

Miłosz Bazelak

AKADEMIA MUZYCZNA W ŁODZI

Retoryka muzyczna baroku na przykładzie *Psalmu XIII* op. 27 Johannes Brahmsa

Abstract

The Musical Rhetoric of the Baroque on the Example of Johannes Brahms' *Psalm XIII* Op. 27

The musical style of Johannes Brahms has long been known as influenced by music of the earlier epochs. Its references to techniques, forms and genres of the Renaissance and Baroque music and the elaborate use of the counterpoint were frequently analysed by musicologists. Less often, however, the potential relationship between word and music shaped by the rhetoric in the Baroque music was studied, something which was somewhat forgotten in the Romanticism. Brahms' fascination with the past, which led the composer to study the 18th-century musical literature and treatises, enabled him to recognise many interesting aspects of the Baroque music. Like Bach and his contemporaries, Brahms used rhetorical figures in his early sacred works, e.g. *Psalm XIII* Op. 27.

Keywords

Johannes Brahms, Baroque, *Psalm XIII*, rhetoric in music

Choć wpływy muzyki baroku zauważalne są w wielu utworach kompozytorów drugiej połowy XIX wieku, to jednak chyba u żadnego zainteresowanie tą epoką nie osiągnęło tego poziomu, co w twórczości Johanna Brahmsa. Owa fascynacja, będąca swego rodzaju kulminacją tendencji zapoczątkowanych w pierwszej połowie XIX wieku, zasługuje na szczególne wyróżnienie, gdyż Brahms nie tylko propagował muzykę barokową na niemal wszystkich obszarach swojej działalności artystycznej, lecz również bardzo wcześnie zaczął studiować pochodzące z XVIII wieku dzieła teoretyczne, dzięki czemu mógł wniknąć głębiej w istotę muzyki minionych czasów. Zdobyta w ten sposób wiedza znalazła swe odbicie w poczynaniach kompozytorskich Brahmsa, czego dowodzą – skrupulatnie opisane przez wielu badaczy – charakterystyczne cechy jego twórczości: upodobanie do form i gatunków właściwych barokowi (takich jak passacaglia¹, fuga², preludium chorałowe³), wyrafinowane posługiwanie się kontrapunktem (z najbardziej skomplikowanymi odmianami kanonu włącznie) i dawnymi technikami kompozytorskimi⁴, kształtowanie faktury za pomocą zdwojeń tercjowych i sekstowych (wywiedzionych prawdo-

- 1 Po tę formę sięga Brahms m.in. w finale *IV Symfonii*, której temat stanowi wyraźną reminiscencję Bachowskiej passacalii z kantaty *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150. Zob. J. Littlewood, *The Variations of Johannes Brahms*, London 2004, s. 32–33.
- 2 Jeśli chodzi o fugę, Brahms z jednej strony kultywuje tradycję barokową łączenia tej formy w dyptyk poprzedzony preludium (dotyczy to utworów organowych), z drugiej nawiązuje do koncepcji Beethovena, który niejednokrotnie rozbudowaną fugą wieńczył swoje cykle wariacyjne i sonatowe (pokrewieństwo to widoczne jest choćby w fortepianowych *Wariacjach i fudze na temat Händla* op. 24). Por. M. Musgrave, *The Music of Brahms*, New York 1985, s. 53–58.
- 3 Za przykład mogą tutaj posłużyć *Preludia chorałowe* op. 122 na organy powstałe w 1896 roku, niedługo przed śmiercią kompozytora, w których stosuje on kunsztowne techniki polifoniczne w połączeniu z romantyczną harmonią. Por. A. Bond, *The Organist's Repertory – 7: Brahms Chorale Preludes, op. 122*, „The Musical Times” 112 (1971), nr 1543, s. 898–900.
- 4 *Trzy pieśni kościelne (Drei geistliche Chöre)* na chór żeński *a cappella* z lat 1859–1863 stanowią przykład odwołania się do dawnych technik kompozytorskich o poziomie komplikacji formy porównywalnym z dziełami barokowymi: w utworach *O bone Jesu* oraz *Regina coeli* Brahms stosuje kanon w ruchu przeciwnym, zaś w *Adoramus te* technikę przeimitowania typową dla motetu renesansowego.

podobnie z twórczości Domenica Scarlattiego)⁵, czy też nawiązywanie do idiomu dawnych tańców (sarabandy, gawota, gigue itp.)⁶.

