Teresa
Piech

PROBLEMATYKA WYKONAWCZA PARTII SKRZYPIEC W NIEMIECKIM KONCERCIE KOŚCIELNYM XVII WIEKU NA GŁOS SOLOWY, SKRZYPCE I BASSO CONTINUO

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE
1 8 8 8

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2013
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. Magdalena Myczka

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-58-2

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Spis treści

Wstęp 5

Rozdział I. Koncert kościelny – geneza, rozwój, charakterystyka 11

Rozdział II. Niemieccy kompozytorzy koncertów kościelnych na głos solowy, skrzypce i basso continuo w drugiej połowie XVII wieku 19

Nicolaus Bruhns (1665–1697) 19

Dieterich Buxtehude (1637–1707) 21

Franz Tunder (1614–1667) 23

Christian Geist (?1650–1711) 24

Johann Krieger (1652–1735) 25

Johann Philipp Krieger (1649–1725) 26

Samuel Capricornus (1628–1665) 29

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) 30

Rozdział III. Analiza utworów 33

Nicolaus Bruhns (1665–1697): *Mein Herz ist bereit* (?1689–1691) 34

Dieterich Buxtehude (1637–1707): *Singet dem Herrn ein neues Lied* BUXWV 98 (przed 1683) 39

Franz Tunder (1614–1667): *Salve coelestis Pater* (1663/1664) 43

Christian Geist (1650–1711): *Alleluja. De funere ad vitam* (1672) 45
Johann Krieger (1652–1735): *Dominus illuminatio mea* (1690) 48
Johann Philipp Krieger (1649–1725): *Laetare anima mea* (1690) 50
Samuel Capricornus (1628–1665): *Adeste omnes fideles* (1671) 53
Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704): *Nisi Dominus* (ok. 1700) 55

Rozdział IV. Problematyka wykonawcza 60
Sposoby współdziałania głosu wokalnego i skrzypcowego
w partyturach koncertów kościelnych 62
Dosłowne powtarzanie krótkich motywów wokalnych 62
Dosłowne powtarzanie dłuższych fragmentów 63
Swobodne (zmienione) powtórzenia krótkich motywów wokalnych 64
Wprowadzanie przez skrzypce nowego materiału podejmowanego następnie przez śpiewaka . .64
Wymiana krótszych i dłuższych motywów pomiędzy głosami 67
Ilustrowanie przez instrument poszczególnych słów lub zdań 68
Artykulacja 70
Stosowanie smyczkowania jako imitacji tekstu wokalnego 71
Sposoby naśladowania spółgłosek tekstu słownego 73
Akcentuacja 75
Dynamika 76
Interpretacja solowych odcinków instrumentalnych
w kontekście formy i tekstu utworu 78
N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit* 78
D. Buxtehude, *Singet dem Herrn* 83
F. Tunder, *Salve coelestis pater* 87
Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam* 89
J. Krieger, *Dominus illuminatio mea* 93
J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea* 93

S. Capricornus, *Adeste omnes fideles* 95
H. I. F. Biber, *Nisi Dominus* 96
Dobór odpowiedniego instrumentarium, problematyka wysokości stroju i temperacji 99
Trzymanie skrzypiec i smyczka 100

Zakończenie 104

Bibliografia 107

Aneks 112

Opis płyty *Niemieckie koncerty kościelne* 167

Wstęp

Wiek XVII w Niemczech to okres niezwykle burzliwy. Składająca się z kilkuset zróżnicowanych pod względem etnicznym i religijnym księstw, hrabstw, biskupstw i wolnych miast Rzesza Niemiecka zmagała się z niepokojami na tle religijnym. Protestanckie północne landy walczyły o wpływy z południowymi – katolickimi. Reformacja zataczała coraz szersze kręgi, czemu przeciwstawiała się dynastia Habsburgów, co doprowadziło do wyniszczającej Europę wojny trzydziestoletniej. W jej wyniku życie straciło w niektórych landach do 50 procent populacji, spowodowała też ogromne straty materialne na terenie Niemiec. W państwie tak doświadczonym przez kataklizm wojny kultura nie mogła osiągnąć takiego rozwoju, jak w państwach ościennych (Francja czy Anglia). Jednak pomimo to muzyka kościelna rozwijała się prężnie, czego przyczyną niewątpliwie była jej rola i znaczenie w liturgii luterańskiej.

Jednym z ważniejszych gatunków w muzyce religijnej XVII wieku był koncert kościelny. Obok motetu jest poprzednikiem kantaty, bez jego obecności trudno wyobrazić sobie dalszy rozwój wielkich dzieł muzyki religijnej. Terminu *concerto* początkowo używano dla określenia form wokalnych i mieszanych form wokalno-instrumentalnych. W pierwszej połowie wieku XVII termin ten był powszechnie używany na określenie muzyki wokalnej z akompaniamentem instrumentalnym, jednak najczęściej w odniesieniu do muzyki kościelnej. W Niemczech koncert kościelny stał się najpopularniejszym gatunkiem w protestanckiej muzyce kościel-

nej. Przejawiał ogromny wpływ muzyki włoskiej, można tam zauważyć wpływy madrygałów Monteverdiego czy Cacciniego. Można też zauważyć wyraźny wzrost znaczenia zespołu instrumentów, które łączą elementy monodii, wymiany pomiędzy solo i tutti, a także kontrasty pomiędzy głosami solowymi i pasażami instrumentalnymi czy polichóralnością. Niemiecki koncert kościelny wykorzystywał również elementy świeckiej muzyki kameralnej (szersze wykorzystanie instrumentów) oraz opery (użycie formy da capo). Niektórzy kompozytorzy umieszczali elementy poezji jako wstawki do tekstu biblijnego, tworząc jakby dzieła w stylu kantatowym. Inni tworzyli dzieła ściśle liturgiczne, używając wyłącznie tekstów biblijnych, i ten stan trwał aż do końca XVII wieku.

Przedmiotem pracy jest próba odpowiedzi na pytanie, jaka była rola skrzypiec jako instrumentu solowego w niemieckim koncercie kościelnym XVII wieku, zbadanie roli, jaką instrument ten pełnił w małoobsadowych koncertach oraz przedstawienie wynikających z tej roli konsekwencji wykonawczych – rozwiązanie szeregu problemów specyficznych wynikających ze współdziałania instrumentu z głosem wokalnym. Na pracę składa się dzieło artystyczne zapisane na CD oraz jego opis.

Dzieło artystyczne stanowi nagranie następujących utworów:

1. Nicolaus Bruhns (1665–1697) *Mein Herz ist bereit* (1689–1691);

2. Dieterich Buxtehude (1637–1707) *Singet dem Herrn ein neues Lied* BUXWV 98 (przed 1683);

3. Franz Tunder (1614–1667) *Salve coelestis Pater* (1663/1664);

4. Christian Geist (1650–1711) *Alleluja. De funere ad vitam* (1672);

5. Johann Krieger (1652–1735) *Dominus illuminatio mea* (1690);

6. Johann Philipp Krieger (1649–1725) *Laetare anima mea* (1690);

7. Samuel Capricornus (1628–1665) *Adeste omnes fideles* (1671);

8. Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) *Nisi Dominus* (ok. 1700).

Koncert kościelny na głos solo i instrument solowy nie doczekał się jak dotąd szczegółowego omówienia. W literaturze przedmiotu istnieją nieliczne opracowania dotyczące koncertu kościelnego, jego początków i rozwoju[1], wciąż jednak brakuje omówienia od strony czysto instrumentalnej[2]. Istnieje wiele publikacji dotyczących techniki skrzypcowej[3], retoryki[4], rozwoju muzyki instrumentalnej, natomiast nie ma pozycji omawiających rolę instrumentu koncertującego w małoobsadowej muzyce wokalno-instrumentalnej.

Oryginalność niniejszej pracy polega na podjęciu zagadnienia szczegółowego pomijanego w dotychczasowych badaniach lub podejmowanego na marginesie innych tematów. Praca ta pozwoli stworzyć podstawy do całościowego obrazu gatunku i do dalszych, bardziej szczegółowych badań w tej dziedzinie.

Utwory składające się na dzieło artystyczne stanowią reprezentatywny wybór koncertów kościelnych przeznaczonych na założoną w pracy obsadę. Są to kompozycje zawierające partie skrzypiec najciekawsze pod względem interpretacyjnym i najbardziej wymagające pod względem instrumentalnym.

Do dziś zachowało się niewiele utworów na jeden głos wokalny, jedne skrzypce i basso continuo, najwięcej w kolekcji Dübenów (rodziny, która służyła na szwedzkim dworze królewskim w latach 1620–1710). Kolekcja ta zawiera ponad 2300 rękopisów utworów wokalno-instrumentalnych i instrumentalnych oraz 25 druków z XVII

---

[1] Np. A. Arno, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935.

[2] Np. Lars Berglund w swojej monografii, gdzie szczegółowo omawia wszystkie utwory Geista, roli skrzypiec w utworze *Alleluja. De funere ad vitam* poświęca zaledwie przypis. Por. L. Berglund, *Studier i Christian Geist vokalmusik*, Uppsala 2002 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series, 21), s. 151, przypis 256.

[3] Np. G. Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*, Graz 2006; J. Tarling, *Baroque string playing for ingenious learners*, St. Albans 2000.

[4] Np. J. Tarling, *The Weapon of Rhetoric*, St. Albans 2005.

i początku XVIII wieku ponad 200 kompozytorów z Niemiec, Austrii, Włoch, Francji, Polski, Anglii, krajów bałtyckich i Szwecji. Stworzył ją Gustaf Düben (1628–1690)[5], kapelmistrz szwedzkiego dworu królewskiego. Obecnie znajduje się ona w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali. Z tej kolekcji pochodzi większość utworów wykorzystanych w pracy.

Drugą ważną kolekcją jest kolekcja Österreicha-Bokemeyra – zawiera ponad 1800 utworów wokalno-instrumentalnych kompozytorów niemieckich i włoskich. To jedno z najważniejszych źródeł do protestanckiej muzyki niemieckiej XVII wieku. Stworzył ją kompozytor Georg Österreich, kapelmistrz na dworze księcia Szlezwiku-Holsztyna na dworze w Gottorf. Zawiera ona dzieła m.in. Christopha Bernharda, Nicolausa Bruhnsa, Dietericha Buxtehudego, Samuela Capricornusa, Johanna Philippa Kriegera i innych. Österreich sprzedał swój zbiór Heinrichowi Bokemeyerowi, który znacznie go rozszerzył. Zbiór ten zawiera również traktaty teoretyczne. Obecnie przechowywany jest w Staatsbibliothek zu Berlin. W całym tym ogromnym zbiorze znajduje się jedynie kilka utworów napisanych na tak małą obsadę, jednak z powodu niewielkiej atrakcyjności wykonawczej nie zostały wybrane do omówienia[6].

W pracy korzystano z nielicznych istniejących wydań nutowych:

H. I. F. Biber, *Nisi Dominus*, Salzburg 2001 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 10);

F. Tunder, *Salve coelestis pater*, Leipzig 1900 (Denkmäler deutscher Tonkunst, 3);

D. Buxtehude, *Singet dem Herrn ein neues Lied*, Stuttgart 2005.

N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, Frankfurt-London-New York 1939.

---

[5] E. Kjellberg, *The Düben Family and the Düben Collection*, [w:] Erik Kjellberg (red.), *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe*, Bern 2010, s. 11–30 (Varia Musicologica, 18).

[6] H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zu Musikwissenschaft, 18), poz. 50, 286, 572, 1084, 1088, 1105, 1642.

Wydanie utworu N. Bruhnsa zawierało jednak widoczne na pierwszy rzut oka dość duże ingerencje wydawcy, dlatego za podstawę interpretacji służyły głosy jedynego zachowanego rękopisu utworu przechowywanego obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Lundzie (sygn. Wenster M:60).

Pozostałe utwory zostały opracowane przez autorkę na podstawie rękopisów zachowanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali:

sygn. vmhs 9:1, S. F. Capricornus, *Adeste omnes fideles*;

sygn. vmhs 25:1, Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*;

sygn. vmhs 57:10, J. Krieger, *Dominus illuminatio mea*;

sygn. vmhs 27:15, J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*.

W pierwszym rozdziale omówiony zostanie gatunek: koncert kościelny, jego historia i rozwój, a także jego wpływ na rozwój innych form muzyki kościelnej. Rozdział drugi przedstawi postaci kompozytorów utworów wykorzystanych w pracy. Trzeci rozdział poświęcony będzie analizie samych utworów pod kątem zależności między tekstem słownym a partykulacją formy i zawartością muzyczną poszczególnych odcinków, szczególnie w zakresie partii instrumentalnej. Rozdział czwarty będzie stanowił szerokie omówienie problematyki wykonawczej specyficznej dla repertuaru wokalno-instrumentalnego. Zostaną tu zidentyfikowane różne poziomy związków pomiędzy partią skrzypiec i warstwą słowną utworów, a także sposoby powiązania przez kompozytorów partii wokalnej i instrumentalnej. Szczególnie szeroko omówiona będzie problematyka smyczkowania, artykulacji i akcentuacji w związku z rytmiką i brzmieniem słów tekstu. Solowe odcinki instrumentalne zostaną zanalizowane pod kątem ich relacji do charakteru kompozycji bądź sąsiadujących z nimi cząstek i zinterpretowane od strony ich charakteru oraz środków technicznych niezbędnych do jego plastycznego wydobycia. Zaprezentowane zostanie również instrumentarium wykorzystane przy nagraniu płyty, omówiony i uzasadniony wybór wykorzystanych instrumentów, wysokości stroju i temperacji.

Wreszcie poruszona będzie kwestia sposobu trzymania instrumentu i smyczka, w odniesieniu do repertuaru siedemnastowiecznego często traktowana nazbyt pobieżnie i anachronicznie.

Uzupełnieniem opisu dzieła artystycznego jest dołączony aneks zawierający przygotowane przez autorkę praktyczne edycje utworów niedostępnych w wydaniach współczesnych. Są one możliwie wierne wobec swoich podstaw źródłowych. Poprawione zostały jedynie oczywiste błędy kopistów (nieliczne głębsze ingerencje opatrzone będą komentarzem w rozdziale trzecim). Ponieważ jednak celem przygotowania tych edycji było wyłącznie wykonanie i nagranie zawartych w nich utworów, nie dołączono do nich aparatu krytycznego. Wobec łatwego dostępu internetowego do źródeł znajdujących się w zbiorze Dübenów w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali przeprowadzenie ewentualnego porównania tekstu edycji z tekstem źródłowym nie powinno nastręczać żadnych trudności.

Rozdział I

Koncert kościelny – geneza, rozwój, charakterystyka[1]

Rozwój wielkich form muzyki religijnej nie byłby możliwy bez wielkiego rozkwitu motetu i koncertu kościelnego. W XVII wieku koncert kościelny był jednym z najpopularniejszych gatunków wykorzystywanych w muzyce sakralnej.

Termin *concerto* pochodzi prawdopodobnie od łacińskiego *concertare*, co może znaczyć zarówno rywalizować, dyskutować, spierać się, jak również współdziałać. Pierwotne włoskie znaczenie słowa *concertare* to uzyskiwać, ustalać, zgadzać się, łączyć. Jednak oba te znaczenia były w użyciu przez cały rozwój gatunku. Około początku XVII wieku autorzy przypominają jeszcze inne łacińskie znaczenie słowa *concerto*: rywalizować, dążyć, zwalczać (Praetorius, Bottrigari).

