

Krzysztof Bilica

<https://orcid.org/0000-0002-8044-7886>

In questa tomba oscura

W roku 1807 Beethoven skomponował ariettę *In questa tomba oscura* (*W tym ciemnym grobie*). Jest ona – uważam – jedną z pierwszych pieśniowych manifestacji romantycznych, prefiguracją, zwiastunem wielu późniejszych pieśni Schuberta i Schumanna. Do jej skomponowania zachęciła Beethovena polska arystokratka, hrabina Aleksandra Franciszka z Lubomirskich, wtedy od dwóch lat zamężna z Wacławem Sewerynem Rzewuskim, sławnym potem podróżnikiem i orientalistą, pamiętnikarzem i poetą, malarzem i kompozytorem, znawcą i hodowcą koni arabskich, a nawet emirem arabskim i powstańcem listopadowym.

Rzewusczy prowadzili w Wiedniu salon artystyczny. Podczas jednego z wieczorów wystąpił tam z recytacją swych wierszy Giuseppe Carpani (1751-1825), włoski poeta, dramaturg, librecista i pisarz muzyczny. Jeden z jego wierszy, *In questa tomba oscura*, musiał zrobić na Aleksandrze piorunujące wrażenie, bo poruszona nim, wystosowała do znanych jej kompozytorów prośbę o skomponowanie na jego kanwie arietty. Wkrótce przysłało jej swoje utwory kilkudziesięciu twórców, m.in. Luigi Cherubini, Carl Czerny, Franz Danzi, Emanuel Aloys Förster, Joseph Gelinek (Jelinek), Adalbert Gyrowetz (Jirovec), Heinrich Anton Hoffmann, Leopold Koželuch, Franz Xaver Wolfgang Mozart (syn Wolfganga Amadeusa), Ferdinando Paër, Antonio Salieri, Pietro Terziani, Václav Jan Tomášek, Joseph Weigl,

Niccolò Antonio Zingarelli¹ – i wreszcie sam Beethoven. Hrabiostwo własnym sumptem wydali w roku 1808 zbiór czterdziestu sześciu ariett opartych na wierszu Carpaniego, a po trzech latach – wyselekcjonowany zbiór osiemnastu utworów z ariettą Beethovena na czele.

Cóż takiego zawierał wiersz Carpaniego, że tak wstrząsnął hrabiną i zafascynował tak wielu kompozytorów?

In questa tomba oscura
Lasciami riposar;
Quando vivevo, ingrata,
Dovevi a me pensar.

Lascia che l'ombre ignude
Godansi pace almen
E non, e non bagnar mie ceneri
D'inutile velen.

W tym ciemnym grobie
pozwól mi wypoczywać.
Kiedy żyłem, niewdzięcznico,
Wtedy mogłaś o mnie myśleć.

Pozwól niech chociaż nagie cienie
cieszą się spokojem.
I nie, nie opluwaj moich prochów
zbytecznym jadem².

Zapewne wiersz wzbudził w Aleksandrze wspomnienie traumy doznanej we wczesnym dzieciństwie. Co się jej przytrafiło? Dlaczego w dojrzałym wieku zaczęła używać obranego z własnej woli na bierzmowaniu imienia swojej matki?

Na jej matce, Rozalii z Chodkiewiczów Lubomirskiej, ciążyło fatum. Urodziła się w pałacu ojca, hrabiego Jana Mikołaja Chodkiewicza, w Czarnobyli (tak, tym samym Czarnobyli, w którym po ponad dwóch wiekach doszło do katastrofy elektrowni jądrowej). Rozalię wydano za męża za księcia Aleksandra Lubomirskiego. Obdarzona urodą tudzież inteligencją, i Ignąca do urodziwych, choć niekoniecznie inteligentnych mężczyzn, nudziła się w mężowskich posiadłościach na ukraińskiej

1 Swoje arietty skomponowali też Rzewuscy: Aleksandra Franciszka i Wacław Seweryn.

2 Anonimowe tłumaczenie polskie wiersza za: *In questa tomba oscura* [<https://wloski.ang.pl/forum/pomoc-jezykowa-tlumaczenia/197458>, dostęp: 1.12.2019].

provincji. Ciągnęło ją do uciech i rozrywek w stolicy. Kajetan Koźmian wspomina w swych pamiętnikach:

