

Krzysztof Wyglądacz

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

<https://orcid.org/0000-0003-3057-9167>

Komponowanie ciszy. Funkcje pauzy w muzyce baroku i klasycyzmu

„Są problemy, których samo sformułowanie brzmi jak paradoks. Takim jest niewątpliwie problem ciszy i pauzy w muzyce, a więc przejawów przebiegu muzycznego, w których brak struktur dźwiękowych na dłuższym lub krótszym odcinku czasowym” – pisała Zofia Lissa¹. Od podjęcia przez autorkę tego tematu upłynęło już prawie sześć dekad, a kategoria ciszy w muzyce współczesnej stała się przedmiotem żywego zainteresowania tak twórców, jak i badaczy; niemniej jednak w odniesieniu do muzyki poprzednich stuleci zagadnienie to wciąż oczekuje na uwagę i pogłębioną, systematyczną refleksję.

Chciałbym tu podjąć problem zakomponowanej ciszy w muzyce baroku i klasycyzmu. Określając ciszę mianem „zakomponowanej” pragnę zwrócić uwagę na jej szczególnie przejaw – pauzę, reprezentowaną w zapisie partyturowym przez szereg umownych znaków.

Artykuł ten składa się z trzech części. Pierwsza ma charakter wprowadzenia i zawiera omówienie istotnych – w kontekście prowadzonych tu rozważań – zmian, które zaznaczyły się w myśli

1 Cyt. za: Zofia Lissa, *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka”, 1960, nr 4, s. 12.

muzycznej siedemnastego i osiemnastego stulecia. Kolejne dwie części dotyczą już samej istoty rzeczy, czyli pauzy w muzyce baroku i klasycyzmu: część druga ukazuje jej funkcje związane z artykulacją formy muzycznej, zaś trzecia – funkcje semantyczne i wyrazowe.

Dwa paradygmaty: barokowy i klasyczny

Szczególnie żywa w siedemnastym stuleciu horacjańska koncepcja *ut pictura poesis* oraz maksyma Symonidesa z Keos, głosząca, iż „poezja jest mówiącym malarstwem, zaś malarstwo – milczącą poezją”, znajdują swe rozwinięcie w trójkacie pojęć zaproponowanym przez Georga Philippa Harsdörffera w jego monumentalnym dziele *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1641-1649). Do dwóch sztuk horacjańskich Harsdörffer dodaje muzykę. Twierdzi, że „poezja jest malowidłem, malarstwo jest niemą muzyką, zaś ta ostatnia jest niejako natchnioną poezją”². Zmianę tę można odnotować też u innych autorów. O ile na przełomie XVI i XVII stulecia Galileo Galilei w swych *Considerazioni al Tasso* określił poetę mianem „złego m a l a r z a”, to w listopadzie 1647 r. malarz Nicolas Poussin obieca sobie do końca owego roku uwiecznić na płótnie temat w modus frygijskim³. Poussin, inaczej niż przed nim Galilei, może już łączyć malarstwo z muzyką. Barokowa sztuka muzyczna – rozpatrywana już to w kontekście retorycznego obrazowania, już to w kategoriach poetyckiej iluzji – staje się zatem swego rodzaju *tertium quid* pomiędzy pojęciami tworzącymi zwrot *ut pictura poesis*, przyjmując kształt prawdziwie malarskiej sztuki wymowy. W opozycji wobec takiej heteronomii ukształtują się potem reguły stylu klasycznego, którego jedną z cech naczelnych jest czystość i klarowność przekazu.

W baroku najszerzej omawianym elementem dzieła muzycznego była h a r m o n i a, którą rozumiano dwojako. Po pierwsze – jako odzwierciedlenie harmonii uniwersalnej: sztuka oddziaływać miała na odbiorcę poprzez zestrój – harmonię – jej przedmiotu ze swego rodzaju

2 „Die Reimkunst ist ein Gemälde / das Gemälde eine ebenstimmende Musik / und diese gleichsam eine beseelte Reimkunst”. Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Tom 3, W. Endter, Nürnberg 1643, s. 242. Tłumacząc „ebenstimmende” jako „niema” (por. „mute” w: Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Oxford University Press, London 2004, s. 147) – dźwięcząca tylko, lecz nie mówiąca. Słowo „beseelte” tłumacząc jako „natchniona”.

3 M. Spitzer, *Metaphor...*, s. 141.

modelowymi drganiem własnymi duszy. Po drugie – jako odpowiednik koloru w malarstwie i stylistycznego przepychu w literaturze, a więc elementu, który urozmaica, upiększa i uatrakcyjnia monochromatyczny rysunek i abstrakcyjne pojęcie⁴.

Sytuacja ulega zmianie w drugiej połowie XVIII wieku. Po pierwsze – styl klasyczny cechuje wysoce ambiwalentny stosunek do barokowych „upiększeń” i „urozmaiceń”. Przepych i obrazowość utrudniają śledzenie struktury wypowiedzi i podążanie za jej sensem, a w najgorszym wypadku sens ów wypaczają. Odwołując się do metafory obrazu, można by rzec, że barwy i ornamenty zacierają kontur. Wartość wypowiedzi (także artystycznej) mierzy się przede wszystkim w oparciu o jej zrozumiałość i klarowność. Po drugie – traci na znaczeniu pojęcie harmonii uniwersalnej. O ile w baroku to ona była swego rodzaju praźródłem, z którego sztuka czerpać miała piękno i moc oddziaływania, o tyle w klasycyzmie rolę owego praźródła przypisuje się r y t m i c z n e j regularności. Proponuje się przy tym generalną rewizję pojęcia rytmu.

Podczas gdy w barokowej koncepcji muzycznego rytmu i metrum punktem wyjścia był takt i jego podziały, w połowie XVIII wieku podstawowymi jednostkami rytmicznymi stają się pojedyncze miary (*Schläge*), a naczelną zasadą kształtowania metrum – łączenie owych miar w konstrukcje wyższego rzędu. Jeżeli dla Johanna Matthesona takt to jeszcze rodzaj naczynia – a zatem coś narzuconego z góry – do którego „wkłada się” poszczególne zdarzenia rytmiczne, to dla Johanna Phillipa Kirnbergera, Johanna Abrahama Petera Schulza, a później Heinricha Christopha Kocha staje się on owocem „oddolnej” organizacji tych zdarzeń, dokonywanej przy udziale zmysłów oraz władzy przedstawiania [*Vorstellungskraft*]⁵.

Pociąga to za sobą nowe spojrzenie na temat kształtowania przebiegu muzycznego – barokowe snucie motywiczne ustępuje miejsca klasycznej koncepcji okresowości. Wspomniane wyżej „łączenie miar w konstrukcje wyższego rzędu” dotyczy bowiem nie tylko sfery metroritmiki, lecz także szerzej rozumianej formy i narracji⁶. Pojedyncze uderzenia grupuje się na zasadzie następstwa miar mocnych i słabych; te z kolei – w takty lub

4 Na ten temat zob. M. Spitzer, *Metaphor...*, s. 141-142.

5 Zob. Danuta Mirka, *Metric Manipulations in Haydn and Mozart*, Oxford University Press, New York i in. 2009, s. 3-6. Zob. też: M. Spitzer, *Metaphor...*, s. 246.

6 Zob. Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge-London 1991, s. 71.

segmenty [*Einschnitte*]; segmenty – w ustępy [*Abschnitte* lub *Absätze*];
ustępy – w okresy [*Periode*], okresy – w całość dzieła⁷.

Wreszcie „urytmizowana” zostaje sama harmonia. Stosunki drgań czterech strun tworzących akord (pryma, tercja, kwinta i oktawa) są teraz postrzegane jako „rytmiczne”. Podobnie dzieje się w przypadku pozostałych elementów dzieła muzycznego – wszystkie postrzegane są jako transformacje pojmowanego w nowy sposób rytmu⁸.