To także współdziałanie głosów lub instrumentów lub ich grup. Szeroko stosowana była praktyka zestawiania kontrastowych grup instrumentów – głosy wysokie przeciw niskim, głosy wokalne przeciwstawiano chórom instrumentalnym, solo – tutti.

---

[1] Opracowano na podstawie: A. Hutchings, M. Talbot, hasło: *Concerto*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 6, s. 240–242; por. V. Scherliess, A. Forchert, hasło: *Konzert*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1996, *Sachteil*, t. 2, kol. 628–642.

Termin *concerto* początkowo, w pierwszej połowie XVII wieku, zanim stał się określeniem muzyki czysto instrumentalnej, był używany dla określenia muzyki wokalnej i mieszanych form wokalno-instrumentalnych, najczęściej jednak w odniesieniu do muzyki kościelnej; we Włoszech stosowano go w muzyce kościelnej z tekstem łacińskim, często w utworach solowych z basso continuo. Jego genezą były odcinki koncertujące pochodzące z motetu, które zostały przeszczepione na grunt muzyki instrumentalnej, do czego dołączono antyfoniczne współdziałanie i przeciwstawianie głosów. Typowa była polichóralność, jaką stosowano u św. Marka w Wenecji. Pierwsza publikacja, w której użyto tego terminu, to *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli*, wydana w Wenecji w 1587. Mamy tu do czynienia z „musica da chiesa, madrigali, & altro, per voci, & stromenti musicali" – czyli różną obsadą, zróżnicowaną ilością głosów i tekstem. Również Claudio Monteverdi, wydając swoje zbiory: *Scherzi musicali* (Wenecja 1607), VII Księgę madrygałów (Wenecja 1619) i *Nieszpory Maryjne* (1610), używał określenia *concerti*.

W Niemczech można zaobserwować wyraźną różnicę stylistyczną pomiędzy motetem, który stanowił kontynuację pełnogłosowego stylu renesansowego (*stile antico*) a koncertem – utwory w stylu nowszym, małogłosowe, wymagające continuo dla uzupełnienia harmonii i posługujące się typową wczesnobarokową motywiką z drobniejszymi wartościami rytmicznymi. Wynikiem stosowania tych dwóch różniących się od siebie form było wyewoluowanie koncertu kościelnego jako gatunku. Wyraźne w nim były włoskie wzorce: użycie kontrastujących grup brzmieniowych – kontrasty między wysokimi i niskimi chórami głosów (A. Gabrieli), przeciwstawianie partii solowych i chórów wokalno-instrumentalnych (G. Gabrieli).

Wzorzec komponowania Gabrielich zaczęli rozpowszechniać kompozytorzy: Hans Leo Haβler, Gregor Aichinger (który bywał we Włoszech), a także Christian Erbach, Hieronimus Praetorius i inni.

W Niemczech praktykę koncertu kościelnego rozpowszechnił Michael Praetorius, który jako pierwszy połączył elementy włoskiej praktyki z niemiecką tradycją i stworzył formy łączące polichóralność i monodię akompaniowaną. Wydany w 1605 zbiór *Musae Sioniae* – wielochórowe opracowania chorałów – nosi podtytuł *Geistliche Concert Gesänge*. Rozróżnia on 4–7-głosowe utwory (motety) od 2–7-chórowych (concerti). Od 1607 w tytułach zbiorów 8–12-głosowych opracowań chorałowych z *Musae Sioniae I–IV* i *Motectae & Psalmi* stosuje określenie *concert*.

W 1602 Lodovico Viadana wydał w Wenecji *Cento concerti ecclesiastici*, w których szeroko zaprezentował nowe możliwości obsady złożonej z różnie konfigurowanych głosów solowych podpartych akompaniamentem basso continuo. Zbiór ten stał się inspiracją i wzorem do naśladowania dla bardzo wielu kompozytorów w Niemczech i całej Europie.

Pierwszym naśladowcą Viadany w Niemczech był Gregor Aichinger, organista katedry w Augsburgu, który wydał w 1607 roku w Dillingen *Cantiones ecclesiasticae trium et quator vocum… cum basso generali & continuo*. Brak tu jedno- i dwugłosowych utworów (u Viadany ponad połowa to takie). Wyraźnie widać zamysł Aichingera, aby wprowadzić nowe sposoby kompozycji w taki sposób, żeby wykonawcy mogli je powiązać z dobrze im znanymi tradycjami: śpiewacy z praktyką śpiewania tricinium, a organiści z grą *basso seguente* wyprowadzoną ze struktury polifonicznej. *Cantiones* to przede wszystkim dzieło pedagogiczne, utwory 3- i 4-głosowe z odcinkami małogłosowymi z basso continuo.

Wydany w 1609 we Frankfurcie u N. Steina przedruk *Cento concerti ecclesiastici* Viadany miał wpływ na muzykę nie tylko w katolickiej, a również w protestanckiej części Niemiec.

Samuela Scheidta *Concertes sacri* wydane w Hamburgu w 1622 to utwory 8–12-głosowe, wzorowane na Praetoriusie (*große geistliche Konzerte*). Podporządkował on się również nowej modzie i w latach 1631–1640 wydał koncerty małogłosowe.

Johann Schein w *Opera nova* (Lipsk 1626) przejawia raczej wpływy *Nieszporów* Monteverdiego niż Praetoriusa. Schein szerzej wykorzystywał solowe możliwości głosów niż tylko kontrasty czy zestawienia barwowe. Pisał dłuższe utwory – zespół instrumentalny występuje na przemian z głosami wokalnymi i wzmacnia zakończenia. Jego twórczość łączy wywodzący się z XVI wieku koncert z naśladowaniem stylu Viadany i w ogóle włoskich *motetti concertati*, który to sposób pisania poznał Schütz i zastosował w pierwszej części *Symphoniae sacrae*.

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego gatunku był Heinrich Schütz, który używał zamiennie nazw *concerto* i *motet* dla określenia utworów polichóralnych, chociaż przy wykorzystaniu głosu solowego używał wyłącznie określenia *concerto*. Publikacja w 1619 roku *Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Concerten* spowodowała, że koncert kościelny stał się podstawowym gatunkiem w protestanckiej muzyce kościelnej.

W przedmowie do *Symphoniae sacrae* (1629) pisze on, że zmiana stylu komponowania nastąpiła pod wpływem Włochów – zwłaszcza siódmej księgi madrygałów Monteverdiego czy monodii Cacciniego i jego naśladowców. Schütz był kontynuatorem linii Monteverdiego i Grandiego, opracowywał ich utwory.

Wydane w latach 1636–1639 *Kleine geistliche Konzerte* przejawiały również silny wpływ świeckiej muzyki włoskiej. Wyraźnie także widać wzrost znaczenia zespołu instrumentów, które łączą elementy monodii, przemienności pomiędzy solo i tutti, a także kontrasty pomiędzy głosami solowymi i odcinkami instrumentalnymi czy polichóralnością.

Wpływy dzieł Schütza widać w dziełach jego naśladowców, które są zebrane w dwóch największych kolekcjach – Dübenów w Uppsali i w kolekcji Österreicha-Bokemeyera.

Również Andreas Hammerschmidt, organista w Żytawie (Zittau), publikował w stylu podobnym do Schütza. Przedmowa do jego 4. części *Musicalische Andachten* (Freiburg 1646) rozróżnia koncert kościelny i motet.

Modyfikacje formalne, które zapoczątkowały rozwój wczesnej kantaty, dają się zaobserwować również u bezpośrednich naśladowców Schütza. Z wielostrofowych koncertów chorałowych następuje przejście do małoobsadowych koncertów z krótkimi tekstami. Różnią się one techniką kompozytorską i kontrapunktyczną, liczbą głosów, są rozgraniczone cezurami, mają budowę odcinkową. Pierwotnie opracowania długich tekstów, jak chorał czy psalmy, dzielono na odcinki kontrastowe pod względem obsady i techniki kompozytorskiej. Ten typ rozczłonkowania formalnego zaczęto również stosować na gruncie utworów małoobsadowych umuzyczniających krótsze teksty – biblijne bądź swobodne. Jednocześnie partie instrumentalne uzyskiwały coraz większe znaczenie.

Johannes Vierdanck poszedł w strukturze swoich kompozycji jeszcze dalej niż Schütz – obok standardowej obsady przeciwstawiał dwa głosy solowe grupie pięciu instrumentów.

Stopniowo dochodzi mieszanie różnych typów teksów: strofa chorału, poezja, tekst biblijny itp., co wpływa też na typ opracowania. Coraz wyraźniej wydzielają się konkretne części – arie, recytatywy itp., co prowadzi do ustalenia formy kantatowej. Następuje powiększenie ilości smyczków w symfoniach, ritornelach i łącznikach.

Widać wyraźny wpływ włoski: mniej więcej od połowy wieku ustala się niezależność zasad konstrukcji utworu, wzajemna korespondencja melodyczna, często stosowane są ostinatowe formy basowe czy dyspozycja symetryczna – budowa ramowa całej kompozycji czy forma da capo pojedynczych odcinków, również niezależne odcinki – wszystko to można zauważyć u kompozytorów niemieckich. U kompozytorów północnoniemieckich charakterystyczny jest 4–5-głosowy zespół

smyczkowy, mający swe korzenie w dziełach włoskich. Niektóre utwory pochodzące z tego środowiska zostały wręcz zidentyfikowane jako parodie włoskich koncertów[2].

I tak, np. koncert na alt solo i 5 głosów smyczkowych F. Tundera *Salve mi Jesu* jest parodią *Salve Regina* G. Rovetty, wydanego w trzeciej księdze jego *Motetti concertati* (Wenecja 1647). Powiększenie aparatu smyczkowego pokazuje tendencję rozwoju samodzielnych odcinków instrumentalnych wykorzystywanych jako początkowe sinfonie, ritornele czy interludia i zwiększoną rolę tych odcinków w strukturze utworu.

Niemiecki koncert kościelny zaczął wykorzystywać również elementy świeckiej muzyki kameralnej (przez szersze wykorzystanie instrumentów) oraz opery (użycie formy da capo), szczególnie w twórczości Johanna Rosenmüllera i Christopha Bernharda, którzy doskonale znali włoskie metody komponowania. Johann Rosenmüller w swojej twórczości wzorował się na modelu komponowania kantat Giacomo Carissimiego i Antonio Cestiego. Wykorzystywał łacińskie teksty, stosował recytatywy, ariosa, śpiewne odcinki w formie arii, w których w sposobie prowadzenia melodii oraz rozwiązań harmonicznych coraz dalej odchodził od tonacji kościelnych. Z biegiem czasu włoski wpływ, jaki podkreśla się w historii koncertu kościelnego, wobec coraz większej zależności tych dzieł od świeckich kantat solowych, zaczął maleć. Dzieła Rosenmüllera, choć powstały pod wyraźnym wpływem włoskim i utrzymane są w wyraźnie włoskim stylu, popularność osiągnęły jednak głównie w Niemczech i miały wielki wpływ na późną fazę rozwoju gatunku w tym kraju.

Podobnie można zakwalifikować również twórczość Christopha Bernharda. Był on członkiem drezdeńskiej kapeli dworskiej Heinricha Schütza, znał włoską twórczość (Giovanni Andrea Bontempi, Marco Gioseppe Peranda, Vincenzo Albrici), podróżował do Włoch (Rzym, Wenecja), być może był nawet w bliższych kontaktach z Giacomo Carissimim. W swoich wydanych w 1665 w Dreźnie *Geistliche Harmonien*

---

[2] Np. omawiany w dalszej części pracy utwór Ch. Geista *Alleluja. De funere ad vitam* to parodia motetu B. Grazianiego pod tym samym tytułem.

połączył elementy stylu włoskiego i niemieckiego. Naprzemiennie stosował odcinki ariosowe, koncertujące, arie utrzymane w metrum trójdzielnym, chętnie wykorzystywał też różne rodzaje ostinata basowego; korzystał również z formy *da capo*. Jednocześnie ów podział na odcinki ulegał ograniczeniu w przypadku umuzyczniania prozy biblijnej. W ostatnim utworze tego zbioru obok tekstu biblijnego użył w ariach swobodnie rymowanej poezji. Stworzona przez to konstrukcja okazała się później najbardziej charakterystyczną i rozpowszechnioną formą wczesnej kantaty kościelnej (kantata w formie koncertu-arii[3]).

Do końca XVII wieku w muzyce kościelnej współistniały zarówno złożone formy kantatowe (koncert, samodzielne części instrumentalne, wielostrofowe opracowania chorałowe oparte na generałbasie), jak i koncerty kościelne będące opracowaniem jednolitego, najczęściej biblijnego tekstu. Tworzy je większość kompozytorów tamtych czasów, jak m.in.: Samuel Capricornus, Kaspar Förster młodszy, Sebastian Knüpfer, Crato Bütner, Balthasar Erben, Augustin Pfleger, Johann Schelle, Martin Köler (Coler), Christian Dedekind, Christian Geist, Johann Theile czy Georg Bronner. Do nurtu koncertu kościelnego można również zaliczyć część wokalnej muzyki kościelnej Dietericha Buxtehudego.

Niezwykle istotną rolę w późnej fazie rozwoju gatunku odegrała twórczość Matthiasa Weckmanna. Choć zachowało się niewiele jego dzieł wokalnych, widać w nich wyraźnie naśladownictwo stylu komponowania Heinricha Schütza, którego był uczniem. Jego dzieła różnią się zasadniczo od *Symphoniae sacrae* pod względem obsady oraz rozczłonkowania formy, jednak widać w nich wyraźnie, że kontynuuje on sugestywny sposób muzycznego przedstawiania tekstu, często nawet przewyższając w szczegółach umiarkowany, spokojny styl mistrza. W swoich kompozycjach Weckmann stosuje najczęściej 5–6-głosowy zespół smyczkowy, dzieli

[3] K. J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, tłum. Marcin Szelest, Kraków 2009, s. 206.

utwór na odcinki uporządkowane według ogólnych zasad symetrii oraz kontrastu. Przyłącza się tym do ogólnego nurtu panującego wówczas w twórczości religijnej. Sposób zestawiania odcinków jest uwarunkowany wymogami tekstu.

W ostatniej ćwierci XVII wieku następuje powolny spadek znaczenia koncertu kościelnego, jakie zajmował w ewangelickiej muzyce kościelnej. Jego miejsce stopniowo zajmują formy złożone – kantata i oratorium. Termin *concerto* pozostaje jednak nadal w użyciu przez kolejne lata w odniesieniu do wieloczęściowych utworów kościelnych. Używał go jeszcze Bach na określenie dużej części kantat kościelnych do tzw. tekstów madrygałowych.

Rozdział II

Niemieccy kompozytorzy koncertów kościelnych na głos solowy, skrzypce i basso continuo w drugiej połowie XVII wieku

Nicolaus Bruhns[1] (1665–1697)

Niemiecki śpiewak, organista, skrzypek-wirtuoz, violista i kompozytor. Pochodził z rodziny muzyków, która tworzyła małą dynastię muzyczną w Szelzwiku-Holsztynie. Jego dziadek Paul (zm. 1655) był profesjonalnym lutnistą dworu w Gottorf i rady miejskiej w Lubece. Miał trzech synów; wszyscy oni podjęli karierę muzyczną: Friedrich Nicolaus (1637–1718) był kierownikiem muzycznym w katedrze i radzie miejskiej w Hamburgu; Peter (1641–1698) uczył się gry na instrumentach smyczkowych u swojego ojca i ojczyma Nathanaela Schnittelbacha; Paul (1640–1689) był organistą – być może uczył się u Franza Tundera. Jak to było w zwyczaju w tamtych czasach, umocnił swoją pozycję organisty w Schwabstedt przez poślubienie córki swojego poprzednika. Miał dwóch synów – Nicolausa i Georga.

