

Instytut Muzyki UMCS

TOMASZ JASIŃSKI

Muzyczne alegorie w twórczości kompozytorów epoki baroku

Musical Allegories in the Productions of Baroque Composers

Barokowy świat dźwiękowych interpretacji słowa — świat stale przez nas na nowo odkrywany, wyjaśniany — uderza bogactwem i niezwykle różnorodnością. Wypracowany ówczesnie model zespalania struktury dźwiękowej i tekstu słownego w formę semantycznie nacechowanego organizmu muzycznego, poddawany różnym konwencjom, a równocześnie indywidualnym decyzjom artystycznym, odsłania wielorakie treści — ekspresywne, intelektualne, oratorskie, symboliczne, a nawet filozoficzne, teologiczne, etyczne. Okazuje się niezwykle istotnym czynnikiem kreującym wartość artystyczną dzieła muzycznego i promieniujące zeń jakości estetyczne. Im bardziej dziedzina ta jest nam znana, możliwie wszechstronnie i dogłębnie przebadana, tym rozleglejsza staje się perspektywa oglądu muzycznej twórczości baroku, zarazem też — tym konkretniej dostrzegamy semantyczną warstwę dzieła muzycznego. To właśnie owe specyficzne „znaczenia” barokowej „mowy dźwięków” (*Klangrede*) — rozgrywające się ponad samoistnym blaskiem tonów, fraz, współbrzmień, kontrapunktów — ewokują fascynację, wydobywają nowe kryteria oceny, skłaniają do dalszych poszukiwań oraz refleksji nad naturą przedmiotu.

Poruszając problem, zmierzamy oczywiście do sfery retoryki muzycznej i — stanowiących jej rdzeń, moment najistotniejszy — figur muzyczno-retorycznych. Komponowanie i równocześnie wyrażanie treści opracowanego

muzycznie tekstu słownego za pomocą figur stanowiło powszechną konwencję epoki, dotykającą zarówno detali struktury muzycznej, jak i większych całości formalnych. Zjawisko to jest oczywiście w coraz szerszym zakresie dokumentowane, opisywane, interpretowane naukowo. Pośród konstatowanych kształtów muzyczno-retorycznych — właśnie owych dźwiękowych interpretacji słowa — napotykamy takie, w których dochodzi do osobliwego nagromadzenia figur oraz pokrewnych im środków wyrazowych. Elementy te współistnieją w planie sukcesywnym i symultatywnym, wyrastają jedne z drugich, nakładają się na siebie, tworzą układy sekwencyjne, warstwowe. W konsekwencji, paralelnie do treści danego tekstu słownego rozwija się tok semantycznie naznaczonych zdarzeń muzycznych, stanowiący — jakże specyficzny — drugi „język”, „obraz”, dodatkowo objaśniający, ukazujący i pogłębiający sens słowa. Trzeba podkreślić, że jest to fenomen słabo jeszcze przebadany, a przecież odgrywający w swoim czasie niebagatelną rolę.

Najistotniejszym rysem takich interpretacji muzycznych jest alegoryczność. Podobnie jak w przypadku alegorii literackiej lub plastycznej, stykamy się tu z konstrukcją, która — wykorzystując różnego rodzaju konwencje i odpowiedniości ustalone tradycją — wnosi ukryty, domyślny plan znaczeniowy, możliwy do „odczytania” z zewnętrznej konfiguracji dźwięków. Alegoria, jak wiadomo, wyrasta ponad prosty symbol, metaforę czy figurę. Ujmuje w sobie pewną logikę konstrukcyjną; i jak w utworze literackim czy w dziele plastycznym — dla swojej identyfikacji „wymaga pewnej erudycji wychodzącej poza prostą znajomość języka bądź umiejętność rozpoznawania przedstawionych na obrazie treści.”¹ Odkrycie więc alegorii w muzyce — alegorii muzycznej, obecnej w układzie dźwięków² — zależne jest od rozeznania w dziedzinie szeroko rozumianej retoryki muzycznej oraz w historycznych konotacjach środków techniki kompozytorskiej, mających przecież znaczenie daleko bardziej doniosłe aniżeli tylko to, które wiąże się z wąsko, ściśle technologicznie pojmowanym warsztatem kompozytorskim. W spojrzeniu naszym zatem wyjdziemy nieco poza tradycyjnie rozumianą retorykę muzyczną i barokową *Figurenlehre*, obejmiemy zainteresowaniem również inne warstwy i wymiary

¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 22–23. Por. P. Bohdziewicz, K. Romaniuk, S. Sawicki, *Alegoria*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz (i in.), t. 1, Lublin 1973 szp. 322–323.

² Pojęcie muzycznej alegorii nie pojawia się często w pracach naukowych, jakkolwiek trzeba podkreślić, że przez niektórych badaczy zjawisko muzycznej alegorii zostało dostrzeżone, poddane analizie i opatrzone refleksją. Por. M. Bukofzer, *Allegory In Baroque Music*, „Journal of the Warburg Institute” 1939–1940, nr 3; E. Chafe, *Allegorical Music: The „Symbolism” of tonal language in the Bach Canons*, „Journal of Musicology” 1984, nr 3; id., *Tonal Allegory in the vocal music of J. S. Bach*, Berkeley 1991; C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przekł. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 122–125.

dzieła muzycznego, m.in. aspekty ikonograficzne, symboliczne, odniesienia ze sfery pozamuzycznej, co wszakże w żadnym razie — podkreślmy — nie oznacza zamiaru wejścia na teren badawczego subiektywizmu.

Panoramę struktur, którym przypisujemy właściwości muzycznej alegorii, otwiera fragment pochodzący z dzieła Heinricha Schütza, mistrza XVII-wiecznej retoryki muzycznej:

Przykład 1. Heinrich Schütz, *Historia der Auferstehung Jesu Christi*, SWV 50, wyd. Walter Simon Huber, [w:] *Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, t. 3, Kassel-Basel 1956, s. 1–2.

