu przypadkach uznają za konieczne analizowanie jego dzieł poprzez kontekst teologiczny, bądź szerzej, religijny. Podejście takie jednak rodzi niebezpieczeństwo nakładania własnej wizji na analizowane dzieło w stopniu znacznie wyższym niż kompozytor mógłby sobie tego życzyć. Konieczna jest tu więc duża ostrożność badawcza, by z pozycji interpretatora nie przejść na pozycję mentora — zarezerwowaną dla Wielkiego Kantora.

Przykładem, który posłuży mi do wykazania niejednoznaczności analiz retorycznych, będą bachowskie nawiązania do chorału *Christ lag in Todesbanden* — do którego Jan Sebastian wracał wielokrotnie. Najbardziej popularnym opracowaniem jest to z *Orgelbüchlein* (BWV 625). Istnieją jednak i inne: *Fantasia super „Christ lag in Todesbanden”* BWV 695 z ok. 1703–1707 oraz opracowanie tego chorału z okresu pobytu w Arnstadt (ok. 1703) BWV 718, a także jeszcze jedna wersja *Fantazji* z chorałem w pedale — powstała najpraw-

---

[5] Hubert Meister, *Zur musikalischen Rhetorik und ihrer Umsetzung in der Aufführungspraxis: Speziell der Orgelwerke J. S. Bachs* [w:] *Bach im Mittelpunkt. Botschaften an die Aufführungspraxis*, ConBrio, Regensburg 2001, s. 127–144 (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, No. 4).

[6] Juzef Gejmanovič Kon, *Bah v svete neoritoriki. Na primere horal'nyh preljudij*, [w:] *Izbrannye stat'i o muzykal'nom jazyke*, Kompozitor, Petersburg 1994, s. 95–104.

[7] Robin A. Leaver, *„Concio et cantio”. Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luterańskiej od Praetoriusa do Bacha*, tłum. S. Zabieglińska i W. Bońkowski, „Muzyka” LII, 2007/4, s. 5–26.

dopodobniej w okresie weimarskim (BWV 695a). Znana jest wreszcie słynna kantata *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4) i kilka wokalnych opracowań tego chorału (BWV 277–279). Dlaczego Bach tak często wracał do tego śpiewu? I dlaczego kolejne opracowania tak bardzo się różnią w swej muzycznej zawartości?

Frapujący jest już sam chorał. Skomponował go Marcin Luther w 1524 roku, na podstawie łacińskiej sekwencji z XI wieku, *Victime paschali laudes* oraz spopularyzowanej w wersji zmienionej jako pieśń *Christ is erstanden*. Pomimo różnych modyfikacji ogólny kształt linii melodycznej i poszczególne zwroty motywiczne zachowały swój oryginalny kształt. Już sam tekst jest kwintesencją teologii protestanckiej. Przyjrzyjmy się strofie pierwszej:

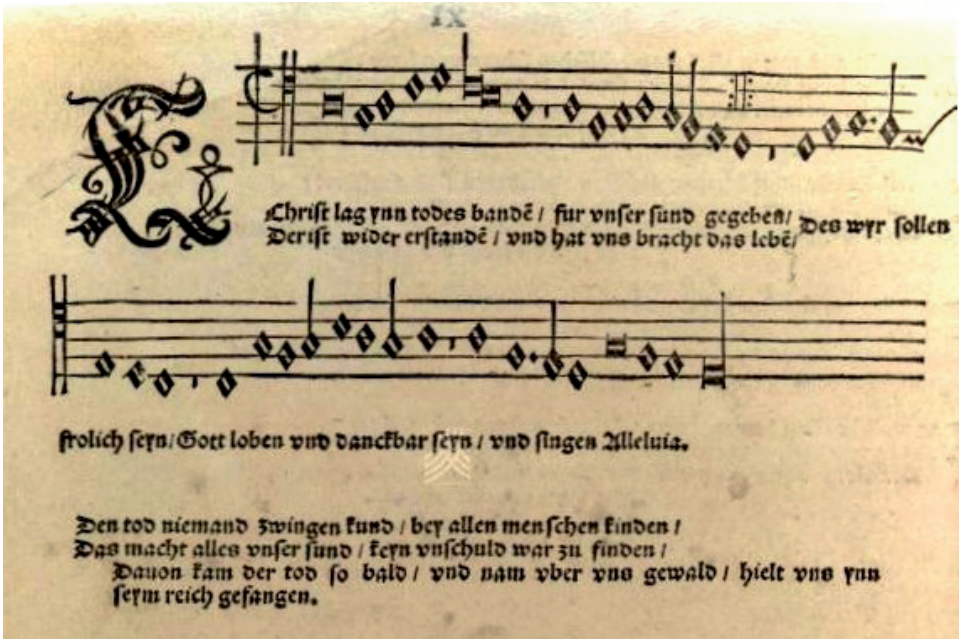
Christ lag in Todes Banden,	Chrystus leżał w więzach śmierci,
für uns're Sünd gegeben,	wydany za nasze grzechy,
Er ist wieder erstanden	lecz zmartwychwstał
und hat uns bracht das Leben.:|	i dał nam życie.:|
Des wie soll en fröhlich sein,	Dlatego radujmy się,
Gott loben und dankbar sein	chwalmy Boga, dzięki Mu składajmy
und singen Halleluja, Halleluja.	i śpiewajmy: Alleluja! Alleluja!

Radosny w ogólnym wyrazie tekst podłożony jest pod melodię, w której cokolwiek radosnego trudno znaleźć. Oryginalna sekwencja opiera się bowiem na pochodach opadających i na melodyce, która dziś — a także już zapewne w XVII wieku — kojarzyła się ze smutnym trybem molowym. Końcowe „alleluja", nieobecne w oryginalnym hymnie Wipo, podłożone jest zresztą pod końcową frazę melodyczną, którą w łacińskim tekście pierwszej strofy zamyka słowo „peccatores" [grzesznicy], a w ostatniej strofie — „miserere" [zmiłuj się]. Także i luterańska wersja modyfikująca frazy środkowe zachowuje ten smutny ton kojarzący się głównie z sensem pierwszego wersu. Muzyka tego chorału działa więc nieco na przekór retorycznym zasadom epoki.

Jak i w wielu innych kompozycjach lipski kantor stara się swą muzyką nie tyle upiększać śpiew chorałowy, co go interpretować. Takie podejście narzucał zresztą już sam Luther, który kluczowe dla całego tekstu wyrazy wzmacnia muzycznie, umieszczając je w najwyższym punkcie fraz, np. „Todes" [śmierci] oraz „erstanden" [zmartwychwstał] we frazie pierwszej; „Sünde" [grzechy] we frazie drugiej; „loben" [chwalić] we frazie czwartej, bądź podkreślając je w inny sposób — melizmatem na słowie ,,Banden" [więzy], pochodem ascendentalnym

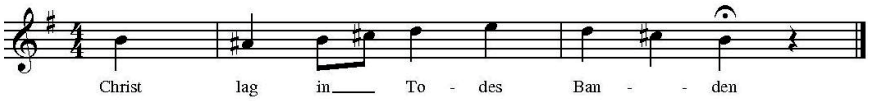
na słowie „fröhlich” [radosny]. Ze słów-kluczy tego chorału wynika zresztą podstawowa prawda o zmartwychwstaniu i odkupieniu poprzez śmierć. Tekst całego chorału jest przecież opisem zwycięskiej walki życia ze śmiercią. Bach ową dychotomię genialnie obrazuje w opracowaniu z *Orgelbüchlein*, w którym więzy śmierci („Todesbinden”) ilustruje powtarzany dwukrotnie opadający motyw dwóch sekund (*d–e–c–d*) w ruchu szesnastkowym lub ósemkowym, zaś przeciwstawny motyw zmartwychwstania to schromatyzowany pochód wznoszący.

Znamienne jest też, i warte podkreślenia, że Bach korzysta z nieco zmodyfikowanej wersji frazy inicjalnej chorału. W drukach szesnastowiecznych chorał zaczyna się niejako „neutralnym” pochodem *a–g–a–c*^{1}*–d*^{1} itd.



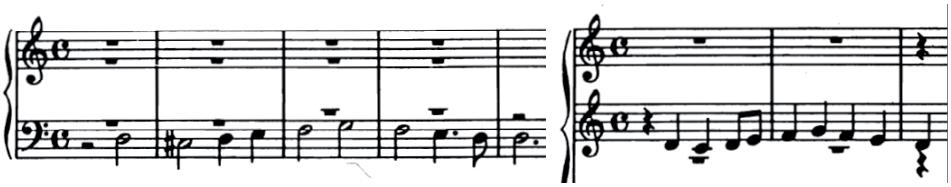
Rysunek 1. Martin Luther, *Geystliche gesangk Buchleyn* (*Waltherschesches Gesangbuch*), 1524; karta z zapisem chorału *Christ lag in Todesbanden.*

We wszystkich swoich opracowaniach Bach stosuje schromatyzowaną wersję frazy inicjalnej:



Rysunek 2. Pierwsza fraza chorału w wersji wykorzystywanej przez Jana Sebastiana Bacha.