[1] Por. H. J. McLean, hasło: *Bruhns, Nicolaus*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 4, s. 492–493; K. Beckmann, hasło: *Bruhns, Nicolaus*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 3, kol. 1111–1114.

Według Johanna Matthesona[2], Bruhns od młodych lat biegle grał na organach i komponował na głos z akompaniamentem. W wieku 16 lat został wysłany przez ojca do Lubeki, żeby zamieszkał ze swym stryjem Peterem; uczył się wtedy gry na skrzypcach i violi basowej u stryja Petera oraz organów i kompozycji u Dietericha Buxtehudego, który uważał go za swojego ulubionego ucznia i wysłał dalej w świat z jak najlepszymi referencjami. Przez kilka lat pracował jako skrzypek i kompozytor w Kopenhadze, gdzie poszerzył swoje muzyczne wykształcenie przez kontakt z muzykami z różnych krajów, a szczególnie mocny wpływ mieli na jego dalszą twórczość kompozytorzy włoscy.

W 1689 wygrał konkurs na stanowisko organisty w kościele miejskim w Husum. Decyzja o wyborze jego kandydatury zapadła jednomyślnie. Wkrótce po objęciu posady w Husum otrzymał propozycję objęcia wakatu w Kopenhadze po śmierci Clausa Dengela. Aby jednak nie dopuścić do wyjazdu Bruhnsa, władze Husum znacznie podniosły mu wynagrodzenie. Odniosło to zamierzony skutek i pozostał on na tym stanowisku aż do śmierci.

Niestety nie zachowały się żadne utwory kameralne Bruhnsa. Koncert na bas solo, skrzypce i basso continuo *Mein Herz ist bereit* zalicza się do najbardziej wirtuozowskich utworów tamtego czasu. Otwiera go sonatina, w której zastosowane są dwu- i wielodźwięki, typowe dla północnoniemieckiej szkoły skrzypcowej. Mattheson tak pisał o Bruhnsie: „Ponieważ był on bardzo mocny w grze na skrzypcach i wiedział, jak używać dwudźwięków, [tak że brzmiało to,] jak gdyby było trzech lub czterech skrzypków, miał zwyczaj od czasu do czasu przy organach grać dla odmiany na skrzypcach równocześnie z odpowiednią partią pedału, wszystko samodzielnie,

[2] J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, s. 26; źródło: http://archive.org/details/grundlageeinerehoomatt [20.02.2013].

w najbardziej przyjemny sposób"[3]. Świadczy również jednoznacznie o tym, że Bruhns był nie tylko wybitnym organistą, ale również skrzypkiem-wirtuozem.

Zachowało się bardzo niewiele jego dzieł, wyłącznie sakralnych – pięć utworów na organy oraz 12 utworów wokalnych, co jednak nie jest niczym niezwykłym, jeśli weźmie się pod uwagę jego przedwczesną śmierć.

Dieterich Buxtehude[4] (1637–1707)

Kompozytor i organista, uznany za jednego z najwybitniejszych twórców końca XVII wieku.

Brak jest dokładnych danych na temat początków jego życia. Prawdopodobnie uczył się w łacińskiej szkole w Helsingørze i pobierał edukację muzyczną u swojego ojca. Od 1658 był organistą w Helsingborgu, w 1660 powrócił do Helsingør i objął posadę organisty niemieckojęzycznej kongregacji przy w kościele Mariackim.

W 1667 wraz ze śmiercią Franza Tundera zwolniła się posada organisty w kościele Mariackim w Lubece – jednym z najważniejszych w północnych Niemczech. Buxtehude został wybrany z grona wielu aplikujących o tę posadę i objął ją w 1668, kilka dni po otrzymaniu obywatelstwa miasta Lubeki oraz po poślubieniu córki swojego poprzednika. W zakresie jego obowiązków była gra na porannych i popołudniowych nabożeństwach w niedziele oraz dni świąteczne oraz na nieszporach dnia poprzedniego. Oprócz zwyczajowych preludiów do chorałów śpiewanych przez kongregację i pieśni śpiewanych przez chór zobowiązany był wykonywać również muzykę podczas komunii, często wykorzystując muzyków i śpiewaków opłacanych przez kościół. Kontynuował zapoczątkowane przez Franza Tundera

[3] Cyt. za: K. J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, tłum. Marcin Szelest, Kraków 2009, s. 77.

[4] Por. K. J. Snyder, hasło: *Buxtehude, Dieterich*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 4, s. 695–710.

cotygodniowe koncerty (*Abendmusiken*). Zmienił jednak ich kalendarium, przenosząc na dwie ostatnie niedziele po Trójcy Świętej oraz drugą, trzecią i czwartą adwentu. Równocześnie wprowadził do ich programu dramatyczne wielkoobsadowe dzieła sakralne z udziałem kapeli miejskiej i gościnnie występujących muzyków. Skala tych przedsięwzięć inspirowana była prawdopodobnie działalnością opery hamburskiej.

Zachowało się niewiele świadectw poświadczających jego podróże, ale wiadomo o jego bliskiej przyjaźni z Johannem Adamem Reinckenem, organistą z Hamburga, co sugeruje jego częste wizyty w tym mieście, gdzie prawdopodobnie poznał również Christopha Bernharda i Matthiasa Weckmanna. Utrzymywał bliskie kontakty z Johannem Theilem oraz Andreasem Werckmeistrem. Był w przyjacielskich stosunkach z rodziną Dübenów ze Sztokholmu – większość jego muzyki wokalnej przetrwała w kolekcji założonej przez Gustafa Dübena.

Jego uczniem był m.in. Nicolaus Bruhns, Johann Pachelbel zadedykował mu swój zbiór *Hexachordum Apollinis*, co pokazywało sławę, jaką się cieszył. Odwiedzali go Johann Mattheson – rozważany czasem jako jego następca – oraz Georg Friedrich Handel. Słynna jest również wizyta Johanna Sebastiana Bacha, który przybył do Lubeki „aby zrozumieć to i owo o swojej sztuce[5]".

Buxtehude zatrudniony był jako organista i nigdy w swoim kontrakcie nie miał obowiązku pisania utworów wokalnych, jednak zachowało się więcej jego dzieł wokalnych niż utworów organowych czy kameralnych. Reprezentują one bardzo szeroki zakres wykorzystania tekstów, gatunków muzycznych, stylów komponowania oraz długości. Można znaleźć utwory w czterech językach, o zróżnicowanej obsadzie – od solowych z towarzyszeniem jednego instrumentu i basso continuo po sześciochórowe. Tworzył je na rozmaite okazje kościelne: na komunię, nieszpory, na *Abendmusiken*, również na śluby czy pogrzeby.

---

[5] Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*, tłum. Barbara Świderska, Warszawa 2011, s. 133.

W większości utworów wykorzystywał łacińskie i niemieckie teksty religijne, fragmenty biblijne lub teksty poetyckie (przeważnie niemieckie). Teksty prozą czerpał z Biblii luterańskiej, a większość tekstów łacińskich z Vulgaty, preferując w obu przypadkach Księgę Psalmów. Wykorzystując prozę, stosował technikę zaczerpniętą z motetu – krótkie odcinki tekstu opracowywał nowymi fragmentami muzycznymi o skontrastowanym charakterze, w których dominował styl koncertujący. Zazwyczaj zachowywał niemiecką tradycję wykorzystania prozy w koncertach kościelnych i poezji w ariach oraz chorałów w hymnach kościelnych, jednak nie stosował owej praktyki zbyt rygorystycznie.

Franz Tunder[6] (1614–1667)

Nic nie wiadomo o wczesnych latach jego życia poza tym, że był synem Hansa Tundera. Prawdopodobnie uczył się u Christiana Prussego, kantora kościoła miejskiego w Burgu, do roku 1629, następnie studiował w Kopenhadze, być może u kapelmistrza królewskiego Melchiora Borchgrevnicka, ucznia Giovanniego Gabrielego. W 1632 objął posadę organisty na dworze księcia Fryderyka III w Gottorf, a w 1641 w kościele Mariackim w Lubece. Nie znamy szczegółowego zakresu jego obowiązków z tego czasu, ale na pewno obejmowały one granie preludiów do hymnów, muzyki na komunię oraz postludiów po nabożeństwach. Muzycy miejscy – skrzypek Nathanael Schnittelbach i lutnista Joachim Baltzer regularnie występowali z nim z chóru organowego. Współpracował również z kantorem, prezentując muzykę wokalną.

Wiadomo, że od 1646 organizował *Abendmusiken* – coczwartkowe koncerty przeznaczone dla kupców czekających na otwarcie giełdy. Improwizował na nich na organach. Wpłynęło to znacząco na rozwój patronatu miasta nad życiem mu-

[6] Por. K. J. Snyder, hasło: *Tunder, Franz*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 25, s. 880–882; W. Syré, hasło: *Tunder Franz*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 16, kol. 1114–1117.

zycznym Lubeki, tworząc podwaliny pod patronat społeczności kupieckiej nad kompozytorami muzyki wokalnej.

Zachowało się niewiele kompozycji Tundera – 14 utworów organowych oraz 17 utworów wokalnych. Utwory wokalne przetrwały w kolekcji Gustafa Dübena.

Christian Geist[7] (?1650–1711)

Niemiecki kompozytor i organista działający w Szwecji. Pierwsze lekcje muzyki pobierał prawdopodobnie u swojego ojca Joachima, kantora szkoły katedralnej w Güstrow.

Od 1669 pracował dorywczo jako bas na dworze duńskim w Kopenhadze, od 1670 przyjął stałą posadę w Sztokholmie jako muzyk dworu szwedzkiego, pracując pod kierunkiem Gustafa Dübena. Działał tam do 1679, kiedy to został mianowany organistą w niemieckim kościele w Göteborgu. Niezadowolony z warunków kontraktu, przeprowadził się z powrotem do Kopenhagi w 1684, gdzie został następcą J. M. Radecka na stanowisku organisty Helligaandskirke i Trinitas Kirke. Jak wielu jemu współczesnych, umocnił swoją pozycję, poślubiając wdowę po swoim poprzedniku. Po kilku latach zrezygnował z posady w Trinitas Kirke, pozostając jednak do samej śmierci organistą w Helligaandskirke. Od 1689 był również organistą w Holmens Kirke jako następca Johanna Lorentza. Zmarł wraz z żoną i dziećmi w wyniku zarazy.

Wszystkie zachowane dzieła Geista z tekstem łacińskim powstały podczas jego pobytu w Sztokholmie. Większość z nich to utwory religijne komponowane na na-

---

[7] Por. L. Berglund, hasło: *Geist, Christian*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 7, kol. 694–696; K. J. Snyder, L. Berglund, hasło: *Geist, Christian*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 9, s. 633–634.

bożeństwa na dworze; można również znaleźć większe kompozycje przeznaczone na specjalne uroczystości, jak wstąpienie na tron.

Dzieła Geista wykazują wielkie wpływy włoskiego motetu koncertującego. Wiele z nich ma budowę odcinkową, stosuje naprzemiennie kontrastujące pod względem struktury cząstki, w tym solowe fragmenty wokalne w stylu koncertującym. Łączy on w swoich utworach wyrazistą harmonię, melodykę, prosty kontrapunkt w stylu włoskim z wirtuozowskimi partiami skrzypiec czy viol, charakterystycznymi dla szkoły niemieckiej.

Johann Krieger[8] (1652–1735)

Niemiecki kompozytor i organista, młodszy brat Johanna Philippa Kriegera. Rodzina Kriegerów odnotowywana jest w dokumentach miasta Norymbergi od XVI wieku do roku 1925, kiedy to ostatni z rodu nadal prowadził rodzinny biznes.

Mattheson podaje, że był on uczniem Heinricha Schwemmera, być może w szkole przy kościele św. Sebalda. Jako że Schwemmer był kapelmistrzem przy tym kościele, Krieger śpiewał przez wiele lat w chórze kościelnym[9].

W latach 1661–1668 uczył się u Georga Caspara Weckera gry na instrumentach klawiszowych. Kariera muzyczna Johanna bardzo mocno zależna jest od kariery jego starszego brata Johanna Philippa, który uczył go kompozycji podczas pobytu w Zeitz oraz później w Bayreuth, gdzie objął posadę organisty dworskiego, a wkrótce kapelmistrza. Johann objął wtedy posadę organisty po bracie i pozostał na niej

---

[8] Por. T. Fuchs, hasło: *Krieger Johann*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 10, kol. 722–724; H. E. Samuel, hasło: *Krieger* [*Kruger*], *Johann* [*Kriegher, Giovanni*], [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 13, s. 911–913.

[9] J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, s. 151; źródło: http://archive.org/details/grundlageeinerehoomatt [20.02.2013].

do 1677. Szczęśliwie Johann Philipp otrzymał posadę organisty na dworze w Halle w 1677; wówczas Johann mógł wyjść z cienia brata i rozwinąć własną karierę. Prawdopodobnie przez krótki czas był zatrudniony jako muzyk w okolicach Zeitz, a następnie od 1678 został kapelmistrzem na dworze Henryka I w Greiz.

W 1680 został kapelmistrzem na dworze księcia Christiana w Eisenbergu; następnie od 1682 przez 53 lata pełnił funkcję organisty w kościele św. Jana i *director chori musici* w Żytawie (Zittau). Według Matthesona, ostatni raz grał w kościele na dzień przed swoją śmiercią.

Zasłynął wybitnymi umiejętnościami kontrapunktycznymi, zwłaszcza w podwójnych fugach.

Do naszych czasów zachowały się 33 utwory Kriegera, w tym 12 kantat niemieckich, 2 łacińskie, liczne opracowania *Sanctus*, motety, *Magnificat* oraz koncerty solowe i chóralne, choć znane są tytuły około 235 dzieł religijnych.

Johann Philipp Krieger[10] (1649–1725)

Niemiecki kompozytor i organista, starszy brat Johanna Kriegera. Jeden z najwybitniejszych kompozytorów niemieckich tamtych czasów, zasłynął na gruncie muzyki kościelnej, pisząc ponad 2000 kantat. Większość z nich zaginęła. Pod jego przewodnictwem kultura muzyczna w niewielkim miasteczku Weissenfels osiągnęła najwyższy poziom w kręgu niemieckiej muzyki dworskiej.

---

[10] Por. H. E. Samuel, hasło: *Krieger* [*Kriger, Krüger, Krugl*], *Johann Philipp* [*Kriegher, Giovanni Filippo*], [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 13, s. 913–915.

Trudno podać dokładne daty dotyczące faktów z jego życia, gdyż dwie najważniejsze biografie źródłowe – Doppelmayr[11] i Mattheson[12] różnią się w szczegółach i datacji faktów.