O ile owa sfera warsztatowa jest zagadnieniem dobrze znanym muzykologom, o tyle stan badań nad twórczością Brahmsa pod kątem zastosowania w niej założeń estetycznych baroku prezentuje się dużo skromniej. Dotyczy to między innymi retoryki muzycznej – dominującej w XVII i XVIII wieku fundamentalnej idei determinującej ówczesną praktykę kompozytorską i wykonawczą, która wzorowana była na zapoczątkowanej w antyku sztuce tworzenia i wygłaszania pięknych oracji⁷. Do jej najbardziej charakterystycznego aspektu, czyli syntezy muzyki i słowa za pomocą figur retoryczno-muzycznych, zdaje się sięgać Brahms już na wczesnym etapie swej twórczości, co widać choćby na przykładzie przedstawionej w niniejszym artykule wczesnej kompozycji wokalnie-instrumentalnej – *Psalmu XIII* op. 27.

Brahms jako odtwórca muzyki dawnej

Mimo że w momencie powstania *Psalmu XIII* Brahms liczył sobie zaledwie dwadzieścia sześć lat, już wtedy bez wątplenia zasługiwał na miano wielkiego entuzjasty muzyki dawnej oraz kompetentnego jej znawcy. Pasja ta przejawiała się na wielu obszarach jego działalności muzycznej. Jako koncertujący pianista, Brahms od początku swojej kariery niemal

- 5 Twierdzi tak Jacquelyn Sholes, która wskazuje na analogie pomiędzy *Sonatą C-dur* K. 159 Domenica Scarlattiiego a *Triem H-dur* op. 8 Brahmsa z 1854 roku. Brahms wówczas był już z pewnością zaznajomiony z twórczością Scarlattiiego, czego dowodzi korespondencja kompozytora z tego okresu. Por. J. Sholes, *Lovelorn Lamentation or Histrionic Historicism? Reconsidering Allusion and Extramusical Meaning in the 1854 Version of Brahms's "B-Major Trio"*, „19th-Century Music” 34 (2010), nr 1, s. 61–86.
- 6 Pierwsze utwory będące stylizacjami dawnych tańców pochodzą z 1855 roku; bardzo szybko Brahms włączył też tego typu kompozycje do swojego repertuaru koncertowego, o czym świadczy choćby zachowany program koncertu mającego miejsce w Gdańsku 14 listopada 1855 roku, podczas którego Brahms wykonał napisane przez siebie *Sarabandę* i *Gawotę*; R. Pascall, *Brahms Beyond Mastery: His „Sarabande and Gavotte”, and Its Recompositions*, Farnham 2013, s. 9.
- 7 Do nielicznych tekstów na ten temat należy praca Andreasa Ickstadta dotycząca *Niemieckiego requiem* op. 45; tenże, *Beobachtungen zum Verhältnis von Sprache und Musik im „Deutschen Requiem” op. 45 von Johannes Brahms*, [w:] *Musik und Musikforschung Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, red. W. Sandberger, Ch. Wiesenfeldt, Kassel 2007.

zawsze włączał do programów recitali utwory Jana Sebastiana Bacha przeznaczone na instrumenty klawiszowe – zarówno na klawesyn, jak i organy⁸. Do wykonania tych drugich służyły mu samodzielnie przygotowane transkrypcje, co było w połowie XIX wieku – choćby za sprawą Franza Liszta – dość częstą praktyką⁹. Po repertuar barokowy kompozytor sięgnął także, przygotowując powstały w 1852 roku, nieopublikowany za jego życia zbiór pięciu studiów na fortepian, który w dużej mierze stanowił opracowanie dzieł Bacha¹⁰. Z grupy tych ćwiczeń na szczególną uwagę zasługuje ostatnie – pomyślana jako etiuda na lewą rękę transkrypcja słynnej *Chaconne z Partity d-moll* BWV 1004 na skrzypce solo¹¹.

Również jako dyrygent i organizator życia muzycznego Brahms przyczynił się do popularyzacji rzadko wykonywanej wówczas muzyki baroku. Mimo skromnych możliwości, jakimi dysponował, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku autorowi *Niemieckiego requiem* udało się zaprezentować publicznie w Detmold i Hamburgu (ośrodkach, z którymi był w tamtym czasie związany) kilkanaście kompozycji dawnych mistrzów. Wśród nich należy wymienić dwie kantaty Bacha: *Christ lag in Todesbanden* i *Ich hatte viel Bekümmernis*, oratorium *Mesjasz* Georga Friedricha Händla¹² oraz motety: *Salve Regina* Giovanniego Rovetty, *Peccavi super numerum* Antonia Caldary i *Vere languores nostros* Antonia Lottiego¹³.

