

Ks. ZBIGNIEW STĘPNIAK¹
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

TEOLOGICZNO-RETORYCZNY KONTEKST SŁOWA I MUZYKI
W KONCERCIE WOKALNYM *SALVE COELESTIS PATER*
FRANZA TUNDERA (1614-1664) NA BAS SOLO, SKRZYPCE
I BASSO CONTINUO

THEOLOGICAL AND RHETORICAL CONTEXT OF THE WORD AND MUSIC
IN *SALVE COELESTIS PATER* VOCAL CONCERTO BY FRANZ TUNDER (1614-1664)
FOR SOLO BASS, VIOLIN AND BASSO CONTINUO

Summary

The composer, Franz Tunder (1614-1664), during the 25 years of his serving as an organist and musical life animator in St. Mary's Church in Lübeck, was a forerunner of the last generation of the Hanseatic Baroque and a great master of this style. He created organ masterpieces and vocal-instrumental compositions. One of them is a church concerto composed to the Protestant adaptation of the Latin lyrics of *Salve Regina* antiphon, it is *Salve coelestis Pater* masterpiece for solo bass, violin and basso continuo. The author of this article, as an educated singer (bass, basso profundo voice) and theologian (Catholic priest), indicates the connections between word and music in the broadly conceived performative aspect. Starting with the theological analysis of the verbal text he points out the rhetorical meaning of the broadly conceived musical measures, in particular the ones present in the melodic line of the solo bass voice.

Keywords: music, early music, Baroque, vocal music, singing, bass, antiphon, prayer, theology

Streszczenie

Kompozytor Franz Tunder (1614-1664), pełniąc ponad 25 lat funkcje organisty i animatora życia muzycznego w kościele Najświętszej Maryi Panny w Lubece, był prekursorem ostatniej generacji hansatycznego baroku, ale i wielkim mistrzem tego stylu. Tworzył dzieła organowe oraz kompozycje wokalnie-instrumentalne. Wśród nich znajduje się koncert kościelny, napisany do protestanckiej

¹ Ks. dr Zbigniew Stępnik – absolwent Wyższego Seminarium Duchownego „Hosianum” w Olsztynie, Instytutu Muzyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, Podyplomowego Studium Emisji Głosu przy AM w Bydgoszczy. Doktorat obronił na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Obszar jego zainteresowań naukowych: aspekt teologiczno-retoryczno-wykonawczy solowych kompozycji renesansu i baroku dla niskiego głosu basowego. Autor jest koncertującym śpiewakiem (bas, basso-profondo). E-mail: xzbyszek@me.com.

adaptacji łacińskich słów antyfony *Salve Regina*. Jest nim utwór *Salve coelestis Pater* na bas solo, skrzypce i basso continuo. Autor artykułu wskazuje na związki słowa i muzyki w szeroko pojętym aspekcie wykonawczym. Wychodząc od teologicznej analizy tekstu słownego, wskazuje na retoryczne znaczenie szeroko pojętych zabiegów muzycznych, szczególnie w linii melodycznej basowego głosu solowego.

Słowa kluczowe: muzyka, muzyka dawna, barok, muzyka wokalna, śpiew, bas, antyfona, modlitwa, teologia

WSTĘP

Muzyka wokalna, w swoich przebiegach melodycznych i zabiegach retorycznych, musi być podporządkowana dramaturgii tekstu słownego, dopiero taka może pomóc wykonawcy, ale i słuchaczowi lepiej zrozumieć, a nawet przeżyć, treści słowne utworu. Do świadomej interpretacji dzieła muzycznego prowadzić będzie głęboka znajomość znaczenia tekstu słownego, w tym również jego egzegezy i symboliki teologicznej, i dalej – umiejętność dostrzeżenia odzwierciedlenia warstwy słownej w zastosowanych zabiegach muzycznych. W odniesieniu do muzyki baroku nieodzowne staje się ponadto rozeznanie w retoryce muzycznej i poszczególnych figurach retorycznych, przynajmniej w zakresie, w jakim użył ich kompozytor w wykonywanym utworze.

W literaturze stosunkowo rzadko łączy się głęboką analizę teologiczną dzieła z retorycznym wydziwieniem warstwy muzycznej. Autor, jako wykonawca, w swoich dociekaniach badawczych próbuje łączyć aspekt wykonawczy z szeroko pojętym wymiarem teoretycznym. Metodę swojej pracy formułuje jako eksploracyjno-objaśniającą. Wychodzi przy tym od teologicznej analizy tekstu słownego (opis, ale i eksploracja). Poszukuje przy tym korelacji słów utworu z muzycznymi figurami retorycznymi, szczególnie w linii melodycznej basowego głosu solowego. Warstwa muzyczna, w tym sposobie podejścia do analizy dzieła, pełnić będzie funkcję objaśniającą. Muzyka zatem wyjaśnia, objaśnia, rozjaśnia tekst słowny słuchaczowi. Na ten aspekt należy zwrócić uwagę, dokonując teologicznej i retorycznej analizy koncertu kościelnego *Salve coelestis Pater* Franza Tundera.