Według Matthesona: „W wieku 8 lat rozpoczął naukę gry na klawesynie u Johanna Drechsela [Johannes Retzel], który był uczniem Frobergera, otrzymał również wskazówki dotyczące gry na innych instrumentach od znanego Gabriela Schütza". Według Doppelmayra „robił w tym [lekcjach klawesynu] tak szybkie postępy, że już w wieku lat dziewięciu zachwycał szerszą publiczność swoją grą; był w stanie zagrać każdą zasłyszaną melodię i wykonywać dobrze skonstruowane arie, które sam komponował".

W wieku lat 14 lub 16 wyjechał do Kopenhagi, gdzie uczył się gry na organach u Johannesa Schrödera, królewskiego organisty, i kompozycji u Kaspara Förstera młodszego. Odrzucając posadę organisty w Chrystianii (Oslo), powrócił do Norymbergi po pięcioletnim pobycie w Kopenhadze: 1663–1667 (Doppelmayr) lub 1665–1670 (Mattheson), być może nawet później. Co ciekawe, w aktach miejskich Zeitz nie ma wzmianki o jego tam pobycie, a akta miejskie z Bayreuth wspominają o nim tylko raz w roku 1673 jako o dworskim organiście.

---

[11] J. G. Doppelmayr, *Historische Nachricht Von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, welche fast von dreyen Seculis her Durch ihre Schriften und Kunst-Bmühungen die Mathematic und mehreste Künste in Nürnberg von andern trefflich befördert, und sich um solche sehr wohl verdient gemacht zu einem guten Exempel, und zur weitern rühmlichen Nachahmung, In Zweyen Theilen an das*, t. 2. Nürnberg 1730, s. 278–280; źródło: http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1062/bsb10629018/images/index.html?digID=bsb10629018&pimage=00001&v=pdf&md=1&l=de [15.02.2013].

[12] J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, s. 151–153; źródło: http://archive.org/details/grundlageeinerehoomatt [20.02.2013].

Około 1672/1673 wyjechał na dwa lata do Włoch, gdzie w Wenecji studiował kompozycję u Johanna Rosenmüllera i grę na instrumentach klawiszowych u G. B. Volpego, a w Rzymie kompozycję u A. M. Abbatiniego i Bernarda Pasquiniego.

Po powrocie z Włoch grał w Wiedniu dla cesarza Leopolda I. Efektem tego koncertu było nadanie Kriegerowi i jego rodzeństwu tytułu szlacheckiego.

Wkrótce potem opuścił Bayreuth, otrzymując propozycje z Kassel i Frankfurtu. Nie przyjął ich jednak, gdyż w 1677 objął stanowisko organisty dworskiego w Halle. Po śmierci księcia Augusta w 1680 przeniósł się z dworem jego następcy Johanna Adolpha I do Weissenfels, obejmując stanowisko kapelmistrza, na którym pozostał do swojej śmierci.

Jako kapelmistrz nadworny w Weissenfels Krieger komponował dzieła zarówno świeckie, jak i religijne. Jest autorem sonat triowych w stylu Corellego, suit na instrumenty dęte wzorowanych na baletach Lully'ego, utworów na instrumenty klawiszowe, z których większość zaginęła, oraz ponad 20 dzieł scenicznych.

Największą i najważniejszą częścią jego twórczości były utwory kościelne – napisał ich ponad 2000, do dziś przetrwało 76. Większość jego wczesnych koncertów to tradycyjne koncerty solowe i chorałowe. W późniejszych utworach religijnych wprowadził nowe formy zmierzające w stronę ukonstytuowania się późnobarokowej kantaty kościelnej. Wzorował się na włoskiej kantacie świeckiej i operze, stosując recytatywy i arie. Jako teksty wykorzystywał nie tylko fragmenty biblijne i chorały, ale również nowoczesną poezję madrygałową. Jego kantaty charakteryzują się prostą melodyką, mają nieskomplikowaną budowę harmoniczną i rytmiczną.

Samuel Capricornus[13] (1628–1665)

Właściwie jego nazwisko to Samuel Friedrich Bockshorn; niemiecki kompozytor czeskiego pochodzenia. W młodości wraz z rodziną musiał uciekać na Węgry, aby uniknąć prześladowań religijnych.

Niewiele wiadomo o szczegółach jego życia. Pewne jest, że był gorliwym studentem – studiował teologię, języki i filozofię w różnych miejscach – na pewno na Śląsku około 1643–1646.

Po podjęciu decyzji o wyborze kariery muzycznej udał się w 1649 na dwór cesarski do Wiednia, zafascynowany muzyką Giovanniego Valentiniego i Antonia Bertalego. Ta fascynacja muzyką włoską odcisnęła wyraźne piętno na całej jego twórczości.

Przez krótki czas był nauczycielem w Reutlingen, następnie ok. 1650 rozpoczął pracę prywatnego nauczyciela w Bratysławie, ucząc dzieci miejscowego lekarza.

W latach 1651–1657 objął posadę *director musicae* w ewangelickim kościele św. Trójcy w Bratysławie oraz rozpoczął nauczanie w miejscowym gimnazjum.

W 1657 został nadwornym kompozytorem i kapelmistrzem na dworze wirtemberskim w Stuttgarcie, gdzie pracował aż do swojej śmierci w 1665 roku. Pobyt w Stuttgarcie był dla niego bardzo ciężkim czasem z powodu konfliktu, jaki wynikł między nim a Philippem Friedrichem Böddeckerem, organistą z kościoła kolegiackiego, który walczył o posadę kapelmistrza dworskiego. Po przyznaniu tej funkcji Capricornusowi Böddecker krytykował nieustannie jego kompozycje i buntował muzyków dworskich przeciwko niemu. W samoobronie Capricornus wystosował do księcia petycję, która ze szczegółami ukazuje jego proces kompozytorski.

---

[13] Por. K. J. Snyder, J. Sheridan, hasło: *Capricornus* [*Bockshorn, Brockshorn*], *Samuel Friedrich*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 5, s. 101–103.

Capricornus to jeden z najpopularniejszych południowoniemieckich kompozytorów protestanckich. Jest niezmiernie ważną postacią w rozwoju niemieckiej muzyki kościelnej pomiędzy Schützem a Bachem. O wysokim poziomie jego kompozycji świadczy uznanie wartości jego dzieł przez Schütza i Carissimiego oraz fakt, że jego dzieła – jako jednego z nielicznych kompozytorów tego czasu – były szeroko znane i rozpowszechnione, zarówno w formie rękopisów, jak i wydań drukowanych.

Do dziś zachował się spis ponad 400 jego dzieł; wiele z nich zaginęło, zwłaszcza utwory świeckie, takie jak muzyka kameralna, balety czy opery. Jego dzieła sakralne były w ciągłym użyciu aż do początków XVIII wieku. Składały się na nie dużych rozmiarów utwory koncertujące zebrane w zbiorze *Opus musicum* oraz liczne mniejsze utwory, zarówno z towarzyszeniem instrumentów (*Geistliche Harmonien*, *Theatrum musicum*), jak i wyłącznie z akompaniamentem basso continuo (*Geistliche Concerten*).

W twórczości religijnej Capricornus wykorzystuje łacińskie teksty religijne, które opracowuje w bardzo ekspresyjny sposób, na wzór włoski.

Heinrich Ignaz Franz von Biber[14] (1644–1704)

Skrzypek-wirtuoz i kompozytor austriacki pochodzenia czeskiego. Zasłynął swoimi sonatami, zwłaszcza niespotykanym nigdy wcześniej ani później wykorzystaniem scordatury.

Mało jest danych o jego młodości, prawdopodobnie pobierał lekcje muzyki u organisty Wieganda Knöffee, być może uczył się w jezuickim gimnazjum, we wczesnych latach 60. XVII wieku był w bliskich stosunkach z Pavlem Vejvanovskym, który wtedy

[14] Por. E. Dann, J. Sehnal, hasło: *Biber, Heinrich Ignaz Franz von*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 3, 2001, s. 519–523; Ch. Berger, hasło: *Biber von Bibern*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 2, kol. 1573–1579.

studiował w kolegium jezuickim w Opawie. Prawdopodobnie studiował w Pradze lub Dreźnie, być może był uczniem Johanna Heinricha Schmelzera w Wiedniu.

Przed 1688 był muzykiem dworskim na dworze księcia Johanna Seyfrieda Eggenberga w Grazu, gdzie spotkał m.in. Jakoba Prinnera[15].

W 1668 został muzykiem i kamerdynerem biskupa Ołomuńca Karla Liechtensteina-Castelcorno w Kromierzyżu, gdzie kapelmistrzem był w tym czasie Pavel Vejvanovsky. Jako muzyk w Kromierzyżu Biber był bardzo popularny i uzyskał tam sławę jako ceniony wirtuoz.

W 1670 biskup wysłał go do Johanna Steinera do Absam, żeby negocjować zakup instrumentów do kapeli książęcej. Biber jednak nigdy tam nie dotarł, zatrudnił się natomiast w kapeli arcybiskupa Maksymiliana Gandolpha von Khuenburga w Salzburgu, narażając się na gniew swojego poprzedniego pracodawcy, który jednak ze względu na swoją przyjaźń z biskupem Salzburga nie wyciągnął wobec swojego niesubordynowanego podwładnego konsekwencji. Formalnie Biber pozostał na tym stanowisku do 1676, komponując nadal dla swojego poprzedniego protektora.

W Salzburgu kariera Bibera rozwinęła się szybko. Początkowo jako kamerdyner zarabiał bardzo niewiele, jednak arcybiskup niezwykle cenił jego muzykę smyczkową, co miało przełożenie na podniesienie statusu materialnego genialnego wirtuoza. W latach 1676–1684 kompozytor zadedykował biskupowi cztery wydane zbiory swoich kompozycji instrumentalnych.

Kilkakrotnie wystąpił ze swoimi utworami przed cesarzem Leopoldem I, a ten w uznaniu jego zasług nadał mu tytuł szlachecki w 1690.

---

[15] Johann Jacob Prinner (1624–1694), austriacki kompozytor, organista, poeta i teoretyk, autor m.in. *Musicalischer Schlissel*, gdzie zawarł podstawy teorii muzyki oraz dokładne opisy gry na instrumentach smyczkowych, w tym jedne z pierwszych informacje na temat sposobów trzymania skrzypiec i smyczka. Był w bliskich kontaktach z H. I. F. Biberem i J. Schmelzerem, stąd przypuszcza się, że opisana przez niego technika gry na skrzypcach mogła być opisem gry tych wirtuozów.

W Salzburgu Biber miał do dyspozycji ok. 80 znakomitych śpiewaków i muzyków. Był w bliskich stosunkach z P. Vejvanovskim, P. J. Ritlerem, J. Prinnerem i J. H. Schmelzerem. Nic nie wiadomo na temat jego stosunków z ówczesnym salzburskim organistą katedralnym Georgem Muffatem.

Nie zachowały się prawie żadne informacje na temat podróży koncertowych Bibera. Wydawać by się mogło, że tak wybitny wirtuoz powinien koncertować po całej Europie, jednak jak pisze Mattheson, sławę, jaką cieszył się w cesarstwie oraz we Francji i Włoszech zawdzięcza przede wszystkim swoim kompozycjom[16].

Twórczość Bibera obejmuje dzieła instrumentalne i wielkie formy wokalno-instrumentalne. Sławę swoją zawdzięcza przede wszystkim dwóm zbiorom sonat skrzypcowych – 8 sonatom z 1681 roku oraz zbiorowi *Sonat Różańcowych*. Osiągnął w nich najwyższy poziom wirtuozerii tamtych czasów. Sonaty różańcowe stanowią w historii muzyki mistrzowski przykład wykorzystania scordatury. Również w zbiorze 7 partit *Harmonia artificiosa-ariosa* wykorzystał Biber scordaturę. Uzyskał w ten sposób wyjątkowo wyszukany efekt kolorystyczno-brzmieniowy.

Jego twórczość sakralna obejmuje monumentalne msze, nieszpory i inne utwory na różne okresy roku liturgicznego. Cechą charakterystyczna jego twórczości jest mistrzowskie opracowywanie wariacji na basie ostinatowym.

---

[16] J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, s. 25; źródło: http://archive.org/details/grundlageeinerehoomatt [20.02.2013].

Rozdział III

Analiza utworów

W tym rozdziale analiza formalna wybranych koncertów kościelnych służyć będzie jako niezbędny punkt wyjścia do badań nad problematyką wykonawczą. Analiza ta będzie skoncentrowana na zależności formy od wykorzystanego tekstu oraz na ustaleniu rodzaju zależności głosu skrzypcowego od głosu wokalnego (ścisły związek partii instrumentalnej z wokalną, bazujący na określonym fragmencie tekstu; swobodne instrumentalne rozwinięcia wokalnych motywów; samodzielne sinfonie instrumentalne i ich rola w kształtowaniu formy koncertu).

Nicolaus Bruhns (1665–1697)
Mein Herz ist bereit (?1689–1691)

Mein Herz ist bereit, Gott, mein Herz ist bereit, daß ich singe und lobe.

Wache auf, meine Ehre, wache auf, wohl auf Psalter und Harpfen. Früh will ich auf wachen.

Herr, ich will dir danken unter den Völkern; ich will dir lob singen unter den Leuten.

Denn deine Gnade reichet so weit der Himmel ist, und deine Wahrheit, so weit die Wolken gehen.

Erhebe dich Gott über den Himmel und deine Ehre über alle Welt. Alleluja.

Gotowe jest serce moje, Boże! gotowe jest serce moje; śpiewać i wychwalać cię będę.

Ocuć się chwało moja! ocuć się, lutnio i harfo! gdy na świtaniu powstaję.

Będę cię wysławiał między ludem, Panie! a będęć śpiewał między narodami.

Albowiem wielkie jest aż do niebios miłosierdzie twoje, i aż pod obłoki prawda twoja.

Wywyżże się nad niebiosa, o Boże! a nade wszystką ziemię wywyż chwałę twoję*. Alleluja.

* *Biblia Święta to jest Księgi Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przetłumaczone*, Gdańsk 1632, źródło: http://www.bibliagdanska.pl/ [11.01.2013].

Jest to jedyny zachowany utwór Bruhnsa z wykorzystaniem skrzypiec solo; utrzymany w wygodnej dla instrumentu tonacji G-dur, co pozwala osiągnąć w nim najwyższy, niezwykle wymagający poziom wirtuozerii skrzypcowej: akordy, dwudźwięki, szybkie przebiegi gamowe, wykorzystanie skali instrumentu do g^3 (VI pozycja).

Jest to opracowanie Psalmu 57, 8–12. Podział na odcinki muzyczne jest drobniejszy niż podział na wersety – kompozytor dzieli wersety psalmu na części i opracowuje je w postaci osobnych odcinków muzycznych.

Utwór rozpoczyna się trzyodcinkowym (*Adagio-Presto-Adagio*) wstępem instrumentalnym (w głosie basowym widnieje oznaczenie „sonatina", w głosach

skrzypiec i basso continuo „concerto")[1]. Pierwsze *Adagio* ma charakter uroczysty, pompatyczny. Rozpoczyna się i kończy czterodźwiękowym akordem G-dur. Wewnątrz odcinka kompozytor operuje rytmem punktowanym oraz szybkimi przebiegami gamowymi i po rozłożonych akordach, trzykrotnie zatrzymanymi na dźwiękach docelowych. Ostatni z nich uzyskuje trzytaktowe rozwinięcie z wykorzystaniem dwudźwięków tworzących wraz z partią basso continuo tkankę polifoniczną, która wykorzystuje charakterystyczny dla epoki ciąg opóźnień zmierzający do kadencji.