8 Jak podaje Raymond Kendall, z zachowanych programów blisko stu recitali fortepianowych Brahmsa wynika, że do najczęściej wykonywanych wówczas kompozycji Bacha należały: organowa *Toccata F-dur* BWV 540 (18 razy) oraz *Fantazja „chromatyczna” i fuga d-moll* BWV 903 (16 razy). Zob. R. Kendall, *Brahms's Knowledge of Bach's Music*, „Papers of the American Musicological Society” [5] (1941), s. 52.

9 Pierwsze transkrypcje organowych utworów Bacha dokonane przez Liszta powstały w latach 1842–1850 i zostały opublikowane w 1852 roku. Zob. M. Haselböck, *Liszt's Organ Works*, „The American Organist” 20 (1986), nr 7, s. 57.

10 Z pięciu studiów aż w trzech (nr 3–5) pierwowzór stanowiły kompozycje Bacha. W pozostałych dwóch Brahms odwołał się do twórczości Fryderyka Chopina (nr 1) oraz Carla Marii von Webera (nr 2).

11 R. Kendall, dz. cyt., s. 52.

12 Wprawdzie w korespondencji brak jest szczegółowych informacji na ten temat, ale chodzi tu raczej o wykonanie fragmentów oratorium aniżeli o jego całość.

13 V. Hancock, *Brahms's Performances of Early Choral Music*, „19th-Century Music” 8 (1984), nr 2, s. 126–129.

Brahms jako znawca muzyki dawnej

Znamienitą ilustracją tego, jakie znaczenie miała dla Brahmsa muzyka dawna, były zasoby jego domowej biblioteki. Oprócz ogromnej ilości materiałów nutowych, na uwagę zasługuje pokaźna liczba pochodzących z XVIII wieku dzieł teoretycznych, napisanych przez takich autorów jak: Jakob Adlung, Johann Georg Albrechtsberger, Johann Nikolaus Forkel, Johann Joseph Fux, Christian Gerber, Johann Adam Hiller, Gottfried Keller, Johann Philipp Kirnberger, Friedrich Wilhelm Marpur, Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe oraz Johann Gottfried Walther¹⁴. Zbiory książkowe, gromadzone przez Brahmsa z ogromnym zaangażowaniem już od lat pięćdziesiątych, były przedmiotem jego wnikliwych analiz i studiów, z których wnioski mogły przekładać się na działalność kompozytorską. Istnieniu powyższej zależności dowodzi między innymi zachowana korespondencja pomiędzy Brahmssem a jego przyjaciółmi: Clarą Schumann i Josephem Joachimem. Z listopada 1855 roku pochodzi list, w którym kompozytor żali się Clarze, że w żadnym z hamburskich antykwariatów nie może znaleźć interesujących go materiałów na temat muzyki dawnej, a konkretnie dzieł teoretycznych Matthesona i Marpurga. Przyjaciółka kompozytora nie pozostała obojętna na jego smartwienie i zaledwie kilka tygodni później – w formie prezentów świąteczno-noworocznych – wraz z Joachimem podarowała Brahmsowi egzemplarze poszukiwanych przez niego traktatów. Były to: *Abhandlung von der Fuge* Marpurga z 1754 roku (zredagowany w 1843 roku przez Simona Sechtera) oraz oryginalny egzemplarz pierwszego wydania *Der vollkommene Capellmeister* Matthesona z 1739 roku¹⁵. Zwłaszcza drugie z wymienionych dzieł zrobiło na kompozytorze ogromne wrażenie, o czym wiadomo z jego listu do Joachima z 30 grudnia 1855 roku, w którym pisze:

Nawet nie wiesz, jak bardzo zaskoczyłeś i zachwyciłeś mnie tymi pięknymi starymi pierwodrukami! [...] Właśnie dopiero co odkryłem [w nich] coś bardzo ważnego. Mianowicie dobry opis i wyjaśnienie dawnych tańców – gigue itp.¹⁶

14 K. Geiringer, *Brahms as a Musicologist*, „The Musical Quarterly” 69 (1983), nr 4, s. 464.

15 P. Clive, *Brahms and His World: A Biographical Dictionary*, Lanham 2006, s. 308.

16 „Wie hast Du mich überrascht und erfreut durch den prachtigen alten Folianten! [...] Sehr Wichtiges habe ich schon entdeckt. Eine gute Beschreibung nämlich und Erklärung der alten Tänze – Gigue u. u.”. Zob. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, red. A. Moser, t. 2, Berlin 1908; cyt. za: W. Horne, *Through the Aperture: Brahms's „Gigues”*, *WoO* 4, „The Musical Quarterly” 86 (2002), nr 3, s. 530.