Podwyższenie drugiego dźwięku znakomicie zaostrza kontur melodyczny, wprowadzając jednocześnie schromatyzowany dźwięk na mocną część taktu w celach niewątpliwie wyrazowych. Takie rozwiązanie było już stosowane w organowych przygrywkach chorałowych Dietricha Buxtehudego, którego dzieła Bach znał i cenił. Jednakże Buxtehude stosował oba warianty frazy początkowej wymiennie:



Rysunek 3. Dietrich Buxtechude, *Choralvorspiel „Christ lag in Todesbanden"* nr 6.1 i 6.2.

Podejmując próbę analizy różnych bachowskich opracowań chorału *Christ lag in Todesbanden* rozpocząć należy od kantaty BWV 4, ze względu na to, że odwołuje się ona — w poszczególnych częściach — do kolejnych strof chorału[8]. Istnieje więc możliwość odesłań pozamuzycznych innych niż te, które dotyczą strofy inicjalnej. Kantata ta może dać odpowiedź na pytanie, na ile kształtowanie warstwy muzycznej podporządkowywane było retoryce tekstu w kolejnych strofach. Z punktu widzenia niniejszej rozprawy kompozycja ta pełni rolę sprawdzianu — jeśli zauważymy w niej znaczące retoryczne odesłania do konkretnych treści i sformułowań kolejnych zwrotek, oznaczać to będzie dbałość kompozytora o zachowanie właściwego *exordium*, *elocutio*, a nawet *dispositio* — w odniesieniu do układu poszczególnych części cyklu. Mając na uwadze wieloparametrowe możliwości kształtowania retorycznego,

[8] Szczegółowe dane historyczne i analizę recepcji dzieła zawiera monografia: Hans-Jörg Nieden, *Die frühen Kantaten von Johann Sebastian Bach. Analyse — Rezeption*, Katzbichler, Monachium 2005 (Musikwissenschaftliche Schriften; No. 40).

kantata ta stwarza znakomitą okazję do zbudowania muzycznej homilii — jak o twórczości religijnej Bacha wypowiada się Bruno Moysan[9]. Kerala Synder — opierając się na analizie dwóch niedawno odnalezionych zbiorów chorałowych z Lubeki — zauważa, że Bach skomponował 10 opracowań chorałowych *per-omnes-versus* (Dietrich Buxtehude — 6). Zapewne obaj kompozytorzy korzystali z tych samych źródeł chorałowych, dlatego wielce prawdopodobne jest, że kantata BWV 4 opiera się w swoim zamyśle na kompozycjach Buxtehudego[10].

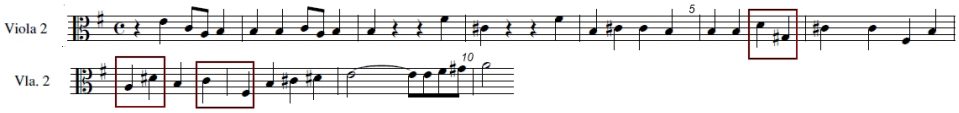
Kantatę rozpoczyna czternastotaktowa *Sinfonia*, która z muzycznego punktu widzenia jest typowym wstępem instrumentalnym. Jednak szczegółowa analiza przeprowadzona pod kątem retorycznych odniesień tego ustępu wskazuje, że Bach od pierwszych dźwięków posługuje się ową „mową tajemną”. Jeszcze zanim pojawi się w skrzypcach I (t. 4) melodia chorału, kompozytor przedstawia nam cały arsenał odniesień pozamuzycznych: uporczywie powtarzana (Vn I, Bc) *pathopoeia* jest oczywiście cytatem pierwszych dwóch dźwięków chorału, ale równocześnie stanowi bardzo wyrazistą figurę bólu[11], umierania, wzmocnioną dodatkowo *saltus duriusculus* (e^2-h^1, Vn I, t. 1–2). Dalej zastosowany został *passus duriusculus*, w t. 6–10 partii altówki II, gdzie kolejno występuje skok kwinty zmniejszonej (↓d^1–*gis*), następnie tryton (↑*a*–dis^1) i kolejny (↓c^1–*fis*), a w końcówce frazy pochód schromatyzowany: *h*–cis^1–dis^1–e^1–fis^1–gis^1–a^1.

---

[9] Bruno Moysan, *L'image de la mort et de la résurrection du Christ dans la cantate BWV 4 de Jean-Sébastien Bach*, „Ostinato rigore: Revue internationale d'études musicales”, 16 (2001): Jean-Sébastien Bach, s. 147–179.

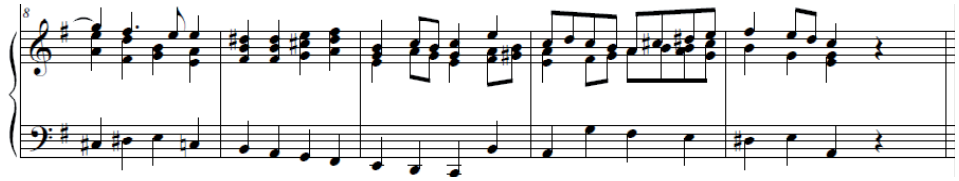
[10] Już Jeffrey Mitchell Taylor w swojej dysertacji magisterskiej z 1992 roku, *Johann Pachelbel's cantata „Christ lag in Todesbanden”. Its significance as a possible model for J. S. Bach's cantata no. 4* (pisanej na California State University, Fresno), zauważył, że układ kantaty wykorzystujący 7 strof chorału luterańskiego, a nawet następstwo części nawiązuje ściśle do układu kantaty J. Pachelbela *Christ lag in Todesbanden.* Ponieważ Pachelbel uczył muzyki nauczyciela J. S. Bacha, jest wielce prawdopodobne, że kantata ta stała się pierwowzorem omawianej kompozycji. Podobny temat porusza piętnaście lat później Kerala J. Snyder w pracy *Tradition with variations. Chorale settings Per omnes versus by Buxtehude and Bach*, [w:] *Music and theology Essays in honor of Robin A. Leaver*, Scarecrow Press, Lanham, MD, USA 2007, s. 31–50.

[11] Dodatkowo zauważyć należy, że motyw ten jest antycypacją czołowego i podstawowego motywu opracowywanego w *Versus II* do słowa „der Tod” [śmierć] — co dodatkowo wzmacnia i ujednoznacznia jego wymowę.



Rysunek 4. *Christ lag...*, *Sinfonia*, t. 1–10, partia altówki II.

W kolejnych taktach nagromadzenie środków emfatycznych wzrasta, aż do pleonasmu w końcówce *Sinfonii*, gdzie schromatyzowane, trzynutowe pochody nakładają się na siebie. Wymowa charakterystycznych, wyrazistych pochodów melodycznych wzmacniana jest środkami kontrapunktyczno-harmonicznymi.



Rysunek 5. *Christ lag...*, *Sinfonia*, t. 8–12, przebieg harmoniczny.

O ile początkowo napięcie budowane jest poprzez powtórzenie połączenia H^7–*e* (w którym wyraziste przejście tercji *dis* na *e* umieszczone jest w basie), to od t. 8 mamy cały szereg współbrzmień dysonujących o olbrzymim ładunku emocjonalnym, np. A^7 rozwiązywany na *e*, w którym opóźnione są wszystkie składniki (np. pryma przez septymę i nonę, tercja przez sekundę), dalej ciąg H–H^7–$A^9_{\sharp}$–D. Wszystkie te środki ogniskują pozamuzyczne treści wokół tematów cierpienia, śmierci i bólu[12]. Dodatkowo wyraźny jest descendentalny kierunek większości fraz ukoronowany „zejściem do grobu" w linii basu w t. 8–10 (por. Rysunek 5. *Christ lag...*, *Sinfonia*, t. 8–12, przebieg harmoniczny).