Funkcje syntaktyczne

Przedmiotem zainteresowania będą tutaj trzy funkcje pauzy związane z architekturą dzieła. Wszystkie łączą się z podziałem formy na mniejsze odcinki, więc można je określić mianem funkcji formalnych lub syntaktycznych, choć bywa, że łączą się ściśle z praktyką wykonawczą. Tak jest w przypadku pierwszym, w którym pauza wiąże się z czysto fizjologiczną potrzebą oddychania. Ta jej funkcja powraca nieodmiennie w myśli muzycznej wszystkich epok bez względu na rewolty stylistyczne czy estetyczne.

Już Gioseffo Zarlino w 1558 roku zwraca uwagę:

Muzycy kościelni w swych śpiewach nie piszą pauz dla ozdoby, lecz z konieczności, ponieważ niemożliwe jest wykonywanie ich śpiewów w całości bez odpoczynku. [Muzycy ci] wynaleźli przeto znaki, by stawiać je w miejscach, w których wykonawcy mają oddychać⁹.

Dodaje jednak:

7 Proponując tłumaczenie powyższych terminów starałem się zachować właściwą hierarchię. Słowo *Ein-schnitt* w źródłowym sensie oznacza „w-cięcie”, „na-cięcie” (a zatem, w tym kontekście, tłumaczenie tego słowa jako „podział”, „cezura” byłoby nieadekwatne) lub „w-cinek” (por. łac. *in-cisum*). Z kolei *Ab-schnitt* („od-cinek”) tłumaczę jako „ustęp” („część utworu literackiego lub muzycznego, fragment”), by wyraźnie zaznaczyć jego wyższą pozycję w hierarchii względem segmentu. *Periode* tłumaczę jako „okres” – kompletny zarówno pod względem gramatycznym, jak i retorycznym, w przeciwieństwie do kompletnego tylko gramatycznie „zdania”. Definicję ustępu podają za: Wiesław Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 672.

8 Na ten temat zob. M. Spitzer, *Metaphor...*, s. 236-237.

9 „Church musicians write rests in their chants not for ornament but out of need, because it is impossible to sing their chants straight through without resting. So they devised signs to place at points where the performers were to breathe”. Tłum. własne na podstawie przekładu angielskiego. Cyt. za: Stephanie D. Vial, *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century*, University of Rochester Press, Rochester 2008, s. 263.

Należy pamiętać, jak zauważało już wielu starożytnych, że tego rodzaju pauzy nie można postawić nigdzie indziej, jak tylko na końcu gramatycznych fraz [*clausule*] lub zdań [*punti*] tekstu, do którego układa się muzykę¹⁰.

Niespełna siedemdziesiąt lat później – w roku 1624 – na kartach *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* o konieczności tej wspomni Joachim Thuringus¹¹. W osiemnastym wieku uczynią to także m.in. Leopold Mozart (1756)¹² oraz Johann Abraham Peter Schulz w encyklopedii Johanna Georga Sulzera (1774)¹³.

Druga z formalnych funkcji pauzy wiąże się z prawidłową realizacją połączeń harmoniczych i przebiegów rytmicznych. Barokowe spojrzenie na tę kwestię przedstawia przywoływany przed momentem Thuringus (1624). Oprócz wspomnianej wyżej funkcji „fizjologicznej” (umożliwienie śpiewakom zaczerpnięcia powietrza) oraz estetycznej (dodanie kompozycji różnorodności i wdzięku) wymienia aż trzy funkcje dotyczące warstwy harmoniczej i prawidłowego prowadzenia głosów. W tym kontekście pauzę stosuje się:

[...]

3. Dla uniknięcia równoległych konsonansów doskonałych, tak, aby dwa [konsonanse] tego samego gatunku nie następowały bezpośrednio po sobie. [...]

4. Dla uniknięcia zabronionych interwałów takich jak tryton lub septyma wielka. [...]

5. By uniknąć innych kłopotliwych sytuacji. Na przykład, kiedy dwa lub trzy głosy kompozycji połączone są w ten sposób, iż dodawanie kolejnych staje się trudne, wówczas właściwie rozmieszczone pauzy mogą być używane dopóty, dopóki trudność ta nie przemienie¹⁴.

10 „It must be remembered, as many of the ancients observed, that this kind of pause must not be placed except at the ends of grammatical phrases (*clausule*) or periods (*punti*) of the text to which the music is set”. Cyt. za: S.D. Vial, *The Art of Musical Phrasing...*, s. 263.

11 J. Thuringus, *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, G. Runge (Johann Kali), Berlin 1624, s. 114.

12 L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1756, s. 33.

13 J.A.P. Schulz, *Pause* [hasło w:] *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Tom 1, red. J.G. Sulzer, Weidmann und Reich, Leipzig 1771, s. 885.

14 „3. To avoid parallel perfect consonances, so that two of the same species do not immediately follow each other. [...] 4. To avoid prohibited intervals such as the tritone or major seventh. [...] 5. To remove other difficult situations. For example, when two

Klasyczny punkt widzenia reprezentuje H.Ch. Koch (*Musikalisches Lexikon*, 1802):

Ponieważ z rozmaitych powodów głosy w utworze muzycznym nie mogą występować wszystkie razem od początku do końca, niejako na jednym oddechu, potrzeba przeto znaków określających kiedy i na jak długo ten czy inny głos nie powinien współbrzmieć w harmonii całości. [...] Gdy wartość nut, które w tym czy innym takcie ma do wykonania pojedynczy głos, nie wypełnia objętości całego taktu, wówczas używa się tzw. małych pauz, za pomocą których dopełnia się objętości taktu [stawiając je] zamiast nut¹⁵.

Obok znaczenia pauzy na gruncie harmonii (lecz już nie w odniesieniu do kontrapunktu) Koch przywołuje dodatkowo kontekst rytmiczny. Jeżeli dla Thuringusa pauza jest przede wszystkim sposobem na uniknięcie komplikacji związanych z prowadzeniem głosów w kompozycji polifonicznej, u Kocha zapewnia ona klasyczny porządek metrorytmiczny¹⁶.

Trzecia z funkcji formalnych pauzy dotyczy tzw. muzycznej interpunkcji¹⁷. Rozkwita ona w wieku XVIII wraz z rozwojem autonomicznej twórczości instrumentalnej, dotyczy jednak także muzyki wokalne. W jej ewolucji wyróżnić możemy trzy charakterystyczne etapy.

or three parts of the composition are combined in such fashion that the addition of more voices becomes difficult, appropriately placed pausae can be used until those difficulties are past". Cyt. za: Dietrich Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln 1997, s. 364.

- 15 „Weil aus verschiedenen Ursachen die Stimmen eines Tonstücks nicht alle zugleich vom Anfange bis zum Schlusse desselben gleichsam in einem Odem fortgehen können, so hat man Zeichen nöthig, durch welche bestimmt wird, wenn, und wie lange, diese oder jene Stimme nicht mit in die Harmonie des Ganzen einstimmen soll; [...]. Wenn der Werth der Noten, welche eine Stimme in diesen oder jenen Takte vorzutragen hat, den Umfang des Taktes noch nicht ausfüllet, bedient man sich so genannten kleinen Pausen, mit welchen statt der Noten der bestimmte Umfang des Taktes ergänzt wird". Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, August Hermann der Jüngere, Frankfurt am Main 1802, kol. 1145.
- 16 Spostrzeżenie to, wyjęte z kontekstu, wydaje się utrzymane w dość konserwatywnym tonie. Warto jednak zauważyć, iż na kartach *Musikalisches Lexikon* pojawia się ono w kontekście innych haseł: definicja *Rhythmus* reprezentuje typowo klasyczne, sulzerowskie pojęcie rytmu, a omawiając problem budowy taktów Koch, posiłkując się pojęciem „Abtheilungspunkte”, podaje definicję porządkujących przebieg metrorytmiczny *Ruhepunkte des Geistes*. „Dopełnienie [przez pauzę] objętości taktu” istotnie budzić może skojarzenia z koncepcją taktu jako naczynia, jednak sam „takt” rozumiany jest tu już na sposób klasyczny.
- 17 Obszerne zestawienie fragmentów tekstów źródłowych odnoszących się do językowej i muzycznej interpunkcji w przekładzie na język angielski zamieszcza S.D. Vial jako załącznik w cytowanej tu pozycji, zob.: S.D. Vial, *The Art of Musical Phrasing...*, s. 260-278.