Trzy były podczas sejmu konstytucyjnego najpiękniejsze młode kobiety w Warszawie: Kossowska podskarbina koronna [...], Rozalia księżna Lubomirska [...] i Julia Potocka [...]. Te wszystkie i wiele innych dobijały się o serce księcia Józefa [Poniatowskiego]. Na jego święto zebrały się raz [w Pałacu] Pod Blachą, przekupiły kamerdynera, że je wpuścił w niebytności księcia do jego sypialnego pokoju, i w nim kwiatami łóżko jego uwieńczyły. Gdy wtem księżę niespodzianie nadjechał ze swoją faworytą, aktorką Sitańską, i wszedł do pokoju. Spotkanie to nie bardzo było dla obydwu stron przyjemne³.

Chcąc odizolować lekkomyślną żonę od wpływów warszawskich libertynów, księżę małżonek wywiózł ją lekkomyślnie do Paryża. Tam Rozalia urodziła Aleksandrę, ale nie zaniechała zabaw w towarzystwie wysoko urodzonych. Zaprzyjaźniła się z damami dworu Marii Antoniny, także z madame du Barry, metresą Ludwika XV. Pozbawiona przez męża środków finansowych, musiała wrócić do kraju, lecz w roku 1792 znalazła się w Paryżu ponownie, tym razem z nowym wybrankiem serca, hrabią Tadeuszem Antonim Mostowskim, i... czteroletnią córeczką, Aleksandrą. Tymczasem Francją wstrząsały konwulsje rewolucji. W styczniu 1793 roku ścięto na gilotynie Ludwika XVI. Po dojściu jakobinów do władzy terror wzmógł się jeszcze bardziej. Księżna Lubomirska z powodu swych koneksji z francuskim dworem została oskarżona o udział w spisku antyrewolucyjnym i we wrześniu uwięziona. Pozwolono jej tylko zatrzymać przy sobie córkę, ale w czerwcu następnego roku zaprowadzono na szafot i bez pardonu ścięto. Aleksandra miała wówczas sześć lat. Do końca życia zapamiętała dramatyczny moment pożegnania z matką w więzieniu. Wysłuchany w salonie wiersz Carpaniego przypominał jej o przeżytej wtedy tragedii.

Inaczej odebrał wiersz Carpaniego Beethoven – mógł wyobrazić sobie grobową scenerię zupełnie nierealnej sytuacji, kiedy to zmarły kochanek czyni wyrzuty obecnej przy jego grobie niewiernej kochance, która – jak można się domyślać – dopiero teraz za nim zatęskniła. Żadna z wcześniejszych pieśni Beethovena nie podejmowała tak mrocznego tematu grobu, śmierci i duchów, a zarazem nieodwzajemnionej miłości,

3 K. Koźmian, *Pamiętniki Kajetana Koźmiana obejmujące wspomnienia od roku 1780 do roku 1815*, Oddział 2, nakł. Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1858, s. 97.

samotności lub tęsknoty za kimś utraconym. Trudno bowiem uznać za taką, powstałą około 1787 roku, elegię na śmierć pewnego pudelka (*Elegie auf den Tod eines Pudels*). Arietta *In questa tomba oscura* stała się pierwszą lub jedną z pierwszych pieśni, które zapoczątkowały tę mroczną tematykę, podjętą później w liryce pieśniowej romantyków niemieckich.

Mógł też Beethoven odkryć pojawiający się w wierszu Carpaniego wątek zdrady i niewierności – wszak zmarły zarzuca żyjącej, że nie myślała o nim, kiedy żył, zarzuca jej zdradę. A przecież zaledwie przed rokiem kompozytor ukończył drugą wersję *Fidelia*, opery, której przyświecała idea wręcz przeciwna – wierności małżeńskiej. Może więc Beethoven nie odmówił hrabinie Rzewuskiej umuzycznienia wiersza włoskiego poety z przekornej chęci zmierzenia się z przeciwieństwem wierności, jakim jest niewierność lub zdrada?