Jak się łatwo domyślić, wszystkie opisywane powyżej zabiegi zmierzają do oddania tytułowej treści chorału, czyli „Chrystusa leżącego w więzach śmier-

[12] O teologicznym rozumieniu śmierci i cierpienia — właśnie na przykładzie omawianego dzieła — pisał Martin Petzoldt *Theologisches Todesverständnis und seine musikalische Umsetzung in der mitteldeutschen Kulturlandschaft am Beispiel der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz und der Kantate „Christ lag in Todes Banden" von Johann Sebastian Bach*, [w:] *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert.*, Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein (Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts), Blankenburg 2001, s. 15–29 (Michaelsteiner Konferenzberichte, No. 59).

ci”. Tak jednostronne podejście do tematu byłoby jednak dla Bacha zbyt proste. *Sinfonia* to wstęp do opracowania całości chorału, a tematem całości jest przezwyciężenie śmierci przez życie, zwycięstwo Chrystusa nad ludzką słabością i grzechem. I rzeczywiście — od t. 4 charakterystyczne trzynutowe motywy pojawiają się już nie tylko w wariancie descendentalnym, ale także w wariancie ascendentalnym. Wspomnianemu pochodowi *catabasis* basu przeciwstawia kompozytor wyraźne *anabasis* w skrzypcach i altówce I — aż do osiągnięcia apogeum (c^2, t. 12) tuż przed ostatnią kadencją. Co więcej, od t. 10 pojawia się we wszystkich głosach (poza Bc) *fugato*, oznaczające tu ucieczkę, wyzwolenie się z tytułowych „więzów śmierci”.

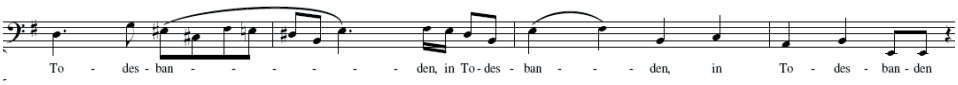
I tu właśnie widać głęboko retoryczne, można powiedzieć religijne przesłanie Jana Sebastiana Bacha. Instrumentalny wstęp przedstawia teologiczny sens całej kantaty, który można streścić tak: „choć Chrystus cierpiał, umarł i zstąpił do grobu, co pogrążyło nas wiernych w rozpaczy, to jednak zwyciężył śmierć i podniósł się z martwych, co daje nam nadzieję na szczęście wieczne”. By cały wywód nie był do końca przewidywalny, w t. 13 zwrot kadencyjny skrzypiec I zmierzający do g^2 rozwiązany jest nieoczekiwaną hypobolą na g^1, co przypomina o zstąpieniu Boga na ziemię a równocześnie nawiązuje do oryginalnej kadencji chorałowej.

Widzimy więc wyraźnie, jak różnorodne odesłania pozamuzyczne stosował lipski kantor, sięgając nie tyle do prostych figur mimetycznych, co raczej odsyłając nas do sensów głębokich i retorycznych zasad rozkładu treści w całości dzieła. Prześledźmy tę metodę w kolejnych ustępach. Stosunkowo szczegółową analizę tej kompozycji zamieścił Richard Taruskin w swojej *Oxford History of Western Music*[13]. Z lektury jasno wynika, że jego wywody dotyczą w głównym stopniu stylistycznego kontekstu kantaty. Strofę pierwszą określa jako staroświecką kompozycję opartą na *cantus firmus* w stylu motetowym. Stosowaną technikę opisuje jako prezentowanie kolejnych fraz nieozdobionego chorału w sopranie na tle przeimitowanych wejść pozostałych głosów, która ok. 1707 roku była już nieco *passé*.

Oczywiście jest to prawda, jeśli spojrzymy wyłącznie na stylistyczną stronę tej części. Tymczasem spojrzenie w partyturę każe nam zauważyć przede wszystkim ciągłe wykorzystywanie w partiach skrzypiec charakterystycznego motywu trzech szesnastek i ćwierćnuty, który powtarzany uporczywie jest ni-

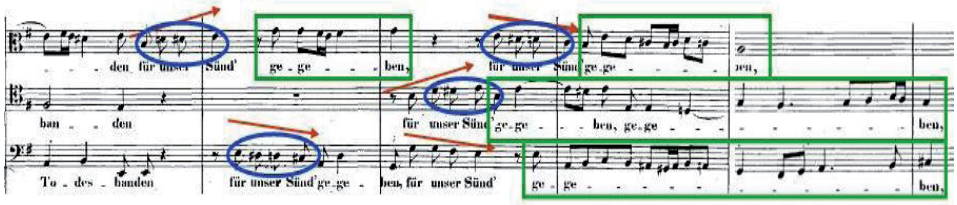
[13] Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, vol. 2: *The Seventeenth and Eighteen Centuries*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 324–348.

czym innym jak polisyndetonem figury *circulatio*[14]. To uporczywe, wyrazowe przypominanie o owych „więzach" śmierci ciasno oplatających chorałowy zaśpiew. Także imitacja trzech „niechorałowych" głosów nie jest zwykłą, przeimitowaną dekoracją chorału. Temat pojawiający się w alcie i basie jest prawie dokładnym, urytmizowanym cytatem chorału. Co więcej, głosy te prowadzą kontrapunkt w typie *fuga contraria* dla wskazania równoczesności dwóch procesów, tzn. zstępowania i wstępowania Chrystusa z/do grobu, a także poddawania się i jednoczesnego zrywania więzów śmierci. Wyjątkowo emfatyczna jest też partia basu w t. 5–8, gdzie nagromadzenie *patopoi* wyrażanych pochodami schromatyzowanymi, nagłymi skokami i dysonansami jest wyjątkowo duże. Charakterystyczne jest też zakończenie frazy „śmiertelną" hypobolą:



Rysunek 6. *Christ lag...*, partia basu — *Versus I*, t. 5–8.

Analiza kolejnego wersu tej strofy potwierdza, że Bach niektóre stosowane figury retoryczne traktuje jako generalne, wspólne dla całej części i powtarza je także w tym ustępie (koncertujące *circulatio* w skrzypcach, *fuga contraria* w głosach imitacyjnych), inne zaś dostosowuje do nowego sensu tekstu chorałowego. Tym *novum* jest schromatyzowny pochód na słowach „für unser Sünd" [za nasze grzechy] skontrastowany z melizmatycznym (jedna z licznych tu *mutationes*) ozdobnikiem na „gegeben" [ofiarował].



Rysunek 7. *Christ lag...*, Versus I, t. 8–13.

[14] O roli tej figury w twórczości Bacha por. Warren Kirkendale, *„Circulatio"-Tradition, „Maria Lactans", and Josquin as Musical Orator*, „Acta Musicologica", vol. 56, fasc. 1 (Jan.–Jun. 1984), s. 69–92. Autor podkreśla, że Bach stosunkowo często stosuje tę figurę — jako przykład podaje nakreślony przez lipskiego kantora obraz piekła w kantacie *Christ lag*… na słowach „wie ein Tod den andern fraß" (*Versus IV*).

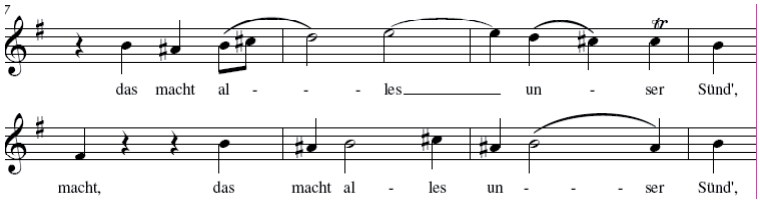
Powyższa teza potwierdza się i w następnym wersie. Kolejne wejścia głosów imitacyjnych do tekstu „Er ist wieder erstanden” [powstaje znowu] w t. 13, 15, 16, 17 mają wszystkie kierunek opadający, by zaznaczyć upadek Chrystusa, a od połowy odcinka (t. 18–24) — wznoszący, by jednoznacznie zaznaczyć owo „z-martwych-powstanie” Pana. Charakterystyczny jest kolejny wers „und hat uns bracht das Leben”, w którym na kilka taktów zmodyfikowany zostaje, dotychczas stale nam towarzyszący, motyw *circulatio*, ofiarowanie nam życia podkreślono gwałtownym *mutatio per motus* w alcie i tenorze, a słowo „życie” upiększono we wszystkich głosach rozbudowanym melizmatem kadencyjnym, powtórzonym trzykrotnie (*omnes tres perfectum*!) w pełnym wokalnym czterogłosie.

Przezwyciężenie śmierci, które dokonało się w t. 24–35, zamyka dwutaktowy przerywnik instrumentalny, po którym nastrojem dominującym jest radość. Warstwa muzyczna ulega całkowitej metamorfozie. Imitowany w głosach wokalnych (wspomaganych instrumentami) temat składa się z radosnego, wstępującego, rozłożonego trójdźwięku i opadającej *tiraty* „fröhlich” [szczęśliwi]. Kolejny werset to pochwała Boga pełniąca tu funkcję doksologii. Wielkość i chwała Najwyższego muzycznie oddana została przez dość regularną *fugę duplex*, po której bezpośrednio rozpoczyna się radosne *alleluja* otwieranie emfatyczną tezą „Halle-lujah, halle-lujah!”. Dla podniesienia nastroju radości na jeszcze wyższy poziom w tej części stosuje kompozytor oznaczenie *alla breve*. W muzycznej teologii bachowskiej znajdujemy tu jednak przypomnienie początku części. Tam prowadzenie tematu w kierunkach przeciwstawnych oznaczało nadzieję przezwyciężenia śmierci — tu zastosowanie tej samej *fugae contrariae* to protestanckie „memento”, by nawet w chwili radości pamiętać o możliwości upadku, grzechu i śmierci. *Versus I* omówiony został tak dokładnie, bowiem stanowi on ponad 1/3 całej kantaty. Pokazuje też znakomicie bachowską metodę odnoszenia się do tekstu chorałowego. Kolejne zwrotki są nieco mniej skomplikowane.