Pierwszy, właściwy dla przełomu XVII i XVIII wieku, wiąże się jeszcze z barokową techniką snucia motywicznego. Już w sonatach triowych Arcangelo Corellego pauzy interpunkcyjne rozdzielają kolejne frazy kompozycji¹⁸. Domenico Scarlatti w swych sonatach klawesynowych stosuje pauzy i fermaty na granicach poszczególnych elementów formy binarnej (K 67, 74, 147, 153, 274, 415), prototypowej dwutematycznej (K 115, 211, 308, 422, 479, 500), czy też składającej się z wielu kontrastujących myśli muzycznych (K 394, 402). Tymczasem w 1722 roku François Couperin w Trzeciej Księdze *Pièces de Clavecin* zamiast krótkich pauz stosuje tradycyjny znak przecinka:

by zaznaczyć zakończenie melodii lub fraz harmonicznyc i aby było jasne, że dotarłszy do końca melodii, należy wprowadzić niewielki podział pomiędzy nią, a tym, co następuje. Zasadniczo podział ów jest prawie niezauważalny, jednak jeżeli nie wprowadzi się tej odrobiny ciszy, osoby [obdarzone poczuciem] smaku zauważą, że w wykonaniu czegoś brakuje. Jednym słowem, jest to różnica pomiędzy tymi, którzy czytają bez przestanku, a tymi, którzy pauzują po kropkach i przecinkach¹⁹.

Drugi etap przypada na połowę wieku XVIII i wiąże się już bezpośrednio z klasyczną ideą okresowości. Porządek pauz i kadencji zamykających poszczególne odcinki utworu muzycznego odpowiadać miał hierarchii tradycyjnych znaków przestankowych rozdzielających konstrukcje językowe coraz bardziej złożone, a przy tym kompletne pod względem sensu i treści. Jakkolwiek autorzy osiemnastowieczni zgadzają się co do ogólnych zasad rządzących ową analogią, nie są bynajmniej jednomyślni w kwestiach szczegółowych. Nie wykształcono też spójnej, jednoznacznej nomenklatury²⁰, a rozumienie poszczególnych pojęć ewoluowało z biegiem czasu.

18 Ellen T. Harris, *Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses*, „The Journal of Musicology”, 2005, Nr 4, s. 527.

19 „it is for marking the end of melodies or harmonic phrases, and to make clear that it is necessary before going on at the end of a melody, to put a little separation between it and that which follows. This separation is in general nearly imperceptible, but if one does not observe this little silence, persons of taste will notice that something in the execution is missing. In a word, it is the difference between those who read without pause, and those who stop at periods and commas”. Cyt. za: S.D. Vial, *The Art of Musical Phrasing...*, s. 265.

20 Zob. J. P. Kirnberger, *Einschnitt (Musik)* [hasło w:] *Allgemeine Theorie...* [wyd. 2], Tom 2, Weidmann und Reich, Leipzig 1792, s. 35. Na temat wieloznaczności terminu *Einschnitt* w niemieckich tekstach źródłowych zob. Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers & students*, tłum. R.H. Hagg, University of Nebraska Press, Lincoln 1982, przyp. 19, s. 506-511.

Poniżej przytaczam trzy fragmenty z tekstów źródłowych. Pierwszy pochodzi z *Der vollkommene Capellmeister* (1739) J. Matthesona²¹:

Comma [,] jest częścią zdania, za sprawą której dyskurs uzyskuje niewielki podział [*Einschnitt*]. Aczkolwiek nie ma tu retorycznego, a jedynie gramatyczny i niedoskonały sens słów: często pojedyncze słowo wymaga bowiem osobnego *commatis*²².

Comma w mowie przedstawia to samo, co *articulus*, czyli staw [*Gelencke*] w ciele człowieka, natomiast *colon* [:] oznacza *membrum*, całą kończynę, a *semicolon* (;) – tylko [jej] połowę. *Semicolon* tym się jeszcze odznacza, że [...] często zajmuje miejsce tam, gdzie gramatyczny zestrój słów nie jest jeszcze skończony; [...] ²³

Colon ma jeszcze większe znaczenie niż poprzednie segmenty [*Einschnitte*], ponieważ obejmuje większą część mowy i posiada doskonały sens [*Verstand*] gramatyczny; każdy jednak zauważy, że coś jeszcze powinno nastąpić ku dopełnieniu retorycznego wyводу²⁴.

Szczególnie istotne jest spostrzeżenie ostatnie, w którym Mattheson zwraca uwagę na podwójną naturę interpunkcji – gramatyczną i retoryczną²⁵. Nieco wcześniej pisze w tym samym duchu o gramatycznych *Periodi* i retorycznych *Paraphi*:

21 W cytowanym dziele Mattheson przedstawia także przykład zastosowania interpunkcji w instrumentalnym menuecie. Na ten temat zob.: S.D. Vial, *The Art of Musical Phrasing...*, ss. 203-230. Zob. też: M. Spitzer, *Metaphor...*, s. 211-212.

22 „das Comma ist ein Stücklein des Satzes, dadurch die Rede einen kleinen Einschnitt bekommt; ob gleich noch in den Worten kein rhetorischer, sondern nur ein grammatischer und unvollkommener Verstand ist: denn es erfordert sehr oft ein einzelnes Wort sein eignes Comma“. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg 1739, s. 184 (zob. też wydanie nowsze: Bärenreiter-Verlag, Kassel 1999, s. 283).

23 „Da nun ein Comma in der Rede dasjenige vorstellet, was am menschlichen Leibe der Articulus oder das Gelencke ist: so bedeutet das Colon hergegen ein membrum, ein ganzes Glied, [...] das Semicolon aber (;) nur ein halbes. [...] das Semicolon [hat] noch ein eigenes Abzeichen, [...] daß es oft Platz nimmt, ehe noch die grammaticalische Wortfügung vollendet ist“. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister...*, s. 187 (1999, s. 286).

24 „das Colon [...], welches schon mehr zu bedeuten hat, als die vorigen Einschnitte, indem es einen grossem Theil der Rede begreift, und einen vollkommenen grammaticalischen Verstand hat; obgleich ein jeder wohl mercket, daß noch ein meeres folgen soll, zur Erfüllung des rhetorischen Antrages“. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister...*, s. 191 (1999, s. 291).

25 Zestawienie interpunkcji gramatycznej i retorycznej pojawia się w pismach wielu osiemnastowiecznych autorów. Oprócz rozpatrywanego w tym artykule punktu widzenia warto także wymienić koncepcję charakterystyczną zwłaszcza dla angielskiego ruchu Elocution, w myśl której znaki gramatyczne [, : ;] stanowią hierarchię pauz, zaś retoryczne [?! – ()] określają modulacje głosu. W muzyce takie

Rozpoznanie [pojęcia] *Periodi* zobowiązuje mnie do tego, by nie stosować formalnego zamknięcia w melodii, póki nie skończy się zdanie. Rozpoznanie [pojęcia] *Paragraphi* zabrania mi wprowadzać całkowite zamknięcie gdziekolwiek indziej, niż na ich [*Paragraphi*] końcu. Obydwa zamknięcia są formalne; pierwsze nie jest jednak całkowite²⁶.

Kolejne fragmenty pochodzą z dwóch wydań *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* J.G. Sulzera. Autorem obydwu jest Johann Philipp Kirnberger, ale dzieli je odstęp dwóch dekad. Wykazują różnice nie tylko w stosunku do wizji Matthesona, ale także względem siebie nawzajem. Oto fragment pierwszy, z roku 1771:

Nadajmy zatem różnorodnym częściom okresu [*Periode*], tak w mowie, jak i w muzyce oraz tańcu, wspólne miano członów [*Glieder*], zaś większe człony, które wyróżniają się poprzez wyraźne punkty spoczynku, nazwijmy ustępami [*Abschnitte*], a mniejsze – segmentami [*Einschnitte*]. Segmenty w mowie byłyby więc tymi częściami, które zaznacza się przy pomocy tak zwanego przecinka [*Comma*]; zaś ustępy – przy pomocy silniejszych znaków interpunkcyjnych (; : ! ?); podobne znaczenia miałyby te słowa w muzyce i tańcu²⁷.