Jednak – jak twierdzi William Horne – teoretyczny rys zaprezentowany przez Matthesona stanowił w tym przypadku jedynie dopełnienie studiów nad klawesynowymi suitami Bacha¹⁷, owocujących kilkoma utworami stylizowanymi na tańce popularne w baroku: sarabandę, gawot i gigue¹⁸, powstałymi na przełomie lat 1855–1856 i wydanymi pośmiertnie¹⁹. Mimo to Horne podkreśla wyraźnie, że postawa Brahmsa patrzącego na dzieła muzyki dawnej przez pryzmat współczesnej im teorii należy w jego czasach do wyjątkowych²⁰. Na wyraźniejsze powiązania pomiędzy *opus magnum* Matthesona a twórczością Brahmsa wskazuje choćby David Brodbeck. Udowadnia on istnienie analogii pomiędzy nieopublikowanym za życia kompozytora *Kyrie* na chór i basso continuo WoO 17 a fragmentem traktatu zawierającego opis kontrapunktu synkopowanego (*Contrapunto doppio, alla Zoppa*; przykład 1a–b)²¹.

Traktat Matthesona (oraz zapewne Marpurga) mógł zatem odegrać istotną rolę w edukacji Brahmsa w zakresie tworzenia form polifonicznych, zaś kulminacją owych studiów realizowanych w pierwszej połowie 1856 roku – dostrzegalną również w korespondencji z Joachimem – były kompozycje napisane na organy: *Preludium i fuga a-moll*, *Preludium i fuga g-moll*, *Fuga as-moll* oraz preludium chorałowe *O Traurigkeit, o Herzeleid*²². Przedstawione powyżej przykłady unaocniają zainteresowanie Brahmsa wartościowymi kompozycjami i traktatami mającymi swój rodowód w odległej przeszłości. Wskazują wyraźnie, że wiedza kompozytora na temat baroku nie była jedynie powierzchowna, zaś znaczące dzieła muzyczne i teoretyczne – szczególnie takiej rangi jak *Der vollkommene Capellmeister* – mogły stanowić obszar zaawansowanych studiów analitycznych. Pozwalają wreszcie wysunąć przypuszczenie, że Brahms mógł znać choćby częściowo niektóre aspekty

17 Ze względu na liczne i wyraźne podobieństwa między kompozycjami Bacha i Brahmsa trudno nie zgodzić się z opinią Horne'a. Brahms musiał znać dogłębnie suity klawesynowe Bacha, choćby tylko dzięki Robertowi Schumannowi, który posiadał w swoim domu zbiory *Suit angielskich i francuskich*.

18 W. Horne, dz. cyt., s. 530.

19 Są to: *Gawot a-moll* i *Gawot A-dur* WoO 3, *Gigue a-moll* i *Gigue h-moll* WoO 4 oraz *Sarabanda a-moll* i *Sarabanda h-moll* WoO 5. Szczegółowe powiązania pomiędzy wymienionymi kompozycjami a suitami klawesynowymi Bacha zawarte są w pracy: R. Pascall, dz. cyt., s. 16–18.

20 W. Horne, dz. cyt., s. 552.

21 D. Brodbeck, *The Brahms–Joachim Counterpoint Exchange*, [w:] *Brahms Studies*, red. D. Brodbeck, t. 1, Lincoln 1995, s. 54–55.

22 B. Owen, *The Organ Music of Johannes Brahms*, New York 2007, s. 54.



Przykład 1a. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister, Contrapunto doppio, alla Zoppa*, t. 1–5.



Przykład 1b. J. Brahms, *Kyrie* na chór mieszany i *basso continuo* WoO 17, t. 1–6.

muzycznej *ars oratoria* (dotyczące zwłaszcza relacji słowa i dźwięku) lub też wydedukować ich istnienie. Prawdopodobnym źródłem wiedzy wydaje się zwłaszcza dzieło hamburskiego teoretyka, a także inne osiemnastowieczne rozprawy, jakie kompozytor posiadał w swojej bibliotece, wśród których należy wymienić m.in. *Musikalisches-Lexikon* Walthera z 1732 roku czy też *Über die Theorie der Musik* Forkela z 1777 roku, opisujący poszczególne stadia retorycznego procesu komponowania oraz definicje niektórych figur.