Wspomniany już Richard Taruskin *Versus II* opisuje jako „nieco figuralne opracowanie melodii chorałowej, której towarzyszy nieco swobodniejszy kontrapunkt na tle bc — technika, jaką widzieliśmy ostatnio w połowie XVII wieku”[15] Jak się zdaje, opinia ta jest mocno krzywdząca. Zacznijmy od linii basu — jest ona konsekwentnie oparta na westchnieniowych motywach opadającej sekundy, przedzielanych oktawowymi skokami. Słowo-klucz tej części to „der

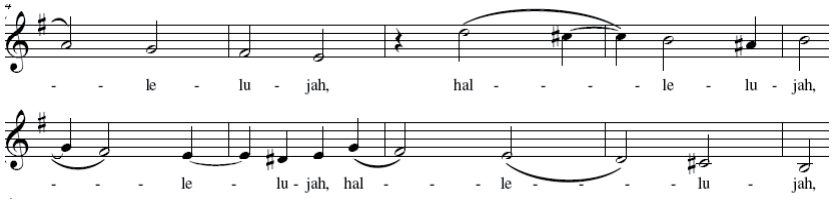
[15] Ibid., s. 344.

Tod" [śmierć], której przypisana jest uporczywie powtarzana, przedzielana pauzą *sospiri* opadająca sekunda mała. Ten lament opowiadający o tym, że nikt nie uniknie śmierci, repetowany jest dialogowo pomiędzy sopranem a altem. Powtórzenie całego ustępu muzycznego do słów „das macht' alles unser Sünd" nie wynika z lenistwa kompozytora, lecz jednoznacznie stawia znak równości między śmiercią a „sprawczą mocą naszych grzechów" — przenosząc dyskurs z poziomu filozoficznego na teologiczny. Śmiertelna moc grzechu opisywana jest też przez szereg opóźnień dysonansowych w końcówce 3 frazy:



Rysunek 8. *Christ lag...*, *Versus II*, partia sopranu i altu t. 17–20.

W dalszej części opracowania tej strofy zwycięska śmierć, która nadchodzi nagle, opisywana jest muzycznie przez szereg motywów wznoszących o charakterze eksklamacji, aż do punktu kulminacyjnego w t. 34 i 41, kiedy to jej rządy symbolizuje dwukrotne wspięcie się na najwyższy dźwięk w części (e^2). Upadek człowieka i jego oddanie się we władzę śmierci-grzechu zaznaczone jest z kolei skokiem o oktawę w dół na słowie „gefangen" [pojmała]. Nawet finałowe „Hallelujah" brzmi w tej części niepewnie i boleściwie poprzez kilkakrotne *suspensio* i ciąg *sincopatio*:



Rysunek 9. *Christ lag...*, *Versus II*, partia sopranu i altu t. 44–48.

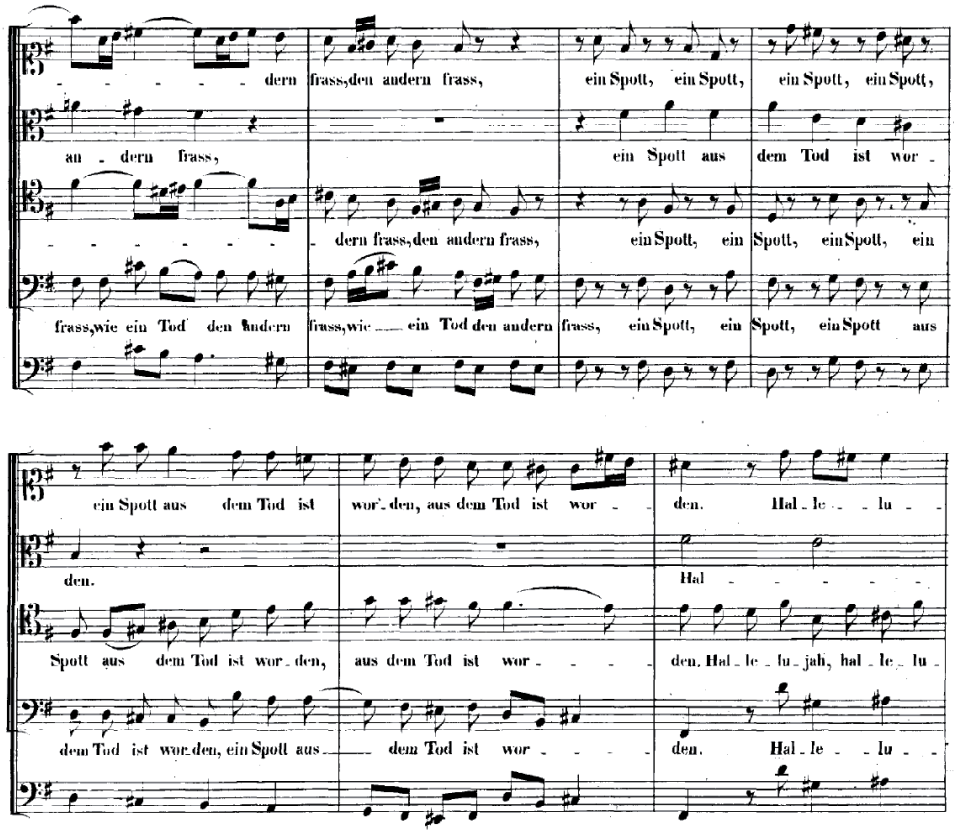
Versus III przyrównywany jest do prostego preludium chorałowego, w którym „kolorowany" głos koncertuje na tle chorału i samodzielnej linii basu. Skoro część ta jest aż tak banalnie skomponowana, to można zapytać, cze-

mu Joseph Kerman, omawiając już pięćdziesiąt lat temu technikę retoryczną w dziełach Bacha[16], stwierdza, że zrozumienie tej części bez uwzględnienia retoryki tekstu chorału i bez wzięcia pod uwagę estetyki malarstwa dźwiękowego jest w ogóle niemożliwe. Uważa on też, że początek tej części jest przykładem mistrzostwa w zakresie perfekcji harmonicznej — badacz ma zapewne na myśli otwierającą część figurę *epizeuxis*. Spokojny tok narracji muzycznej w tej części odpowiada treści zwrotki opowiadającej o tym, że syn Boży, Jezus Chrystus przyszedł na ziemię i odsunął od nas grzechy, w ten sposób odbierając śmierci całą jej moc. I właśnie na słowie „śmierć” swobodny kontrapunkt trzech linii melodycznych gwałtownie zostaje zatrzymany (t. 24) — współbrzmienie H-dur podkreślone trylem w basie rozwiązuje się (poprzez ciąg H–Fis–$H^{9}_{\sharp}$) na e-moll, a bas przypomina w descendentalnym pochodzie wcześniej stosowany „motyw więzów” — *circulatio*. Po wymownym *aposiopeis* — pauzie generalnej długości jednej miary — następuje na dwa takty („Tod’s Gestalt”) gwałtowna zmiana tempa z *Allegro* na *Adagio*, a bas znów — tym razem szeregiem skoków — pokonuje odległość *h*–*F*. Po tym gwałtownym *mutatio* wszystko wraca do normy z początku części; tylko radosny charakter fragmentu *Hallelujah* podkreślony jest melizmatami i drobnymi wartościami w głosie solowym (szesnastki zamiast wcześniejszych ćwierćnut).

Według przywoływanego już Richarda Taruskina, strofa czwarta jest opracowana w najbardziej staromodny sposób w całej kantacie. Jest to prawda pod względem typu polifonii chorałowej: imitacja trzech głosów bez towarzyszenia instrumentów na tle bc i wyodrębniony głos chorałowy (alt) w równych ćwierćnutach. Warto jednak podkreślić, że w obrębie tego schematu Bach znów przywołuje pomysły z poprzednich części (szczególnie z *Versus I*). Dopóki tekst mówi nam o wojnie, jaką toczyła śmierć z życiem, mamy do czynienia z fugą, co już jest rodzajem malarstwa dźwiękowego. Łatwo to udowodnić zauważając, że kompozytor przestawia tu wersy tekstu począwszy od drugiego, by słowa-klucze „Tod und Leben” pojawiły się na pierwszych dźwiękach fugi. Podobnie jak poprzednio, fraza inicjalna tematu oparta jest na początku melodii chorału. Kiedy pojawia się tekst pierwszego wersu („Es war ein wunderlicher Krieg”), imitowany temat przyjmuje nowy wariant — o dwukrotnie szybszym ruchu (szesnastki zamiast ósemek) i krótkich melizmatach na każdej sylabie. Odnosi się to bezpośrednio do nasilenia się owych wojennych zmagań. Wer-

[16] Joseph Kerman, *Rhetoric and Technique in J. S. Bach*, „The Hudson Review”, vol. 2, no. 1 (Spring 1949), s. 105–112.