1. FRANZ TUNDER – ORGANISTA I ADMINISTRATOR KOŚCIOŁA NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY W LUBECE

Niemiecki kompozytor i organista Franz Tunder urodził się w 1614 roku na wyspie Fehmarn w północnych Niemczech. Był synem miejscowego księgarza. Jeśli chodzi o jego wykształcenie muzyczne, wiadomo tylko, że w końcu 1632 roku rozpoczął studia w Kopenhadze. Niewątpliwie znał dobrze muzykę włoską. Być może uczył się też we Włoszech u Frescobaldiego. W latach 1632-1641 był nadwornym organistą na dworze księcia Fryderyka III von Gottorf-Holstein w Gottorf. W 1641 roku został organistą kościoła mariackiego w Lubece, a w 1647 przejął

również obowiązki administratora i skarbnika kościoła, choć stanowisko to, wraz z należnym wynagrodzeniem *Werkmeistersa*, oficjalnie otrzymał w roku 1652². Jeszcze przed przyjazdem do Lubeki (10 lutego 1640 r.) ożenił się z Elisabeth Voight, córką nadwornego krawca z Gottorfu; z tego związku urodziły mu się trzy córki i dwaj synowie (Syré 2006, 1114).

W Lubece Tunder, jako twórca improwizowanych recitali organowych dla sfer kupieckich, odbywających się od 1646 roku, był inicjatorem lubeckich *Abendmusiken*, tak bardzo rozwiniętych przez jego następcę Dietricha Buxtehudego. Te czwartkowe wieczory muzyczne przyczyniły się do wykształcenia miejskiego patronatu nad życiem muzycznym Lubeki. Skoro mowa tu już o obu kompozytorach, to trzeba dodać, że Tunder był teściem Buxtehudego. Druga jego córka, Anna Magdalena, w roku 1668 wyszła za mąż za następcę swojego ojca³. Tunder zmarł 5 listopada 1667 roku w Lubece (Jasiński 2009a, 161-162; Snyder 2009, 139-140).

Jego dorobek kompozytorski zachowany jest tylko w skromnej części. Obejmuje on 15 kompozycji organowych (5 preludiów, canzonę, 9 opracowań chorałowych) i 17 religijnych koncertów wokально-instrumentalnych (10 w języku niemieckim, 7 do tekstów łacińskich) (Syré 2006, 1115-1116). Te ostatnie, to przeważnie utwory nieliturgiczne, przeznaczone są dla kameralnych zespołów śpiewaków-solistów i instrumentalistów. Te koncerty religijne reprezentują muzykę protestancką. Napisane są na jeden do sześciu głosów wokalnych, instrumenty i b.c. (8 – na jeden głos solowy i 9 – na 2-6 solowych głosów wokalnych). Literacką i muzyczną podstawę większości z nich stanowią teksty i melodie chorałowe. Kompozytor wykorzystuje też perykopy Nowego Testamentu oraz protestanckie wersje łacińskich tekstów Kościoła katolickiego. Jak pisze Tomasz Jasiński, „wokально-instrumentalne dzieła Tundera są przykładem połączenia myślenia kontrapunktycznego ze stylem koncertującym włoskiej proveniencji; ujawniają sugestywną dźwiękową interpretację tekstu i ekspresywną harmonikę” (Jasiński 2009a, 161-162). Stosuje on różne opracowania muzyczne: umieszcza chorał w głosie solowym w prostej postaci, otaczając go ruchliwymi kontrapunktami instrumentu, wykorzystuje styl kancjonałowy i koncertujący, czasem wprowadza zasadę *per omnes versus*, różniąc technikę, fakturę i styl w poszczególnych wersach (Jasiński 2009a, 161-162; Snyder 2009, 139-140). Biorąc pod uwagę warsztat kompozytorski tych obszernych (organowych i wokalnych) form muzycznych Tundera czy architektonikę ich przebiegów dźwiękowych, stwierdzić trzeba, że nie jest on tylko prekursorem ostatniej generacji hansatyckiego baroku, ale powinien być uważany za wielkiego mistrza tego stylu (Syré 2006, 1117).

²Od czasów Tundera do roku 1928 niemal wszyscy organiści kościoła mariackiego w Lubece pełnili również funkcję administratora i skarbnika kościoła (*Werkmeistersa*) (Snyder 2009, 139-140).

³„Możliwe, iż na wybór Buxtehudego przez radę kościelną wpłynął fakt, iż był on chętny wstąpić w ten związek małżeński, ale prawdopodobnie sam Tunder nie postawił tego warunku swojemu następcy, jak to później uczynił Buxtehude. Gdyby Tunder i Buxtehude zawarli wcześniej umowę, rada nie przeszłaby raczej innych kandydatów” (Snyder 2009, 69).

2. POCHODZENIE I TEOLOGIA SŁÓW KONCERTU KOŚCIELNEGO *SALVE COELESTIS PATER*

Tekst koncertu jest protestancką wersją adaptacji, zapewne do potrzeb teologii czy może liturgii protestanckiej, łacińskiej antyfony Kościoła katolickiego *Salve Regina*. Tunder, zmieniając wszystkie zwroty dotyczące Maryi na słowo Ojciec, w różnych odmianach, z maryjnej modlitwy uczynił apostrofę do Boga Ojca. Słowo *Regina* zastąpił zwrotem *coelestis Pater*. Atrybut Maryi – *advocata* (orędowniczka), zamienił na *liberator* (ten, który uwalnia, Zbawiciel). Słowa mówiące o macierzyństwie Maryi *benedictum fructum ventris tui* (błogosławiony owoc żywota Twojego) zastąpił zwrotem *filium tuum* (Syna Twojego). Raz tylko musiał zmienić końcówkę rodzajową (w słowie *pia* – słodka, na *pie* – słodki). To właściwie wszystkie zabiegi kompozytora dotyczące adaptacji tekstu słownego antyfony *Salve Regina* do koncertu *Salve coelestis Pater*. Zmiany wprowadzone do tekstu antyfony maryjnej Kościoła katolickiego przez Tundera przedstawia tabela nr 1.