O ile pierwszy odcinek instrumentalnej sinfonii mógłby otwierać ówczesną sonatę na skrzypce solo, o tyle zawartość drugiego byłaby dla tego gatunku wysoce niecharakterystyczna, co przemawia na korzyść tezy, iż cały ów wstęp został skomponowany specjalnie na potrzeby omawianego koncertu. Pozwoliło to kompozytorowi na ukształtowanie jego formy w sposób indywidualny, jednocześnie nawiązujący do autonomicznych solowych utworów skrzypcowych i odpowiadający wymaganiom instrumentalnej introdukcji do wokalnej kompozycji kościelnej. Odcinek ten bowiem, utrzymany w metrum $\frac{6}{8}$ i tempie *Presto*, prezentuje na początku wybitnie taneczny charakter przypominający *gigue*, by dopiero w drugiej swojej fazie po czterotaktowym ustępie solowym w partii basso continuo przejść w tercjowe struktury dwudźwiękowe, realizujące plan harmoniczny wynikający z cyfrowania. W zapisie dolny głos kroczy zawsze ćwierćnutami z kropką, natomiast górny uzupełnia je pięcioma szesnastkami po pauzie szesnastkowej. Są to jednak współbrzmienia pozorne, gdyż niewykonalne jest trzymanie ćwierćnuty z kropką na tle powtarzających się szesnastek. W końcowym fragmencie omawianego odcinka (od t. 46) Bruhns wykorzystuje figurę znaną pod nazwą *extensio*[2], polegającą na zatrzymaniu składników

---

[1] W tym czasie określenia wstępów instrumentalnych oznaczane były rozmaicie – nie stosowano ujednoliconej terminologii, określeń używano zamiennie.

[2] Ch. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, tłum. Magdalena Walter-Mazur, Kraków 2004, s. 96 (Practica Musica, 6).

akordu nad kroczącym basem, względem którego wywołują one ciąg dysonansów. Zabieg ten ma na celu wywołanie większego napięcia tuż przed kadencją.

Drugi odcinek przechodzi elizyjnie w trzeci, powracający do tempa *Adagio* i metrum ¢. Jest on poświęcony przede wszystkim intensywnemu wykorzystaniu wznoszących motywów szesnastkowych zapowiedzianych już w pierwszej cząstce (t. 8). Pojawia się również ponownie trzydziestodwójkowy pochód gamowy, tym razem rozwinięty do dwóch oktaw (z wykorzystaniem najwyższego w utworze dźwięku g^3) i zaopatrzony w dwa łuki *legato*. Zamiast jednak zatrzymania na nucie docelowej, pochód raptownie się urywa (figura *abruptio*) tuż przed basowym dźwiękiem *d* (kadencyjna dominanta), nad którym dźwięk *g* wciąż brzmi w uszach, tworząc dysonans kwarty. Po owej nieoczekiwanej pauzie kompozytor rozwiązuje ten „domyślny" dysonans za pomocą ozdobnej figury kadencyjnej położonej oktawę niżej i zakończonej po raz kolejny czterodźwiękowym akordem tonicznym.

Po instrumentalnym wstępie głos basowy wprowadza pierwszy werset tekstu: „Mein Herz ist bereit, Gott, mein Herz ist bereit" (Gotowe jest serce moje, Boże). Odcinek ten utrzymany jest w metrum $\frac{3}{4}$. Początkowe przedstawienie tekstu powtórzone jest dwa razy – najpierw solo basu, następnie z imitującym go głosem skrzypcowym. Motyw ten oparty jest o prostą melodykę, utrzymany w charakterze radosnym, optymistycznym. W t. 74–76 następuje trzykrotne zawołanie „Gott, Gott, Gott" na wznoszącym trójdźwięku G-dur, po którym aż do końca tego odcinka bas wokalny powtarza w tonacji dominanty początkowy fragment.

W t. 95 następuje zmiana metrum na ¢. Po elizyjnym przejściu skrzypce wprowadzają nowy motyw, podjęty następnie przez głos basowy na tekście „daß ich singe und lobe" (śpiewać i wychwalać cię będę). Na słowach „singe" (śpiewać) i „lobe" (wychwalać) kompozytor stosuje wyrafinowane melizmaty. Skrzypce podejmują z głosem wokalnym dialog, wyrażony w naprzemiennym stosowaniu

w głosach rozdrobnionego ruchu szesnastkowego, który w kadencji w t. 103 łączy się w pochód równoległych decym między głosem i skrzypcami.

W t. 108 następuje zatrzymanie ruchu na nucie pedałowej, która elizyjnie prowadzi do następnego odcinka, uwarunkowanego tekstem wersetu ósmego: „Wache auf, meine Ehre, wache auf" (ocuć się, chwało moja). Nowy tekst jest wprowadzony przez głos basowy w zdecydowany (odwołujący się do *stile concitato*) sposób na repetowanych dźwiękach, co ma na celu wzmocnienie znaczenia tekstu i jego muzyczną ilustrację. Dialog basu i skrzypiec trwa do końca tego odcinka, by zakończyć się wspólnym dramatycznym w charakterze kilkakrotnym powtórzeniem motywu „wache auf" (obudź się).

Kolejny odcinek *Presto* oparty na tekście „wohl auf" (zbudź się) ma niezwykle interesującą konstrukcję. Wznoszące pochody ćwierćnutowe prowadzone są unisono we wszystkich głosach – basu solo, basso continuo oraz skrzypiec, przy akordowym akompaniamencie skrzypiec. Daje to ciekawy efekt wzmocnienia linii basowej. Fragment ten zakończony jest zawieszonym zawołaniem w tonacji dominanty. To napięcie zostaje rozwiązane przez następujący zaraz odcinek w metrum $\frac{3}{2}$ o radosnym, lekkim, tanecznym charakterze. Instrument i głos opracowują ten sam materiał muzyczny, będący ilustracją tekstu „früh will ich auf wachen" (gdy na świtaniu powstaję). Zakończenie tego odcinka stanowi krótkie solo skrzypcowe, które najpierw po raz kolejny pokazuje motyw główny, by następnie przejść do spokojnej kadencji, osiągając znowu najwyższy w utworze dźwięk g^3. Końcowa kadencja oparta jest na stojących akordach głosu skrzypiec i basso continuo.

Kolejny odcinek utworu w metrum ¢ i tempie *Adagio* rozpoczyna tekst kolejnego, dziewiątego wersetu „Herr, ich will dir danken unter den Völkern" (Będę cię Panie wysławiał między ludem), przedstawiony w niemal homorytmicznej fakturze we wszystkich głosach w taktach 172–177. Następuje po nim śpiewny, improwizacyjny w charakterze odcinek „ich will dir lob singen unter den Leuten" (będę śpiewał

między narodami) – na słowie „singen" (śpiewać) kompozytor stosuje ciekawe melizmaty o charakterze ozdobników, imitowane również w głosie skrzypcowym. Krótki dwutaktowy łącznik skrzypcowy prowadzi do wersu 10 – „denn deine Gnade reichet so weit" (Twoja łaska sięga daleko) o charakterze spokojnej arii. Można tu zaobserwować długie melizmaty na słowie „weit" (daleko), podejmowane w dialogach przez skrzypce. Kolejny fragment tekstu „soweit der Himmel ist, und deine Wahrheit, soweit die Wolken gehen" (aż do niebios miłosierdzie twoje, i aż pod obłoki prawda twoja) – ma charakter bardzo śpiewny. Głosy współpracują ze sobą, opracowują ten sam materiał muzyczny. Kadencja skrzypiec i basso continuo w fakturze akordowej prowadzi do kolejnego wersu psalmu w formie krótkiego recytatywu: „Erhebe dich Gott über den Himmel" (Wywyżże się nad niebiosa, o Boże), będącego łącznikiem do kolejnego odcinka, gdzie następuje zmiana metrum na $\frac{3}{2}$. Ma on kontrastowy, radosny charakter, stanowi jakby podsumowanie całego utworu. Jest to jedyny w tym utworze odcinek solowy bez udziału skrzypiec. Wznoszące pasaże basowe na słowach „und deine Ehre über alle Welt" (twoja chwała nad całą ziemią) prowadzą do końcowego fragmentu „alleluja". Następuje tu kolejna zmiana metrum na ¢. W całym odcinku „alleluja" koloratury występują w obu głosach solowych. Radosne figuracje basu solo prowadzone są w niezwykle wirtuozowski sposób przez całą skalę głosu – od *Fis* do d^1. Całość utworu kończy homorytmiczne „alleluja" we wszystkich głosach.

Dieterich Buxtehude (1637–1707)
Singet dem Herrn ein neues Lied BUXWV 98 (przed 1683)

Singet dem Herrn ein neues Lied, denn Er macht Wunder. Er sieget mit seiner Rechten und mit seinem heiligen Arm.
Der Herr lässet sein Heil verkündigen; vor den Völkern lässet er seine Gerechtigkeit offenbaren.
Er gedenkt an seine Gnade und Wahrheit dem Hause Israel, aller Welt Ende sehen das Heil unsers Gottes.

Jauchzet dem Herrn alle Welt, singet, rühmet und lobet!

Śpiewajcie Panu pieśń nową, bo dziwne rzeczy uczynił; dopomogła mu prawica jego, i ramię świętobliwości jego.
Objawił Pan zbawienie swoje; przed oczyma pogan oznajmił sprawiedliwość swoję.
Wspomniał na miłosierdzie swoje, i na prawdę swoję przeciw domowi Izraelskiemu; oglądały wszystkie granice ziemi zbawienie Boga naszego.
Śpiewajże Panu wszystka ziemio; wykrzykajcie, a weselcie się i śpiewajcie*.

* *Biblia Święta to jest Księgi Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przetłumaczone*, Gdańsk 1632; źródło: http://www.bibliagdanska.pl/ [11.01.2013].

Jeden z dwóch koncertów Buxtehudego na głos solowy i instrument solowy, drugi (*Jubilate Domino* BUXWV 64) przeznaczony jest na alt i violę da gamba.

Jest to jeden z bardziej atrakcyjnych, wirtuozowskich utworów wokalno-instrumentalnych Dietericha Buxtehudego. Głos i instrument wykorzystują tę samą skalę, ich partie są równorzędne. Utwór składa się z kilku wyraźnych części, będących opracowaniami pierwszych czterech wersetów Psalmu 98.

Rozpoczyna go instrumentalna sinfonia: *Adagio-Presto*. Kompozytor nie wykorzystuje zawartego w niej materiału muzycznego w innych odcinkach, ale przed ostatnią cząstką powtarza całą sinfonię, stawiając ją tym samym w roli elementu spajającego formę koncertu.

Pierwszy odcinek wokalny stanowi krótkie, inwokacyjne w charakterze arioso będące muzycznym ujęciem pierwszego wersu – „Singet dem Herrn ein neues Lied" (śpiewajcie Panu pieśń nową) (t. 39–45). Te same słowa są podstawą następującego

od t. 46 *Allegro*, w którym sopran i skrzypce dialogują w oparciu o ten sam materiał muzyczny związany w głosie wokalnym ze wspomnianą frazą tekstu. Zastosowane tutaj różnej długości melizmaty na słowie „singet" (śpiewajcie) zwracają uwagę na wymowę tekstu. Odcinek ten kończy się zawołaniem „denn er macht Wunder" (albowiem uczynił cuda), po którym następuje duże solo skrzypcowe oparte na nowym materiale muzycznym, nawiązującym jednak do fragmentu poprzedniego. Można je odczytywać jako muzyczne odzwierciedlenie słowa „Wunder" (cuda).

Kolejny fragment pierwszego wersu – „er sieget mit seiner Rechten und mit seinem heiligen Arm" (dopomogła mu prawica jego, i ramię świętobliwości jego) – opracowany jest od t. 80 w odcinku utrzymanym w charakterze arii w metrum $\frac{3}{8}$. Ma ona radosny, liryczny charakter. Kompozytor wzmacnia znaczenie ważnych słów przez konsekwentne wprowadzenie melizmatów na słowach „sieget" (zwycięża) i „heiligen" (święty). Występuje tu dialog skrzypiec z sopranem, instrument ponownie imituje głos solowy. Konkluzją tego fragmentu jest dłuższe solo skrzypcowe będące wariacyjnym rozwinięciem jego materiału muzycznego.

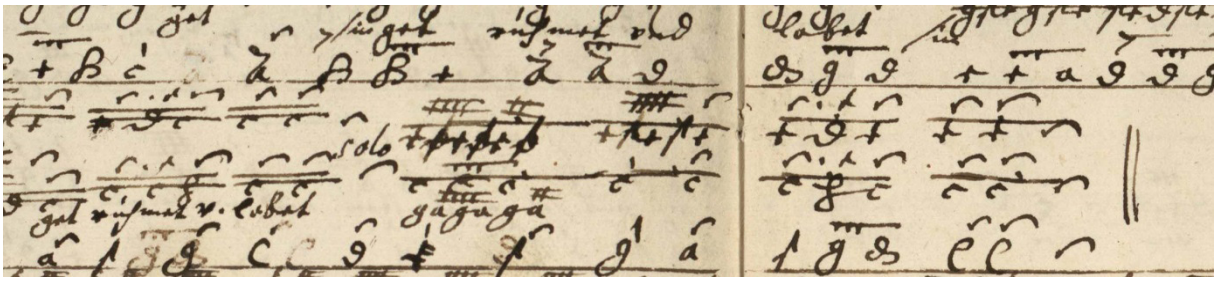
Od t. 155 następuje cząstka o charakterze recytatywu, poświęcona powtórzonemu dwa razy drugiemu wersetowi psalmu: „Der Herr lässet sein Heil verkündigen; vor den Völkern lässet er seine Gerechtigkeit offenbaren" (objawił Pan zbawienie swoje; przed oczyma pogan oznajmił sprawiedliwość swoję). Jest to fragment bez udziału skrzypiec.

Trzeci werset „Er gedenkt an seine Gnade und Wahrheit dem Hause Israel, aller Welt Enden sehen das Heil unsers Gottes" (wspomniał na miłosierdzie swoje, i na prawdę swoję przeciw domowi Izraelskiemu; oglądały wszystkie granice ziemi zbawienie Boga naszego) opracowany jest w formie arii. Ma ona spokojny, kroczący, dostojny charakter. Jak w poprzednich fragmentach, tu również prowadzony jest dialog skrzypiec z głosem. Na słowie „Wahrheit" (prawda) kompozytor stosuje długi melizmat, podkreślający jego znaczenie.

Po wspomnianym już powtórzeniu instrumentalnej sinfonii znów następuje krótki fragment utrzymany w melodyce ariosowej, nawiązujący do pierwszego odcinka wokalnego („Singet dem Herrn ein neues Lied"). Wprowadza on czwarty wers psalmu „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" (Śpiewajże Panu wszystka ziemio). Tym razem jednak po dwukrotnej jego prezentacji w głosie wokalnym kompozytor dodaje skrzypcowy „komentarz" utrzymany w tym samym charakterze. Służy on jednocześnie jako materiał łączący tę cząstkę z następną, rozpoczynającą się elizyjnie w kontrastującym tempie i charakterze. Jest to końcowy odcinek utworu, oznaczony *Allegro* i poświęcony słowom „singet, rühmet und lobet!" (wykrzykajcie, a weselcie się i śpiewajcie). Następują tutaj wirtuozowskie pochody sopranu i skrzypiec – dwa równorzędne motywy naprzemiennie pokazywane są w obu głosach.