5

Cantus I
Die Auf - er - ste - hung un - sers

Cantus II
Die Auf - er - ste - hung un - sers

Altus
Die Auf - er - ste - hung un - sers

Tenor I
Die Auf - er - ste - hung un - sers

Tenor II

Bassus

10

Her - ren Je - su Chri - sti, die Auf -
 Her - ren Je - su Chri - sti, die Auf -
 Her - ren Je - su Chri - sti, die Auf -
 Her - ren Je - su Chri - sti, die Auf -
 Die Auf - er -

Die Auf -

15

- er - ste - hung un - sers Her - ren Je -
 - er - ste - hung un - sers Her - ren Je - su
 er - ste - hung un - sers Her - ren Je - su
 - er - ste - hung un - sers Her - ren Je -
 ste - hung un - sers Her - ren Je -
 - er - ste - hung un - sers Her - ren Je - su

20

- su Chri - sti,
 Je - su Chri - sti,
 Chri - sti, wie
 - su Chri - sti, wie
 - su Chri - sti,
 Chri - sti, wie

25

be -
 uns die von den vier E-van-ge-li - sten
 uns die von den vier E - van-ge - li - sten
 wie uns die von den vier E - van-ge - li - sten
 uns die von den vier E - van-ge - li - sten

30

schrie -
be - schrie -
be - schrie -
be - schrie -
- ben

35

- ben wird.
- ben wird.
- ben wird.
- ben wird.
wird,
be - schrie -
- ben wird.
- ben wird.

Sześciogłosowy chór, stanowiący *exordium* wielkanocnej historii o Zmartwychwstaniu Pańskim, jest opracowaniem rozwiniętego tytułu *Die Auferstehung unseres Herren Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird* (*Zmartwychwstanie naszego Pana Jezusa Chrystusa, jak zostało nam opisane przez czterech ewangelistów*), który na pewno, w pierwszej ocenie, nie skłania do dramatyzmu, ujęcia emocjonalnego, czy szczególnego wyrafinowania, co najwyżej inspiruje uwydatnienie „ascendentalnej” kategorii *Auferstehung*, ogólnego afektu radości. Schütz jednak — jak pokaże analiza — pojął owe słowa jako pewną „akcję”, sekwencję znaczeń, ubierając je w szatę dźwiękowej analogii. Wykorzystał przy tym zarówno figury muzyczno-retoryczne, jak i pewne inne zabiegi, które — w połączeniu z figurami — implikują konstrukcję wyższego rzędu.

Całość wykazuje podział na cztery odcinki. Pierwszy odcinek (t. 1–10), ze słowami „*Die Auferstehung unseres Herren Jesu Christi*”, utrzymany jest w dyspozycji czterech głosów górnych (SI, SII, A, TI), co koresponduje z „wysokościowym” aspektem tekstu, i rozpoczyna się wyraźnie zarysowaną ideą *anabasis*³, przeprowadzoną na gruncie melodyki (inicjalne skoki w górę we wszystkich głosach, t. 1–3), a także w obrębie całej struktury głosowej (*ascensus* brzmienia: $d-d^1-f^1$; $d-d^1-f^1-a^1$; $d^1-f^1-a^1$; $d^1-f^1-a^1-d^2$). Zasób środków interpretacyjnych dopełnia, ugruntowane tradycją, melizmatyczne podkreślenie imienia Jezus (SII t. 8–9). W drugim odcinku (t. 10–22), ponawiającym tekst i opartym na tym samym materiale tematycznym, dyspozycja zwiększa się do pełnego sześciogłosu. Obok figury *anabasis*, rozwijanej we wszystkich głosach (t. 10–13), następuje ekspansywna amplifikacja imienia Jezus, zrealizowana w ascendentalnych melizmatach (SI t. 18–20, SII t. 20–22, TI i TII t. 18–20) i zwieńczona ozdobną klauzulą (t. 20–23). Trzeci odcinek (t. 22–27) jest opracowaniem słów „*wie uns die von den vier Evangelisten*”, zinterpretowanych za pomocą struktury dźwiękowej, która tworzy rodzaj ilościowego i jakościowego ekwiwalentu. Dla „czterech ewangelistów” zarezerwował Schütz cztery głosy dolne (A, TI, TII, B), stanowiące typowy „zespół męski” o dyspozycji *ad voces aequales* (tj. głosów równych). Jednoczesne uproszczenie faktury i harmonii wyraźnie zdaje się dodatkowo korespondować ze zmianą odniesienia —

³ Na temat interpretacyjnych kwalifikacji figur muzyczno-retorycznych, które przywołano w przedstawianych tu analizach (tj. *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *metalepsis*, *fuga integra*, *fuga libera*, *distributio*), piszą m.in.: D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, s. 84–85, 115–116, 147–149, 172–182, 206–209, 234; H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, s. 62–98; W. Lisecki, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*, „Canor” 1993, nr 3, s. 13–26.

ewangeliści mówią „nam” („*uns*”), tj. do nas, istot ziemskich, śmiertelnych, pozostających w antytetycznym stosunku do uprzednio wyrażonych kategorii *Auferstehung* i *Jesu Christi*; wcześniej — rozmach linii melodycznych, kunszt kontrapunktu (t. 1–22); teraz — quasi-homorytmiczna deklamacja na jednym akordzie (t. 22–24). Czwarty odcinek analizowanego chóru (t. 27–35) stanowi opracowanie słów „*beschrieben wird*”, które tworzą jedność zdaniową z poprzednią częścią tekstu. Już sam fakt takiego rozbitcia całości syntaktycznej — notabene spotykany w barokowej praktyce kompozytorskiej — dowodzi interpretacyjnych zamiarów twórcy, daleko ważniejszych od respektowania w strukturze dźwiękowej literalnych praw składni opracowanego tekstu. Muzyczna eksplikacja słowa zdąża tu do ujęcia wielopoziomowego, wykorzystującego m.in. figury muzyczno-retoryczne, symbolikę dźwiękową i liczbową, ideę słowno-dźwiękowego odwzorowania. Odpowiednio do treści tekstu („*beschrieben wird*”) pojawia się muzyczne „opisywanie”. W aspekcie melodycznym realizują je, związane ze sobą imitacją, frazy SI, SII, A, TII i B, upostaciowane jako melizmatyczne progresje, które sugerują kategorię opisaną aż nadto wyraźnie, jakkolwiek wieloznacznie: jako opisanie opadających skalowo punktowanych ćwierćnut zwrotem descendentальной cambiaty opisywanie powtarzających się ósemek sekundą dolną i górną; wypełnianie długim melizmatem rozległego *ambitus*. Jednocześnie — i tu uwiadczenia się strukturalny aspekt muzycznego opisywania — frazy te tworzą tkanę kontrapunktów, które oplatają, „opisują” swoimi liniami melodycznymi długonutowy *cantus firmus* niesiony przez TI (t. 29–35). Dla aspektu alegorycznego niezwykle istotne jest, że ów czterodźwiękowy *cantus firmus* to opadający tetrachord, prastary wzór meliczny, jakże czytelnie symbolizujący jedność i trwałość czterech opisów ewangelicznych, a na zasadzie konstruktywizmu dźwiękowego — integrujący składnię opracowanego tekstu. Warto zwrócić tu uwagę na inne jeszcze zabiegi interpretacyjne. Głosy skrajne, tj. SI i B, tworzą 18-dźwiękowy ścisły kanon *ad minimam* w interwale kwintdecymy dolnej. Cała konstrukcja kontrapunktyczna odcinka „obramowana” jest więc kanonem. Kanon (lub imitacja kanoniczna), określany w epoce Schütza jako m.in. *fuga integra (totalis, ligata, imaginaria)*, uznawany był za trafny środek (figurę) dla oddania takich cech, jak trwałość, niewzruszoność, norma. Intencja kompozytora jest tu jasna: *fuga integra*, łatwo uchwytna z uwagi na swoje usytuowanie w oddalonych od siebie głosach skrajnych, wskazuje na normatywny wymiar *Ewangellii* — jest ona prawem, zobowiązaniem, trwałym fundamentem. Bardzo wyraziste posunięcie interpretacyjne stanowi wreszcie sam kształt i ogólny charakter kontrapunktujących melizmatów rozwijanych ponad tetrachordem. Mają one bezsprzecznie znamię jubilejskiej; przypominają wręcz wiele muzycznych ujęć słowa „*alle-*

