



JUDY TARLING, *THE WEAPONS OF RHETORIC:  
A GUIDE FOR MUSICIANS AND AUDIENCES*,  
ST. ALBANS, CORDA MUSIC, 2005 [2004], SS. 287

TOMASZ GÓRNY

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Judy Tarling to jedna z ciekawszych postaci, zajmujących się dzisiaj muzyką dawną (*early music*). Jest członkinią wielu zespołów (m.in. Cambridge Baroque Camerata, The Parley of Instruments, The Brandenburg Consort) respektujących XVII- i XVIII-wieczną estetykę oraz wykonujących muzykę tego okresu na instrumentach pochodzących z epoki. Ponadto autorka omawianej pracy prowadzi ożywioną działalność pedagogiczną w ramach seminariów i kursów mistrzowskich, organizowanych w takich ośrodkach, jak Konserwatoria w Oslo i Amsterdamie, Juilliard School of Music w Nowym Jorku czy Uniwersytet Harvarda w Cambridge. Zwracam uwagę na te dwa elementy życia zawodowego badaczki, ponieważ znajdują one odzwierciedlenie w jej pracach naukowych. Pierwsza książka Tarling, *Baroque String Playing for Ingenious Learners* (St. Albans 2000), to podręcznik gry na skrzypcach barokowych. Druga natomiast, recenzowana tu *The Weapons of Rhetoric*, podejmuje trud rekonstrukcji szeroko rozumianej kultury retorycznej, stanowiącej naturalne zaplecze intelektualne dla kompozytorów renesansu i baroku, a często zupełnie nieznaną dzisiejszym wykonawcom.

We wstępie autorka podkreśla brak odpowiednich opracowań, które omawiałyby zagadnienia retoryki muzycznej w całej złożoności, w sposób użyteczny dla wykonawcy zajmującego się muzyką barokową oraz odbiorcy chcącego słuchać jej ze zrozumieniem. Tarling kładzie nacisk na funkcjonalność przeprowadzonych przez siebie badań, a w miejsce rozbudowanych komentarzy muzykologicznych wprowadza praktyczne rozwiązania i prezentuje strategie, dzięki którym utwór muzyczny staje się przekonywa-

jący niczym najlepsze mowy Cyserona. W zakończeniu badaczka formułuje wprost swoje stanowisko: „Widzę w tej książce raczej narzędzie do stymulowania wyobraźni, niż słownik umożliwiający odnalezienie «właściwej» odpowiedzi na muzyczne problemy” (s. 239 – tłum. T.G.). Powoduje to z jednej strony obniżenie wartości naukowej książki, z drugiej jednak pozwala mieć nadzieję, że opracowanie trafi „pod strzechy” – jeśli nie wszystkim, to przynajmniej miłośnikom muzyki.

Praca ma bardzo klarowną strukturę. W części pierwszej: *The Foundation of Rhetorike*, przedstawione zostały zasady klasycznej retoryki. Autorka, na podstawie licznych cytatów z dzieł antycznych (m.in. Cyserona, Kwintyliana oraz *Rhetorica ad Herennium*) i wczesnonowożytnych (m.in. Erazma z Rotterdamu, Thomasa Wilsona, Rogera Aschama, George’a Puttenhama, Cesarego Ripy i Michela Le Fauchera), wprowadza zasadnicze kategorie retoryczne, przedstawiając je jako stosunkowo spójną metateorię, znajdującą zastosowanie nie tylko na gruncie literatury i sztuki, ale też na płaszczyźnie życia społecznego i relacji międzyludzkich. Należy bowiem pamiętać, że retoryka – jako sztuka perswazji – była niezwykle istotnym elementem życia publicznego w kulturze antycznej, a mniej więcej do połowy XVIII wieku stanowiła jeden z podstawowych paradygmatów myślenia.