W gruncie rzeczy oba jego dzieła – i opera, i arietta – choć ideowo przeciwstawne i tak różne pod względem gatunku i ciężaru, są w swej warstwie słownej wariacjami jednego i tego samego motywu literackiego – Lenory. Nazwę zawdzięcza on balladzie Gottfrieda Augusta Bürgera, która pod takim właśnie tytułem ukazała się drukiem w roku 1773 i od razu zyskała popularność. Lenora to więc motyw rozpowszechniony w bajkach i pieśniach ludowych, w baśniach, mitach i poezji wielu narodów (w indeksie motywów literatury ludowej Stitha Thompsona oznaczony jako T 365). Korzeniami sięga starożytnego mitu o Protesilaosie i Leodamii. Mówi o dwojgu kochanków rozdzielonych z powodu śmierci jednego z nich.

Libretto Beethovenowskiego *Fidelia* (a pod *Fidelia* podszywa się główna bohaterka opery, Leonora) nawiązuje do wątku Lenory, który można odkryć w greckim micie o Orfeuszu i Eurydyce, choć nawiązuje do niego *à rebour*, na wspak. Bo to nie Florestan-Orfeusz, lecz Leonora-Eurydyka wstępuje do więzienia-Hadesu, by wydostać stamtąd swego męża Florestana-Orfeusza. Pięknie, tyle że w operze wszystko kończy się *happy endem*, od którego mity raczej stronią. Szczęśliwych zakończeń unikali też romantycy.

Znamienne, że polski romantyzm rozpoczyna się programową dla niego, a rozwijającą właśnie motyw Lenory balladą Adama Mickiewicza *Romantyczność*. Mamy w niej do czynienia znów z odwróconą relacją, inną niż w *In questa tomba oscura*, bo w balladzie to nie zmarły

kochanek przemawia do żyjącej dziewczyny, lecz żyjąca dziewczyna do zmarłego kochanka:

„Tyżeś to w nocy? – To ty, Jasieńku!
Ach! I po śmierci kocha!
[...]
„I sam ty biały jak chusta,
Zimny, jakie zimne dłonie!
Tutaj połóż, tu na łonie,
Przyśnij mnie, do ust usta!

Dziewczyna ma zwiady. Zdaje się jej, że jest noc (a „To dzień biały!”), że przysłała na grób zmarłego kochanka (a „to miasteczko!”), że widzi swego Jasieńka i z nim rozmawia („Przy tobie nie ma żywego ducha”), że go dotyka („Co tam wkoło siebie chwytasz?”).

«Słuchaj, dziewczeczko!» – krzyknie wśród zgiełku
Starzec i na lud zawoła:
«Ufajcie memu oku i szkiełku,
Nic tu nie widzę dokoła»⁴.

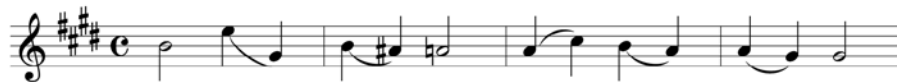
Mickiewicz zderza w balladzie realistyczne postrzeganie świata przez starca – przedstawiciela wieku oświecenia, z fantazmatycznym postrzeganiem świata przez dziewczynę – przedstawicielkę ludu. Zapoczątkowując polski romantyzm, poeta odrzuca prymat rozumu narzucony przez oświeceniowych filozofów, zwraca się ku wierzeniom i obrzędom ludu, jego pieśniom i bajkom, pełnym dziwnych, niezgodnych z logiką i zdrowym myśleniem nierealnych sytuacji, i syci nimi swą poezję. Zwrot Beethovena w latach 1806-1807 od *Fidelia* do *In questa tomba oscura* jest symbolicznym zwrotem od racjonalizmu wieku oświecenia ku irracjonalizmowi doby romantyzmu, od klarownej, logicznej, wyważonej muzyki klasycyzmu ku ciemnej, dzikiej, rozedrganej emocjonalnie muzyce nowego wieku, w którym twórcy nie będą się już kierowali wyłącznie rozumem i regułami, lecz przede wszystkim wyobraźnią, intuicją i emocjami. Wszak w roku następnym kompozytor rozpocznie komponowanie czterech wersji *Sehnsucht*, pieśni już z ducha romantycznej. Jaką więc muzykę dobrał Beethoven do dwóch czterowersowych strof wiersza Carpaniego?

4 Adam Mickiewicz, *Romantyczność* [w:] *Dzieła poetyckie: 1. Wiersze*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1983, s. 27-29.