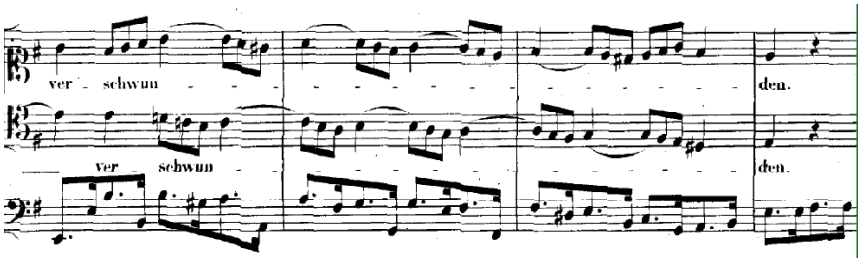
set trzeci, przeprowadzony również imitacyjnie przez wszystkie trzy imitujące głosy, stanowi kolejny wariant melorytmiczny frazy inicjalnej chorału, który wraca do pulsu ósemkowego, jednak w szczególny sposób podkreśla szesnastkowym melizmatem kluczowe słowo „Leben" — bowiem tekst mówi, że „życie połknęło śmierć" — ten tekst jest zresztą wypunktowany poprzez wyjątkowo rzadko tu stosowaną *figura noema*. Także *climax* w poszczególnych frazach przypada tu konsekwentnie na słowo „Leben". Wersy kolejne otrzymują nowe przeprowadzenie imitacyjne, w którym wyróżnia kompozytor słowo „Schrift" [Pismo], ale najciekawsze wydaje się zakończenie tej części. Kiedy chorałowy tekst stwierdza: „Ein Spott aus dem Tod ist Worden" [śmierć stała się kpiną], Bach stosuje urywane, dwunutowe motywy oddzielone pauzami, nawiązujące do dawnej techniki hoketowej, co stwarza efekt zabawy, muzycznej drwiny. Różne warianty takiego „zabawnego" dialogowania głosów przeniesione są również na kończące część *Hallelujah*.



Rysunek 10. *Christ lag...*, *Versus IV*, t. 33–39.

Zamiast szczegółowej analizy *Versus V* przedstawimy kilka najważniejszych spostrzeżeń. Radosny charakter Wielkiej Nocy, do której odwołuje się chorał („Hier ist das rechte Osterlamm” [oto prawdziwy baranek Wielkanocny]) przywołany jest tanecznym metrum $\frac{3}{4}$ i nawiązaniem do starych formuł basowych typu *passus duriusculus*. Kompozytor jednak konsekwentnie stosuje także bardziej szczegółowe odesłania pozamuzyczne. W partii basu (t. 27–28), na słowach „Kreuzes” [Krzyża] pojawia się *imaginatio crucis*. Podobna figura zastosowana jest kilka taktów dalej, gdy mowa o naznaczeniu drzwi krwią — domyślnie — „znakiem krzyża”. Słowo „śmierć” (t. 64–65) znów podkreślił kompozytor skokiem *h–Eis*, by już kilka taktów dalej na słowie „Würger” [dusiciel] dokonać jeszcze bardziej nieoczekiwanego skoku na d^1 i utrzymać tę nutę przez 4 takty na tle gwałtownej figuracji I skrzypiec (*mutatio per motus*). W końcówce części pojawi się jeszcze ulubiony efekt wokalny Bacha — przerywanie pauzami i powtórzenie kilkakrotne słowa „nicht” — dla podkreślenia, że nikt już nam nie zagraża.

Zastosowana w strofie 6, w basie punktowana rytmika, charakterystyczna dla dworskich uwertur francuskich, stanowi stały element tej części. W swej pozamuzycznej treści odwołuje się do „królewskiego” oddania czci Chrystusowi, który świeci nad nami jak słońce. Na tym tle dialogujące głosy (sopran i tenor) w następujących po sobie frazach imitacyjnych — co chyba nikogo nie zdziwi — posługują się tematami, które są wariantami kolejnych fragmentów melodii chorałowej. Bach jednak i tu korzysta z każdej okazji, by zaznaczyć muzyką kluczowe pojęcia. Serca wiernych przenika błogość — stąd na słowie „Wonne” pojawia się dwutaktowy melizmat; podobnym melizmatem podkreśla kompozytor kilka taktów dalej słowo „słońce” — symbol Jezusa, czy Boską „łaskawość”. Wydobyta czterema równymi ćwierćnutami na tle bc „der Sünden Nacht” [noc grzechów] skontrastowana jest z malarskim opisaniem jej zanikania, rozpływania się w opadających dialogowo trzynutowych motywach:



Rysunek 11. *Christ lag...*, *Versus VI*, t. 31–34.

Strofa ostatnia utrzymana jest w stylu typowej, czterogłosowej harmonizacji chorałowej.

Powyższa — choć niepełna — analiza wyraźnie wskazuje na olbrzymią dbałość Bacha o wykorzystywanie każdej nadarzającej się okazji dla nadania warstwie muzycznej dzieła (zarówno w partiach wokalnych jak i instrumentalnych) pozamuzycznych, religijnych treści. Służyły temu rozwiązania odwołujące się do wszystkich trzech podstawowych poziomów dyskursu retorycznego. Charakterystyczne też, że odnosi się on zdecydowanie rzadziej do malarstwa dźwiękowego i figur onomatopeicznych[17], niż do sensów symbolicznych, symboli religijnych i przenośni tekstowych, jak np. wielokrotnie i na różne sposoby utożsamianie w tekście *Kantaty* BWV 4 śmierci z grzechem czy równoległe traktowanie symboliki ascendentalno-descendentalnej na poziomie Boga, człowieka, ich wzajemnych relacji oraz zastępowania czynności realnych (składanie do grobu) z idealnymi (zsyłanie łaski Bożej). W kolejnych wywodach spróbuję prześledzić to samo zagadnienie na przykładzie instrumentalnych opracowań chorału *Christ lag in Todesbanden*.

Historia przygrywki, wstępu do śpiewu liturgicznego, jest tak stara, jak samo wykorzystywanie organów w kościele. Liczne tego przykłady znajdziemy w *Tabulaturze Jana z Lublina* (1537–1548) i w innych źródłach organowych XVI wieku, gdzie pojawiają się różnorodne nazwy, jak: *preambulum*, *intonatio*, fantazja, toccata, preludium, oddające specyficzny charakter poszczególnych kompozycji. Były to bowiem często właściwie zharmonizowane incipity śpiewu, czyli *Preambulm in d* albo *Intonatio in c*. Pełniły też zazwyczaj funkcję użytkową — poddając tonację śpiewakom, wprowadzając śpiew wspólny, a nawet zastępując śpiew instrumentalną wersją. W kościołach protestanckich wielki nacisk — od chwili ich powstania — kładziono na wspólny śpiew wszystkich zgromadzonych. Wspólne intonowanie chorału luterańskiego stało się jednym z najpoważniejszych elementów liturgii, wzrastała więc rola organisty, który wprowadzał „przygrywką" w tempo i charakter śpiewu, a następnie akompaniował wiernym. Z czasem te „przygrywki" zyskiwały na znaczeniu i stawały się muzycznym wykładem na temat konkretnego śpiewu chorałowego. Podstawowe typy takich kompozycji, które wykształciły się w XVII wieku, to:

– proste, kilkutaktowe wstępy wykorzystujące inicjalne motywy chorału,

[17] Por. Luiz E. Casfelöes, *A Catalogue of Music Onomatopoeia*, „IRASM" 40 (2009) 2, s. 299–347.