luia” z dzieł wielu twórców, np. Gregora Aichingera.⁴ Zmartwychwstanie Pańskie zostaje zatem opisane i jednocześnie — w przywołanej reminiscencji — uczczone radosnym „alleluia”.

Bez wątpienia mamy przed sobą rozbudowaną alegorię muzyczną o dużym nasyceniu semantycznym, pogłębiającą, wyjaśniającą, a nawet, w zauważalnym stopniu, rozwijającą sens opracowanego tekstu. Należy zaznaczyć, że interpretacja dźwiękowa w takim kształcie wydatnie rzutuje na aspekty czysto muzyczne. Doprowadza do zaistnienia określonej formy muzycznej — wewnętrznie zróżnicowanej, o dynamicznym przebiegu, jasno rozczłonkowanej, z wyraźną, rozbudowaną kulminacją. W myśleniu kategoriami alegorycznymi tkwi więc impuls formotwórczy.

O alegoriach możemy mówić także wtedy, gdy twórca — w celu wyrażenia treści tekstu — odwołuje się do kilku symultanicznie wprowadzonych środków, bynajmniej nie dążąc przy tym do zarysowania „akcji”, kontrastów, dramatu, apelując natomiast do pewnego rozpoznania intelektualnego. Często w takich przypadkach struktura muzyczna odznacza się prostotą, mieszcząc w sobie jednak — jak w alegorii właśnie — więcej dźwiękowych „komunikatów”. Widzimy to na przykład u Bartłomieja Pękiela, w jego realizacji tzw. josquinowskich par głosów:

Przykład 2a. Bartłomiej Pękiel, *Missa brevis. Credo. Opera omnia II: Utwory wokalne*, wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, [w:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. Jerzy Morawski, seria A, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1994, s. 36, 129.

223

Altus
- re

Tenor I
- re

Tenor II
- re vi - vos et mor - tu -

Bassus
- re vi - vos et mor - tu -

⁴ Przykładem może być motet *Assumpta est Maria* Gregora Aichingera, w którym — przy słowie „alleluia” — odnajdujemy pokrewieństwa zarówno w progresjach melodycznych, jak i w sposobie konstruowania imitacji (takty 19–25). Zob. *Musica Divina sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni*, wyd. K. Proske, t. 2, Ratzbona 1855, s. 357.

vi - vos et mor - tu - os vi -
 vi - - vos et mor - tu - os
 - os vi -
 - os vi -

Przykład 2b. Bartłomiej Pękiel, *Missa a 4. Credo. Bartłomiej Pękiel. Opera omnia II: Utwory wokalne*, wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, [w:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. Jerzy Morawski, seria A, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1994, s. 36, 129.

70

Altus
 Et in - car - na - tus
 Tenor I
 Et in - car - na - tus
 Tenor II
 Bassus

est
 est
 Et in - car - na - tus est
 Et in - car - na - tus est

W obu przytoczonych fragmentach chodzi o treści, które dotyczą dwoistości; w pierwszym przypadku — wypowiedzianej wprost („*vivos et mortuos*” — „żywych i umarłych”), w drugim obecnej *implicite* („*et incarnatus est*” — „i przyjął ciało”), mowa bowiem o duchu, który przyjął ciało. Dla wyrażenia dwoistości w obydwu przypadkach kompozytor zastosował figurę *metalepsis*, czyli imitację podwójną (*fuga duplex*), środek, który tradycyjnie już służył oddaniu słów mówiących o dwoistości (w przykł. 1a imitacja jest swobodna pod względem rytmicznym, w przykł. 1b — ścisła). Pękiel dość często stosował *metalepsis* w swojej twórczości *a cappella*, jednak nie w takim kształcie, jak widzimy to w cytowanych fragmentach. Figura dopełniona zostaje tu mianowicie innymi zabiegami — naprzemiennym pauzowaniem głosem, wytwarzającym kontrast górnej i dolnej pary głosem, oraz zastosowaniem kontrapunktu podwójnego w oktawie. Na całość zamysłu składają się zatem: imitacja podwójna, kontrast dwóch par głosem, kontrapunkt podwójny. Bezpośredniego, od razu widocznego, kontrastu między elementami antytetycznymi nie ma (jak np. w licznych, opartych na figurze *antitheton*, interpretacjach „*vivos et mortuos*” kompozytorów renesansu i baroku), miast tego powstaje alegoria, w pełni zrozumiała jedynie wtedy, gdy znamy muzyczno-retoryczne właściwości imitacji podwójnej i zasady kontrapunktu podwójnego. Warto podkreślić, że powtórzenie pomysłu wiąże się tu z pewną odmiennością realizacji. W pierwszym przypadku imitację rozpoczyna dolna para głosem, w drugim — górna. Są tu też dwa wzory kontrapunktu podwójnego: w pierwszym przykładzie struktura wychodzi od interwału oktawy, dochodząc do unisonu (TII i B), następnie od unisonu do oktawy (A i TI), w drugim przykładzie — droga wiedzie od unisonu do oktawy (A i TI), potem od oktawy do unisonu (TII i B).