A oto drugi – z roku 1792:

W niniejszej pracy główne części melodii, które zaczynają się w nowej tonacji i kończą doskonałą kadencją, pragniemy nazywać okresami [*Periode*] lub ustępami [*Abschnitte*]. [...] Mniejsze człony, z których składa się na ogół okres, [...] pragniemy nazywać segmentami [*Einschnitte*], zaś małe człony, za sprawą których

rozdzielenie przyjmuje Friedrich Wilhelm Marpurg w *Kritische Briefe über die Tonkunst* (Berlin 1760, 1763).

26 „Die Erkenntniß eines Periodi verbindet mich, ehender keinen förmlichen Schluß in der Melodie zu machen, als bis der Satz aus ist. Die Erkenntniß aber eines Paragraphi verbietet mir irgend sonstwo, als am Ende desselben, einen gänzlichen Schluß anzubringen. Beide Schlüsse sind förmlich; der erste aber ist nicht gänzlich”. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister...*, s. 182 (1999, s. 281).

27 „Wir wollen also die verschiedenen Theile einer Periode, sowol in der Rede, als in der Musik und im Tanz, mit dem allgemeinen Namen der Glieder belegen, und die grössern Glieder, die sich durch merkliche Ruhepunkte unterscheiden, Abschnitte, die kleinern aber Einschnitte nennen. Also wären in der Rede die Einschnitte die Theile, die man durch das so genannte Comma; und Abschnitte die, welche man durch die stärkern Unterscheidungszeichen, (; : ! ?), andeutet; und eine ähnliche Bedeutung würden diese Wörter in der Musik und in dem Tanz haben”. Tłum. własne. Cyt. za: J.P. Kirnberger, *Einschnitt (Redende Kunst, Musik)* [hasło w:] *Allgemeine Theorie...*, Tom 1, s. 305-306.

powstają niewielkie punkty spoczynku, pragniemy nazywać cezurami [Cäsuren].

Zgodnie z tym nazewnictwem melodia składa się z okresów, okresy z segmentów, segmenty (o ile nie są proste) z cezur²⁸.

Chociaż muzyczną interpunkcję wyznaczają przede wszystkim rozmaite typy kadencji, to również pauza jest istotnym elementem sztuki przestankowania.

J. A. P. Schulz stwierdza na kartach encyklopedii Sulzera, iż:

Tam, gdzie potrzebne jest zawieszenie w mowie, tam również należy je zastosować w muzyce. Wprawdzie pauza nie zawsze jest ku temu konieczna. Czasem może ją zastąpić dłuższa nuta lub kadencja; następnie trzeba jednak koniecznie zastosować pauzy²⁹.

Trzeci etap rozwoju XVIII-wiecznej koncepcji interpunkcji muzycznej stanowi idea punktów spoczynku ducha³⁰ (*Ruhepunkte des Geistes*)

H.Ch. Kocha. Pauza nie stanowi bynajmniej istoty tego zjawiska, funkcjonując w jego ramach bardziej jako skutek uboczny złożonych procedur harmoniczo-metrycznych, niż jako odrębna składowa.

Problematyka *Ruhepunkte*, także w kontekście interpunkcji językowej, jest zagadnieniem odrębnym i nader złożonym³¹.

Praktyczny aspekt tych dywagacji chciałbym zademonstrować na przykładzie początku *Sonaty G-dur* KV 283 Wolfganga Amadeusza Mozarta. Oto jej analiza interpunkcyjna (przykład 1, s. 91) – oprócz

28 „Wir wollen in dieser Werk die Hauptglieder der Melodie, welche mit einen neuen Ton anfangen und mit einer ganzen Cadenz schließen, Perioden, oder Abschnitte nennen. [...] Die kleinern Glieder, aus deren mehrern die Periode insgesamt besteht, [...] wollen wir Einschnitte nennen, die kleinen Glieder aber, die durch kurze Ruhepunkte mitten in den Einschnitten verursacht werden, wollen wir Cäsuren nennen.

Diesen Benennungen zufolge bestehet eine Melodie aus Perioden, die Periode aus Einschnitten, die Einschnitte (wenn sie nicht einfach sind) aus Cäsuren”. Tłum. własne. Cyt. za: J.P. Kirnberger, *Einschnitt (Musik)* [hasło w:] *Allgemeine Theorie...*, [wyd. 2], Tom 2, red. J.G. Sulzer, Leipzig 1792, s. 35-36.

29 „Wo die Aufhaltung in der Rede nothwendig wird, da muß sie auch im Gesange angebracht werden. Zwar werden die Pausen nicht allemal schlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft dasselbige verrichten; aber die Pausen müssen sich nothwendig danach richten”. Tłum. własne. Cyt. za: J.A.P. Schulz, *Pause* [hasło w:] *Allgemeine Theorie...*, Tom 1, red. J.G. Sulzer, Leipzig 1771, s. 884.

30 Zauważmy, iż niemiecki *Geist* – inaczej niż polski „duch” – nie musi posiadać konotacji metafizycznych, typowych dla romantyzmu. Tak jest w tym przypadku: słowo „duch” rozumiemy na sposób oświeceniowy. Oznacza ono „umysł”, „psychikę”.

31 Na ten temat zob.: S.D. Vial, *The Art of Musical Phrasing...*, s. 60-93. Zob. też: M. Spitzer, *Metaphor...*, s. 249-252, a także: Nancy K. Baker, *Heinrich Koch and the Theory of Melody*, „Journal of Music Theory”, 1976, Nr 1, s. 20-24.

czterech podstawowych znaków (, ; : .) wprowadzam także znak cezury (|), reprezentujący najmniejszy z podziałów:

The image displays three systems of musical notation for the first movement of Mozart's Sonata G-dur KV 283. The first system is marked 'Allegro' and begins with a piano (p) dynamic. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Punctuation marks (comma, semicolon, colon, period) are placed above the notes. The second system starts at measure 6 and includes a 'Kadencja wielka doskonała' (perfect cadence) bracket. It shows a change in dynamics from forte (f) to piano (p) and back to forte (fp). The third system starts at measure 12 and also features a 'Kadencja wielka doskonała' bracket, with dynamics of fp and f. The score uses various punctuation marks to indicate phrasing and structural divisions.

Przykład 1. Propozycja interpunkcji. W.A. Mozart, *Sonata G-dur* KV 283, cz. I, t. 1-16. *Neue Mozart-Ausgabe, Klaviersonaten*, Tom I, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1986, s. 48

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż notowane pauzy występują tylko w pierwszym czterotaktie, a mimo to w całym fragmencie można ustalić przejrzystą hierarchię znaków w oparciu o porządek kadencji i łuków frazowych. Powiązanie poszczególnych znaków z różnymi typami następstw harmonicznymi ukazuje ilustracja 1 (s. 92)³².

32 Autorzy osiemnastowieczni nie są zgodni w kwestii przyporządkowania poszczególnym znakom przestankowym określonych typów kadencji. J. Mattheson w opatrzonym znakami interpunkcyjnymi menuecie wiąże przecinek z melodyczną cezurą, średnik z kadencją zawieszoną, a dwukropek i kropkę – z kadencją doskonałą. J.P. Kirnberger wyróżniając kadencję doskonałą, półkadencję oraz kadencję zwodniczą zaznacza, iż mogą one występować w wielu różnych postaciach jako większe lub mniejsze punkty spoczynku. U H.Ch. Kocha dwukropek jest odpowiednikiem kadencji zawieszonej (w *Quintabsatz*).

(,)

Zawieszenie na dominancie

T D⁷₅

(;)

Kadencja plagalna.
Tonika na tercji
z kwintą w głosie
najwyższym

S T₃⁵

(:)

Kadencja mała doskonała.
Tonika w pozycji zasadniczej
z tercją w głosie
najwyższym

D T₃³

(.)