Psalm XIII op. 27 Brahmsa a barokowa retoryka muzyczna

Psalm XIII został napisany w 1859 roku dla prowadzonego przez Brahmsa hamburskiego chóru żeńskiego. 19 września tego samego roku nastąpiło pierwsze publiczne wykonanie utworu. Wprawdzie przejrzysta, pozbawiona kunsztownej polifonii faktura zastosowana przez kompozytora (nieskomplikowany, przeważnie akordowy trygłos z towarzyszeniem organów) nie przywołuje od razu skojarzeń z epoką baroku, jednak sposób, w jaki Brahms łączy muzykę ze słowem, zdecydowanie wywodzi się z praktyki kompozytorskiej tamtej epoki. O powiązaniu z barokiem może świadczyć już sam początek utworu, stanowiący reminiscencję chóru z Bachowskiej kantaty *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21, o której wiadomo, iż była Brahmsowi znana

już od co najmniej kilku lat, wnikliwie przez niego przestudiowana, a potem także niejednokrotnie wykonana. Początkowe, trzykrotne i przedzielone pauzami powtórzenie słowa „Herr” (przykład 2) wpisuje się ponadto w tradycję podkreślania środkami muzycznymi apostrofy kierowanej do Boga, jak ma to miejsce choćby w chorze inauguracyjnym Bachowską *Pasję według św. Jana* lub też w *Requiem d-moll* Wolfganga Amadeusza Mozarta (w części *Rex tremendae*).

The image shows a musical score for Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Organ. The score is in 6/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, and Alto) are marked with a forte (f) dynamic and sing the word "Herr" in three measures. The organ part is also marked with a forte (f) dynamic and provides accompaniment for the vocal parts. The score is written on five staves: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Organ (treble and bass clefs), and Organ (bass clef).

Przykład 2. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 7–9.

Tekst psalmu – poprzez zastosowanie sugestywnych co do sposobu ilustracji słów (jak np. „długo”, „ponad”, „oświeć”, „śmierć”, „cieszyć”) – w wielu miejscach wydaje się uwydatniać możliwości, jakie niesie za sobą zastosowanie prawideł retoryki muzycznej. Ponadto następujące tutaj zmiany nastroju – od rozpaczliwego, poprzez błagalny, aż do pełnego nadziei i radości – stanowią wyraźną podpowiedź dla potencjalnego autora muzycznego opracowania odnośnie do sposobu kształtowania muzycznej narracji. Pomimo to po tekst tego psalmu kompozytorzy baroku sięgali dosyć rzadko (do nielicznych należą m.in.: Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt oraz François Couperin):

Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen?

Wie lange verbirgest du dein Antlitz vor mir?

Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele

und mich ängsten in meinem Herzen täglich?

Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?
Schaue doch und erhöre mich, Herr, mein Gott!
Erleuchte meine Augen,
daß ich nicht im Tode entschlafe,
Daß nicht mein Feind rühme, er sei mein mächtig worden,
und meine Widersacher sich nicht freuen, daß ich niederliege.
Ich hoffe aber darauf, daß du so gnädig bist;
mein Herz freut sich, daß du so gerne hilfst.
Ich will dem Herren singen,
daß er so wohl an mir tut²³.

O tym, że Brahmsowi nie mogła być obca barokowa *Figurenlehre*, świadczy już sam początek kompozycji. Pełen rozpaczy charakter dwóch pierwszych wersów psalmu zostaje podkreślony użyciem niezwykle ekspresyjnej figury emfatycznej – *exclamatio* (na słowach „wie lange”, czyli „jak długo”), polegającej na poprowadzeniu linii melodycznej skokiem o duży interwał do góry (według Walthera jest to przeważnie skok o sekstę małą²⁴, w tym przypadku jest to oktawa). Samo słowo „lange” – zilustrowane za pomocą długiej wartości rytmicznej – stanowi przykład zastosowania figury obrazowej (*hypotyposis*) – *tenuta* (przykład 3)²⁵.



Przykład 3. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 11–12, partia sopranu pierwszego. Figury: *exclamatio*, *tenuta*.

23 Tekst *Psalmu XIII* pochodzi z niemieckiego wydania Biblii z 1534 roku w przekładzie Marcina Lutera.

24 J. G. Walther, *Musikalisches-Lexikon*, Leipzig 1732, s. 233.

25 Figura ta, również na słowie „lange”, pojawia się między innymi w kantacie *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)* BWV 106 Bacha, którą Brahms mógł znać. Niektórzy badacze, tacy jak Barbara Owen, wykazują liczne analogie pomiędzy wspomnianą kantatą a ukończonym w 1868 roku *Niemieckim requiem*; por. B. Owen, dz. cyt., s. 47.

W kontekście retorycznego kształtowania narracji nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż oba zdania składające się na pierwszy wers psalmu kończy pytajnik, wobec czego wznoszący kierunek linii melodycznych wszystkich głosów należy interpretować jako efekt zastosowania figury *interrogatio*, mającej na celu imitowanie podwyższonej intonacji typowej dla pytania²⁶. Ponadto użycie *passus duriusculus*²⁷ (poprzez występujący we wszystkich głosach opadający kształt linii melodycznej o ambitusie kwinty zmniejszonej, septymy małej lub septymy zmniejszonej) oraz trytonowych połączeń akordowych typowych dla kadencji neapolitańskiej (np. B-E w taktach 16–17) służy podkreśleniu emocji o negatywnym wydźwięku we fragmencie otwierającym kompozycję (przykład 4).