Tabela 1. Zestawienie fragmentów antyfony *Salve Regina*, w których Tunder wprowadził zmiany tekstu (wraz z polskim tłumaczeniem), oraz ich odpowiedników w koncercie *Salve coelestis Pater* po adaptacjach kompozytora.

Słowa antyfony maryjnej <i>Salve Regina</i> wraz z polskim tłumaczeniem		Słowa koncertu <i>Salve coelestis Pater</i> wraz z polskim tłumaczeniem
<i>Salve, Regina, Mater misericordiae</i> (Witaj Królowo, Matko Miłosierdzia)	→	<i>Salve coelestis pater misericordiae</i> (Witaj niebieski Ojczy miłosierdzia)
<i>Eia ergo, Advocata nostra</i> (Przeto, Orędowniczko nasza)	→	<i>Eia ergo liberator noster</i> (Przeto Zbawicielu nasz)
<i>et Jesum, benedictum fructum ventris tui</i> (a Jezusa, błogosławiony owoc żywota Twojego)	→	<i>et Jesum filium tuum</i> (a Jezusa, Syna Twojego)
<i>O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria</i> (O łaskawa, o litościwa, o słodka Panno Maryjo)	→	<i>O clemens, o pie, o dulcis pater</i> (O łaskawy, o litościwy, o słodki Ojczy)

Źródła: antyfona *Salve Regina* (*Liber usualis* 1954, 279); antyfona *Witaj Królowo* (*Obrzędy pogrzebu* 1991, 80-82); koncert *Salve coelestis pater Pater* (Tunder 1957, 1-3); tłumaczenie słów koncertu przez autora artykułu.

Tekst i melodia antyfony maryjnej *Salve Regina* powstały w XI wieku. Jej autorstwo nie jest ostatecznie ustalone. Jako autorów najczęściej wymienia się: biskupa Composteli Piotra (zm. 1002), Hermanusa Contractusa (zm. 1054), Adhemara z Monteuil (zm. 1098/99), bpa Puy'a en Verlay (Aymar) lub bpa o imieniu Podium, a także Bernarda z Clairvaux (zm. 1153). Jest ona jedną z czterech klasycznych antyfon maryjnych, które z polecenia Piusa V (1504-1572; papież 1566-1572) znalazły się w brewiarzu po Soborze Trydenckim⁴. *Salve Regina* jest najstarszą z nich (Nadolski 2006, 1441-1444). Po odnowie liturgii Soboru Watykańskiego II odma-

⁴Te cztery antyfony to: *Alma Redemptoris Mater* związana z okresem Adwentu i Bożego Narodzenia, antyfona *Ave Regina caelorum* odmawiana od Ofiarowania Pańskiego do Środy Popielcowej, *Regina caeli* – w Okresie Wielkanocnym oraz *Salve Regina* obowiązująca od I Nieszporów uroczystości Trójcy Świętej do Godziny popołudniowej (Nona) w sobotę przed I niedzielą Adwentu. Brewiarz trydencki nakazywał odmawianie odpowiedniej antyfony na zakończenie każdej z Godzin kanonicznych.

wiana jest na zakończenie komplety, czyli brewiarzowej modlitwy na zakończenie dnia; śpiewa się ją również w końcowej fazie obrzędów pogrzebu.

W przeciwieństwie do pozostałych trzech antyfon maryjnych, *Salve Regina* nie jest utworem poetyckim. Należy do gatunku prozy rymowanej. Bogusław Nadolski określa ją jako „pozdrowienie upraszające” (*salutatio deprecatoria*). Charakterystyczną jej cechą jest eufonia słów (*euphonia verborum*): *exules – exilium; dulcedo – dulcis; Mater misericordiae – misericordes oculos; ad Te clamamus – ad Te suspiramus gementes et flentes* (Jasina 2012, 944-945; Nadolski 2006, 1443).

Autor antyfony, inspirując się tekstami biblijnymi (Ps 45,10b; Łk 1,42; Tt 3,4-7⁵), wyraża wiarę Kościoła, że Maryja jest Królową miłosierdzia („Witaj, Królowo, Matko Miłosierdzia”), że została wyniesiona do godności Matki Króla królów. W ten sposób odmawiający tę modlitwę już na początku odnosi się do zaszczytnego tytułu, którym obdarzona została Bogurodzica: jest Ona Królową. Tytuł ten wskazuje na Boże macierzyństwo, bo porodziła Tego, który jest prawdziwym Królem („Jezusa, błogosławiony owoc żywota Twojego...”). Królowanie Maryi odznacza się miłosierdziem, dobrocią i gotowością pomocy biednym („Orędowniczko nasza, one miłosierne oczy Twoje na nas zwróć”). Tekst antyfony podkreśla szczególną rolę Maryi w porządku łaski i pośrednictwa do Boga, przyzywa jej orędownictwa, aby wyjednała ludziom u Boga zbawienie („Orędowniczko nasza”). „Maryja, która jest życiem i słodyczą, nie jest jedynie wzorem wiary i miłości, ale przede wszystkim Matką dla wszystkich ludzi” (Pałęcki 2008, 374-375). Z tej też racji „chrześcijanie, jako wygnañcy, synowie starotestamentalnej Ewy, mogą wołać o pomoc i przyzywać wstawiennictwa Matki, gdyż jest ona nadzieją dla wszystkich” (Pałęcki 2008, 374-375). Maryja, dzięki ścisłej więzi ze swoim Synem, stała się Orędowniczką dla tych, którzy potrzebują pomocy. Ze względu na swoją ludzką naturę (antyfona podkreśla to zwrotem „synowie Ewy”) jesteśmy szczególnie skierowani na dar Bożego miłosierdzia. W swoim życiu spotykamy się z cierpieniem, biedą i doświadczeniem przemijalności. Dlatego też za wstawiennictwem Maryi, „wzdychając, jęcząc i płacząc na tym łez padole”, kierujemy swoje błagalne modlitwy do Boga. W perspektywie tej błagalnej modlitwy wyjątkową ufnością przepełnione są końcowe słowa antyfony: „o łaskawa, o litościwa, o słodka Panno Maryjo” (Jasina 2012, 944-945; Pałęcki 2008, 374-375).