Kadencja wielka doskonała.
Tonika w pozycji zasadniczej
z prymą w głosie najwyższym.
Całkowite zamknięcie

D T S D₄^{6 7}_{3 5} T

Ilustracja 1. Hierarchia znaków interpunkcyjnych a porządek następstw harmonicznych we fragmencie *Sonaty G-dur KV 283* W.A. Mozarta

Funkcje ekspresyjne

Na gruncie barokowej teorii figur emfaticzna pauza występuje pod dziewięcioma postaciami: *abruptio*, *apocope*, *aposiopesis*, *ellipsis*, *homioptoton*, *homiooteleuton*, *suspiratio*, *tmesis* oraz jako –

*nomen omen – pausa*³³. Zdaniem Dietricha Bartela figury te możemy klasyfikować na dwa sposoby. Po pierwsze – z uwagi na ich charakter. Można tu dalej wyróżnić dwa typy: raptowne zerwanie dźwięku (*abruptio, ellipsis, tmesis*) oraz ciszę przygotowaną (*aposiopesis, homioptoton, homioioteleuton, suspiratio*)³⁴. Po drugie – ze względu na fakturę, której dotyczą. Tu także występują dwa typy: pauza w jednym z głosów (*suspiratio, tmesis*) oraz pauza generalna (*abruptio, aposiopesis, homioptoton, homioioteleuton*)³⁵.

Oto krótka charakterystyka każdej z tych figur:

(1) W klasycznej sztuce wymowy brak figury określanej mianem *abruptio* (łac. „przerwanie”). Na gruncie retoryki muzycznej barokowi autorzy definiują ją w swych pismach trojako³⁶. Po pierwsze – ze względu na stosunek do tekstu słownego: jako raptowne, przedwczesne zakończenie myśli. Po wtóre – w odniesieniu do warstwy harmonicznego dzieła: zdaniem Christopha Bernharda i Johanna Gottfrieda Walthera *abruptio* występuje wówczas, gdy „wyższy głos kończy na kwarcie [dominanty], zanim bas osiągnie ostatni dźwięk kadencji”³⁷. Po trzecie – jako element muzycznej narracji: figura ta przyjmuje postać gwałtownej, niespodziewanej fragmentacji przebiegu muzycznego.

Abruptio jako środek wyrazu łączy się z tematyką nieskończoności i nicości³⁸. Doskonały przykład zastosowania w tym kontekście omawianej figury stanowi aria *Jesus Christus, Gottes Sohn* z kantaty *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 Jana Sebastiana Bacha (przykład 2, s. 94). Gwałtowne zatrzymanie narracji muzycznej we wszystkich partiach następuje po słowie „nichts” – „nic”. Zgodnie z tekstem słownym nie pozostaje bowiem „n i c, tylko kształt [forma] śmierci”.

33 D. Bartel, *Musica Poetica...*, przyp. 1, s. 167. Zob. też. L. Finscher, *Pause* [hasło w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Tom 10, red. Friedrich Blume, Kassel 1962, kol. 1537.

34 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 167, 362, 393.

35 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 412. Figury *homioioteleuton* i *homioptoton* traktuję tu jako odmiany *aposiopesis*, a jako że w katalogu muzycznych figur ciszy *pausa* występuje na ogół jako środek techniczny, reprezentatywną jej definicję przytaczam w poprzedniej części artykułu – stąd sześć zamiast dziewięciu punktów.

36 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 167-168.

37 Cyt. za: C. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, tłum. M. Walter-Mazur, *Musica Iagellonica*, Kraków 2004, s. 101.

38 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 203.

Przykład 2. *Abruptio* wobec tematyki nicości. J.S. Bach, *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, *Aria Jesus Christus, Gottes Sohn*, t. 24-30. J.S. Bach, *Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder*, Tom IV, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2007, s. 48-49

(2) Apokopa (gr. *apokope* – „odcięcie”), obecna w repertuarze średniowiecznych schematów gramatycznych³⁹, w niemieckiej teorii figur muzycznych (a także po dzień dzisiejszy w praktyce kurpiowskich śpiewów ludowych⁴⁰) stanowi odcięcie ostatniej litery lub zgłoski wyrazu.

Jako element *Figurenlehre* po raz pierwszy występuje w pismach Joachima Burmeistra i oznacza dokonane „z jakiegokolwiek powodu” zerwanie myśli muzycznej w jednym z głosów fugi. Jako element dźwiękowego *ornatus* pojawia się u Thuringusa, który rozszerza jej domenę – jego zdaniem może ona dotyczyć każdego gatunku muzycznego i ogółu faktury, stanowiąc np. niespodziewane zakończenie utworu. Walther zwraca z kolei uwagę na wysoki potencjał ekspresyjny tej figury. Apokopa w rozumieniu Thuringusa i Walthera zbliża się zatem w swej definicji do figur *abruptio* i *tmesis*⁴¹.

39 Zdaniem Izydora z Sewilli apokopa jest jedną z form metaplazmu (grupy figur odnoszących się do działań na pojedynczych wyrazach – dodawania, odejmowania lub zmiany kolejności liter lub zgłosek) obok takich figur, jak *prothesis*, *epenthesis*, *paragoge*, *aphaeresis*, *syncope*, *ectasis*, *systole*, *diaeresis*, *episynaloephe*, *synaloephe*, *ellipsis*, *antithesis*. Por. S.A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach, O. Benghof, *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge University Press, New York 2006, s. 57-58.

40 Jadwiga Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, wyd. 3, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2006, s. 165.

41 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 201.

Przykładem muzycznej *apocope* będzie aria *Deposuit potentes* z *Magnificatu C-dur* Johanna Kuhnau. Kompozytor ilustruje słowa „bogatych z niczym odprawia”, gasząc przedwcześnie partię za partią – najpierw głosy wokalne, potem smyczki, na końcu zaś *basso continuo* (przykład 3, s. 95).

Przykład 3. Wyrazowa figura *apocope*. Johann Kuhnau, *Magnificat C-dur*, Aria *Deposuit potentes*, t. 29-36. Rękopis z połowy XVIII wieku

(3) Według Kwintyliana figurę *aposiopesis* (gr. „zamilknięcie”) „stosuje się [...] dla wskazania silnych uczuć bądź gniewu, [...] niepokoju i skrupułów religijnych”, a także jako „środek przejściowy”⁴².

Tak rozumiana *aposiopesis* budzi skojarzenia z muzyczną figurą *abruptio* (przypomnijmy – nieobecna w tradycji klasycznych *artes dicendi*). O ile jednak *abruptio* oznacza nagłe, nieoczekiwane zerwanie toku narracji, o tyle muzyczna figura *aposiopesis* odnosi się do głębokiej, emfaticznej ciszy umyślnie wprowadzonej i świadomie przygotowanej. Podczas gdy *abruptio* stanowi symbol nieskończoności i nicości, *aposiopesis* wiąże się z tematyką wieczności i śmierci⁴³.

Jako przykład niech posłuży wyjątek z kantaty *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 J.S. Bacha – tej, którą Alfred Dürr określił mianem „dzieła genialnego, jakie nawet wielkim mistrzom rzadko tylko się trafia”⁴⁴ (przykład 4, s. 97). Starannie przygotowana pauza generalna po błagalnym „tak, przybądź, Panie Jezu!” staje się centralnym punktem muzycznej narracji i osią symetrii całego dzieła. Stanowi jakby symboliczną granicę pomiędzy Starym i Nowym Przymierzem – niewzruszonym „na pewno umrzesz”, a pełnym nadziei „w ręce Twoje powierzam ducha mego” – nieuchronną śmiercią, a życiem wiecznym. *Aposiopesis* łączy się także z figurą *interrogatio* i oznacza w jej kontekście pełną refleksji ciszę po zadaniu pytania⁴⁵. Tak rozumiana cisza charakterystyczna jest zwłaszcza dla gatunku pasji (opis sądu nad Jezusem: „Cóż to jest prawda?” – J 18, 38; „Skąd Ty jesteś” – J 19, 9; „Cóż właściwie złego uczynił?” – Mt 27, 23)⁴⁶. Figura ta spełnia także funkcję ilustracyjną⁴⁷.