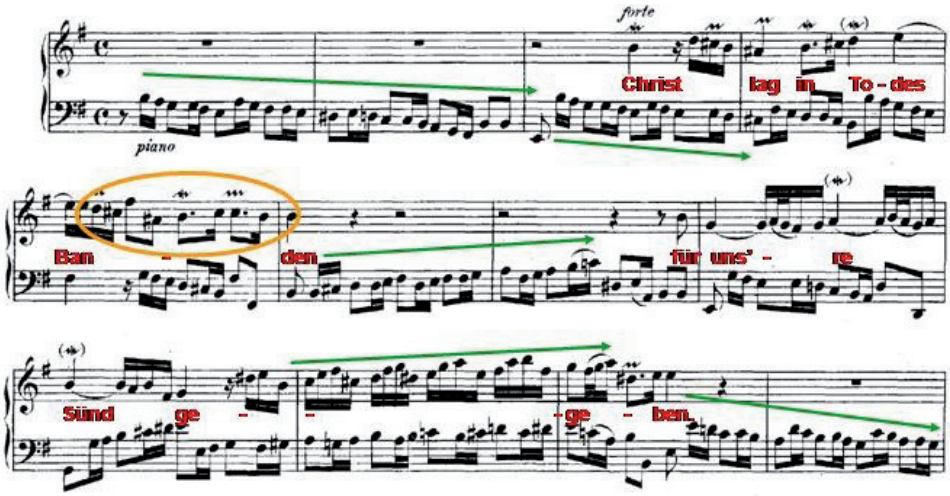
– wirtuozowskie wstępy przygotowujące i utrwalające tonację, w której rozpocznie się śpiew,
– przegranie całej zwrotki zharmonizowanej w technice *nota contra notam* bądź kontrapunkcie swobodnym,
– swobodne „kolorowanie” czyli ozdabianie melodii prowadzonej jako *cantus firmus* w jednym z głosów (często w pedale),
– wykorzystywanie poszczególnych fragmentów śpiewu chorałowego jako pretekstu do kunsztownej przeróbki polifonicznej w kolejnych frazach,
– formy imitacyjne wykorzystujące melodię chorałową jako pretekst do zastosowania technik fugowanych, wariacyjnych i przekształceń ornamentalnych.

Podnoszony często podział na styl Północy (bardziej wirtuozowski i swobodny) oraz Południa (o bardziej ścisłych imitacjach i nawiązywaniu do technik kanonicznych) w czasach Bacha stracił na ostrości. Przykładem mogą być preludia Georga Böhma, w których mieszają się wpływy północnoniemieckiej szkoły organowej, imitacyjne pomysły nawiązujące do Pachelbela i ornamentyka odwołująca się do zdobyczy francuskich. Wiemy, że twórczość Böhma fascynowała młodego Jana Sebastiana. Kunsztowność stosowanych imitacji i pomysłowość w różnorodnym opracowywaniu kolejnych fraz chorałowych — tak typowa dla organisty z Lüneburga — musiała wywrzeć na młodym Bachu duże wrażenie.

Do chorału *Christ lag in Todesbanden* wracał Bach kilkakrotnie. Choć nie znamy dokładnej chronologii powstania opracowań tego chorału, to wydaje się, że ten pochodzący najprawdopodobniej z okresu pobytu w Arnstadt BWV 718 jest najwcześniejszy. Jest też on najbardziej ornamentalnie opracowaną wersją tego chorału. Matthias Schneider analizując to dzieło, dochodzi do wniosku, że stanowi on typowy przykład stylu północnoniemieckiej szkoły organowej nawiązujący głównie do Buxtehudego[18]. Wydaje się jednak, że dostrzeżenie stylistycznych zależności nie wyczerpuje zagadnienia. Bach zaczyna pełnym ascezy pochodem zbudowanym z powtarzanego motywu (dwie szesnastki i ósemka), znakomicie wpasowującego się w nastrój złożenia do grobu, o którym mówi początek chorału. Jednogłosowy wstęp basu jest powtórzony,

[18] Por. Matthias Schneider, *Johann Sebastian Bach und der Fantasiestil. Zur Choralbearbeitung BWV 718 „Christ lag in Todesbanden“*, [w:] *Bach und die Stile,* Dortmund 1999 (Dortmunder Bach-Forschung, No. 2 Klangfarben Musikverlag).

a na tym tle rozbrzmiewa kunsztownie ozdobiony chorał, w którym na słowie „banden" [więzy] pojawia się rozbudowany melizmat w typie *circulatio*. Dwutaktowy wstęp przed drugą frazą (będący odwróceniem początku) ma tym razem wyraźnie wznoszący kierunek — zapowiada owo złożenie ofiary za nasze grzechy, które przybliża ludzi do nieba. I znów melizmatem (tym razem progresywnie powtarzany obiegnik) wyróżnione jest słowo „gegeben" [ofiarował].



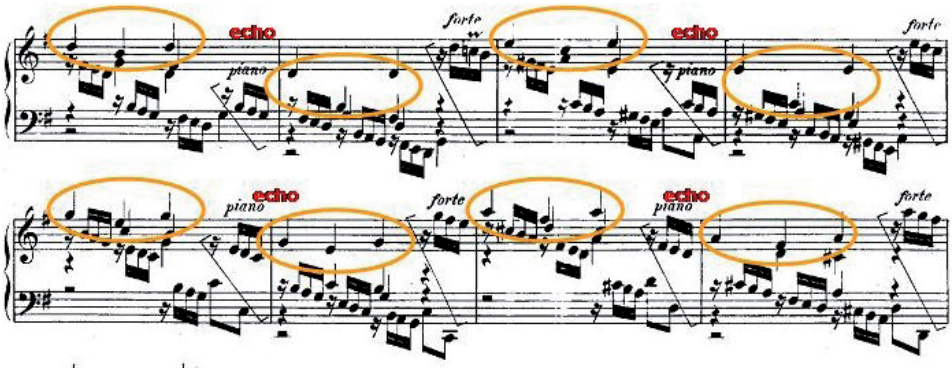
Rysunek 12. Preludium chorałowe BWV 718, początek;
zaznaczone kontrastujące kierunki fraz i figura *circulatio* na słowie „Banden".

Nawiązujący do pierwszych dwóch taktów kolejny jednogłosowy przerywnik basu pozornie zapowiada powtórzenie opracowania muzycznego do nowego tekstu (zgodne z repetycją chorałową), jednak kompozytor, wprowadzając nowy kontrapunkt, antycypuje frazę inicjalną chorału, która po chwili — w wersji jeszcze bardziej ozdobnej niż przed chwilą — ilustruje sens kolejnego fragmentu tekstu — „ponownie powstał z martwych". Ten kluczowy dla sensu chorału fakt kompozytor symbolicznie podkreśla zwiększając ilość głosów (do 4), by wreszcie wprowadzić „doskonały" rytm triolowy. W końcu 4. wersu tekstu znów powracają frazy descendentalne (jako że to z nieba Chrystus zsyła nam życie), ale w połączeniu z triolowym melizmatem na słowie „Leben" zachowuje kompozytor nastrój podniosłości i radości.

Dla zaznaczenia chwalebnego sensu drugiej części strofy Bach zmienia tempo na *Allegro* i, wprowadzając kilkakrotnie frazę melodyczną „Das wir sollen…”, przeplata ją swobodnymi 2-3 głosowymi kontrapunktami, które — choć oparte są na ostatnim motywie frazy chorałowej (g^1–a^1–h^1) „fröhlich sein” [radośni] — stanowią koncertujący fragment pełen radości i pogodnych uczuć. Kolejny wers tej strofy [sławmy Boga i dziękujmy mu] zachowuje ten radosny nastrój podnosząc poziom doskonałości na jeszcze wyższy poziom poprzez zastosowanie pulsu triolowego i kilkakrotnych wznoszących progresji. Apogeum radości przypada na słowo „singen”; chorałowy motyw wychylenia tercjowego (h^1–d^2–h^1) staje się podstawą do fantazyjnych przebiegów gamowych powtarzanych z efektem echa na coraz wyższym poziomie. Frazy drugiej części chorału wysłyszeć jest już o wiele trudniej, bowiem Bach przechodzi do muzycznego *exordio,* którego widomym znakiem jest oznaczenie *Allegro* wpisane przez kompozytora bardziej jako określenie charakteru wykonania niż tempa. Ponieważ tekst Marcina Luthra nakazuje radość i wychwalanie Boga, kompozytor stosuje tu prawdziwe „gry muzyczne”. Poszczególnych fraz, a nawet motywów chorałowych używa jako formuł imitacyjnych, podstawy do kolejnych wariacji figuracyjnych lub szkieletu fragmentów koncertujących, w których wirtuozowskie figuracje nakładają się na efekt echa — tak typowy dla faktury organowej, a będący równocześnie figurą odbicia — symbolizującą być może odbicie Boga w ludziach.

Owo malarstwo dźwiękowe — śpiew wznoszący się do Boga i odbijający się echem od ścian świątyni — to przykład muzyki tajemnej. Zrozumiałe jest bowiem tylko dla tych, którzy mogą sprawdzić w partyturze, na jakim motywie kompozytor oparł wirtuozowskie koncertowania pomiędzy manuałami. Końcowe fragmenty rodem z wielkich fantazji organowych nawiązują do opadającej frazy chorałowej „Hallelujah”. Słyszalne są wyraźnie tylko wówczas, gdy kompozytor wypunktowuje je w półnutach na tle przebiegów szesnastkowych, w samej końcówce przenosząc tę frazę do pedału, co przydaje finałowi majestatu i potęgi brzmienia (zob. Rysunek 13).