W części drugiej: *The Rhetorical Performance – Audience and Affect*, Tarling, opierając się na licznych fragmentach z traktatów muzycznych (m.in. takich autorów, jak Joachim Burmeister, Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz, Charles Avison), przybliża funkcjonowanie zasad retorycznych na gruncie muzyki. I tak kategorię *decorum* badaczka stosuje do bardzo wielu elementów wykonania dzieła muzycznego: począwszy od charakteru (afektu) utworu, który powinien być stosowny do okazji, poprzez wybór instrumentów pod kątem miejsca koncertu (rozmiar sali powinien warunkować głośność instrumentów itp.), aż po dostosowanie wykonania utworu do poziomu audytorium (Tarling przypomina, że Quantz – gdy miał do czynienia z mniej wyrobioną publicznością – grywał *Adagia* szybciej niż przewidują zasady wykonawcze po to, by nie nużyć swoich słuchaczy). Z kolei klasyczny podział na trzy zakresy stylistyczne (niski, średni, wysoki) badaczka wiąże – za Puttenhamem – z jednej strony z typami architektonicznymi (odpowiednio: dorycki, joński, koryncki), z drugiej zaś z muzyką teatralną (styl niski) oraz kościelną (styl wysoki). Dużą rolę w tej części książki odgrywają rozważania na temat afektu, to jest

emocjonalnej treści zarówno mowy retorycznej, jak i wykonania utworu muzycznego. Otóż perswazyjna moc wygłaszanego tekstu zależy m.in. od tego, czy retor jest w stanie wzbudzić w słuchaczu emocjonalne poruszenie, czyli pasję. XVII- i XVIII-wieczni teoretycy muzyki przekonywali, że dokładnie tak samo dzieje się w wypadku wykonania utworu muzycznego, które winno wywołać żądany afekt wśród audytorium.

Część trzecią książki: *The Rhetorical Performance – Delivery*, Tarling poświęca różnorodnym technikom, wywodzącym się z praktyki oratorskiej, a znajdującym zastosowanie przy wykonywaniu utworów muzycznych. Omawia takie zagadnienia, jak analogia między długością nut i sylab, różnica między akcentem gramatycznym i akcentem oratorskim, przejrzystość wynikająca z odpowiedniej artykulacji i frazowania, a także wiele innych, ściśle muzycznych problemów. Ponadto badaczka zajmuje się... poczuciem humoru, które – jeśli znajdzie odpowiedni wyraz – może przysłużyć się wykonaniu utworu muzycznego. Dodatkowo Tarling zwraca uwagę na dużą rolę gestykulacji oraz innych elementów fizycznej aktywności (np. mimika), towarzyszących publicznej prezentacji.

Kolejna, czwarta część pracy: *The Rhetorical Performance – Structure*, to omówienie podobieństwa między budową wypowiedzi retorycznej a strukturą utworu muzycznego. Autorka jest przekonana, że istotnym zadaniem wykonawcy jest klarowne przedstawienie owej struktury. W osiągnięciu tego celu bardzo pomocne okazuje się porównanie budowy dzieła muzycznego ze sposobem ukształtowania oracji. Można to zrobić tak, jak Johann Mattheson (*Der Wollkommene Capellmeister*, 1739), który przedstawił model arii bazujący na schemacie retorycznym (w ujęciu tym *exordium* to instrumentalny wstęp; *narratio* jest wprowadzeniem podstawowej myśli muzycznej; *propositio* stanowi jej rozwinięcie; *confutatio* jest podjęciem kontrastowego materiału muzycznego; *confirmatio* to powrót zasadniczej myśli muzycznej; wszystko zaś domyka *conclusio*, czyli instrumentalne zakończenie), Tarling jednak nie pozostaje na poziomie analizy, lecz – przez analogię do sztuki perswazji – opisuje różnorodne strategie, które pozwalają muzykowi-wykonawcy na podkreślenie i czytelne przedstawienie struktury dzieła. Wiele miejsca poświęca autorka muzycznemu *exordium*, które miało „nadać ton” całemu utworowi, to jest wprowadzić nie tylko materiał melodyczny, wyzyskiwany w dalszej części, ale również afekt charakterystyczny dla całości dzieła. Autorka przypomina m.in. wstęp do *Mszy h-moll* Jana Sebastiana Bacha, która rozpoczyna się dramatycznym

*Kyrie*, aktywizującym chór i orkiestrę. Owo wykrzyknienie całego zespołu wykonawców, oddające jakoby doświadczenie zbiorowe, przeplecione jest partiami solowymi sopranów, które wprowadzają liryczny kontrast, tak że „*exordium*” to mieści w sobie dialektyczne napięcie między doświadczeniem pewnej społeczności a cierpieniem samotnego człowieka. W tych kilku taktach skupiona została, niczym w soczewce, cała „treść” historii zbawienia, w której przedziwne losy jednostki pozostają ściśle związane z przyszłością całej ludzkości.