42 Por. *Institutio oratoria*, Księga IX.2.54-55. Cyt. za: Marek Fabiusz Kwintylian, *Kształcenie mówcy: księgi VIII 6 – XII*, tłum. Stanisław Śnieżewski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 75.

43 Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2004, s. 70.

44 Cyt. za: A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A.A. Teske, Polihymnia, Lublin 2004, s. 625.

45 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 204.

46 Cisza po zadaniu pytania występuje także w recytatywie *Wie hast du dich, mein Gott* z kantaty *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21.

47 Zob. ilustracja milczenia Jezusa wobec zeznań fałszywych świadków w rec. *Und wiewohl viel falsche Zeugen* z *Pasji Mateuszowej* BWV 244, a także „łagodnego snu” w rec. *Der Schluß ist schon gemacht* z kantaty *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161.

179

182

3.^a

Przykład 4. Symboliczna *aposiopesis*. J.S. Bach, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, Chór *Es ist der alte Bund*, t. 179-185; aria *In deine Hände befehl ich meinen Geist*, t. 1-3. J.S. Bach, *Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder*, Tom XIV, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2007, s. 302-303

Thuringus i Walther postrzegają jako dwie formy *aposiopesis* figury *homoioteleuton* i *homioptoton*. Pierwsza stanowi pauzę generalną występującą na zakończenie utworu muzycznego, a druga – w trakcie kompozycji⁴⁸.

(3) Termin *ellipsis* (gr. *elleipsis* – „brak”, „pominięcie”) po raz pierwszy pojawia się w muzyce za sprawą Euchariusza Hoffmana w roku 1582, wówczas jako przekroczenie skali głosu⁴⁹. Zdaniem Bernharda i Walthera *ellipsis* stanowi ominięcie konsonansu, „kiedy na miejscu owego konsonansu postawimy pauzę i gdy w kadencji kwarta nie zostanie rozwiązana na tercję, lecz pozostanie na miejscu”⁵⁰. W zupełnie odmienny sposób określa tę figurę Johann Adolf Scheibe, a za nim Johann Nikolaus Forkel. Rozumieją oni *ellipsis* jako raptowne zerwanie myśli muzycznej oraz nieoczekiwane przejście do bardzo odległej tonacji – tym odleglejszej, im gwałtowniejszy afekt⁵¹. Autorzy ci nawiązują zatem do jednej z przytoczonych wyżej definicji muzycznej *abruptio*.

Elipsa jako pewien rodzaj swobody czy wręcz nadużycia w kwestii traktowania dysonansu doskonale łączy się z podejmowaną częstokroć w tekstach Bachowskich kantat tematyką fałszu, kłamstwa i obłudy. Przykładem niech będzie recytatyw *Die Redlichkeit* z kantaty *Ein ungefärbt Gemüte* BWV 24 (przykład 5, s. 99), w którym słowa „Falschheit” (fałszywość), „Trug” (oszustwo) i „List” (intryga) otrzymują skrajnie „fałszywe” opracowanie. Pauzy występują tu zamiast rozwiązań kolejnych dysonansów:

(4) *Figura suspirans* (łac. „figura wzdychająca”) w charakterze muzycznej ilustracji pojawiła się w praktyce kompozytorskiej na długo przedtem, nim kolejni autorzy pism teoretycznych ujmowali ją w ramy systematycznej *Figurenlehre*. Szczególnie często występowała we włoskim madrygale okresu manieryzmu i zakładała fragmentację słowa „sospiro” (wzdychać) przy pomocy krótkich pauz. Należy jednak zaznaczyć, iż figura westchnienia w tej postaci odpowiada retorycznej *tnesis*⁵².

48 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 295.

49 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 246. Por. *hyperbole* i *hypobole* u Burmeistera, *licentia* u Herbsta, *modus superfluous* u Bernharda.

50 Cyt. za: Wiesław Lisecki, *Vademecum muzycznej Ars Oratoria*, „Canor”, 1993, nr 3, s. 20.

51 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 246.

52 W twórczości kompozytorów barokowych figura westchnienia jako rozbitcie na pojedyncze zgłoski słowa „sospiro” lub „seufzern” występuje np. w: J.S. Bach, *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* BWV 127, rec. *Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet; Jesu, der du meine Seele* BWV 78, rec. *Ach! Ich bin ein Kind der Sünden; Ach Herr, mich armen Sünder* BWV 135, rec. *Ich bin von Seufzen müde* i rec. *Ach heile mich, du Arzt der*

14
langst du Gott zum Freun-de, so ma-che dir den Näch-sten nicht zum Fein-de durch Falsch-heit.

17
Trug und List. Ein Christ soll sich der Tau-ben Art be-stre-ben und oh-ne fal-sche Tük-ke

Przykład 5. *Ellipsis* wobec tematyki fałszu. J.S. Bach, *Ein ungefärbt Gemüte* BWV 24, Rec. *Die Redlichkeit*, t. 14-19. J.S. Bach, *Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder*, Tom VI, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2007, s. 562

Jako element muzycznej *ars oratoria* łączy się *suspiratio* z grupą afektów związanych z tęsknotą, pragnieniem i pożądaniem. Athanasius Kircher wyróżnia dwa rodzaje owych westchnień: odnoszącą się wprost do danego afektu *suspiratio* oraz figurę *climax* odwołującą się do obrazu lub wyobrażenia, jak ma to miejsce w tekście Psalmu 42: „Jak łania pragnie wody ze strumieni, tak dusza moja pragnie Ciebie, Boże!”⁵³.

Rozdzielane przy pomocy pauz krótkie motywy westchnień stają się istotnym środkiem wyrazu w Bachowskich duetach stanowiących dialog duszy z Chrystusem. Praktykę tę wykorzystuje kompozytor w kantacie *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 w recytatywie *Ach Jesu, meine Ruh'* oraz następującej po nim arii *Komm, mein Jesu, und erquicke* (przykład 6, s. 100). Podobnie jak muzyczna *abruptio*, *suspiratio* nie posiada ekwiwalentu na gruncie starożytnej tradycji retorycznej.

(5) W domenie retoryki klasycznej figura *tnesis* (gr. „cięcie”) funkcjonuje jako rozdzielenie słów w wyrażeniu bądź sylab w zroście lub złożeniu poprzez umieszczenie między nimi innego słowa lub wyrażenia. Mauritius Vogt i Meinrad Spiess formułują utrzymaną w tym duchu definicję figury muzycznej – jak krótkie wtrącenia rozbijają na pojedyncze człony złożone słowo lub wyrażenie, tak pauzy naruszają ciągłość przebiegu muzycznego

Seelen; Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2, rec. *Die Armen sind verstört; Herr, wie du willst, so schicks mit mir*, BWV 73, aria *Herr, so du willst; Ärgre dich, o Seele, nicht* BWV 186, rec. *Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel*; G.F. Haendel, *Salve Regina, Ad te clamamus*.

53 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 393.

wydzielając poszczególne motywy w melodii oraz pojedyncze zgłoski w tekście słownym⁵⁴.

Przykład 6. *Suspiratio* wobec tematyki uczuć pragnienia i pożądania. J.S. Bach, *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21, aria *Komm, mein Jesu, und erquicke*, t. 25-30, J.S. Bach, *Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder*, Tom VI, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2007, s. 420

Przykłady muzycznej *tnesis* występują w wielu świeckich kantatach Jerzego Fryderyka Haendla. Kompozytor wykorzystuje tę figurę, opracowując muzycznie słowa związane z uczuciem tęsknoty lub pożądania, np. „pena” (ból) lub „vago” (kochanek)⁵⁵.

W twórczości J.S. Bacha niezwykle sugestywne jest natomiast rozczłonkowanie słowa „erschrecken” (przestraszyć) w arii *Christenkinder, freuet euch!* z przeznaczonej na drugi dzień świąt Bożego Narodzenia kantaty *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* BWV 40 (przykład 7, s. 101). Pauzy szesnastkowe doskonale oddają uczucie niepokoju potęgowane dodatkowo za sprawą artykulacji *staccato* i przywodzącego na myśl autentyczne drżenie rysunku linii melodycznej.