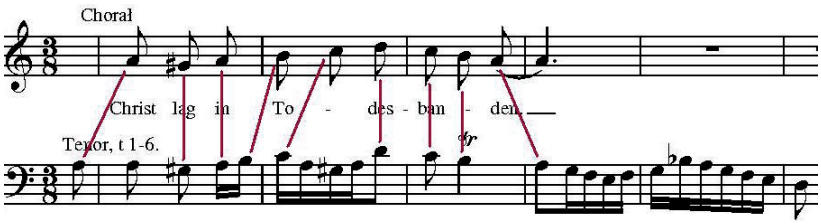
W preludium BWV 718 Bach wykorzystuje — znany nam z opracowania kantaty — kontrast kierunków. Anapestyczny motyw opadający, z którego zbudowany jest temat początkowy, dominujący w części pierwszej, zaraz po pojawieniu się ozdobionej melodii chorałowej w prawej ręce zmienia kierunek pochodu i wznosi się coraz wyżej. O ile opadanie odbywa się po stopniach skali diatonicznej, to mozolne wznoszenie — najczęściej po stopniach schromatyzowanych. Mamy więc w tym dziele wszystko: teologiczne odniesienia do



Rysunek 13. Preludium chorałowe BWV 718, t. 43–50; zaznaczony motyw „singen" powtarzany progresywnie (z *echem*) od dźwięków: d^2, e^2, g^2, a^2 itd.

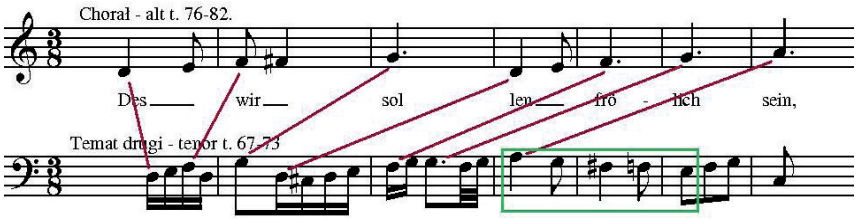
sensu całości chorału i antytezy życie–śmierć, północnoniemieckie, toccatowo-fantazyjne popisy i południowoniemieckie ścisłe imitacje, zdobnictwo rozbudowane według nieomal francuskich wzorów i z ducha włoskie odwzorowania mimetyczne. Mamy wreszcie ścisłe trzymanie się pierwowzoru chorałowego, który jednak opleciony jest ozdobnikami i figuracjami w takim stopniu, że staje się nierozpoznawalny; w finale więc pojawia się w postaci brutalnie czystej.

Fantasia super „Christ lag Todes Banden" BWV 695 trzyma się oryginału chorałowego o wiele ściślej — zachowuje układ dwuczęściowy z repetycją części pierwszej i cytuje w alcie całość melodii. Melodia chorałowa podlega co prawda drobnym zmianom (polegającym głównie na wprowadzeniu dźwięków przejściowych), ale mimo to jest łatwo rozpoznawalna. Bach nie byłby jednak sobą, gdyby poprzestał na tak „szkolnym" opracowaniu. Po bliższym przyjrzeniu się tej fantazji widać wyraźnie, że w t. 1–61 mamy regularną fugę dwugłosową, w którą wplatany jest niezależny głos chorałowy. Pokaz tematu w tenorze znajduje odpowiedź w sopranie i ten układ kontrapunktyczny jest powtórzony nieomal ściśle w t. 11–19. Temat w wersji *comes* pojawia się jeszcze raz w sopranie, tuż przed znakiem repetycji. Znamienne jest, że temat ten wykorzystuje melodię pierwszej frazy chorału w przetworzonej rytmicznie i zornamentowanej wersji.



Rysunek 14. *Fantazja chorałowa „Christ lag...”* BWV 695
— zestawienie melodii chorałowej z tematem I fugi w tenorze.

Część druga fantazji posługuje się identycznym schematem; chorał pojawia się dopiero po pierwszym przeprowadzeniu fugi. Tym razem temat jest nieco inny, znów jednak opiera się na melodii frazy chorałowej „des wir sollen fröhlich sein”.

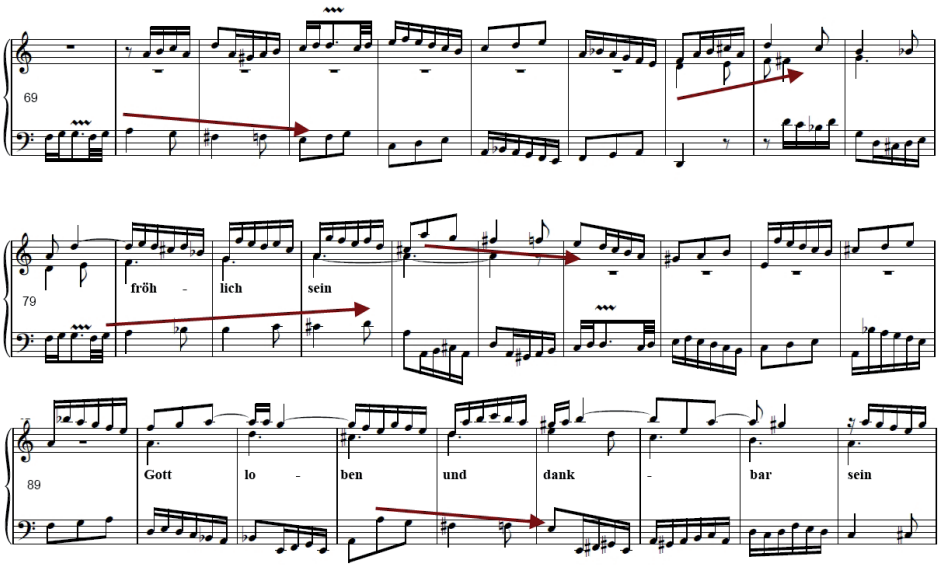


Rysunek 15. *Fantazja chorałowa „Christ lag...”* BWV 695 — zestawienie melodii chorałowej z tematem II fugi w tenorze; prostokątem wyróżniono schromatyzowany pochód kontrapunktu.

Kolejne pokazy tematu znajdujemy w t. 77 (z inwersją czoła), 83, 110, 116, 122 i 129. W samej końcówce pojawia się jeszcze ponownie temat I (t. 134). Mamy więc do czynienia z dwugłosową fugą podwójną. Dodatkowo w drugiej części fantazji Bach wprowadził kilkakrotnie stały kontrapunkt o charakterystycznym, schromatyzowanym przebiegu (np. t. 70–71, 80–82, 92–94). Nie ma za to w tej kompozycji miejsca na odwołania do konkretnych słów, zwrotów czy pojęć. Wspomniana *pathopoeia* towarzyszy akurat najbardziej „radosnym” fragmentom tekstu („radujmy się i śpiewajmy alleluja”). Czy można więc mówić w tym przypadku o retorycznych odwołaniach Bacha? Pozornie wydaje się, że chorał — oficjalny śpiew kościoła — pojawia się sam

nieco ornamentowany na tle dekoracyjnych biegników. Kiedy jednak przeprowadzimy analizę formalną — czyli zastanowimy się nad retorycznym *dispositio* — zauważymy, że w rzeczywistości to właśnie sens chorału jest podstawą, *A* i *Ω* muzycznego wyznania wiary lipskiego kantora. Bo właśnie *metalepsis* (*fuga duplex*) najdobitniej oddaje sens całego śpiewu. Dychotomia: życia i śmierci, grzechu i zbawienia, zstąpienia na ziemię i wstąpienia do nieba, walki ofiary i grzechu, eschatologicznej miłości i zdrady — to wszystko kompozytor umieścił nad wspólnym mianownikiem formy fugi dwutematycznej, prawdziwego *ornamentum ornamentorum*.

Temu celowi służy też przypomnienie figury cierpienia (schromatyzowany pochód), powtarzanej właśnie wtedy, gdy wszyscy wierzący cieszą się i śpiewają radośnie na cześć Pana. Charakterystyczny jest tu fragment t. 80–94, w którym muzyczna radość osiąga swoje apogeum (przy frazie chorałowej „fröhlich sein, Gott loben und dankbar sein"), a równocześnie nagromadzenie chromatycznych pochodów, symbolizujących cenę owej radości, jest najwyższe.