Zjawisko muzycznej alegorii pojawiało się również na gruncie muzyki dwuchórowej, jakże często dziś rozpatrywanej jedynie z czysto technicznego punktu widzenia, np. pod względem techniki polichóralnej, obsady wykonawczej, problemu prezentacji przestrzennej. A przecież i tu twórcy wypowiadali się w sposób podobny jak w innych gatunkach, wykorzystując przy tym — co warto zademonstrować — fakturalne walory aparatu *cori spezzati*.

Za pierwszy przykład posłuży nam fragment zaczerpnięty z dzieła Claudia Monteverdiego:

Przykład 3. Claudio Monteverdi, *Credidi a 8 voci da Capella*, [w:] *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, wyd. Gian Francesco Malipiero, t. 15, *Musica Religiosa*, cz. 3, Wiedeń 1950, s. 555-557.

120

Primo coro

Canto

Alto

Tenore

Basso

Secondo coro

Canto

Alto

Tenore

Basso

tu - ae. Di -

tu - ae. Di -

tu - ae. Di - ru -

tu - ae. Di -

di - ru - pi - sti,
 ru - pi - sti,
 di - ru - pi - sti,
 Di - ru - pi - sti,
 ru - pi - sti, di - ru -
 ru - pi - sti, di - ru -
 pi - sti, di - ru -
 ru - pi - sti, di - ru -
 ru - pi - sti, di - ru -
 ti -
 ti -
 ti -
 ti -
 pi - sti vin - cu - la me - a:
 pi - sti vin - cu - la me - a:
 pi - sti vin - cu - la me - a:
 pi - sti vin - cu - la me - a:

Słowa „*dirupisti vincula mea*” („rozwiązałeś moje pęta”) wnoszą dwie kategorie znaczeniowe — wolność i skrepowanie. Dla wyrażenia wolności (uwolnienia, rozwiązania) kompozytor dobrał 8-głosową imitację (t. 120–131), której cechą konstytutywną jest swoboda konstrukcyjna. Kolejno wprowadzane głosy mniej lub bardziej istotnie modyfikują frazę tematyczną pod względem interwałowym oraz rytmicznym (a także deklamacyjno-rytmicznym). Ścisłe naśladowanie obserwujemy jedynie w przypadku równonutowej postaci frazy w partiach T (t. 121–124) i B pierwszego chóru (t. 125–128) oraz B drugiego chóru (t. 124–131). Tak swobodnie ukształtowana imitacja to typowa, jednocześnie — dzięki ostentacyjnej swobodzie — zwracająca na siebie uwagę, *fuga libera* (*soluta, sciolta*) — „fuga wolna” („uwolniona”, „rozwiązana”). Widzimy w niej adekwatny i czytelny w swojej epoce środek interpretujący „uwolnienie”. Dochodzi do tego jeszcze daleko posunięta tolerancja dla paralelizmów konsonansów doskonałych. Oczywiście w ośmiogłosie nie obowiązują pod tym względem tak rygorystyczne normy jak w czterogłosie i fakt występowania równoległości nie musi oznaczać mankamentu, niemniej jednak np. zdublowanie równoległych oktaw w t. 127 (pomiędzy S pierwszego chóru, T pierwszego chóru i S drugiego chóru) dowodzi już nader wielkiej tolerancji dla następstw konsonansów doskonałych. Kompozytor dobitnie pokazuje aspekt kontrapunktycznej swobody. Na „*vincula*” natomiast następuje modelowy czterogłos w układzie *nota contra notam*. Głosy zostają „związane” w ścisłej homorytmii, przy zachowaniu kontrapunktycznych rygorów, przyjmując postać tradycyjnej kadencji frygijskiej (kojarzonej zresztą w tym czasie z afektami smutnymi⁵, co korelowałoby z „pętami”, „więzami”). Jest tu odwołanie się do oczywistego faktu, iż owe „więzy” to jakość wypracowana i obowiązująca właśnie na gruncie faktury czterogłosowej. Mamy tu zatem przykład, jak — poza konwencją figur muzyczno-retorycznych (*fuga libera*) — alegorycznej interpretacji dźwiękowej może służyć sama zasada polichóralności, stwarzająca okazję do określonego potraktowania norm polifonii.

Ciekawy przykład alegorii zbudowanej na gruncie aparatu dwuchórowego odnajdujemy we fragmencie *Lamentationes* portugalskiego mistrza João Lourenço Rebelo:

⁵ Por. M. Perz, *Mikołaj Gomółka. Monografia*, Kraków 1981, s. 241.

Przykład 4. João Lourenço Rebelo, *Lamentationes*, [w:] Rainer Heyink, *João Lourenço Rebelo (1610–1661) und König João IV. Coro spezzato-Technik und stile concertato in Portugal*, „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” 1994, 78, s. 58–60.

The image shows a musical score for two choruses. The top system, labeled 'Chorus I', consists of four staves: Cantus I, Cantus II, Altus, and Tenor. The bottom system, labeled 'Chorus II', consists of four staves: Altus, Tenor I, Tenor II, and Basso. The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: op-pres -sa a - ma - ri - tu -.

Chorus I

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Chorus II

Altus

Tenor I

Tenor II

Basso

op-pres -sa a - ma - ri - tu -

op-pres -sa a - ma - ri - tu -

op-pres -sa a - ma - ri - tu -

op-pres -sa a - ma -

a - ma - ri - tu - di - ne
 a - ma - ri - tu - di - ne
 a - ma - ri - tu - di -
 a - ma - ri - tu - di - ne

di - ne
 di - ne
 di - ne
 a -
 a -
 ri - tu - di - ne

a - ma - ri -
 a - ma - ri - tu -
 a - ma - ri - tu -
 a - ma - ri -

a - ma - ri - tu - di - ne
 ma - ri - tu - di - ne
 ma - ri - tu - di - ne
 a - ma - ri - tu - di - ne

ti - di - ne a - ma - ri - tu - - di - ne.
 di - ne a - ma - ri - tu - - di - ne.
 di - ne a - ma - ri - tu - - di - ne.
 tu - di - ne a - ma - ri - tu - - di - ne.
 a - ma - ri - tu - - di - ne.
 a - ma - ri - tu - - di - ne.
 a - ma - ri - tu - - di - ne.
 a - ma - ri - tu - - di - ne.