The image shows a musical score for three voices: Soprani 1, Soprani 2, and Alto. The music is in G minor (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: "Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor mir?". The score illustrates the *passus duriusculus* figure, which is a descending fifth interval (B-E) in the chords, and the *interrogatio* figure, which is a rising intonation at the end of the phrase.

Przykład 4. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 15–18, partia chóru. Figury: *passus duriusculus*, *interrogatio*.

W drugim wersie na szczególną uwagę zasługuje zastosowanie figury *dubitatio*. W klasycznej retoryce wyraża ona wahanie się, niepewność, w muzyce natomiast doskonale oddaje dylematy człowieka wątpiącego (w tym przypadku w Bożą Opatrzność), czego wyrazem – zgodnie z barokową tradycją – mogą być częste i zaskakujące modulacje²⁸. Plan tonalny odcinka stanowiącego opracowanie drugiego wersu jak najbardziej wpisuje się w te założenia – w obrębie zaledwie jedenastu

26 Opisu tej figury muzycznej dokonał między innymi Scheibe w *Der critische Musikus* z 1745 roku.

27 Mimo dużej popularności tej figury retorycznej w muzyce baroku, spośród tekstów teoretycznych występuje ona – tak samo jak *saltus duriusculus* i *cadentia duriuscula* – tylko w traktacie Christopha Bernharda *Tractatus compositionis augmentatus*. Zob. D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, s. 357.

28 W taki sposób znaczenie tej figury wyjaśnia N. Forkel. Por. W. Lisecki, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*, „Canor” 1993, nr 6, s. 20.

taktów Brahms aż czterokrotnie zmienia tonację (wyraźnie utrwalając każdą za pomocą kadencji): począwszy od B-dur, poprzez F-dur, C-dur i d-moll, by w końcu powrócić do B-dur. Kończące drugi wers słowa „mein Feind über mich erheben” („[jak długo będzie] mój wróg pysznić się nade mną”) kompozytor obrazuje za pomocą figury *anabasis*²⁹, poprzez poprowadzoną do góry linię melodyczną pierwszych sopranów. Co więcej, skrajny wysoki rejestr wszystkich głosów – sięgający *as*² w partii pierwszych, *g*² w partii drugich sopranów, *es*² w altach – wpisuje się w założenia figury *hyperbole*³⁰. Negatywny wydźwięk owych słów podkreśla dodatkowo zastosowanie *patopoi*³¹ w partii altu (przykład 5).

Przykład 5. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 40–41, partia chóru. Figury: *hyperbole*, *anabasis*, *patopoi*.

Opracowanie początkowego fragmentu trzeciego wersu, polegające na zastosowaniu dynamiki *piano*, deklamacyjnego kształtu linii melodycznej na wzór śpiewu chorałowego, niezwykle ascetycznej partii organów oraz eksponowaniu w harmonii pusto brzmiących współbrzmień kwintowych, uwydatnia jego modlitewny charakter („Schaue doch und erhöre mich, Herr, mein Gott!” co znaczy „Wejrzyj i usłysz mnie, o Panie, mój Boże!”). Następnie uwypukleniu podlega słowo

29 Jedna z częściej występujących figur w traktatach osiemnastowiecznych, wymieniona także w leksykonie Walthera.

30 Zgodnie z definicją zawartą w *Musica poetica* Joachima Burmeistra jest to osiągnięcie lub przekroczenie wysokiego (*hyperbole*) lub niskiego (*hypobole*) rejestru poszczególnych głosów. Por. G.J. Buelow, *Rhetoric and Music*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, London 1980, s. 798.

31 Jedna z najbardziej ekspresyjnych i rozpoznawalnych figur, objawiająca się zastosowaniem pochodów półtonowych, występująca m.in. w terminologii Burmeistra; W. Lisecki, dz. cyt., s. 23.

„erleuchte” – „oświeć” („Erleuchte meine Augen, daß ich nicht dem Tode entschlafe” – „Oświeć oczy moje, bym nie zasnął snem śmierci”), które ilustruje Brahms coraz to wyższymi dźwiękami, zwłaszcza w partii sopranu (*anabasis*) oraz przejściem od tonacji g-moll do jaśniejsz brzmiącej tonacji durowej Es-dur (*mutatio per tonos*; przykład 6).

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprani 1, Soprani 2, and Alt. The music is in G minor (one flat) and 4/4 time. The lyrics are "Er - leuch - te mei - ne Au - gen". The Soprani 1 part features a melodic line that rises significantly in pitch, illustrating the *anabasis* figure. The Soprani 2 and Alt parts have lower, more stable melodic lines.