Nie ma w niej z pozoru nic rewolucyjnego. Pieśń, utrzymana w wolnym tempie *lento*, przybiera prostą formę ABA¹. Muzyczna częśćka A obejmuje pierwszą strofę wiersza, B – strofę drugą, natomiast A¹ – nieco przekształconą pierwszą. Częstkę A poprzedza dwutaktowy wstęp fortepianu, a między częstkami A i B oraz B i A¹ występują dwutaktowe fortepianowe łączniki. Okresowość w pieśni jest zaburzana przez naddatki i niedomiary: w częstce A początkowy regularny ośmiotakt – z poprzednikiem i następnikiem (2+2)+(2+2) – został powiększony o dwa takty, co w sumie dało dziesięć taktów: (2+2)+(2+2)+2; częstkę B ograniczył kompozytor do siedmiotaktu: 2+2+3, ale częstkę A¹ – powiększył aż do czternastu taktów: (3+2)+(2+2)+(2+3) i zakończył jednotaktową kadencją fortepianu.


Pod względem tonalnym i melodycznym po częstce A zachodzi nagła zmiana tonacji i melodii – *mutatio per tonum* i *per melopoeiam*, jakimi szafowała dawna retoryka muzyczna. Dotychczasowa tonacja As-dur przechodzi raptownie w częstce B w odległą od niej E-dur, a w nowej tonacji zaczyna płynąć w partii wokalne urzekająca melodia – zaskakująco wszakże podobna do początku Mozartowskiego motetu *Ave verum corpus*.

a)



(ze słowami: "Ave, ave verum corpus"
"Witaj, witaj, prawdziwe ciało")

b)



(ze słowami: "Lascia che l'ombre ignude / Godansi pace almen"
"Pozwól, niech chociaż nagie cienie / cieszą się spokojem")

Przykład 1. a) W.A. Mozart, motet *Ave verum corpus* – incipit głosu sopranowego w transpozycji do tonacji E-dur; b) L. van Beethoven, arietta *In questa tomba oscura*, melodia częśćki B

Możliwe są dwie interpretacje: albo to reminiscencja, albo zakamuflowany cytat. To drugie jest mało prawdopodobne. Czy Beethoven użyłby melodii, która u Mozarta niesie słowa odnoszące się do ciała Chrystusa: „Ave verum corpus” („Witaj, prawdziwe ciało”), po to tylko, żeby zastosować

ją do słów mówiących o „nagich cieniach” lub o bezcielesnym duchu przeciwstawionym dziewczynie z krwi i kości? Byłby to niemądry akt bluźnierczy, o jaki kogo jak kogo, ale Beethovena trudno posądzić (zresztą było wtedy za wcześnie na takie szyfry w muzyce). Pozostaje więc pierwsza możliwość – że jest to reminiscencja, wywołana być może kompozytorskim zamiarem wprowadzenia do melodii opadającej seksty małej, która stała się już konwencjonalnym motywem muzycznym, toposem⁵.

Inna zmiana zachodzi w samej części B. Po owej urzekającej kantylenie – *pianissimo* w E-dur – następuje fragment recytatywny, wprost melodeklamacja na jednym dźwięku *c* – *crescendo* do *fortissimo*. Melodeklamacji tej towarzyszy pochód modulujących akordów fortepianu, zakończony kadencją zawieszoną na akordzie C-dur – jest on dominantą w f-moll, tonacji paralelnej do As-dur, na której muzyczna akcja w części A¹ kończy się tak, jak się w początkowej A rozpoczęła (por. przykł. 2, s. 96).

Mimo więc pozornej prostoty, arietta zawiera takie rozwiązania, jakich unikała klarowna, logiczna, wyważona muzyka klasycyzmu, czyli: rozregulowaną okresowość, gwałtowną zmianę tonacji i charakteru melodii, recytatywność przeciwstawioną kantylenie, harmonikę wykorzystującą alteracje i modulacje, wreszcie spotęgowaną przez *crescendo* dynamikę – od *pianissimo* do *fortissimo*.

Beethoven potraktował zamówienie hrabiny Rzewuskiej poważnie (tak jak potem poważnie potraktuje zamówienie Antona Diabelliego), podszedł do wszystkich szczegółów kompozycji z pieczołowitością. Świadczy o tym zachowany w Bibliotece Muzeum Narodowego w Krakowie autograf jego listu do Carpaniego⁶, w którym poruszył sprawę dostrzeżonego przez siebie drobnego błędu prozodycznego w ariecie.