Zakończenie utworu w formie przekazanej w jedynym zachowanym źródle – kopii sporządzonej przez Gustafa Dübena i zachowanej w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali – budzi poważne wątpliwości, różnie rozwiązywane w wydaniach współczesnych. Kompletny zapis tabulaturowy (vmhs 82:43), por. ilustracja 1 poniżej, poprzedza ostatnie cztery takty inskrypcją „solo", jednak konsekwentne zanotowanie umieszczonej nad linią basso continuo dwu- i trzygłosowej partii instrumentalnej w oktawie razkreślnej i małej ze względów technicznych wyklucza możliwość jej realizacji na skrzypcach (redaktorzy wydań współczesnych proponują przeniesienie jej o oktawę wyżej). W dodatku w niekompletnie zachowanym zestawie głosów (vmhs 51:27) partia skrzypiec zawiera w tym miejscu cztery takty pauz, zatem sam Düben z pewnością nie interpretował zakończenia jako solo skrzypcowego. Jedyną alternatywą byłoby więc potraktowanie go jako partii organów obligato (niestety głos basso continuo zachowany jest niekompletnie: nigdy nie został dokończony przez Dübena), byłby to jednak przypadek wyjątkowy w twórczości kompozytorów północnoniemieckich. W dodatku cztery ostatnie takty utworu po raz trzeci powtarzają formułę kadencyjną zaprezentowaną uprzednio w manierze echa. Wskazówki

do rozwikłania tej zagadki dostarczają szczegóły zapisu tabulaturowego. Ślady wydrapanej wersji głosu basso continuo (najniższy rząd liter i znaków rytmicznych) świadczą o tym, że pierwotnie pod ostatnimi taktami głosu wokalnego Düben wpisał taką linię basową, jaka figuruje w spornym zakończeniu, a następnie zmienił ją tak, by prowadziła do kolejnych czterech taktów. W dodatku partia (organów?) obligato zawiera na początku kolejną korekturę: pierwotnie wpisane nuty c^1 d^1 c^1 d^1 c^1 d^1 zostały natychmiast poprawione na e^1 f^1 e^1 f^1 e^1 f^1 (tylko ta wersja zgadza się z pozostałymi głosami partii solowej), trzeci zaś głos instrumentu solowego został dosłownie wciśnięty pomiędzy zapisane już inne linie i porzucony po jednym takcie. Wszystkie te szczegóły mogą wskazywać, iż Düben dokomponował zakończenie utworu wprost w swojej kopii, na bieżąco decydując o liczbie głosów i kształcie partii obligato oraz zmieniając oryginalny głos basso continuo. Hipotezy tej nie da się oczywiście zweryfikować, ale okazała się ona na tyle atrakcyjna artystycznie, że w nagraniu zdecydowano się opuścić sporne cztery takty.



Ilustracja 1. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn ein neues Lied* BUXWV 98, t. 245–248, zapis tabulaturowy w rkp. Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali, sygn. vmhs 82:43, k. 2v–3r.

Franz Tunder (1614–1667)
Salve coelestis Pater (1663/1664)

Salve coelestis pater misericordiae,
vita, dulcedo et spes nostra salve,
ad te clamamus
exules, filii Eve,
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo liberator noster illos tuos
misericordes oculos ad nos converte,
et Jesum filium tuum nobis post hoc
exilium ostende.
O clemens, o pie, o dulcis pater, coelestis
pater misericordiae.

Witaj, niebieski Ojcze miłosierdzia,
życie, słodyczy i nadziejo nasza, witaj,
do Ciebie wołamy
wygnańcy, synowie Ewy,
do Ciebie wzdychamy, jęcząc i płacząc
na tym łez padole.
Przeto, wyzwolicielu nasz,
one miłosierne oczy Twoje na nas zwróć,
a Jezusa, syna Twego, po tym wygnaniu
nam okaż.
O łaskawy, o litościwy, o słodki Ojcze,
niebieski Ojcze miłosierdzia.

Tekst jest protestancką przeróbką katolickiego *Salve Regina*. Oryginalny tekst skierowany do Matki Bożej został dostosowany do wymogów teologii protestanckiej i zwrócony do Boga Ojca.

Utwór składa się z trzech odcinków, płynnie przechodzących jeden w drugi. Rozpoczynają skrzypce, przedstawiając początkowy motyw podjęty następnie przez głos basowy. Charakterystyczny motyw „salve" (witaj) stanowi opadająca kwinta, powtarzana jako zawołanie wielokrotnie w obu głosach solowych. Pierwszy werset tekstu opracowywany jest imitacyjnie w obu głosach, które powtarzają po sobie w dialogu poszczególne motywy. Kolejny werset jest wirtuozowskim solo głosu basowego, z długim melizmatem na słowie „salve" o dużym ambitus półtorej oktawy. Skrzypce „komentują" ten tekst w swoim czterotaktowym solo. Kolejny odcinek oparty na słowach „filii Eve" (synowie Ewy) charakteryzuje wzrost napięć harmonicznych i rozbudowana chromatyka. Następuje tu również uspokojenie ruchu i zawieszenie. Dalsza narracja rozpoczyna się następnym wersetem „ad te suspiramus" (do Ciebie wzdychamy), który w sposób niezwykle sugestywny opisuje

poszczególne słowa, ze szczególnym podkreśleniem słowa „flentes" (płakać). Kolejna fraza tekstu, „in hac lacrimarum valle" (na tym łez padole), opracowana została przy użyciu motywu chromatycznie opadających półtonów (*passus duriusculus*), podkreślających afekt boleści i płaczu.

Skrzypce w dialogu z głosem kilkakrotnie pokazują ten motyw, prowadząc do kontrastującego odcinka w metrum trójdzielnym. Rozpoczynają go skrzypce w dość radosnym, tanecznym charakterze, w wirtuozowskim, stosunkowo długim przebiegu pasażowym opartym o rozdrobnione wartości. Bas wprowadza kolejny werset, który znowu charakterem radosnym i podniosłym podkreśla znaczenie tekstu „Eia ergo liberator noster illos tuos misericordes oculos ad nos converte" (Przeto, wyzwolicielu nasz, one miłosierne oczy Twoje na nas zwróć). Fragment ten zbudowany jest na zasadzie kontrastu – dłuższe wartości w głosie basowym, w charakterze tanecznym, i wirtuozowskie przebiegi w drobnych wartościach rytmicznych w głosie skrzypcowym. Początkowo głosy pokazują swoje wejścia na zmianę, by w ostatnim fragmencie tego odcinka zabrzmieć wspólnie przy zachowaniu odmiennych charakterów partii. Odcinek ten kończy się wyraźną kadencją.

Następująca po kadencji zmiana metrum na **c** prowadzi do ostatniego już odcinka utworu. Przywołany jest tu charakter początku, pojawia się reminiscencja początkowego motywu „salve" opartego na opadającej kwincie, tu jednak w rozdrobnieniu rytmicznym na słowach „o clemens" (o łaskawy). Jednak jego rola jest podobna jak w odcinku początkowym i motyw ten jest wielokrotnie powtarzany w obu głosach – skrzypce i bas w gorliwej prośbie powtarzają wezwania do Boga Ojca. Utwór kończy się uspokojeniem ruchu, zatrzymaniem harmonii, wzmacniając znaczenie ostatniego słowa.

Christian Geist (1650–1711)
Alleluja. De funere ad vitam (1672)

Alleluja. De funere ad vitam,
de morte ad triumphum
exurgis, resurgis
dulcissime Jesu.
    En caro mortalis
    fit panis vitalis.
    Mors ipsa frumenti
    dat vitam edenti. Alleluja.
Resurgis, resurgis
dulcissime Jesu.
De funere ad vitam
de morte ad triumphum
de monumento in sacramentum surgis.
    Exulta, laetare,
    Triumpha praeclare.
    De tumulo surge,
    consurge, resurge.
Tam caro mortalis
dat vitam edenti.
Mors dura frumenti,
fit panis vitalis. Alleluja.

Alleluja. Od żałoby do życia,
od śmierci do triumfu
powstań, zmartwychwstań
najsłodszy Jezu.
    Z ciała śmiertelnego
    stał się chleb życia.
    Sama śmierć dostarcza
    pokarmu życia spożywającemu. Alleluja.
Powstań znowu, zmartwychwstań,
najsłodszy Jezu.
Od pogrzebu do żywota,
ze śmierci do triumfu,
z grobu powstań i objaw się w sakramencie.
    Ciesz się, raduj,
    uroczyście triumfuj.
    Z grobu wstań,
    powstań, zmartwychwstań.
Ciało śmiertelne
jedzącemu daje życie.
Śmierć – pokarm okrutny
staje się chlebem życia. Alleluja*.

* Tłum. Ireneusz Kania.

To jedyny utwór Geista, w którym kompozytor wykorzystuje jedne skrzypce w miejsce zwyczajowo przyjętej obsady dwojga skrzypiec. Jest parodią motetu Bonifazia Grazianiego pod tym samym tytułem[3].

[3] L. Berglund, *Studier i Christian Geist vokalmusik*, Uppsala 2002 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series, 21), s. 51, 151.

Utwór ten posiada wyraźne wewnętrzne rozczłonkowanie uwarunkowane tekstem – pięciozwrotkową, łacińską poezją. Rozpoczyna go jednak czteroodcinkowy, rozbudowany wstęp instrumentalny. Odcinek pierwszy utrzymany jest w tempie *Adagio* i metrum **c**. Na stojących nutach basso continuo skrzypce prowadzą improwizacyjny w charakterze przebieg, zakończony zawieszeniem na dominancie. Rozpoczynający się w tym miejscu krótki, czterotaktowy odcinek określony *un poco presto*, za sprawą regularnego przebiegu rytmicznego wprowadza ożywienie do tego improwizacyjnego wstępu, by powrócić znowu do *Adagio* w t. 11. Refleksyjne, dwukrotne powtórzenie wznoszących motywów ósemkowych skontrastowane z wirtuozowskimi gamowymi pochodami trzydziestodwójkowymi wiedzie do *Allegro*, które wprowadza motyw podjęty później przez głos solowy. W dalszym przebiegu tego odcinka następuje zagęszczenie ruchu do szesnastkowych grup o charakterze ornamentalnym. Całość tego dłuższego wstępu instrumentalnego kończy kolejne *Adagio*, będące w zasadzie rozbudowaną dwuipółtaktową kadencją.

W t. 28 głos wokalny rozpoczyna zapowiedzianym już przez skrzypce motywem na słowie „alleluja", powtórzonym następnie przez instrument. Odcinek ten jest swoistym wstępem do właściwego początku utworu, gdzie w recytatywnym charakterze alt rozpoczyna pierwszą zwrotkę tekstu. Przy stojących nutach basowych znaczenie pierwszych słów „De funere ad vitam, de morte ad triumphum" (Od żałoby do życia, od śmierci do triumfu) wzmocnione jest przez zastosowanie wznoszącej linii melodycznej (figura *anabasis*). Wezwanie „exurgis, resurgis" (powstań, zmartwychwstań) przedstawione jest za pomocą krótkiego wznoszącego motywu ósemkowego, podjętego następnie w dialogu przez skrzypce. Instrument kończy również pierwszy fragment utworu.

W t. 52 następuje zmiana metrum na $\frac{3}{2}$ i rozpoczyna się aria, w której kompozytor opracowuje drugą zwrotkę tekstu. Ma ona charakter śpiewny, łagodny, jest rozważaniem związku między śmiercią Chrystusa a Eucharystią. Alt prowadzi dwie

długie frazy z bogatymi melizmatami na słowach „vitalis" ([chleb] życia) i „edenti" (spożywający), które przedzielone są refleksyjnym fragmentem solo skrzypcowego opartego na tym samym materiale muzycznym.

Aria elizyjnie przechodzi w *Presto* w metrum ¢, będące zawołaniem „alleluja". Jest to wirtuozowski pokaz głosu solowego, podjęty w dialogu przez skrzypce. Odcinek ten kończy się pauzą generalną we wszystkich głosach, po której następuje kolejny recytatyw, wprowadzający trzecią zwrotkę tekstu. I znowu, kończące recytatyw słowo „surgis" (powstań) umuzycznione jest wznoszącym trójdźwiękiem e-moll, imitowanym przez skrzypce.

Kolejna, czwarta zwrotka tekstu ujęta jest ponownie w metrum $\frac{3}{2}$, w tempie *Allegro*. Ma ona lekki, taneczny charakter, odzwierciedlający znaczenie tekstu. Długie melizmaty kompozytor umieszcza na ważnych słowach: „laetare" (raduj się) i „praeclare" (chwal). Skrzypce odbierają różnej długości motywy i wspólnie z głosem dialogują do końca tej zwrotki tekstu. I tu pojawia się w głosie skrzypcowym nowy motyw z rozdrobnieniem rytmicznym do ósemek, zbudowany ze wznoszących pasaży w obrębie oktawy, trzykrotnie powtórzonych. Ósemkowe dyminucje oparte na spokojnie kroczącym basie prowadzą do ostatniej już zwrotki tekstu. Po chwilowej zmianie nastroju wprowadzonej przez koncertujące skrzypce powraca spokojna w charakterze aria z długimi frazami wokalnymi i skrzypcowymi oraz melizmatami na ważnym słowie „panis" (chleb). Utwór kończy „alleluja", będące powtórzeniem poprzedniego, co również w przypadku tej kompozycji przyczynia się do spójności wieloodcinkowej formy.

Johann Krieger (1652–1735)
Dominus illuminatio mea (1690)

Dominus illuminatio mea et salus mea: quem timebo? Dominus protector vitæ meæ: a quo trepidabo?
Dum appropiant super me nocentes ut edant carnes meas, qui tribulant me inimici mei, ipsi infirmati sunt et ceciderunt.
Si consistant adversum me castra, non timebit cor meum; si exsurgat adversum me prælium, in hoc ego sperabo*.

Pan oświecenie moje i zbawienie moje, kogóż się bać będę? Pan obrońca żywota mego, kogóż się będę lękał?
Gdy się zbliżają przeciw mnie złoczyńcy, by pożreć ciało moje, nieprzyjaciele moi, którzy mię trapią, sami omdleli i upadli.
Choćby stanęły przeciwko mnie wojska, nie będzie się bało serce moje; choćby powstała przeciwko mnie bitwa, w tym ja nadzieję pokładać będę**.

* *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*, editio electronica, Londini 2005; źródło: http://vulsearch.sourceforge.net/html/Ps.html [11.02.2013].

** *Biblia to iest Księgi Starego y Nowego Testamentv: według łacinskiego przekładu starego, w kościele powszechnym przyietego, na polski ięzyk z nowu z pilnością przełożone, z dokładaniem textv zydowskiego y greckiego y z wykładem katholickim, trudnieyszych mieysc, do obrony wiary swiętey powszechney przeciw kacerztwom tych czasów należących; przez D. Iakvba Wvyka z Wągrowca, theologa Societatis Iesu*, Kraków 1599; źródło: http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=9662&from=&dirids=1 [11.01.2013].

Jest to opracowanie pierwszych trzech wersetów Psalmu 26. Składa się z kilku odcinków, wyznaczonych przez kolejne wersety tekstu.