Przykład 6. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 48–50, partia chóru. Figury: *anabasis*, *mutatio per tonos*.

Zupełnie inaczej postępuje kompozytor na słowach mówiących o „śnie śmierci” („daß ich nicht dem Tode entschlafe”) – ich negatywny wydzźwięk podkreśla zastosowaniem figury *katabasis* w altach, *patopoi* w sopranach pierwszych oraz *passus duriusculus* w sopranach drugich. Ponadto w partii altowej osiągnięte zostają najniższe dźwięki rejestru tego głosu (*hypobole*; przykład 7).

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprani 1, Soprani 2, and Alt. The music is in G minor (one flat) and 4/4 time. The lyrics are "dass ich nicht, dass ich nicht im To - de ent - schla - fe". The Soprani 1 part features a melodic line that rises and then falls, illustrating the *patopoi* figure. The Soprani 2 part features a melodic line that rises and then falls, illustrating the *passus duriusculus* figure. The Alt part features a melodic line that falls significantly, illustrating the *hypobole* figure.

Przykład 7. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 51–54. Figury: *patopoi*, *passus duriusculus*, *hypobole*.

Przy powtórzeniu tekstu z trzeciego wersu następującym w kolejnych taktach utworu Brahms stosuje analogiczne zabiegi: słowo „erleuchte” zobrazone zostaje poprzez wznoszący kierunek linii melodycznej sopranów drugich oraz kadencję w tonacji majorowej

(tym razem w F-dur), natomiast wspomniany już „sen śmierci” ilustruje kompozytor „kołyskowym” kształtem linii basowej w partii organów³² (przykład 8).

The image shows a musical score for Soprano 2, Alto, and Organ. The Soprano and Alto parts are in F major and feature a waltzing bass line. The Organ part features a waltzing bass line. The lyrics are: 'er-leuch-te, er-leuch-te mei-ne Au-gen dass ich nicht, dass ich nicht im To-de ent-schla-fe'.

Przykład 8. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 55–59, partia sopranu drugiego, altu oraz organów. Figurey: *anabasis*, *hypotyposis*.

W porównaniu z pierwszymi trzema wersami psalmu w czwartym następuje zauważalna zmiana charakteru. Tekst obfituje w słowa kojarzone z walką czy konfrontacją: „Feind” (wróg), „mächtig” (potężny), „Widersacher” (przeciwnik) czy też „niederliege” (abdykować, złożyć broń). Powoduje to, iż przeobrażeniu podlega kształt melodyki, która staje się zdecydowanie bardziej energiczna (poprzez zastosowanie rozłożonych trójdźwięków w motywie czołowym, jednostajną rytmikę, trójdzielne metrum, dynamikę *forte* oraz żywsze tempo) na wzór barokowej *maniera distendente* – jednego z trzech sposobów kształtowania linii melodycznej uwarunkowanego m.in. stosowanymi w niej interwałami (przykład 9)³³.

Opracowanie muzyczne dwóch ostatnich wersów psalmu o jednoznacznie pozytywnym wydźwięku cechuje przede wszystkim zmiana trybu na majorowy (po dominującej wcześniej tonacji g-moll), którą

32 Tego typu imitowanie ruchu kołyski było w baroku częstym zjawiskiem, czego przykładem jest choćby *Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi* Heinricha Schütza.

33 Opis wszystkich trzech sposobów kształtowania melodyki (*maniera distendente*, *maniera restringente* oraz *maniera quieta*) znajduje się w leksykonie Walthera. Zob. J.G. Walther, dz. cyt., s. 212, 381, 435.

The image shows a musical score for a choral and organ setting. It includes parts for Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Organ. The music is in 6/4 time and B-flat major. The lyrics are: "Dass nicht mein Feind rüh - me, er sei mein mäch - tig wor - den". The organ part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Przykład 9. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 60–63. *Maniera distendente*.

z perspektywy retoryki muzycznej można interpretować jako *mutatio per modum aut tonum*³⁴. Partię chóru, prowadzoną dostojnie, w równomiernych wartościach rytmicznych i bez nagłych kontrastów, wspiera samodzielna tym razem partia organów, imitująca swą fakturą przebiegi akordowe typowe dla harfy (zgodnie z założeniami figury *assimilatio*; przykład 10) – instrumentu o biblijnym rodowodzie, wymienianym w Starym Testamencie w kontekście wydarzeń o radosnym charakterze czy też w psalmach dziękczynnych.