Ekspresywne słowa „*oppressa amaritudine*” („ścieśniony goryczą”) opracowane zostały przez Rebelo w sposób niezwykle sugestywny. Lapidarny blok quasi-homorytmiczny na „*oppressa*” drugiego chóru stanowi zabieg analogiczny do ujęcia „*vincula*” z *Credidi* Monteverdiego. Wyłaniającej się następnie „goryczy” („*amaritudine*”) odpowiada muzycznie figura *passus duriusculus*, ukształtowana jako alteracje i postępy chromatyczne w niemal wszystkich głosach struktury (poza SII pierwszego chóru). Wprowadzenie *passus duriusculus* przy tego rodzaju treści tekstu słownego jest oczywiście postępowaniem jak najbardziej konwencjonalnym, odzwierciedlającym dość powszechną praktykę muzyczno-retorycznych interpretacji, i można by poprzestać na tej obserwacji, nie wchodząc już w problematykę alegorii, gdyby

nie sposób zrealizowania obranej idei. Polega on przede wszystkim na — adekwatnie do „ścieśnienia goryczą” — skrepowaniu („ścieśnieniu”) chromatyzowanych linii melodycznych, co przejawia się w aktywnej obecności takich alteracji, po których fraza melodyczna „wycofuje się” ze swojego naturalnego, tj. ugruntowanego tradycją, dążenia. Widzimy bowiem bardzo rzadko spotykane zjawisko: krok o chromatyczny półton w górę (tj. podwyższenie dźwięku na drodze chromatycznej), a potem „regres” — opadnięcie o sekundę wielką w dół, na przekór alteracji, mającej przecież ascendentalne dążenie (frazy tematyczne w SI chóru pierwszego, A i TI chóru drugiego). Znajduje to wsparcie w innych jeszcze zjawiskach. Większość fraz cechuje wąskozakresowość (np. *ambitus* tercji, kwarty), rozwijają się one niemal wyłącznie w oparciu o sekundy małe i wielkie (skoki jedynie w klauzulach), przy częstym wykorzystaniu następstwa kilku półtonów (diatonicznych i chromatycznych), jak np. fraza TI chóru drugiego $d^1-es^1-e^1-f^1$, podejmowana potem przez inne głosy obu chórów. Niektóre z fraz zbliżają się wręcz do struktur „rotacyjnych”, gdzie linia melodyczna krąży wokół jednego dźwięku (np. fraza A pierwszego chóru: $d^1-es^1-e^1-f^1-e^1-f^1-g^1-f^1-f^1-e^1-e^1$). Warto zaznaczyć, iż wszystko to nie wynika z technicznych uwarunkowań ośmiogłosu. Frazy funkcjonują bowiem w fakturze czterogłosowej, będącej konsekwencją naprzemiennego dialogowania chórów, i melodycznego skrepowania w żaden sposób nie można by tłumaczyć jako zjawiska wynikającego z ograniczeń fakturalnych. Opisane zabiegi przedstawiają świadomie skonstruowaną, niezwykle wyraźną i dobitną paralełę muzyczną do słów mówiących o „ścieśnieniu goryczą” — konstrukcja dźwiękowa zostaje tu „uwięziona”, poddana „gorzkiej” chromatyce, o niejednoznacznym kierunku tonalnym, zamknięta w wąskim *ambitus*, w kręgu permanentnych akcydencji i alteracji. Widać to także w wieńczącym całość ośmiogłosie, gdzie A chóru pierwszego wykonuje chromatyczny pochód f^1-fis^1 w powiązaniu z konfrontacją równomiennych akordów odmiennego trybu, a TI chóru drugiego pokonuje interwał septymy wielkiej trzema tercjami w jednym kierunku, czego w prosty sposób można było uniknąć. Analizując przykład zaczerpnięty z lamentacji Rebelo, podkreślmy, że i tu — podobnie jak u Monteverdiego — do zarysowania alegorii wyzyskana została specyfika techniki *cori spezzati*. Dzięki płynnemu ząębaniu się chórów chromatyczna harmonia nie doznaje cezury. Gdy jeden chór kadencjonuje, zdając się dobiegać swojego celu, to równocześnie drugi inicjuje następny segment podobnej harmonii, zmierzając stopniowo do innej już klauzuli.

Alegorie zaznaczyły swoją obecność również w muzyce instrumentalnej doby baroku. Co więcej: pod nieobecność tekstu słownego fakt ich wystąpienia zyskuje na znaczeniu, pozwala rozpoznać i w dziele instrumental-

nym elementy rzeczywistości pozamuzycznej. W pierwszym rzędzie mowa tu oczywiście o takich kompozycjach instrumentalnych, które w intencji twórcy miały wyrażać, w jakiś sposób odzwierciedlać, określone treści. Do bardzo znanych utworów reprezentujących tego typu twórczość należą sonaty klawesynowe Johanna Kuhnaua ze zbioru *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien*, stanowiące dźwiękowe interpretacje wydarzeń biblijnych. Jako przykład interesującej i dość złożonej alegorii cytujemy całą obszerną część pierwszej sonaty cyklu, *Combattimento David e Goliath*:

Przykład 5. Johann Kuhnau, *Sonata prima „Il Combattimento David e Goliath”*, [w:] *Johann Kuhnau. Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten*, reprint, 1973, s. 6–8.

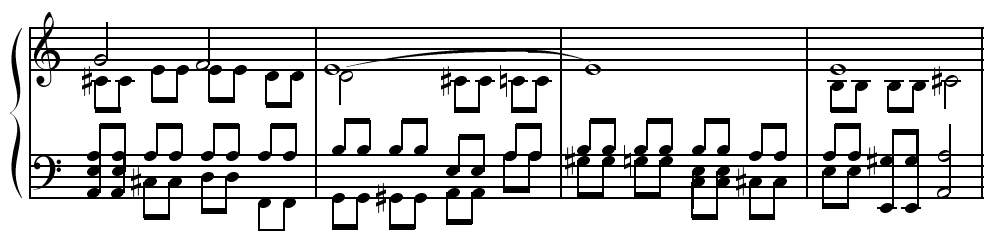
First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A repeat sign is present at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental parts.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns in the bass line.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish in the treble clef.