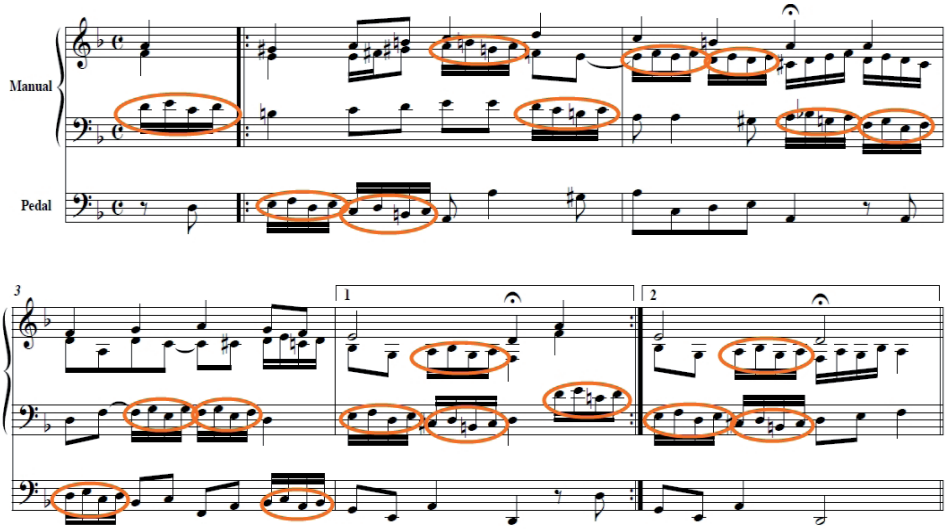


Rysunek 16. *Fantazja chorałowa „Christ lag..."* BWV 695 — przykłady zastosowania kontrapunktu schromatyzowanego.

W przeciwieństwie do zabiegów znanych z poprzedniego preludium BWV 718 i kantaty BWV 4, kompozytor swój retoryczny dyskurs przeniósł na głębszy poziom symboli i teologicznych wniosków, nie próbując nawet zaj-

mować się sensami poszczególnych wersów. Tak więc opracowanie to nie jest jedynie dyskusją pierwszej strofy chorału, ale odnosi się do całości tekstu. Wariant tej fantazji (BWV 695a, z chorałem w pedale) w sensie układu formalnego nie różni się od wersji manuałowej, więc można pominąć jego szczegółową analizę.

Konieczne jest natomiast zajęcie się na koniec najbardziej popularnym opracowaniem — zawartym w *Orgelbüchlein* — BWV 625. Tę stosunkowo prostą interpretację tekstu liturgicznego postawić należy pomiędzy analizowanymi powyżej kompozycjami. Z jednej strony, mamy do czynienia z prostą harmonizacją chorału — tożsamego z tym, stanowiącym podstawę opracowań chóralnych[19]. Z drugiej jednak strony, czterogłos instrumentalny posługuje się tu swoistymi rozwiązaniami. Motywem przepajającym całą kompozycję jest czteronutowe *circulatio*, znane doskonale z analizy kantaty, które w tym przypadku można określić jako *circulatio ostinato*, bowiem powtarzane jest komplementarnie we wszystkich głosach, płynnie przechodząc z rejestru do rejestru (poza sopranem, śpiewającym chorał). Jak wspominałem, figura ta oddaje fizyczne i symboliczne „więzy” śmierci-grzechu. Mamy więc do czynienia z nieustannym przypominaniem o ciągłym skrępowaniu grzechem.



Rysunek 17. *Preludium chorałowe „Christ lag...”* BWV 625 — zaznaczono pojawienia się *circulatio.*

[19] Porównując to preludium z opracowaniem chóralnym BWV 277, zauważamy ścisłe powtórzenie melodii chorałowej — nawet liczba taktów i rozkład fermat są tu identyczne.

Symbolika bólu oddawana jest w kilku miejscach środkami harmonicznymi (np. pochód $E^{7}_{\sharp}$–*a* w t. 1, skomplikowane pochody oparte na akordach zmniejszonych w t. 11 i 13) lub melodycznymi pochodami chromatycznymi (np. *a–h–cis*^{1}–*d*^{1}–*e*^{1}–*c*^{1}–*d*^{1}–*b–d*^{1}–*cis*^{1} w t. 9, lub *f–fis–g–gis–a* w t. 11), a nawet *salti duriusculi* (*f–b* t. 14, 15). Nacechowanym emocjonalnie fragmentem jest też *sincopatio* w t. 13–15, tworzące olbrzymie, kontrapunktyczne napięcie. Podobnie jak w przypadku fantazji, nagromadzenie środków dramatyzujących przebieg muzyczny następuje pod koniec chorału, na frazach mówiących o radości i pochwale Boga. Tu jednak pojawia się dodatkowy element. O ile w poprzednich frazach Bach kadencjonuje głównie do tonacji podstawowej (*d*), to w t. 10–14 następuje wyraźne i pełne dostojeństwa *mutatio per tonum*, kiedy kompozytor stosuje następujący przebieg: *a–d–a*$^{7}_{3}$*–d–d*$^{7-8}$*a–d–D–G*^{7}*–E*^{9}*–a–E–A–d–a*… Zestawiając powyższe uwagi z praktyką wykonywania tego preludium przy *organo pleno*, wyraźnie widzimy, że kompozytorowi zależało w tym przypadku nie tylko na „lokalnym" odwoływaniu się do konkretnych chorałowych sformułowań i sensów ale przede wszystkim na ukazaniu potęgi i dostojeństwa boskiej ofiary.

Jakie więc jest to bachowskie odwoływanie się do retoryki tekstu chorałowego z jednej strony, a do reguł retorycznych muzyki z drugiej? Przede wszystkim podkreślić trzeba, że ilość i różnorodność retorycznych odniesień jest w analizowanych kompozycjach bardzo duża. Pomimo jednak, iż omawiane kompozycje odnoszą się do jednego tylko tekstu chorałowego, to w każdej z nich zastosować trzeba nieco inny klucz analityczny dla zrozumienia muzyczno-pozamuzycznych zależności. Bach nie posługiwał się standardowym zestawem figur czy rozwiązań formalnych dla oddawania tych samych nawet słów czy pojęć. Każdorazowo przepuszczał je przez filtr muzycznego mistrzostwa formalnego, znajdując swoiste — różne w różnych kompozycjach — rozwiązania. Umiejętności muzycznego *elocutio* — pokazane w pełni w kantacie — tylko w ograniczonym stopniu stosował w kompozycjach instrumentalnych, w których zależność układu formalnego (*dispositio*) od ogólnego sensu tekstu religijnego była zdecydowanie ważniejsza niż onomatopeje. Zazwyczaj też Bach odnosi się chętniej do zależności i sensów ukrytych niż do prostego odwzorowywania językiem dźwięków pojęć teologicznych. W tym przypadku fantazja BWV 695 stoi na stanowisku przeciwstawnym preludium BWV 718. Swoboda w stosowaniu środków kompozytorskich powoduje, że te same słowa-klucze i sensy były przez Bacha w różny sposób interpretowane. Wskazywany w tekście dychotomiczny sens chorału, którego głównym tematem jest

przeciwstawianie pojęć (owa symboliczna walka sprzeczności), prowadzi do muzycznego kontrastowania radosnych, swobodnych przebiegów figuracyjnych z figurami smutku i bólu oddawanymi zarówno poprzez harmonikę, jak i melorytmikę (preludium BWV 625). Fascynujące jest jednak to, że w żadnym miejscu nie mamy wrażenia sztuczności, dopasowywania się kompozytora do form pozamuzycznego oddziaływania. Wszystkie zastosowane środki w sposób absolutnie naturalny układają się w muzyczny dyskurs, dyskurs tak naturalny jak żarliwa modlitwa Wielkiego Kantora.

Bach's Allusions to the Chorale 'Christ lag in Todesbanden'

Summary

The last three decades of research into the music of J.S.Bach have been centred on his connection with Protestant theology, the influence of church tradition on his sacred music, the meaning of the doctrine of affections in his compositions, and finally on the rhetorical clue for opening our minds to discern the 'revealed truth' in cantatas, chorales, and passions, to name but a few. This approach, however, carries the risk of bringing one's own vision into the analysis of his pieces to a degree that might prove uncalled for by the composer. To illustrate such ambiguities in rhetorical analyses I have chosen Bach's allusions to the chorale 'Christ lag in Todesbanden'.
The cantor from Leipzig used references that reached beyond music, and even beyond simple mimetic devices, and led the listener towards deeper meaning and rhetoric principles of evenly laying the content throughout a piece of music. Thus, diverse arrangements of the title chorale have been analysed, including BWV 625, BWV 695 (with the version where chorale is contained in the pedal – BWV 695a) as well as BWV 718, and finally the popular cantata *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4). The conclusions were rather obvious: Bach did not use the standard set of devices or formal solutions in order to represent the same words or concepts. Each time he approached them with masterly refined form that he individually applied. The skills of musical 'elocutio' fully blown in the cantata were only in a limited way used by Bach in his instrumental compositions, in which dependence of the formal construction (dispositio) on the general meaning of a religious text was decisively more significant than onomatopoeias. By principle, Bach also preferred hidden references and meanings to direct imitation of theological notions by the language of music.

Translated by Agnieszka Gaj