Pod koniec XI wieku *Salve Regina* stała się popularną modlitwą śpiewaną codziennie przez Krzyżaków, a w XIII wieku weszła do liturgii franciszkańskiej, dominikańskiej i cysterskiej. Od późnego średniowiecza cieszyła się dużym uznaniem i popularnością w pobożności ludowej. Od XV wieku przyjął się zwyczaj śpiewania jej na pokładach statków przed zapadnięciem zmroku. Popularność antyfony prowadziła do wielu jej parafraz (Nadolski 2006, 444; Jasina 2012, 944-945),

⁵ Ps 45,10b: „Królowa w złocie z Ofiru stoi po twojej prawicy”; Łk 1,42: „Błogosławionaś Ty między niewiastami i błogosławiony jest owoc Twojego łona”; Tt 3,4-7: „Gdy zaś ukazała się dobroć i miłość Zbawiciela naszego, Boga, do ludzi, nie ze względu na sprawiedliwe uczynki, jakie spełniliśmy, lecz z miłosierdzia swego zbawił nas przez obmycie odradzające i odnawiające w Duchu Świętym, którego wylał na nas obficie przez Jezusa Chrystusa, Zbawiciela naszego, abyśmy usprawiedliwieni Jego łaską stali się w nadziei dziedzicami życia wiecznego”.

zapewne również protestanckiej parafrazy użytej przez Franza Tundera w koncercie *Salve coelestis Pater*.

Skoro Tunder adaptował maryjną antyfonę do potrzeb protestanckiego Kościoła, można pokusić się o próbę adaptacji teologii tejże antyfony do słów o Bogu Ojcu. Pierwsze słowa *Salve coelestis Pater* wyrażać zatem będą wiarę, że Bóg jest niebieskim Ojcem – Dawcą miłosierdzia (*Salve coelestis Pater misericordiae*). Jest też Ojcem Zbawiciela Jezusa Chrystusa, a posyłając na świat swojego Syna, daje ludziom wybawienie, daje Zbawiciela (*et Jesum filium tuum nobis post hoc exilium ostende* – „a Jezusa, Syna Twojego, po tym wygnaniu nam okaż”). Przymiotami Boga są miłosierdzie, dobroć, gotowość pomocy człowiekowi (*Eia ergo liberator noster illos tuos misericordes oculos ad nos* – „prze-to Zbawicielu nasz, Twoje oczy miłosierne na nas zwróć”). Tekst wykorzystany przez Tundera podkreśla szczególne umiłowanie człowieka przez Boga, skoro Ten daje wybawienie (*Eia ergo liberator noster* – „Ty, który dajesz wybawienie”). Bóg jest naszym życiem, naszą nadzieją, jest naszym Ojcem, do którego uciekać się możemy i powinniśmy w każdej chwili naszego życia. Z tej też racji jako wygnańcy, synowie starotestamentalnej Ewy, możemy wołać o Jego pomoc, pokładając w Nim nadzieję. Ze względu na swoją ludzką naturę (podkreśla to zwrot „synowie Ewy”), jesteśmy szczególnie skierowani na dar Bożego miłosierdzia. W swoim życiu spotykamy się z cierpieniem, biedą i doświadczeniem przemijalności. Dlatego, „wzdychając, jęcząc i płacząc na tym łożu padole”, kierujemy swoją błagalną modlitwą do samego Boga. W perspektywie tej błagalnej modlitwy wyjątkową ufnością przepełnione są końcowe słowa, podkreślające przymioty Boga, z Jego nieskończonym miłosierdziem na czele: „O łaskawy, o litościwy, o słodki Ojcze, niebieski Ojcze, o Ojcze miłosierdzia”.