Przytoczony fragment ma być muzycznym wyrazem sytuacji, gdy na widok Filistynów i Goliata strach ogarnął Izraelitów. Kompozytorski „program” to: „Trwoga Izraelitów i ich modlitwa do Boga na widok tego okropnego wroga” (inskrpcja przy nutach „*Il tremore degl’Isralisti alla comparsa del Gigante, e la loro preghiera fatta a Dio*”, w przedmowie w brzmieniu niemieckojęzycznym: „*Das Zittern der Israeliten und ihre Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheuligen Feidens*”). Bojaźń i modlitwa zostały tu oddane w iście alegoryczny sposób — równocześnie, na zasadzie współlistnienia różnych warstw w ramach jednorodnie pod względem technicznym koncipowanej formy muzycznej. Utwór przedstawia opracowanie równonutowego *cantus firmus*, które stanowi strukturę o wyraźnie zaznaczonych płaszczyznach fakturalnych. W planie górnym realizowany jest półnutowy śpiew stały, w planie dolnym kompleks kontrapunktów utrzymanych w drobnych wartościach nutowych. Trwogę interpretuje Kuhnau za pomocą trzech zasadniczych środków: 1) *stile concitato*, obecnego tu w postaci monorytmicznych repetycji, 2) figury *passus duriusculus*, upostaciowanej jako przebieg chromatyczny, 3) figury *catabasis*, uwydatnionej w preferowaniu descendentalnego ruchu sekundowego. *Styl wzburzony* — wedle powszechnego i dość długiego już zwyczaju — dotyka aspektu batalistycznego, antycypując nadchodzącą walkę Dawida z Goliatem, natomiast *passus duriusculus* i *catabasis*, zgodnie ze swoimi wyrazowymi predyspozycjami, odmalowują negatywną stronę sfery emocjonalnej. Owe trzy środki—figury konstituują całość warstwy kontrapunktycznej. Obecne są od pierwszego do ostatniego taktu. Konsekwentnie nasycają wszystkie głosy, łącząc się w symultanicznym związku i tworząc spójną, monolityczną warstwę rytmiczno-harmoniczną o własnej autonomii. Ponad owym „drżącym” splotem kontrapunktów rozwija się — wprowadzony w piątym takcie — śpiew stały: melodia luterańskiego chorału *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Tekst chorału, niemal samoistnie przywołany melodycznym cytatem powszechnie znanej pieśni, stanowi modlitwę: „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, erhör mein Rufen; dein gnädig Ohr neig her zu mir und meiner Bitte es öffne. Denn so du willst das sehen*”

an, was Sünd und Unrecht ist getan, wer kann, Herr, vor dir bleiben? Równocześnie słowa te — co dla naszych rozważań bardzo istotne — to niemiecki przekład Marcina Lutera Dawidowego psalmu 130 *De profundis clamavi* (w polskim przekładzie z języka hebrajskiego pióra Czesława Miłosza⁶: „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie. Panie, usłysz głos mój! Niech będą uszy Twoje otwarte na głos błagania mego. Jeżeli pamięć o występkach zachowasz, Panie, któż się ostoi?”). Chorałowy *cantus firmus* mieści zatem w sobie liturgiczną modlitwę kościoła luterańskiego oraz — jako domyślny plan znaczeniowy — psalm ułożony przez Dawida (dziś jedynie mu przypisywany). Sugestia jest tu jednoznaczna: Dawid, wspólnie ze swoimi współbraćmi Izraelitami, odczuwający trwogę przed wrogiem i nadchodzącą walką (*stile concitato, passus duriusculus, catabasis*, nadto liczne dysonanse), modli się do Boga słowami własnego psalmu. Dla skomponowania alegorii — jakże specyficznej i zapewne jedynej w swoim rodzaju — Kuhnau odwołuje się więc nie tylko do znajomości cytowanego chorału, lecz także do historycznej genezy jego warstwy tekstowej. Aby uchwycić pełny sens całej konstrukcji alegorycznej, słuchacz musi zsynchronizować trzy elementy: dewizę „programową” analizowanej części sonaty, zespół figur muzyczno-retorycznych (który można by tu poddać jeszcze dokładniejszej analizie) oraz konotacje, jakie wnosi z sobą chorałowy cytat.

Analizowany fenomen barokowej praktyki kompozytorskiej odkrywamy również w takich przypadkach, gdzie muzyka interpretuje tekst niezwykle wyraziście, dramatycznie, emocjonalnie. Czyni to w sposób, który — w pierwszym, powierzchownym osądzie — zdaje się dystansować od alegorii i intelektualnego wyrafinowania. Znakomitym przykładem współlistnienia bezpośrednio wyrażonego afektu i alegorycznego „obrazu” jest scena bicowania Jezusa z Bachowskiej *Johannes-Passion*:

Przykład 6. Johann Sebastian Bach, *Passio secundum Johannem*, BWV 245, wyd. Arnold Schering, Leipzig 1925, s. 75 (nr 30).

Tenor
(Evangelist)

Bar - ra - bas a - ber war ein Mör - der. Da nahm Pi -

Organo e
Continuo

⁶ *Księga Psalmów*, przekł. C. Miłosz, Paryż 1982, s. 291.

la- tus Je - sum und gei -

- bel - te ihn.

Recytatyw ewangelisty „*Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn*” („A Barabas był mordercą. Wówczas Piłat wziął Jezusa i ubiczował go”) ma dwie fazy. Pierwsza, obejmująca słowa „*Barrabas [...] Jesum [und]*”, przebiega w konwencji *recitativo secco*, druga natomiast, na „*[und] geißelte ihn*”, to nagła, burzliwa kaskada drobnych wartości, przemierzająca rozległe pole dźwiękowe w kierunku descendentnym i ascendentnym (od as^1 do d , od d do g^1), dodatkowo dynamizowana drobną rytmiką punktowaną w *basso continuo*. Dla „ubiczował go” powstaje więc *styl wzburzony (stile concitato)*, w raptownym porzuceniu „suchej” narracji recytatywu, w swojej gwałtowności, dobitnie wyartykułowanej ekspresji, energii — prawdziwie porażający, uderzający; poruszający niewątpliwie każdego słuchacza. Analityczny wgląd w konstrukcję tego ekspresywnego ukształtowania ujawnia jednak jeszcze inne pokłady myśli kompozytorskiej, wyraźnie zakorzenione w retoryce muzycznej, o alegorycznym właśnie odcieniu. Jeśli prześledzić rytmiczno-melodyczną organizację linii melodycznej tenoru na „*geißelte*”, zauważamy określoną metodę strukturalizowania. Fraza składa się z konsekwentnie przestrzeganych schematów rytmicznych, które są tak pomyślane, iż niejako ornamentują „ramowe” dźwięki struktury