Utwór otwiera instrumentalna sonata o spokojnym, refleksyjnym charakterze *Adagio*, chociaż pozbawiona w rękopisie oznaczenia tempa. Rozpoczyna się ona ciągiem dysonansów między głosem skrzypcowym a basem, po czym rozwija się w rozdrobnione ósemkowo-szesnastkowe motywy, swobodnie rozwijające frazę. Całość kształtowana jest przez napięcia harmoniczne.

Pierwszy wers podany jest przez głos solowy od t. 12 w charakterze recytatywnym. Początkowo spokojny, deklamowany tekst przechodzi w kunsztowne koloratury głosu basowego. Odcinek ten kończy się krótkim fragmentem solowym skrzypiec,

powtarzających sylabicznie ujęte ostatnie słowa basu: „a quo trepidabo?" (kogóż się będę lękał?).

W t. 29 następuje zmiana metrum na $\frac{3}{2}$ i rozpoczyna się drugi werset tekstu. Skrzypce imitują głos basowy, początkowo dłuższe fragmenty, następnie motywy, by wreszcie wspólnie kontynuować narrację przy użyciu mikstur tercjowych między głosami obligato. Odcinek ten kończy solowy fragment skrzypcowy nawiązujący do ostatniej frazy wokalnej i wzbogacony o typowo instrumentalny rodzaj figuracji w *stile concitato*, który ilustruje i wzmacnia tu przesłanie tekstu „ut edant carnes meas" („by pożreć ciało moje").

Kolejnym odcinkiem jest *Adagio*, utrzymane w metrum **c**, w trzygłosowej fakturze wzbogaconej o liczne dysonanse nawiązujące do początkowej cząstki utworu. Głosy początkowo prowadzą swoje niezależne linie melodyczne, by w dalszym przebiegu podjąć imitację i opracowywać te same motywy opadających trójdźwięków. Od t. 84 następuje zmiana charakteru – kierunek melodii odwraca się na wznoszący; pełen energii motyw wprowadza nowy tekst „si consistant" (choćby stanęły). Głos basowy inicjuje wirtuozowskie koloratury, podjęte następnie przez skrzypce i prowadzone w równoległych tercjach. Odcinek kończy się kolejnym podsumowaniem instrumentalnym w tym samym wirtuozowskim i radosnym charakterze.

Następujący w t. 97 kolejny odcinek *Adagio* rozpoczyna się kontrastującym, spokojnym recytatywnym wejściem basu solo. Na tle długich wartości basso continuo bas podaje tekst, by przejść do kolejnych wirtuozowskich koloratur na ważnych słowach „proelium" (bitwa) i „sperabo" (mam nadzieję). Skrzypce podejmują dwa główne motywy ostatniej cząstki utworu – ósemkowy, kroczący po rozłożonym akordzie „in hoc ego", i melizmatyczny „sperabo" – w bliskich imitacjach z basem wokalnym. Polifonizująca faktura utrzymana jest aż do końca utworu, którego zwieńczeniem jest kolejne podkreślenie słowa „sperabo" – następuje tu zwolnienie

ruchu, rozszerzenie wartości rytmicznych – wszystkie głosy w długich wartościach podkreślają ważność przesłania ostatniego odcinka utworu.

Johann Philipp Krieger (1649–1725)
Laetare anima mea (1690)

Laetare anima mea.
Christus aeterni Patris filius misericordiae immensus victoriae plenus replevit orbem terrarum gaudiis et deliciis magnis. Laqueus contritus est et nos liberati sumus*.

Triumphanti ergo Deus omnes populi terrae, canite psalmum, accurrite proper, dicite laudes aeternas Deo aeterno. Incessabili voce glorificate nomen ejus. Alleluja.

Raduj się duszo moja,
Chrystus, Syn Ojca przedwiecznego, pełen niezmiernego miłosierdzia, zwycięski, napełnił okrąg ziemi radością i wielkimi rozkoszami. Sidła zostały skruszone, a my jesteśmy wyzwoleni.

Tak więc triumfującemu Bogu śpiewajcie psalm wszystkie ludy ziemi, przybywajcie szybko, wyśpiewujcie wiecznie chwalby Bogu wiecznemu. Nieustannie głosami waszymi wysławiajcie imię Jego. Alleluja**.

* Por. Ps 124 (123), 7.

** Tłum. Ireneusz Kania.

Tekst jest parafrazą cytatów biblijnych i liturgicznych. Utwór składa się z kilku elizyjnie połączonych ze sobą odcinków. Wyraźnie oddzielona jest jedynie instrumentalna sonata, umieszczona w środku utworu.

Utwór rozpoczyna się od długiej frazy wokalnej, w której kluczowe dla pierwszego odcinka słowo „laetare" (raduj się) ujęte jest na zmianę sylabicznie, przy użyciu motywów o charakterze fanfarowym, i melizmatycznie, z wykorzystaniem szesnastkowych pochodów o szerokim ambitus. Zarówno motyw inicjalny, jak i jego figuracyjne rozwinięcie pojawiają się następnie na zmianę w głosie wokalnym i skrzypcowym, zazębiając się często i wzajemnie kontrapunktując. W ten sposób

kompozytor rozbudowuje wstępny odcinek, zamykając go kadencją doskonałą i nadając mu charakter samodzielnej części.

Od t. 48 opracowywany jest następny wers. Rozpoczyna się on od fragmentu w charakterze recytatywu „Christus aeterni Patris filius, misericordiae immensus, victoriae plenus" (Chrystus, Syn Ojca przedwiecznego, pełen niezmiernego miłosierdzia, zwycięski), który następnie zaczyna być opracowywany coraz to bardziej kunsztownie aż po długie wirtuozowskie melizmaty na słowie „victoriae" (zwycięski). Kolejny odcinek tekstu „replevit orbem terrarum"[4] (napełnił okrąg ziemi) wprowadza nowy materiał muzyczny o lżejszym, prostszym charakterze. Skrzypce i głos współpracują ze sobą, opracowując ten sam materiał muzyczny. Można zauważyć odcinki solowe, gdzie głos wokalny, a następnie instrument, przedstawiają długie melizmatyczne figuracje o charakterze wirtuozowskim oraz fragmenty, gdzie te dwa głosy ze sobą dialogują i współpracują.

W t. 121 rozpoczyna się nowy odcinek w metrum $\frac{3}{2}$: „gaudiis et deliciis magnis" (radością i wielkimi rozkoszami). Tenor wprowadza nowy materiał, podjęty następnie w dialogu przez skrzypce i kontynuowany w dwugłosie. Kolejne zdanie: „Laqueus contritus est et nos liberati sumus" (sidła zostały skruszone, a my jesteśmy wyzwoleni) opracowane jest w lżejszym, bardziej tanecznym charakterze; wprowadzone

---

[4] W tym i następnym odcinku podłożenie tekstu słownego w głosie wokalnym budzi poważne wątpliwości. Anonimowy kopista zestawu głosów zachowanego w zbiorze Dübenów rozdziela cytowany tu liturgiczny fragment tekstu „replevit orbem terrarum" w taki sposób, że słowo „terrarum" pojawia się dopiero na początku następnej cząstki, w omawianej natomiast pod wszystkie formuły kadencyjne podkłada zbyt krótkie słowo „orbem". Ponieważ jest to jedyna istniejąca kopia utworu, nie można stwierdzić, czy jest to niezręczność kompozytora, czy też mamy tu do czynienia z kontrafakturą dokonaną przez autora rękopisu. Nie ma możliwości innego podłożenia istniejącego tekstu w t. 121, zdecydowano się natomiast na uzupełnienie brakującego słowa „terrarum" w kadencjach w t. 77, 81, 89–90, 107–108, 113–114.

przez tenor, następnie powtarzane naprzemiennie przez głos i instrument solowy. Ten odcinek kończy dwukrotne zawołanie „et nos liberati sumus".

Od t. 156 rozpoczyna się rozbudowane, trzyodcinkowe solo skrzypcowe. *Adagio* o recytatywnym, improwizacyjnym charakterze rozpoczyna wznoszący pasaż D-dur, po nim napięcie wzrasta i w coraz drobniejszych wartościach rytmicznych, na wznoszącym basie, wirtuozowskie przebiegi trzydziestodwójkowe prowadzą do cząstki *Allegro*. Ten dłuższy odcinek zbudowany jest z występujących naprzemiennie wznoszących i opadających przebiegów szesnastkowych swobodnie ewoluujących do kadencji, po której modulacja zasugerowana przez linię basso continuo wprowadza kolejne, tym razem dwuodcinkowe *Adagio*. Rozpoczyna je dający chwilę odpoczynku po pełnym energii *Allegro* recytatywny fragment w dłuższych wartościach o charakterze inwokacji, który przechodzi w wirtuozowskie trzydziestodwójkowe wznoszące przebiegi gamowe przeplatane szesnastkowymi motywami deklamacyjnymi. Ten końcowy fragment solo skrzypcowego wzmaga napięcie całego odcinka instrumentalnego, by osiągnąć swój punkt kulminacyjny tuż przed końcową kadencją.

Następująca po solo skrzypcowym aria ma charakter radosny, podniosły. Powtórzone dwukrotnie zawołanie „Triumphanti ergo Deus" (Tak więc triumfującemu Bogu) stanowi punkt wyjścia dla dalszego opracowania tekstu „Omnes populi terrae, canite psalmum, accurrite proper, dicite laudes aeternas Deo aeterno. Incessabili voce glorificate nomen ejus" (śpiewajcie psalm wszystkie ludy ziemi, przybywajcie szybko, wyśpiewujcie wiecznie chwalby Bogu wiecznemu, nieustannie głosami waszymi wysławiajcie imię Jego). Ten odcinek utrzymany jest w metrum $\frac{3}{2}$, ma charakter taneczny. Cechuje go łagodna, prosta melodyka. Podkreśleniem znaczenia tekstu jest użycie melizmatów na słowie „Deo".

W t. 230 skrzypce wprowadzają nowy materiał muzyczny, ćwierćnutowe długie melizmaty, który przejmuje tenor na słowie „alleluja". W t. 243 tenor dodaje kontra-

stujący, zdecydowany rytmicznie motyw muzyczny. Te dwa sposoby opracowania słowa „alleluja" – niezwykle długie melizmaty oraz krótsze, wyraźniej zrytmizowane – powtarzane są do końca utworu naprzemiennie w głosie tenorowym i skrzypcowym. Całość utworu kończy homorytmiczne wspólne zawołanie „alleluja".

Samuel Capricornus (1628–1665)
Adeste omnes fideles (1671)

Adeste omnes fideles
extollite voces vestras
et laudate Dominum. Alleluia.
Magnus Dominus Deus noster
super omnes coelos laudabile
nomen eius.
Alleluia.
Liberavit Dominus populum suum
et salvos fecit filios mortis. Alleluia.

Przyjdźcie wszyscy wierni,
wznoście wasze głosy
i wysławiajcie Pana. Alleluja.
Wielki nasz Pan Bóg
ponad wszystkie niebiosa, chwalebne
imię Jego.
Alleluja.
Uwolnił Pan naród swój
i zbawił synów śmierci. Alleluja*.

* Tłum. Ireneusz Kania.

Utwór ten zbudowany jest z ułożonych naprzemiennie odcinków w metrum dwudzielnym operujących melodyką o cechach recytatywu przechodzącego w arioso oraz skomponowanych w trójmiarze cząstek o melodyce bliższej arii, stanowiących melizmatyczne ujęcie słowa „alleluia", w których zaznacza się duży udział skrzypiec.

Koncert rozpoczyna się krótkim wstępem instrumentalnym o charakterze improwizacyjnym. Po zwięzłym motywie początkowym przechodzi on w szybkie przebiegi trzydziestodwójkowe o dość dużym ambitus. Wywołany przez nie stosunkowo wirtuozowski efekt znajduje słabe odzwierciedlenie w dalszym przebiegu kompozycji, dobrze jednak służy wprowadzeniu przez głos wokalny pierwszego fragmentu tekstu. Jest to trzykrotnie powtórzone wezwanie „Adeste omnes fideles" (przyjdźcie wszyscy wierni), za trzecim razem wzbogacone o szybki ozdobnik nawiązujący do skrzypco-

wych figuracji ze wstępu. Od słów „extollite" (wznoście) rozpoczyna się fragment, w którym skrzypce dialogują z głosem, powtarzając ten sam materiał muzyczny. Jego melodyka nadal pozostaje bliska recytatywowi dzięki licznym powtórzeniom dźwięków i sylabicznemu traktowaniu tekstu, jednocześnie jednak nabiera śpiewniejszego charakteru odzwierciedlającego się w większej regularności fraz.

W t. 24 rozpoczyna się pierwszy z trzech odcinków w metrum $\frac{3}{2}$ („alleluia"). Rozpoczęty przez skrzypce, składa się z długich, melizmatycznych fraz wychodzących od figuracji poprowadzonych po rozłożonych akordach. Są one prezentowane na przemian z głosem wokalnym, a po krótkim dialogu jednotaktowych motywów również wspólnie. Kolejny odcinek to recytatyw, który rozpoczyna trzykrotne powtórzenie słów: „magnus Dominus" (wielki Pan), każde zawołanie o tercję wyżej, przez co wzmocnione jest ich znaczenie. Druga część wersetu tekstu również powtórzona jest trzy razy.

Od t. 65 następuje kolejny odcinek „alleluia" w metrum $\frac{3}{2}$. Utrzymany jest on w zupełnie innym niż poprzedni, bo wybitnie tanecznym charakterze, podkreślanym przez krótkie, regularnie dwutaktowe motywy, traktujące słowo „alleluia" niemal sylabicznie. Rytm punktowany nadaje frazie lekkości, w drugiej części tego odcinka przechodzi w długie melizmatyczne wznoszące pochody ćwierćnutowe prowadzone na dłuższych odcinkach. Partia skrzypiec i głosu przeplata się wzajemnie. W ostatnich taktach melodyka partii skrzypiec odchodzi od wokalnej na korzyść większej liczby skoków i zmian rejestru, podczas gdy alt prezentuje kilkakrotnie główny motyw odcinka w opadającej progresji.

Kolejny krótki odcinek recytatywny pojawia się w t. 120: „Liberavit Dominus populum suum" (uwolnił Pan naród swój) – to proste pokazanie tekstu, następnie trzykrotnie powtórzone słowa „et salvos fecit filios mortis" (i zbawił synów śmierci) prowadzą do kolejnego odcinka „alleluia", będącego powtórzeniem pierwszego. Zastosowany tu zabieg repetycji wraz z dodaniem w centralnym punkcie formy

innej cząstki w trójmiarze (również do tekstu „alleluia") zbliża koncert Capricornusa do budowy rondowej, charakterystycznej dla weneckich koncertów kościelnych początku XVII wieku i znanej również w Europie Środkowej, np. z twórczości Marcina Mielczewskiego[5].

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) *Nisi Dominus* (ok. 1700)

Nisi Dominus ædificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui ædificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.
Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.
Cum dederit dilectis suis somnum,
ecce hæreditas Domini, filii;
merces, fructus ventris.
Sicut sagittæ in manu potentis,
ita filii excussorum.
Beatus vir qui implevit desiderium suum
ex ipsis:
non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta*.