Poszukując teologicznego wyjaśnienia słów koncertu Tundera, warto sięgnąć do encykliki *O Bożym Miłosierdziu*. Święty Jan Paweł II w *Dives in misericordia* podkreśla, że „bogaty w miłosierdziu swoim Bóg (por. Ef 2,4) jest Tym, którego objawił nam Jezus Chrystus jako Ojca” (Jan Paweł II 1980, 1). Dalej pisze: „Jezus nade wszystko swoim postępowaniem, całą swoją działalnością objawiał, że w świecie, w którym żyjemy, obecna jest miłość. Jest to miłość czynna, miłość, która zwraca się do człowieka, ogarnia wszystko, co składa się na jego człowieczeństwo. Miłość ta w sposób szczególnie daje o sobie znać w zetknięciu z cierpieniem, krzywdą, ubóstwem, w zetknięciu z całą historyczną «ludzką kondycją», która na różne sposoby ujawnia ograniczoność i słabość człowieka, zarówno fizyczną, jak i moralną. Właśnie ten sposób i zakres przejawiania się miłości nazywa się w języku biblijnym «miłosierdziem»” (Jan Paweł II 1980, 3). Historii pojęcia „miłosierdzia” szukać trzeba już w Starym Testamencie. Bóg objawiał swoje miłosierdzie w czynach i słowach już od początku istnienia Narodu Wybranego, który na „przestrzeni swojej historii nieustannie zawierzał się swemu Bogu miłosierdzia zarówno w nieszczęściach, jak i w akcie uświadomienia sobie własnego grzechu” (Jan Paweł II 1980, 4). Najpełniej miłosierdzie objawiło się w Jezusie Chrystusie (Jan Paweł II 1980, 4). W miłosierdziu Boga do człowieka uwidaczniają się wszystkie odcienie miłości, od miłości oblubieńczej począwszy, na ojcowskiej skończywszy (Jan Paweł II 1980, 4). Autor tekstu koncertu zawiera się zatem Bogu miłosierdzia

„wzdychając, jęcząc i płacząc na tym leż padole”, ale też głęboko wierząc w łaskawe i litościwe miłosierdzie słodkiego Ojca niebieskiego.

Trzeba przypomnieć, że tekstem źródłowym koncertu Tundera jest antyfonyna *Salve Regina*. Te słowa kompozytor dostosował do treści o miłosiernym Ojcu. W podsumowaniu niniejszego paragrafu, dotyczącego pochodzenia i teologii słów koncertu *Salve coelestis Pater*, warto przyrzeć się zatem tabelarycznemu zestawieniu tekstu kompozycji wraz z jego tłumaczeniem oraz łacińskich słów antyfony *Salve Regina* i jej polskiego odpowiednika – antyfony *Witaj Królowo*. Tabela nr 2 przedstawia to podsumowanie.

Tabela 2. Zestawienie tekstu użytego przez Tundera (wraz z powtórzeniami), tłumaczenie autora, łaciński tekst antyfony maryjnej *Salve Regina*, jako pierwowzoru tekstu koncertu, oraz polski tekst antyfony *Witaj Królowo*. W pierwszej rubryce zaznaczono części muzyczne utworu.

Części utworu (takty)	Tekst koncertu	Tłumaczenie	Łaciński tekst antyfony <i>Salve Regina</i>	Polski tekst antyfony <i>Witaj Królowo</i>
I. (1-21a)	Salve coelestis pater misericordiae, salve coelestis pater, coelestis pater misericordiae, salve coelestis pater misericordiae, coelestis pater misericordiae, coelestis pater, pater misericordiae,	Bądź pozdrowiony niebieski Ojcze miłosierdzia,	Salve, Regina, Mater misericordiae:	Witaj Królowo, Matko Miłosierdzia,
II. (21b-26a)	vita, dulcedo et spes nostra salve,	życie, słodyczy i nadziejo nasza, bądź pozdrowiony,	Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.	życie, słodyczy i nadziejo nasza, witaj!
III. (26b-44)	ad te clamamus exules, filii, filii, filii Evae, filii, filii Evae,	do Ciebie wołamy wygnańcy, synowie Ewy,	Ad te clamamus exsules filii Hevae,	Do Ciebie wołamy wygnańcy, synowie Ewy,
IV. (45-59a)	ad te suspiramus gementes, suspiramus et flentes	za Tobą tęsknymi jęcząc i płacząc	Ad te suspiramus, gementes et flentes	do Ciebie wzdychamy jęcząc i płacząc
	in hac lacrimarum valle, in hac lacrimarum valle, in hac lacrimarum valle.	w tej płaczu dolinie.	in hac lacrimarum valle.	na tym leż padole.
V. (59-103)	Eia ergo liberator noster	Przeto Zbawicielu nasz,	Eia ergo, Advocata nostra,	Przeto, Orędowniczko nasza,
	illos tuos misericordes oculos ad nos, ad nos converte,	i Twoje oczy miłosierne na nas zwróć,	illos tuos misericordes oculos ad nos converte.	one miłosierne oczy Twoje na nas zwróć,
	et Jesum filium tuum	a Jezusa, Syna Twojego	Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,	a Jezusa, błogosławiony owoc żywota Twojego,
	nobis post hoc exilium ostende, ostende, ostende, ostende.	po tym wygnaniu nam okaż.	nobis post hoc exsilium ostende.	po tym wygnaniu nam okaż.
VI. (104-121)	O clemens, o pie, o dulcis pater, o pater, o clemens, o pie, o dulcis pater, o dulcis pater, o pater, o clemens, o dulcis pater, o pater, o dulcis pater,	O łaskawy, o litościwy, o słodki Ojcze,	O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.	O łaskawa, o litościwa, o słodka Panno Maryjo!
	coelestis pater, o pater misericordiae.	niebieski Ojcze, o Ojcze miłosierdzia.		