melodycznej. Kolejne, wyznaczające dukt melodyczny, dźwięki frazy (as^1 , g^1 , f^1 itd.) rozbite zostają na trzynutowe segmenty, rytmizowane najpierw według wzoru: szesnastka i dwie trzydziestodwójki, a następnie za pomocą trioli szesnastkowej. Tego rodzaju strukturowanie, dzielące określoną całość muzyczną (punktem odniesienia mogłaby być także struktura akordowa) na regularne schematy rytmiczno-melodyczne, stanowiło figurę o nazwie *distributio*⁷ (podział, rozdział). Przydzielenie jej — w takim kształcie — słowu mówiącemu o ubiczowaniu odsłania intencję kompozytora: segmenty *distributio* to, składające się na chłostę „razy”, uderzenia spadające na skazanego Jezusa. Wyobrazeniu temu nie sposób się oprzeć, jeśli dodatkowo docenimy wagę dwóch innych jeszcze elementów — wskazanego już uformowania *distributio* na dwa sposoby, gdy chodzi o postać rytmiczną (mamy tu dwa typy figury), oraz ścisłej symetrii zachodzącej między dystansami wartości nutowej wypełnianej przez obydwie modele *distributio* (tj. czas jednej ćwierćnuty). Tego rodzaju projekt muzyczno-retoryczny niezwykle dobitnie koresponduje z ikonografią biczowania Chrystusa w barokowym malarstwie. Według powszechnych wyobrażeń, mających oparcie w starożytnych źródłach i ówczesnym piśmiennictwie historycznym, Jezus, przywiązany do wysokiej kolumny, „był biczowany najczęściej przez dwóch oprawców, którzy znajdowali się symetrycznie po obu stronach. [...] Biczowanie jest niemal zawsze wykonywane za pomocą *fasces*, czyli różg liktorskich, oraz *flagellum*, to jest kołka z rzemieniami z supłami, gałkami lub haczykami. Z reguły [...] jeden z oprawców biczuje używając *fasces*, zaś drugi *flagellum*.”⁸ W świetle poczynionych przez nas konstatacji analitycznych zbieżność ta-

⁷ Figurę *distributio* wymieniają i opisują w swoich pismach muzycznych trzech dawni teoretycy — Johann Adolf Scheibe, Johann Nikolaus Forkel, Johann Mattheson. Termin ten w ich ujęciu był pojemny, odnosił się zarówno do rozmaitych podziałów na gruncie formy muzycznej, jak i — co dla nas ma szczególne znaczenie — do wprowadzania ornamentujących podziałów w ramach krótkich i zwartych struktur muzycznych. Interesujący i ściśle korespondujący z prezentowanym przez nas zjawiskiem typ figury przytacza Forkel. Omawiając *distributio* (*Zergliederung*) wskazuje — dokumentowany równocześnie przykładami nutowymi — konkretny sposób powstawania figury: najpierw sekwencja trzech jednakowych czterogłosowych akordów septymowych w układzie homorytmicznym, stanowiące formę podstawową, „powszechne wyrażenie” (*allgemeiner Ausdruck*), a następnie — jako „indywidualizacja” tych akordów (*Individualisierung obiger Accorde*) — ta sama treść harmoniczną z wprowadzeniem linii melodycznej rozwijanej w regularnych triolach szesnastkowych, podkreślającej składniki czterodźwięku septymowego. Do analogicznej prezentacji *distributio* można by dojść w przypadku struktury Bachowskiej, dokonując „redukcji” linii melodycznej do ramowych dźwięków frazy. Por. D. Bartel, *op. cit.*, s. 147–149.

⁸ T. Dziubecki, *Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 47. Por. J. Kudasiewicz, H. Wegner, *Biczowanie Chrystusa, I. W Piśmie Świętym; II. W ikonografii*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz (i in.), t. 2, Lublin 1976, szp. 514–515.

kiego wizerunku z ujęciem Bachowskim jest zadziwiająca. Dwóch oprawców, *fascis i flagellum*, symetria, wysoka kolumna ... — podstawowe składniki obrazu, wyobrażenia i dzieła plastycznego, znajdują symboliczne odzwierciedlenie, rodzaj paralelnej analogii, w strukturze dźwiękowej: dwa wzory figury *distributio*, uwydatnione progresjami i akcentuacyjną wyrazistością, idealna symetria czasu trwania obu faz dystrybucyjnych, rozległy ambitus figury, pokonany z rozmachem w kierunku descendentálním i ascendentálním — a wszystko to rozwijane ponad „wzburzonym” kontrapunktem generalbasu. W skonstruowanym „rysunku” dźwiękowym należy więc widzieć muzyczną alegorię biczowania, odwołującą się do znajomości ówczesnej konwencji ikonograficznej, zarazem — warto to podkreślić — istotnie dopełniającą efekty osiągnięte na gruncie plastyki. Zauważmy bowiem, że wizerunek plastyczny przedstawiający scenę biczowania, choćby najbardziej realistyczny i dynamiczny w swojej wymowie, kompozycji, nie zdoła — jako fenomen zatrzymany w czasie — „wymierzyć” razów. Czyni to muzyka, audytywnie — a także, w swoisty sposób, i wizualnie — ożywiając ideę malarskiej ikonografii.

Odczytywanie alegorycznych „opowieści” w strukturach dźwiękowych muzyki baroku zbliża nas przede wszystkim do intelektualnego aspektu retoryki muzycznej i wszelkich wyrazowych dążeń kompozytorskich, znamionujących proces twórczy. Analizując konfiguracje figur, symboli, interpretacyjnie naznaczonych środków kontrapunktycznych etc., tworzących zjawisko określone przez nas jako alegorie muzyczne, dostrzegamy specyficzną, rzecz można, „interdyscyplinarną” jakość — rodzaj dźwiękowego obrazu, języka, opowiadania, emblematu, w którym *musicus* usiłuje przemówić do odbiorcy tak, jak czynią to artyści o wizualno-semantycznych kompetencjach — mistrzowie pędzla, dłuta, słowa pisanego, żywej oracji. . . Zaprezentowane przez nas przykłady takich filiacji stanowią oczywiście jedynie skromny fragment zjawiska.⁹ Zarazem jednak dokumentują podstawowy zespół odniesień,