Zakończenie

Przedstawione powyżej związki pomiędzy słowem a muzyką kształtowane na wzór założeń retoryki muzycznej potwierdzają konsekwentne stosowanie przez Brahmsa barokowych koncepcji teoretycznych. W tym kontekście warto także zwrócić uwagę na wykorzystany w *Psalmie XIII* schemat formalny, polegający na szeregowaniu odmiennych od siebie odcinków dzieła, reprezentatywny choćby dla znanej dobrze Brahmsowi twórczości Schütza i odpowiadający praktykowanej w baroku idei *varietas*. Ze względu na to, że typowe dla figur retorycznych zwroty melodyczne i harmoniczne Brahms stosuje również

34 Ta figura, jak i inne oparte na kontraście (*mutatio per genus, mutatio per systema, mutatio per melopoemiam*), są opisane w leksykonie Walthera. Zob. J.G. Walther, dz. cyt., s. 434–435.

The image shows a musical score for J. Brahms' Psalm XIII, Op. 27, measures 121-123. The score is for Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Organ. The lyrics are "Ich will dem Her - ren sin - gen". The organ part features a prominent "Assimilatio" figure, which is a melodic line that is repeated with increasing rhythmic density and dynamic intensity.

Przykład 10. J. Brahms, *Psalm XIII* op. 27, t. 121–123. *Assimilatio*.

w dziełach powstałych w tym samym czasie lub później (począwszy od *Niemieckiego requiem* aż po napisane u schyłku życia organowe *Preludia chorałowe* op. 122), nie można uznać ich za przypadkowe. Pozwalają na stwierdzenie, iż tradycja figur retorycznych w jego twórczości zachowała swą żywotność, mimo że za jego życia funkcjonowała ona bez żadnej oprawy teoretycznej.

Jak powszechnie wiadomo, sytuacja ta uległa zmianie na początku XX wieku za sprawą przełomowego artykułu *Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert* autorstwa Arnolda Scheringa, ucznia Hermanna Kretzschmara, który z kolei był cenionym krytykiem muzycznym i admiratorem twórczości Brahmsa³⁵. I choć zasługi Scheringa, a także innych badaczy tej problematyki (choćby Arnolda Schmitza i Hansa Heinricha Ungera), są nie do przecenienia, to jednak sama idea mogła zaistnieć już wcześniej w środowisku znawców muzyki dawnej. Pod tym względem cechy muzycznej osobowości Brahmsa – ogromna wiedza muzykologiczna, znajomość literatury muzycznej i piśmiennictwa epoki baroku, perfekcyjnie wykształcony zmysł analityczny oraz intuicja – w połączeniu z niebywałą aktywnością w kręgu wielbicieli muzyki minionych epok skłaniają do wysunięcia hipotezy, iż również on mógł antycypować swoją działalnością ów renesans retoryki muzycznej.

35 A. Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert*, „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” 21 (1908), s. 106–114.

Bibliografia

- Bartel D., *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997.
- Bond A., *The Organist's Repertory – 7: Brahms Chorale Preludes, op. 122*, „The Musical Times” 112 (1971), nr 1543.
- Brodbeck D., *The Brahms–Joachim Counterpoint Exchange*, [w:] *Brahms Studies*, red. D. Brodbeck, t. 1, Lincoln 1995.
- Buelow G.J., *Rhetoric and Music*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, London 1980.
- Clive P., *Brahms and His World: A Biographical Dictionary*, Lanham 2006.
- Geiringer K., *Brahms as a Musicologist*, „The Musical Quarterly” 69 (1983), nr 4.
- Hancock V., *Brahms's Performances of Early Choral Music*, „19th-Century Music” 8 (1984), nr 2.
- Haselböck M., *Liszt's Organ Works*, „The American Organist” 20 (1986), nr 7.
- Horne W., *Through the Aperture: Brahms's „Gigues”*, *WoO 4*, „The Musical Quarterly” 86 (2002), nr 3.
- Kendall R., *Brahms's Knowledge of Bach's Music*, „Papers of the American Musicological Society” [5] (1941).
- Lisecki W., *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*, „Canor” 1993, nr 6.
- Littlewood J., *The Variations of Johannes Brahms*, London 2004.
- Musgrave M., *The Music of Brahms*, New York 1985.
- Owen B., *The Organ Music of Johannes Brahms*, New York 2007.
- Pascall R., *Brahms Beyond Mastery: His „Sarabande and Gavotte”, and its Recompositions*, Farnham 2013.
- Sholes J., *Lovelorn Lamentation or Histrionic Historicism? Reconsidering Allusion and Extramusical Meaning in the 1854 Version of Brahms's „B-Major Trio”*, „19th-Century Music” 34 (2010), nr 1.
- Walther J.G., *Musikalisches-Lexikon*, Leipzig 1732.