Źródła: koncert *Salve coelestis Pater* (Tunder 1957, 1-3); tłumaczenie własne autora artykułu; antyfony *Salve Regina* (*Liber usualis* 1954, 279); antyfony *Witaj Królowo* (*Obrzędy pogrzebu* 1991, 80-82).

3. KONTEKST SŁOWA I MUZYKI W ASPEKTCIE RETORYKI BAROKU

Koncert *Salve coelestis Pater* Franza Tundera, to utwór napisany na dość skromny zespół muzyków: bas solo, skrzypce i basso continuo (fakultatywnie organy lub klawesyn). Skład ten zapewne podyktowany był aktualnym stanem wykonawców w kościele mariackim w Lubece.

Przyjrzyć się należy korelacji tekstu słownego z warstwą muzyczną utworu. Dotyczyć to będzie głównie linii głosu solowego, szczególnie w poszukiwaniu barokowych figur retorycznych, zarówno związanych z tzw. „malarstwem dźwiękowym” (obrazowych – *hypotyposis*), jak i tych wyrażających emocje (ekspresyjnych – *emphasis*). Wypada też zwrócić uwagę na wszystkie inne zabiegi muzyczne, które zapewne można określić dopełniającymi czy uzupełniającymi.

W perspektywie okazywanego miłosierdzia Bożego, ludzie stają w pokorze przed Bogiem. Podkreśla to zarówno tekst antyfony maryjnej, jak i protestancka adaptacja wykorzystana przez Tundera. Figura *catábasis* (*descensus*) malująca ruch melodyczny w dół, wyrażająca uniżenie, służalczość, pokorę czy nawet rzeczy złe (Bartel 1985, 115), zastosowana na słowie *salve* (witaj, bądź pozdrowiony) wydaje się wyrażać właśnie tę pokorę i uniżenie wobec wielkości Boga (przykład 1, takty 3-6). Emocje o podobnym zabarwieniu – oddanie, pokorę, służalczość – wydaje się oddawać opadająca melodia na słowach *coelestis Pater misericordiae, salve* (przykład 2, takty 10-12; przykład 3, takty 19-21; przykład 4, takty 119-122) czy też wołanie uniżonego sługi – *ad te clamamus exules* (przykład 5, takty 30-33). Z takim samym uniżeniem woła człowiek podkreślający swoją grzeszność – ludzką naturę – synostwo pierwszej Ewy – *filii Evae* (przykład 6, takty 36-39). Choć święty Jan Paweł II podkreśla, że w miłosierdziu Boga do człowieka wyrażają się wszystkie odcienie miłości, to jednak wobec tego miłosierdzia człowiek stawał będzie w pokorze i oddaniu, szczególnie, kiedy ten Niebieski Ojciec zniża się do człowieka, dając mu swoje miłosierdzie (zakończenie koncertu: przykład 4, takty 119-122). Podkreśla to użycie figury *catábasis* w wymienionych przykładach.

Przykład 1, takty 3-6

3

Sal - ve coe - les - tis pa - ter mi - se - ri - cor - di - ae,

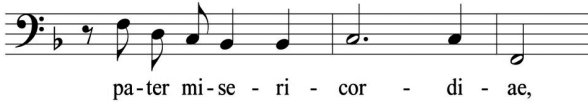
Przykład 2, takty 10-12

10

coe - les - tis - pa - ter mi - se - ri - cor - di - ae, sal - ve

Przykład 3, takty 19-21

19



Przykład 4, takty 119-122

119



Przykład 5, takty 30-33

30



Przykład 6, takty 36-39

36



Wstępująca melodycznie figura *anábasis* (*ascendere*) wyraża wywyższenie, rzeczy wzniosłe, wybitne, radość, nadzieję czy też pewność siebie (Bartel 1985, 84). Wydaje się, że kiedy człowiek zwraca się do Boga słowami: „życie, słodczy...” (*vita, dulcedo*), to nie brak nam właśnie tej pewności siebie czy wręcz radości (przykład 7, takty 21-22). Jednak fraza ta, na słowach *et spes nostra salve*, kończy się jakimś wahaniem, niepewnością, niezdecydowaniem, a nawet bojaźnią. Na takie emocje wskazuje figura *kýklosis* (*circulatio*), w której dźwięki jednego głosu, krążąc wokół tego samego tonu, opisując w ten sposób tekst, podkreślają znaczenie danego słowa (Bartel 1985, 119; Jasiński 2009b, 293; Wesołowski 2003, 39). Chyba właśnie człowiek grzeszny, mówiący (czy śpiewający) o nadziei pokładanej w Bogu (*et spes nostra salve*), stając przed wszechmogącym Bogiem, wypowiada te słowa w jakiejś niepewności czy bojaźni (przykład 8, takty 23-26). *Kýklosis* na słowie *salve* może być również rozwinięciem uniżenia (*catábasis*) – to uniżenie, pokora i służalczość przechodzą w niepewność i bojaźń człowieka zwracającego się w bezpośredniej apostrofie do Boga – „witaj, bądź pozdrowiony”.

Przykład 7, takty 21-22

21



Przykład 8, takty 23-26

23

et spes no-stra sal - - - - - ve,

Zastosowanie pauzy, przerywającej melodię, to symbol westchnienia, płaczu, tęsknoty, jest nią figura *tmesis* (*suspiratio*) (Jasiński 2009b, 330). Chyba właśnie takiego westchnienia dopatrzeć się można we frazie *fili Euae* (przykład 6, takty 36-39). Westchnienie i tęsknota przebijają się zarówno w słowach, jak i linii melodycznej, przerywanej pauzami (zapewne figury *tmesis*) na słowach *fili Euae, ad te suspiramus gementes, suspiramus et flentes* ([my] synowie Ewy, za tobą tęsknimy [wzdychamy]), jęcząc i płacząc; przykład 9, takty 42-49).