W ostatniej części: *The Rhetorical Performance – Ornamentation and Repetition*, Tarling zajmuje się tematyką zdobnictwa i figur retorycznych. Znowu ujawnia się jej pragmatyczne podejście, które polega na tym, że autorka nie omawia dziesiątków rodzajów tryli i nie przedstawia długiej listy muzycznych figur retorycznych (roztropnie odsyła w tej materii do książki Dietricha Bartela *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997; warto dodać, że książka ukazała się po raz pierwszy w roku 1985 jako *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*), lecz poświęca dużo uwagi podstawowym zabiegom stylistycznym (powtórzenie, zamilknięcie itp.) po to, by objaśnić sposób ich działania. Rozwiązanie to wpisuje się w – mającą swoje dobre i złe strony, lecz konsekwentnie przeprowadzoną – strategię autorki, aby swe rozważania uczynić użytecznymi dla jak najszerszego grona odbiorców.

Książkę domyka krótka diagnoza współczesnej praktyki odtwarzania muzyki barokowej w nurcie tzw. wykonawstwa historycznego. Tarling słusznie umieszcza swoją propozycję pośród innych ważnych głosów (Leonard, Harnoncourt), starających się nie tyle dać muzykologicznie wyczerpujący obraz muzyki dawnej, ile wyzyskać wiedzę o zbliżeniu paradygmatów retorycznego i muzycznego do efektywnego i efektownego wykonania.

Praca brytyjskiej skrzypaczki, mimo że wartościowa, nie jest jednak wolna od błędów. Otóż na stronach 25–27 znajdują się ilustracje z francuskiego wydania *Ikologii* Cezarego Ripy (*Iconologie*, Paris 1643) wraz z angielskimi komentarzami. Nie podano jednak informacji na temat tego, kto dokonał przekładu. Odsyłanie czytelnika do francuskiego tłumaczenia książki, która została wydana we Włoszech pięćdziesiąt lat wcześniej (1593), a potem była wielokrotnie wznawiana, musi skądinąd budzić zastrzeżenia. Wydaje się, że wybór spowodowany został po prostu dostępnością francuskiego egzemplarza. Ponadto zabrakło skrupulatności przy

sporządzaniu przypisów, np. na stronie 210 brak odnośników do odpowiednich dzieł Shakespeare'a i Spencera.

Pomimo wskazanych niedociągnięć, recenzowana książka jest bardzo wartościowym opracowaniem problematyki związków retoryki i muzyki, problematyki aktualnej dla współczesnego życia muzycznego, w którym wykonanie historyczne, tj. respektujące dawną estetykę, zagościło na dobre. Praca Judy Tarling w zamyśle przypomina słynną książkę Nicolasa Harnoncourta *Muzyka mową dźwięków*<sup>1</sup> (*Music als Klangrede*, Salzburg–Wien 1982), która przyczyniła się do przekształcenia paradygmatu wykonywania muzyki barokowej do tego stopnia, że dziś w konserwatoriach na całym świecie powstają katedry specjalizujące się w tzw. wykonawstwie historycznym. W książce *The Weapons of Rhetoric* tkwi wyraźny przekaz, aby dostrzec marginalizowaną lub sprowadzaną jedynie do katalogu figur obecność retoryki w muzyce dawnej. Dowartościowanie narzędzi wypracowanych przez sztukę perswazji – jak zauważa autorka w tytułowej metaforze – stanowi bowiem skuteczną broń w walce o zajmujące wykonanie dzieła muzycznego.



---

<sup>1</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1985.