⁹ Prezentowany tu rodzaj interpretacji dźwiękowych treści tekstu słownego i sfery pozamuzycznej, obdarzony przez nas mianem alegorii muzycznej, nie stanowi oczywiście — jak już wspomniano — zjawiska do tej pory zupełnie pomijanego, obcego dla badań muzykologicznych. Obok wzmiankowanych wcześniej pozycji (zob. przypis 2) wymienić należy następujące prace, w których problem ten został dostrzeżony i objęty analizą: M. Ruhnke, *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität. Ars musica. Musica scientia. Festschrift Heinrich Hüschen zum fünfundsiebzigsten Geburtstag*, red. D. Altenburg, Köln 1980, s. 385–399; id., *Die Motette „Exaudi, Domine, vocem meam” von Orlando di Lasso*, [w:] *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, wyd. H. Poos, t. 1, *Texte*, Mainz–London–New York–Tokyo 1983, s. 103–119; M. Perz, *Muzyczne anioły Hermana Hana*, [w:] *Musicae sacrae ars et scientia. Księga ku czci Ks. Prof. Karola Mrowca*, red. S. Dąbek, I. Pawlak,

do których nawiązuje kompozytorskie myślenie kategoriami alegorii, wykorzystujące: figurę muzyczno-retoryczną, określony fenomen polifoniczny (np. imitację), liczbę, cytat, wyobrażenie i wiedzę pozamuzyczną (np. ikonografię, genezę tekstu pieśniowego). Zrozumiały sam przez się postulat identyfikowania kolejnych kształtów–alegorii w twórczości kompozytorów epoki baroku jawi się jako pasjonująca perspektywa badawcza. Pomijając oczywiście, jednostkowe korzyści analityczne związane z naukową eksplikacją konkretnego dzieła muzycznego, wskazać trzeba na nieco szerszy wymiar takich działań i pojawiających się tu oczekiwań. Problematyka muzycznej alegorii — jako wysublimowanej formy retoryki muzycznej — wiedzie bowiem wprost do dyskusji nad ogólną postawą twórczą kompozytora barokowego, jego intencjami artystycznymi, pragnieniami perswazyjnymi, wyobraźnią, muzyczną i pozamuzyczną erudycją. Pozwala też głębiej wniknąć w estetyczne fundamenty ówczesnej sztuki dźwiękowej oraz postawić nowe, ważne pytania. By pozostać przy opisanych egzemplifikacjach muzycznych alegorii, wskażmy na wybrane kwestie. Przypadek Bacha (por. przykł. 6) skłania do namysłu nad prymarnym impulsem, z którego wyłoniła się alegoria biczowania. Czy osiągnięta siła wyrazu, niezwykła ekspresja tego miejsca, nie jest pochodną myślenia „statycznego”, tj. określonej realizacji konwencjonalnej figury? Czy to właśnie nie z pomysłu ikonograficznego, intelektualnego wyrosła emocja, która by nie zaistniała, gdyby nie koncyrowanie podług zwyczajów retoryki? Z kolei alegoria, jaką przedstawił w swojej sonacie Kuhnau (por. przykł. 5), wywołuje pytanie o wzajemne relacje pomiędzy warstwą interpretacyjną a jakościami czysto muzycznymi, pytanie mające w tle rozważania nad kwestią talentu kompozytora. Wydaje się bowiem, iż przy całej złożoności, wyrafinowaniu, a nawet — pewnej kunsztowności biblijnej alegorii dźwiękowej, muzyka nie sięga specjalnie wysokiego poziomu artystycznego, nie urzeka pięknem. Czy jest tu pewien przerost myślenia kategoriami alegorii nad sztuką dźwięku samą w sobie? Lub inaczej: czy kompozytor podołał — artystycznie, atutami własnej inwencji twórczej — projektowi muzyczno-retorycznemu?

Tego typu pytania uruchamiają naturalnie cały szereg refleksji i dociekań o charakterze ogólniejszym, w pewnym sensie wychodzących już poza temat

Lublin 1989, s. 173–183; A. Patalas, *Enigmatyczna sztuka polifonii*, [w:] *Mistrzowie muzyki późnego renesansu. Dokonania i tradycje. Referaty wygłoszone na Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 21–23 października 1994 Toruń*, Warszawa 1994, s. 26–37. Liczne i niezwykle interesujące rozważania na ten temat znajdujemy w spuściźnie naukowej Hansa Heinricha Eggebrechta, szczególnie w książce poświęconej *Die Kunst der Fuge* Johanna Sebastiana Bacha. Por. H. H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, München–Mainz 1988.

niniejszego artykułu, a zmierzających do istotnego uwzględnienia — i naturalnie złączenia z fenomenem muzycznej alegorii — problematyki stylistycznej, technicznej, formalnej, estetycznej (zwłaszcza teoria afektów), a także aksjologicznej. Do przyjęcia takiej optyki badawczej potrzeba oczywiście większej liczby rozpoznanych form alegorycznych, dalszych, nowo w nich odkrywanych metod konstrukcyjnych, ukazanie ich w możliwie ciągłej perspektywie czasowej, z uwzględnieniem rozmaitych porównań, np. między poszczególnymi kompozytorami, określonymi utworami, opracowaniami identycznych lub podobnych w treści tekstów. Z całą pewnością też warto ujrzyć zjawisko muzycznej alegorii w pryzmacie interdyscyplinarnym, gdzie obok analizy typowo muzykologicznej znajdują się rozważania m.in. z dziedziny ówczesnej ikonografii, plastyki, myśli filozoficznej i teologicznej, wreszcie różnorodnej faktografii zawartej w dawnym piśmiennictwie.

SUMMARY

Among the Baroque sound interpretations of verbal compositions we find phenomena that deserve to be named musical allegories. They occur when the composer develops a complex structure, which — as a kind of musical parallel of the text worked on — interprets in different ways the words underlying a musical piece. The constituents of this type of allegorical representations are musical-rhetorical figures, counterpoint technique devices, numerical symbols, musical quotations, intellectual constructions, devices resulting from interdisciplinary connotations, etc., which join together successively and simultaneously in their diverse configurations, forming a semantically marked verbal and sonic “image”. This phenomenon is exemplified by excerpts from the works by Heinrich Schütz, Claudio Monteverdi, Bartłomiej Pękiel, João Lourenço Rebelo, Johann Kuhnau and Johann Sebastian Bach. An analytical insight into the shape and composing rules of the aforementioned musical allegories allows us to reach deeper into the core of the specific traits of music in the Baroque period, revealing its semantic, symbolic, theological and aesthetic dimensions and bringing closer the axiological sphere as well.