Przykład 9, takty 42-49

42

fi - li - i, fi - li - i E - vae, ad te sus - pi -

46

ra - mus ge-men - tes, sus - pi - ra - mus et fle - - - - tes

Skok o interwał większy niż tercja może wskazywać na figurę ekspresyjną zwaną *exclamatio* (*ekphónesis*). Wyraża ona ból, błaganie, okrzyk czy po prostu zwykle zawołanie (Bartel 1985, 167-170). Tą figurą może być szczególnie uwydatniony zwrot wyraźnie odróżniający się od najbliższego kontekstu (Jasiński 2009b, s. 301). Może być ona rodzajem wzmocnienia głosu, kiedy śpiewak śpiewa spokojnie, bez napięcia (Zawistowski 2015, 18). Taką ekspresyjność sugeruje zwrot *salve* w pierwszych taktach utworu (takty 3-4 i 8). Skok w dół o ten sam interwał (kwinta) powtarza kompozytor na słowach *o clemens* (o łaskawy). Zdaniem autora, ten zwrot wyraźnie odróżnia się od najbliższego kontekstu. Być może Tunder dlatego zastosował tu figurę *exclamatio*, że spośród trzech przymiotów Boga wymienianych w tekście (łaskawy, litościwy, słodki), to właśnie łaskawość jest najbliższa znaczeniowo miłosierdziu Boga (przykład 10, takty 107-109; przykład 11, takty 111-112; przykład 12, takty 115-117).

Przykład 10, takty 107-109

107

O cle - mens, o pi - e, o dul - cis pa - ter, o pa - ter,

Przykład 11, takty 111-112

111



Przykład 12, takty 115-117

115



Ból, radość, strach, przerażenie i inne podobne stany psychiczne wyraża *patopia* (*pathopoi*). Ma ona prowadzić wręcz do poruszenia słuchacza. Muzycznie jest to następstwo półtonów, często chromatycznych (Zawistowski 2015, 19). Same słowa *in hac lacrimarum valle*, mówiące o „tym łez padole” poruszają słuchacza, szczególnie kiedy ich ekspresyjność potęgowana jest półtonowym pochodem dźwięków i to poruszającym się stopniowo w dół (połączenie z figurą *catábasis*; przykład 13, takty 50-52; przykład 14, takty 54-59).

Przykład 13, takty 50-52

50



Przykład 14, takty 54-59

54



Koncert Tundera, idąc za podziałem tekstu, wyraźnie dzieli się na trzy kontrastujące ze sobą odcinki. Te fragmenty wyznacza figura *anthiteton* zmieniająca metrum. Wprowadźcie części te nie wydobywają semantycznych antytez warstwy słownej (Jasiński 2009b, s. 286) w pełnym tego słowa znaczeniu, jak sugeruje to Tomasz Jasiński, jednak poprzez zmianę metrum na trójdzielne, wyraźnie rozczłonkują też cały utwór. Treść pierwszej części jest zwróceniem się cierpiącego, grzesznego człowieka do Boga miłosierdzia, druga – swoją ekspresją oddaje cześć Zbawicielowi, Jezusowi Chrystusowi, trzecia – wymienia atrybuty Boga (łaskawy, litościwy, słodki Ojciec miłosierdzia; patrz tabela 2, części zaznaczone w tabeli jako: I-IV – V – VI).

Zwraca uwagę dość duża liczba powtórzeń, zarówno pojedynczych słów, jak i konkretnych zwrotów. Warto przyjrzeć się zatem symbolicznie liczb i samym figu-

rom powtórzeniowym. Dość skomplikowane repetycje zastosował kompozytor w pierwszym odcinku na słowach *Salve coelestis Pater misericordiae* (witaj, niebieski Ojcze miłosierdzia). W tej części trzykrotnie powtarza się słowo *salve*, sześciokrotnie – zwrot *coelestis Pater* i pięciokrotnie – *misericordiae*. Symbolika liczby „3” wskazuje na początek, środek i koniec, na Tróję Świętą czy też trzy dni, w czasie których Chrystus leżał w grobie (Zawistowski 2015, 24). Trzykrotne zatem powtórzenie słowa *salve* może wskazywać na sprawy Boskie. Liczba „6” (2x3), to doskonałość, moc Boga, majestat, mądrość, miłość, miłosierdzie, sprawiedliwość (Zawistowski 2015, 24-25). Wydaje się zatem również uzasadnione sześciokrotne powtórzenie zwrotu *coelestis Pater*, jako niebieskiego Ojca. Miłosierdzie Boga najlepiej objawia się w Jezusie Chrystusie, co podkreśla św. Jan Paweł II (Jan Paweł II 1980, 4). Pięciokrotna repetycja słowa *misericordiae* (miłosierdzie) ma również swoje uzasadnienie z symbolice liczb: „5” wskazuje na pięć ran Chrystusa (Zawistowski 2015, 24). Z symboliką liczb wiązać się będzie też funkcja figur powtórzeniowych. Trudno tu nawet o dokładną analizę struktury melodyczno-słownej pod kątem zastosowania konkretnych figur. Warto jednak wskazać na wybrane. Wydaje się, że Tunder wykorzystał figurę *paronomasia*, jako odmianę *epizeuxis*. Powtórzył bowiem frazę *Salve coelestis Pater misericordiae* wyżej o interwał kwinty, z rozwinięciem zakończenia (Jasiński 2009b, s. 319) (przykład 15, takty 3-12).