5 Por. Jolanta Szulakowska-Kulawik, *Seksta mała jako symbol miłości w operze* [w:] *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R.D. Golianek, P. Urbański, Wydawnictwo MADO, Toruń 2010.

6 Rękopis figuruje w Bibliotece Muzeum Narodowego w Krakowie (Zbiory Czartoryskich) pod sygnaturą rkp. 2846.

In questa tomba oscura
/ Lasciami riposar;

w As-dur: T S S_{II} D⁷ T S S_{II} S_{II} D⁷ T

Quando vivevo, ingrata,
/ Dovevi a me pensar,

T T^{7>} S S_I^{7>} D⁶ D⁷ T

a me pensar.

T S D⁶ D⁷ T

Lascia che l'ombre
ignude / Godansi pace
almen. / E non, e non
bagnar mie ceneri /
D'inutile velen.

w E-dur: T S_{II}⁷ D⁷ T T^{1>} D₃^{7>}
w f-moll: S^{6<} D⁴ D⁷

In questa tomba oscura
/ Lasciami riposar;

w As-dur: T S S_{II} D⁷ T S S₃ S_{II} D⁷ T

Quando vivevo, ingrata,
/ Dovevi /:a me pensar:
ingrata, ingrata!

T T^{7>} S S_I^{3>} D⁶ D⁷ T S T T

1

Przykład 2. L. van Beethoven, arietta *In questa tomba oscura* – następstwa harmoniczne

P.P. przypominam sobie, iż popełniłem błąd, zmieniając **l'alma** [...] na **almen**; ponieważ rozróżniam w utworze oddzielnymi nutami dwie zgłoski pa-**ce al**-men, co być nie powinno ze względu na elizję **ce**. Proszę zatem Pana o przesłanie mi dziś jeszcze oryginału wraz z kopią, w celu poprawienia tej małej omyłki; najpóźniej jutro oddam to Panu. Jestem zmuszony rzec się przyjemności zobaczenia Pana, gdyż jestem zaproszony na wycieczkę na wieś, gdzie pozostanę aż do wieczora. Moje mieszkanie znajduje się w Maison Pascolaty [barona Johanna Baptysty von Pasqualati], Mölker Bastey Nr 1239 na czwartym piętrze. Pozostaję z szacunkiem i poważaniem Pański sługa Louis van Beethoven⁷.

List musiał być pisany pod koniec 1807 lub na początku 1808 roku, to znaczy przed wydaniem zbioru ariett do wiersza włoskiego poety. Prawdopodobnie obaj artyści znali się już wcześniej. Carpani w roku 1792 został redaktorem „Gazetta di Milano”, ale cztery lata potem, po zajęciu przez Francuzów Mediolanu, salwował się ucieczką do Wiednia. Tam zaprzyjaźnił się z Haydnem i Salierim⁸, i pozostał do końca życia. Z relacji Gioacchina Rossiniego wiadomo, że w roku 1822 przy jego spotkaniu z Beethovenem obecny był Carpani, który prawdopodobnie spotkanie to zaaranżował⁹.

Beethovenowską ariettę przyćmiły nieco takie późniejsze kompozycje Schuberta, jak ballada *Król elfów (Król olch)* czy pieśń *Śmierć i dziewczyna*, ale nie odebrały jej ani pierwszeństwa, ani koncertowego życia. Jako jedyna spośród ariett napisanych do wiersza Carpaniego jest do dziś często i chętnie śpiewana przez najwybitniejszych artystów¹⁰.

7 Cyt. w tłumaczeniu Zofii Lissy za: Z. Lissa, *Polonica Beethovenowskie*, PWM, Kraków 1970, s. 146 [pisownia oryginalna].

8 Trzy lata po śmierci pierwszego klasyka Carpani opublikował w Mediolanie poświęconą mu biografie *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, która zresztą została nierozważnie splagiowana przez Stendhala. Po śmierci zaś Salieriego, swego przyjaciela, podjął śledztwo, które wykazało bezpodstawność stawianego włoskiemu kompozytorowi zarzutu otrucia Mozarta.