54 D. Bartel, *Musica Poetica...*, s. 412.

55 Por. E.T. Harris, *Silence as Sound...*, s. 537.

Przykład 7. *Tmesis* na słowie „erschrecken”. J.S. Bach, *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes BWV 40, aria Christenkinder, freuet euch!*, t. 29-32. J.S. Bach, *Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder*, Tom I, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2007, s. 446-447

Do przedstawionego katalogu figur warto dodać jeszcze jedną, charakterystyczną dla stylu włoskiego. Nie jest ona figurą ciszy *sensu stricto*, mimo to pauza może stanowić jej istotny element. Massimo Ossi, dokonując analizy wybranych madrygałów z *Ósmej Księgi* Claudia Monteverdiego, zestawia styl tych kompozycji z charakterystyczną dla dzieł Torquata Tassa poetycką techniką *parlar disgiunto*, a tę z kolei – z retoryczną figurą *dissolutio*. Technika ta, określana przez poetę mianem *discioglimento* lub *dissoluzione*, zakłada unikanie spójników lub innych wyrazów łączących poszczególne człony wypowiedzi – w zamian stosuje się zaskakujące zestawienia pojedynczych słów oraz pojęć, których

pokrewieństwo oraz wzajemne powiązania stanowią o wewnętrznej spójności tekstu⁵⁶.

Tak jak pomiędzy kamiennymi blokami, o ile nie przylegają do siebie ściśle, powstają mniejsze lub większe szczeliny, tak samo nieuchronnym skutkiem rezygnacji ze spójników – tak w poetyckim, jak i w muzycznym tekście – wydaje się pauza⁵⁷. U Monteverdiego występuje ona na styku większych segmentów formy (jak w analizowanym przez Ossiego madrygale *Vago augelletto*), a także wewnątrz poszczególnych odcinków (fragmentacja pierwszego segmentu *Hor che'l ciel e la terra*). Skrajnym przejawem muzycznej *dissolutio* jest lament Oktawii z trzeciego aktu *Koronacji Poppei* (przykład 8, s. 102). Zarówno tekst poetycki, jak i fraza muzyczna ulegają tu całkowitej dezintegracji.

512 OTTAVIA

(Lento)

pp

A A A A Dio Ro - ma a a

517

a Diopa - tria a a - mici ami - ci a Di - o inno -

Przykład 8. Muzyczna *dissolutio*. C. Monteverdi, *Il Coronazione di Poppea* SV 308, akt III, scena 7, t. 512-520 (1-9). C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, „Tutte le Opere di Claudio Monteverdi”, Tom XIII, Universal Edition, Wien 1931, s. 229

Na skutek znaczących przewartościowań, które nastąpiły w muzyce osiemnastego wieku, a które zostały omówione we wprowadzeniu,

56 M. Ossi, *Monteverdi as Reader of Petrarch*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies”, 2005, Nr 3, s. 673.

57 E.T. Harris, *Silence as Sound...*, przyp. 8, s. 537.

przemianie ulegają także funkcje ekspresyjnej pauzy. O ile w baroku funkcjonowała ona w ramach teorii figur muzycznych, w klasycyzmie występuje jako element manipulacji muzyczną składnią – tak w pojedynczych okresach (zaburzenie porządku metrycznego oraz symetrii, opóźnianie kadencji lub całkowita ich dekonstrukcja), jak i całych utworach (fałszywy początek i fałszywe zakończenie), a także w wieloczęściowych formach cyklicznych.

Niezwykle bogata i różnorodna jest pod tym względem twórczość instrumentalna Józefa Haydna. Przykładem zaburzenia symetrii okresu jest pierwsza część *Sonaty C-dur* Hob. XVI:48, złożona w większej części z pięciotaktowych odcinków, których granice wyznaczają liczne pauzy i kadencje.

Wspaniały przykład opóźniania kadencji przy pomocy pauzy stanowi z kolei trzecia część *Kwartetu smyczkowego G-dur* op. 33 nr 5 (przykład 9, s. 103):

The image displays two systems of musical notation for a Scherzo. The first system is titled 'Scherzo Allegro' and consists of four staves. The second system begins at measure 10, indicated by a '10' above the first staff. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics such as 'p' (piano), and articulation marks like 'acc' (accents). The score illustrates the technique of delaying the cadence through the use of rests.

Przykład 9. Opóźnianie kadencji. J. Haydn, *Kwartet smyczkowy G-dur* op. 33 nr 5, cz. III. Edition Eulenburg, London [bdw], s. 16

Ostatecznej dekompozycji kadencji dokonuje Haydn w drugiej części *Symfonii A-dur* nr 64 o znamienym tytule *Tempora mutantur*⁵⁸ (przykład 10, s. 104):

The image displays a musical score for Example 10, illustrating the decomposition of a cadence in the second part of Haydn's Symphony No. 64 in A major. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for 2 Oboes, 2 Horns in C, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The tempo is marked 'Largo'. The first measure of the cadence is highlighted with a circled '1'. The second part of the score, starting with a circled '8', shows the continuation of the cadence with various dynamics like 'pp', 'f', and 'p'.

Przykład 10. Dekompozycja kadencji. J. Haydn, *Symfonia A-dur* nr 64, cz. II. J. Haydn, *Sinfonia N° 64*, „Kritische Ausgabe Sämtlicher Symphonien”, Universal Edition, Wien 1965, s. 244

Fałszywy początek może występować jako falstart *sensu stricto*, kiedy kompozytor urywa raptem pierwszą myśl muzyczną, by rozpocząć utwór niejako „od nowa” (czego najbardziej spektakularny przejaw stanowi niewątpliwie finałowe ogniwo *Symfonii C-dur* nr 60). Może też przybrać formę otwarcia kompozycji przy pomocy gestu kojarzonego raczej z jej zamknięciem – kadencji doskonałej (jak w pierwszej części przywoływanego już *Kwartetu smyczkowego G-dur* op. 33 nr 5, ale także m.in. w *Triu G-dur* op. 67 nr 1) lub mocnego akordu tonicznego

58 Dost. „Czasy się zmieniają”. Na ten temat zob.: Danuta Mirka, *Absent Cadences*, „Eighteenth-Century Music”, 2012, Nr 2, s. 213-235.

oddzielonego od dalszej części utworu pauzą generalną (jak w pierwszej części *Kwartetu smyczkowego Es-dur* op. 71 nr 3 lub w *Triu Es-dur* op. 82 nr 1 – przykład 11, s. 105).



Przykład 11. Falszywy początek. J. Haydn, *Trio Es-dur* op. 82 nr 1, cz. I. Muzgiz, Moskwa 1937, s. 3

Jako przykłady fałszywego zakończenia warto przytoczyć słynne *Presto* z *Kwartetu smyczkowego Es-dur* op. 33 nr 2 oraz mniej finezyjny, za to nader jaskrawy finał *Symfonii C-dur* nr 90 (przykład 12, s. 106)⁵⁹.

Przykładem manipulacji dotyczącej budowy wieloczęściowego cyklu jest *Sonata fortepianowa A-dur* Hob. XVI:30. Pierwsza część, zamiast kadencją doskonałą, kończy się zawieszeniem na dominancie. Pozostaje ono nierozwiązane na rzecz pauzy z fermatą i kolejnego zawieszenia, tym razem na dominancie wtrąconej do akordu fis-moll, który także nie następuje. Niewielkich rozmiarów drugą część *Sonaty* kończy kompozytor podobnie, jak pierwszą – kadencją zawieszoną (przykład 13, s. 107). Kadencja autentyczna pojawia się dopiero na zakończenie całego trzyczęściowego cyklu.

⁵⁹ Więcej przykładów fałszywych zakończeń wymienia Mirka w: D. Mirka, *Metric Manipulations...*, s. 111-116.