Przykład 15, takty 3-12

3

Sal - ve coe-les-tis pa - ter mi-se - ri - cor - di-ae,

8

sal - ve coe-les-tis pa - ter, coe-les-tis-pa - ter mi - se - ri - cor - di - ae, sal - ve

Być może trzykrotne powtórzenie frazy *in hac lacrimarum valle* (na tym leż padole) wskazywać będzie na trzy dni, w czasie których Chrystus leżał w grobie (Zawistowski 2015, 24). Nie ma chyba jednak wątpliwości, że kompozytor, stosując tu figurę *polysyndeton*, chciał wzmocnić stronę ekspresyjno-błagalną tego odcinka koncertu (Jasiński 2009b, 322) (przykład 16, takty 50-59).

Przykład 16, takty 50-59

50

in hac la - cri - ma - rum val - le, in hac la - cri -

55

ma - rum val - le, in hac la - cri - ma - rum val - le.

świadome wykonawstwo czy też inspirować współczesnych twórców muzyki sakralnej do kreatywnych poszukiwań, opartych na gruntownej znajomości historii warsztatu kompozytorskiego.

Protestancka adaptacja łacińskiej antyfony maryjnej Kościoła katolickiego *Salve Regina*, jako „pozdrowienie upraszające” (*salutatio deprecatoria*), w całości jest modlitwą – bezpośrednią apostrofą do Boga, który jest niebieskim Ojcem Miłosierdzia i który daje człowiekowi wybawienie – życie wieczne. Dramaturgię tej modlitwy podkreślają zabiegi kompozytorskie Tundera, oparte na dogłębnej znajomości muzycznej retoryki baroku, od wyboru samej tonacji począwszy, poprzez symbolikę liczb, a na zastosowaniu konkretnych figur retorycznych skończywszy. Można powiedzieć, że kompozytor maluje dźwiękiem muzyki (figury *hypotyposis*), jak i podkreśla emocjonalność, żarliwość modlitwy człowieka grzesznego – syna biblijnej Ewy (figury *emphasis*). Na te cechy muzyki baroku starał się zwrócić uwagę autor w powyższych rozważaniach i dociekaniach.

BIBLIOGRAFIA:

- Liber Usualis. Missae et officii pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano.* 1954. Paris-Tornaci-Romae.
- Auhagen, Wolfgang. 1983. *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main-Bern-New York: Verlag Peter Lang.
- Bartel, Dietrich. 1985. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre.* Laaber: Laaber-Verlag.
- Chomiński, Józef i Krystyna Wilkowska-Chomińska. 1974. *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń.* Kraków: PWM.
- Jan Paweł II. 1980. *Encyklika „Dives in misericordia”.*
- Jasina, Paweł. 2012. *Salve Regina.* W: *Encyklopedia Katolicka*, t. 17, red. Stanisław Wilk, 944-945. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Jasiński, Tomasz. 2009a. Tunder Franz. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 11, red. Elżbieta Dziębowska, 161-162. Kraków: PWM.
- Jasiński, Tomasz. 2009b. *Polska barokowa retoryka muzyczna.* Lublin: Polihymnia.
- Waldemar, Pałęcki. 2008. Antyfony maryjne na zakończenie komplety w polskiej edycji Liturgii Godzin. W: *Mirabile Laudis Canticum. Liturgia Godzin: dzieje i teologii. Księga pamiątkowa dedykowana księdzu biskupowi Stefanowi Cichemu biskupowi legnickiemu przewodniczącemu Komisji do spraw kultu Bożego i dyscypliny sakramentów Episkopatu Polski*, red. Helmut Jan Sobeczko, 374-375. Opole: Wydawnictwo św. Krzyża.
- Snyder, Kerala J. 2009. *Dieterich Buxtehude. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, tłum. Marcin Szelest. Kraków: Wyd. Astraia.
- Syré, Wolfram. 2006. Tunder, Franz. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite*

- neubearbeitete Ausgabe. Personalteil 16*, red. Ludwig von Finscher, 1114-1117. Kassel-Basel-London-New York-Prag-Metzler-Stuttgart-Weimar: Bärenreiter-Verlag.
- Tunder, Franz. 1957. *Salve coelestis pater*. W: *Franz Tunder's Gesangwerke*, red. Max Seiffert, 1-3. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel in Leipzig [Przykłady nutowe zawarte w tekście artykułu zostały opracowane i przygotowane przez autora powyższego tekstu].
- Nadolski, Bogusław. 2006. *Leksykon liturgii*. Poznań: Pallotinum.
- Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, wydanie drugie uzupełnione. 1991. Katowice: Księgarnia św. Jacka.
- Wesołowski, Franciszek. 2003. Wprowadzenie do retoryki muzycznej. W: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, red. Franciszek Wesołowski i Eugeniusz Sąsiadek, 11-68. Wrocław: PSPŚ i AM we Wrocławiu.
- Zawistowski, Piotr. 2015. *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*. Dostęp: 17.04.2015. <http://chopin.man.bialystok.pl/Dokumenty/Publikacje/02-02.pdf>.