9 Rossini miał zrelacjonować Richardowi Wagnerowi w roku 1860 swoje spotkanie, które wiosną 1822 roku odbył z Beethovenem. Relację spisał obecny wtedy przyjaciel obu kompozytorów, Edmond Michotte. Zob. George R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, przeł. E. Życieńska, wyd. III, W.A.B., Warszawa 2009, s. 555. Por. Adam Czartkowski, *Beethoven*, Warszawa 2010, s. 217-218.

10 Arietta *In questa tomba oscura* Beethovena weszła do repertuaru m.in. śpiewaków takich jak Fiodor Szalapin, Mark Rejzen, Boris Christoff, Leonard Warren, Mario del Monaco, Gérard Souzay, Dietrich Fischer-Dieskau, Luciano Pavarotti, a także wielkich śpiewaczek, jak Rosa Ponselle, Christa Ludwig, Barbara Hendricks czy Cecilia Bartoli. Po stu latach odezwał się jej słabym i mocno spóźnionym echem marsz pogrzebowy *W mogile ciemnej śpij na wieki* zapomnianego kompozytora polskiego Aleksandra Orłowskiego (1862-1932). Jest on rodzajem trenu i przykładem muzyki użytkowej, towarzyszącej ceremoniom pogrzebowym. Słysz się go i dzisiaj w kościołach i na cmentarzach. Wprawdzie tekst marsza – anonimowego autora – trąci grafomanią (zbyt dużo w nim achów, wzdychań i łez), a muzyka ogranicza się do stereotypowych figur,

Bibliografia

- Czartkowski A., *Beethoven*, Warszawa 2010.
- In questa tomba oscura* [<https://wloski.ang.pl/forum/pomoc-jezykowa-tlumaczenia/197458>, dostęp: 1.12.2019].
- Koźmian K., *Pamiętniki Kajetana Koźmiana obejmujące wspomnienia od roku 1780 do roku 1815*, Oddział 2, nakł. Jana Kajetana Żupańskiego, Poznań 1858.
- Lissa Z., *Polonica Beethovenowskie*, PWM, Kraków 1970.
- Marek G.R., *Beethoven. Biografia geniusza*, przeł. E. Życieńska, wyd. III, W.A.B., Warszawa 2009.
- Mickiewicz A., *Romantyczność [w:] Dzieła poetyckie: 1. Wiersze*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1983.
- Szulakowska-Kulawik J., *Seksta mała jako symbol miłości w operze [w:] Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R.D. Goliańek, P. Urbański, Wydawnictwo MADO, Toruń 2010.
- Thompson S., *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington 1955-1958.

In questa tomba oscura

S u m m a r y

In 1807 Beethoven composed an arietta to the Italian poet, Giuseppe Carpani's, poem *In questa tomba oscura*. It was done at the request of the Polish aristocrat, countess Aleksandra Franciszka Rzewuska née Lubomirska, who also commissioned sixty other composers to write similar ariettas based on the same poem. It is probable that Carpani's poem reminded her of her childhood trauma (her mother died on the guillotine during the French Revolution). Carpani's poem belongs to the group of literary works that expand on the motif of Lenore (T 365 in Stith Thompson's index of folk literature motifs). A version of this motif can be found in the decisive for Polish romanticism ballad *Romantism* by Adam Mickiewicz. The author of this article claims that Beethoven's arietta is one of the first songs of the romanticism movement – both in its literary and musical layer – which is proven by an analysis of the poem and music. Due to the qualities of the piece, the arietta is still readily performed by the most distinguished singers.

Słowa kluczowe: Ludwig van Beethoven, Giuseppe Carpani, Adam Mickiewicz, arietta, motyw Lenory, pieśń romantyczna

Keywords: Ludwig van Beethoven, Giuseppe Carpani, Adam Mickiewicz, arietta, Lenora's motif, romantic song

kompozycja jednak wywiera wrażenie na słuchających. Może dlatego, że podmiotem lirycznym tego marsza-trenu nie jest jedna osoba, lecz bliżej nieokreślona zbiorowość, z którą uczestnicy uroczystości pogrzebowej siłą rzeczy muszą się identyfikować. Słuchają więc i myślą o śmierci, która oddzieliła ich – jeszcze żyjących – od zmarłego, i która kiedyś ich samych na zawsze z nim połączy.