The image displays a musical score for the fourth movement of J. Haydn's Symphony No. 90. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box: 162, 162, and 172. The first system (measures 162-171) shows a piano and a cello/bass part. The piano part has a 'Solo' section starting at measure 172. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *pp*. The second system (measures 172-181) shows the piano part continuing with a 'Solo' section. The third system (measures 182-191) shows the piano part continuing with a 'Solo' section. The score is in G major and 3/4 time.

Przykład 12. Falszywe zakończenie. J. Haydn, *Symfonia C-dur* Nr 90, cz. IV. J. Haydn, *Sinfonia N° 90*, „Kritische Ausgabe Sämtlicher Symphonien”, Universal Edition, Wien 1964, s. 158

Przykład 13. Manipulacje na gruncie wieloczęściowego cyklu sonatowego.
 J. Haydn, *Sonata A-dur* Hob. XVI:30. J. Haydn, *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*,
 C.F. Peters, Leipzig 1936, s. 29

Jakkolwiek Haydnowskie „zawieszenia” i „zerwania” przywodzą na myśl niektóre z barokowych figur ciszy – *abruptio*, *aposiopesis* czy *ellipsis* – opierają się jednak na innym fundamencie. W baroku pauza, zwracając się do Duszy jak do odpowiednio nastrojonego „odbiornika” uniwersalnej harmonii, stanowić miała odzwierciedlenie właściwych tej ostatniej, wzorcowych afektów. Ta sama pauza w klasycyzmie, zwracając się już do

Ducha, który aktywnie porządkuje percypowane bodźce, działa na niego na zasadzie konfrontacji z jego oczekiwaniami oraz gry z zastaną konwencją.

Zakończenie

Pauza w muzyce baroku i klasycyzmu spełnia szereg istotnych funkcji związanych zarówno z kształtowaniem formy, jak i ze sferą muzycznej ekspresji. Przeobrażenia, którym ulega jej rola i znaczenie, odzwierciedlają zachodzące na gruncie sztuki dźwięków zmiany i przewartościowania.

Podjęte tu rozważania nie wyczerpują bynajmniej niezwykle rozległego tematu. Na uwagę oczekują zagadnienia szczegółowe – rola i znaczenie pauzy w stylu fantazji i stylu *ombra*, w odniesieniu do kategorii dialogu muzycznego, a także prekursorskiej wobec romantycznej ironii osiemnastowiecznej kategorii *Witzu (Laune)*.

Celowo także ograniczyłem wybór przykładów muzycznych w drugiej i trzeciej części tekstu, skupiając się na gatunkach charakterystycznych dla każdego z opisywanych paradygmatów – twórczości wokально-instrumentalnej w przypadku baroku oraz muzyki instrumentalnej w klasycyzmie. O ile bowiem barokowa sztuka dźwięków pozostaje jeszcze w ścisłym związku z tekstem słownym, a poszczególne figury muzyczno-retoryczne uzyskują swe znaczenie przede wszystkim w oparciu o semantykę tekstu, o tyle klasyczny paradygmat syntaktyczny łączy się już przede wszystkim z muzyką instrumentalną, wykształcając wraz z jej rozwojem pewien rodzaj autonomii. Nie oznacza to, iż w ramach stylu klasycznego bogata spuścizna retoryczna baroku przestaje raptem funkcjonować; niemniej, jak zauważa Małgorzata Grajter:

Teoretycy drugiej połowy XVIII wieku, pisząc o potrzebie zachowania struktury tekstu w utworze słowno-muzycznym, podkreślali równocześnie, że pomimo ograniczeń wynikających z opracowywania tekstu, kompozycja wokalna musi zachować wewnętrzną logikę i muzyczny sens, który sprawia, że utwór brzmi przekonująco nawet bez słów [wyróżnienie KW]⁶⁰.

Pomimo tej materiałowej redukcji warto na koniec wspomnieć o jeszcze jednej funkcji pauzy, o której nie bez ironii pisze Joseph Riepel. Pauza generalna, powiada Rieplowski *Praeceptor*, „zdolna jest przyciągnąć

⁶⁰ Małgorzata Grajter, *Relacje słowno-muzyczne w twórczości Ludwiga van Beethovena*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2015, s. 242.

uwagę nawet tych uprzykrzonych słuchaczy, którzy plotkują i kłócą się między sobą w czasie muzyki tak gwałtownie (nie mogą powiedzieć, [że] tak rozumnie), jak stare kobiety na targu bydła”⁶¹...

Bibliografia

- Bartel D., *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln 1997.
- Bonds M.E., *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge-London 1991.
- Grajter M., *Relacje słowno-muzyczne w twórczości Ludwiga van Beethovena*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2015.
- Harris E.T., *Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses*, „The Journal of Musicology”, 2005, Nr 4.
- Koch H.Ch., *Musikalisches Lexikon*, August Hermann der Jüngere, Frankfurt am Main 1802.
- Lissa Z., *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka”, 1960, nr 4.
- Mattheson J., *Der vollkommene Capellmeister*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1999.
- Mirka D., *Metric Manipulations in Haydn and Mozart*, Oxford University Press, New York i in. 2009.
- Ossi M., *Monteverdi as Reader of Petrarch*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies”, 2005, Nr 3.
- Spitzer M., *Metaphor and Musical Thought*, Oxford University Press, London 2004
- Sulzer J.G. (red.), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Weidmann und Reich, Leipzig 1771-1774, wyd. 2: 1792-1794.
- Vial S.D., *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century*, University of Rochester Press, Rochester 2008.

Composing Silence. The Functions of Pause in the Music of the Baroque and Classical Periods

S u m m a r y

This article explores the matter of role and significance of pause, considered as a peculiar manifestation of silence, in the music of Baroque and Classical periods. The starting point is the musical thought of the 18th-century, especially that of the German *Sprachraum*.

61 „Eine [General-Pause] ist vermögend auch sogar diejenigen verhassten Zuhörer aufmerksam zu machen, welche während der Musik so heftig (ich darf nicht sagen so vernünftig) miteinander schwätzen und streiten, als die alten Weiber auf dem Kuh-Markt”. Tłum. własne. Cyt. za: Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Tom I, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1752, s. 58.

The main body of the text consists of three sections. The first represents an overview of two aesthetic paradigms – the Baroque and the Classicistic – as well as important transformations within the 17th and 18th-century musical thought. Rhetorical triunity of painting, poetry and music was being replaced by clarity of well-laid form and its distinct articulation; the Baroque concept of harmony as the governing musical force – by a revision of the category of rhythm; technique of ‘motivic spinning-out’ – by the Classicistic concept of periodicity.

The second section outlines three syntactic functions of the pause, which refer to the articulation of musical form and are often related to the performance. The first function is ‘physiological’ – the pause serves as an opportunity for singers and wind players to take a breath – this is a recurring feature in all time periods and musical styles. That the second function is related to the correct execution of harmonic (Baroque paradigm) and metro-rhythmic (Classical paradigm) patterns. The third function is related to the concept of ‘musical punctuation’, which emerged in the 18th-century, following the rise and evolution of instrumental music. In the case of the musical-linguistic analogy behind that concept, a succession of traditional punctuation marks corresponds to the hierarchy of musical cadences rather than that of the pauses; the latter, however, play a significant role within the art of musical punctuation.

The third section describes the semantic and expressive functions of the pause. The Baroque paradigm is represented by nine musical-rhetorical figures of silence – *abruptio*, *apocope*, *aposiopesis*, *ellipsis*, *homoioptoton*, *homoioteleuton*, *pausa*, *suspiratio*, *tmesis* – as well as *dissolutio*, which is characteristic of the Italian style. In the classicistic style, however, the expressive pause functions on the principle of playing with convention – a confrontation with the listener’s expectations – through the manipulation of musical syntax. It occurs within individual periods (upsetting metric order and symmetry of periods, the suppression or deconstruction of cadences), whole pieces (false beginning, false ending), as well as within multi-movement works.

Słowa kluczowe: pauza, barok, klasycyzm, retoryka muzyczna, interpunkcja muzyczna

Keywords: pause, Baroque, Classicism, musical rhetoric, musical punctuation