Jeśli Pan nie zbuduje domu,
próżno pracowali, którzy go budują;
jeśli Pan nie będzie strzegł miasta,
próżno czuwa który go strzeże.
Próżno macie przede dniem wstawać;
wstańcie, skoro usiądziecie,
którzy pożywacie chleba boleści.
Gdy da miłym swym spanie:
oto dziedzictwo Pańskie – synowie,
zapłatą owoc żywota.
Jako strzały w ręku mocarza,
tak synowie utrapionych.
Błogosławiony człowiek, który napełnił
nimi pragnienie swoje!
nie zawstydzi się, kiedy będzie mówił
z nieprzyjaciółmi swymi w bramie**.

* *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*, editio electronica, Londini 2005; źródło: http://vulsearch.sourceforge.net/html/Ps.html [11.02.2013].

** *Biblia to iest Księgi Starego y Nowego Testamentv: według łacinskiego przekładu starego, w kościele powszechnym przyietego, na polski ięzyk z nowu z pilnością przełożone, z dokładaniem textv zydowskiego y greckiego y z wykładem katholickim, trudnieyszych mieysc, do obrony wiary swiętey powszechney przeciw kacerztwom tych czasów należących; przez D. Iakvba Wvyka z Wągrowca, theologa Societatis Iesu*, Kraków 1599, źródło: http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=9662&from=&dirids=1 [11.01.2013].

---

[5] Z. M. Szweykowski, *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej okresu baroku*, [w:] *Studia Heironymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967, s. 220–226.

Zbudowany z kilku elizyjnie połączonych odcinków utwór jest opracowaniem Psalmu 127 [126]. Naprzemiennie występują tu odcinki wokalne i skrzypcowe, w większości oparte na innym materiale muzycznym. Skrzypce pełnią rolę komentującą i ilustracyjną wobec partii wokalnej.

Utwór otwiera wirtuozowska instrumentalna sonata o uroczystym charakterze. Rozpoczynający ją rozłożony akord G-dur wprowadza podniosły charakter całego odcinka – cały pierwszy takt stanowi kunsztowne rozłożenie tego akordu. Prowadzenie frazy oparte jest na prostej harmonii basso continuo zbudowanej na wartościach półnutowych. Kompozytor szeroko wykorzystuje dwudźwięki i akordy oraz wielogłosowe prowadzenie narracji. Dwugłos w partii skrzypiec prowadzony jest do końca tego odcinka.

Pierwszy werset tekstu wprowadzony jest w t. 15 w głosie basowym, utrzymanym w charakterze recytatywnym. Na stojącym basie głos wokalny wykonuje kunsztowne melizmaty rozbudowane na ważnych słowach: „Dominus" (Pan) i „aedificaverit" (buduje). W t. 22 skrzypce wprowadzają motyw początkowy oparty na rozłożonym zstępującym akordzie G-dur, podjęty następnie przez śpiewaka. Oba głosy współpracują ze sobą na tym samym materiale aż do końca pierwszego wersetu tekstu w t. 29. Następujący w t. 30–35 instrumentalny komentarz jest wariacyjnym opracowaniem materiału muzycznego z pierwszego odcinka. Zastosowane jest tu rozdrobnienie rytmiczne w gamowych pochodach szesnastkowych oraz rozłożone akordy w ruchu zstępującym. W kadencji w t. 35 następuje zatrzymanie ruchu przez wydłużenie wartości rytmicznych, wprowadzające kolejny werset tekstu.

Rozpoczyna go trzykrotne powtórzenie słowa „vanum" (próżno) oparte o rozbudowane gamowo-pasażowe melizmaty szesnastkowe; odcinek ten ma charakter recytatywny aż do końca pierwszej części zdania „Vanum est vobis ante lucem surgere" (Próżno wam przede dniem wstawać). Od słów „surgite" (wstańcie) rozpoczyna się żywszy w charakterze, z wyraźnie zrytmizowanym basso continuo krótki odci-

nek o charakterze ariosowym, zakończony melizmatem opartym na opadającym pasażu na słowie „sederitis" (siedzicie), opartym na całej nucie w głosie basso continuo. Po tym krótkim ożywieniu następuje rozpoczynający się w t. 44 długi odcinek utrzymany w charakterze *Adagio*. Omawia on kolejny fragment tekstu: „qui manducatis panem doloris" (którzy pożywacie chleba boleści). Ciekawe jest tutaj retoryczne przedstawienie słowa „doloris" (boleść) na skoku kwinty zmniejszonej w dół. Kompozytor użył tutaj figury *saltus duriusculus*[6] dla podkreślenia ważności tego słowa i jego ilustracji.

Takty 50–53 to instrumentalny komentarz do poprzedniego fragmentu, pozostający w tym samym refleksyjnym charakterze. Składają się na niego charakterystyczne dla kompozytora szybkie przebiegi pasażowo-gamowe na przemian wnoszące i opadające.

W t. 54 rozpoczyna się dłuższy odcinek instrumentalny, zbudowany w oparciu o prosty ósemkowo-ćwierćnutowy jednostajny schemat rytmiczny: dwie ósemki prowadzą do dysonansu ćwierćnutowego rozwiązywanego następnie w różnych głosach. Prowadzenie frazy uwarunkowane jest zmianami harmonicznymi, a melodia płynnie przechodzi pomiędzy głosami.

Po tym spokojnym komentarzu instrumentalnym bas solo wprowadza kolejny werset tekstu „Cum dederit dilectis suis somnum, ecce hæreditas Domini, filii; merces, fructus ventris" (Gdy da umiłowanym swym spanie: oto dziedzictwem Pańskim – synowie, zapłatą owoc żywota). Bas prowadzi spokojną frazę o nieskomplikowanej melodyce przy wirtuozowskim akompaniamencie skrzypiec – trzystrunowe szybkie arpeggia na rozłożonych akordach, stanowiące dopełnienie harmoniczne.

W t. 83 następuje zmiana charakteru odcinka. Słowa: „Sicut sagittæ" (jak strzały) pokazane są w głosie basowym na wznoszącym trójdźwięku D-dur przy

[6] Por. Ch. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, tłum. Magdalena Walter-Mazur, Kraków 2004, s. 87 (Practica Musica, 6).

naśladującej dźwięk wystrzelonej strzały trzydziestodwójkowej wznoszącej gamie w głosie skrzypiec. Dalszy tekst „in manu potentis" (w ręku mocarza) wzmocniony jest użyciem długiego melizmatu na słowie „potentis". W następnych taktach motywy te (spokojny wznoszący pasaż basu solo oraz szybkie wznoszące gamy w skrzypcach) powtarzane są kilkakrotnie w obu głosach solowych. W t. 91–93 w partii skrzypiec następuje zatrzymanie ruchu na nucie g^2, co wzmacnia wymowę tekstu „in manu potentis". Kolejny odcinek zbudowany jest wokół tekstu „ita filii excussorum" (tak synowie utrapionych). Następuje tutaj zmiana motywiki – w głosie wokalnym prosta melodia o charakterze sylabicznym, w głosie skrzypiec niezwykle wirtuozowskie trzydziestodwójkowe pochody pasażowo-gamowe w obu kierunkach wzbogacone o sekstowy bariolaż przez struny w t. 97 – jest to najbardziej wymagający pod względem technicznym motyw utworu. Ów dramatyczny charakter utrzymany jest do końca tego odcinka, zwieńczonego wirtuozowską kadencją w głosie skrzypiec. Jest to punkt kulminacyjny całej kompozycji.

Kolejny odcinek utrzymany jest w charakterze recytatywnym. Na stojących długich nutach basso continuo bas wokalny spokojnie przedstawia kolejny werset tekstu: „Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis" (Błogosławiony człowiek, który napełnił nimi pragnienie swoje). Pewne ożywienie ruchu następuje na słowach: „non confundetur" (nie zawstydzi się), kompozytor wprowadza skok oktawy na powtórzonym słowie „non" oraz dodaje szesnastkowe wznoszące melizmaty. Odcinek ten kończy się dłuższym melizmatem opartym na opadających pasażach.

W t. 112 (Gloria) następuje zmiana metrum na $\frac{3}{4}$, wprowadzone jest oznaczenie tempa *Allegro.* Odcinek ten oparty jest na stałym czterotaktowym basie. Pierwszych 8 taktów to fragment instrumentalny, zbudowany z triolowych pasaży zstępujących. W takcie 120 wprowadzone jest oznaczenie *Adagio*; bas solo wraz z głosem basso continuo prowadzą tę samą partię, urytmizowaną w głosie wokalnym zgodnie z wymogami tekstu.

Od t. 122 w głosie skrzypcowym następuje rozdrobnienie rytmiczne – równomierny rytm triol zostaje zastąpiony przez figurę ♩.♫♩. Te dwa plany – spokojne, rytmizowane „gloria" w głosie wokalnym i rozdrobnione triole ósemkowe w skrzypcach współpracują razem aż do kadencji w takcie 131, gdzie rozpoczyna się kolejny odcinek. Na tym samym basie głos wokalny w spokojnych wartościach półnut i ćwierćnut deklamuje tekst: „sicut erat in principio" (jak była na początku), w głosie skrzypcowym zaś następuje zwiększenie ruchu do trzydziestodwójkowych pochodów gamowych oraz szesnastkowych opartych o rozłożone akordy wznoszące i opadające. Ten niezwykle wirtuozowski fragment zbudowany jest na zasadzie kontrastu pomiędzy głosami: basu solo, basso continuo i skrzypiec – zarówno pod względem aktywności (wartości długie i krótkie), jak i rejestru (oktawa wielka i trzykreślna).

W t. 144, gdzie następuje zmiana metrum na **c** oraz tempa na *Allegro*, rozpoczyna się ostatni odcinek utworu (Amen). Można w nim zauważyć wyraźny wpływ *stile antico*. Głosy wzajemnie się uzupełniają w polifonicznym prowadzeniu frazy. Głos wokalny prowadzony jest unisono z głosem basso continuo z drobnymi różnicami rytmicznymi wynikającymi z podłożenia tekstu.

Rozdział IV

Problematyka wykonawcza

Podstawą do interpretacji partii skrzypiec w koncertach kościelnych na głos solowy i skrzypce solo jest dokładne zrozumienie tekstu słownego i śledzenie go w całym przebiegu utworu. Warunkuje to znalezienie właściwego afektu całości oraz dobranie odpowiednich środków do interpretacji poszczególnych zdań, wersetów czy słów. O ile jednak podłożenie tekstu w głosie wokalnym w jednoznaczny sposób wskazuje na związki słowno-muzyczne, o tyle skrzypek musi w każdym momencie utworu rozstrzygać o roli danego motywu czy frazy i odnosić je do partii wokalnej.

Współdziałanie z linią wokalną jest sprawą kluczową, dlatego świadomie zrezygnowałam z dodawania zdobnictwa poza najprostszymi jego elementami w kadencjach (tryle, nieliczne dyminucje). Zabieg ten zastosowałam po to, żeby nie przysłaniać najważniejszego w wykonaniu tego typu utworów elementu – współdziałania z tekstem. Skupiłam się na artykulacji i frazowaniu, aby współpraca z głosem wokalnym była jak najpełniejsza. Dodawanie bogatego zdobnictwa doprowadziłoby do zupełnie odwrotnych rezultatów – osłabiłoby tę współpracę i odciągnęło uwagę słuchacza od zamierzonej przez kompozytora korespondencji między dwoma głosami obligato.

Celowo nie wzbogacałam również zapisanych partii instrumentalnych o improwizacyjnie dodawane wielodźwięki w kadencjach, co jest praktyką rozpowszechnioną

w niektórych kręgach tzw. stylowego wykonawstwa muzyki dawnej. W prezentowanym tu repertuarze zapisane wielodźwięki spotyka się wyłącznie w koncertach Bruhnsa i Bibera (znamienne, że obydwaj działali pod koniec XVII stulecia i byli wirtuozami skrzypiec). Jak dowodzą badania solowej muzyki skrzypcowej z kręgu włoskiego i południowoniemieckiego, przez większą część XVII wieku niemal nie stosowano wielodźwięków w grze skrzypcowej, co było wyrazem określonej postawy estetycznej, nie zaś ograniczeń związanych np. ze stopniem zaawansowania techniki druku. Dopiero działający w Austrii wirtuozi wprowadzili stopniowo tę praktykę, zapisując wielodźwięki w swoich sonatach[1]. Odbicie tych tendencji w niemieckich koncertach kościelnych drugiej połowy XVII wieku jest wyraźnie widoczne; koncerty z solowymi skrzypcami stanowią tu więc swoistą paralelę do muzyki instrumentalnej i powinny być pod tym względem podobnie traktowane.

Współdziałanie z głosem wokalnym i relacja z tekstem słownym odbywa się na kilku poziomach: ogólny afekt utworu sugerowany przez tekst; ilustracyjność; odzwierciedlenie struktury zdań powiązanych w głosie wokalnym z konkretną frazą muzyczną (frazowanie); odzwierciedlenie akcentuacji i brzmienia poszczególnych głosek w pojedynczych słowach (artykulacja). Pierwszy z tych poziomów, najogólniejszy, jest również najbardziej oczywisty dla każdego wykonawcy. O charakterze poszczególnych cząstek prezentowanych utworów była już mowa w rozdziale trzecim. Rola frazowania i jego zależności od struktury zdań wspomniana jest na różnych miejscach tej pracy i stanowi również element muzycznego instynktu wykonawcy, który niemal zawsze pokrywa się z wynikającym z tekstu frazowaniem głosu wokalnego. Dlatego na tym miejscu obszerniej zostaną omówione pozostałe dwa poziomy zależności partii instrumentalnej od tekstu słownego, ze szczególnym

---

[1] P. Wilk, *Wielodźwięki w repertuarze skrzypcowym XVII wieku*, [w:] *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1999, s. 191–200.

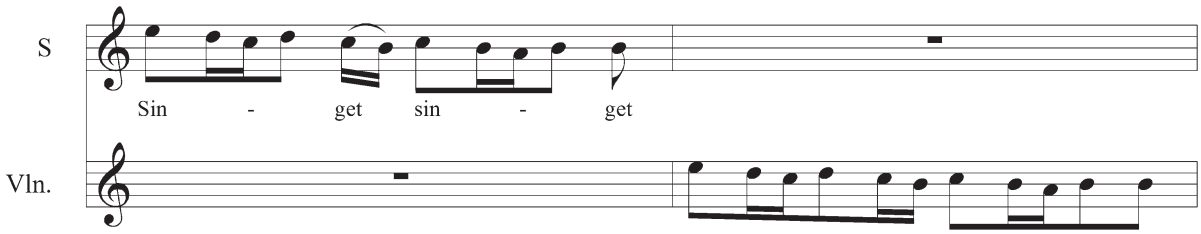
uwzględnieniem ostatniego, który wymaga od skrzypka drobiazgowej znajomości warstwy słownej i doboru odpowiednich środków technicznych w mikroskali.

Sposoby współdziałania głosu wokalnego i skrzypcowego w partyturach koncertów kościelnych

Motywy będące dokładnym powtórzeniem (lub antycypacją) motywu głosu wokalnego mają różne znaczenie w przebiegu utworu. Mogą występować jako uzupełnienie, wzmocnienie tekstu, lub jako przeciwstawienie (współzawodnictwo). Spróbuję w tym miejscu omówić na przykładach różne możliwości współdziałania obu głosów solowych.

W większości utworów wykorzystanych w nagraniu skrzypce współpracują z głosem wokalnym. Często są to dosłowne powtórzenia całych fraz czy krótszych odcinków lub motywów. Ten sposób współdziałania obu głosów solowych jest charakterystyczny dla techniki koncertującej.

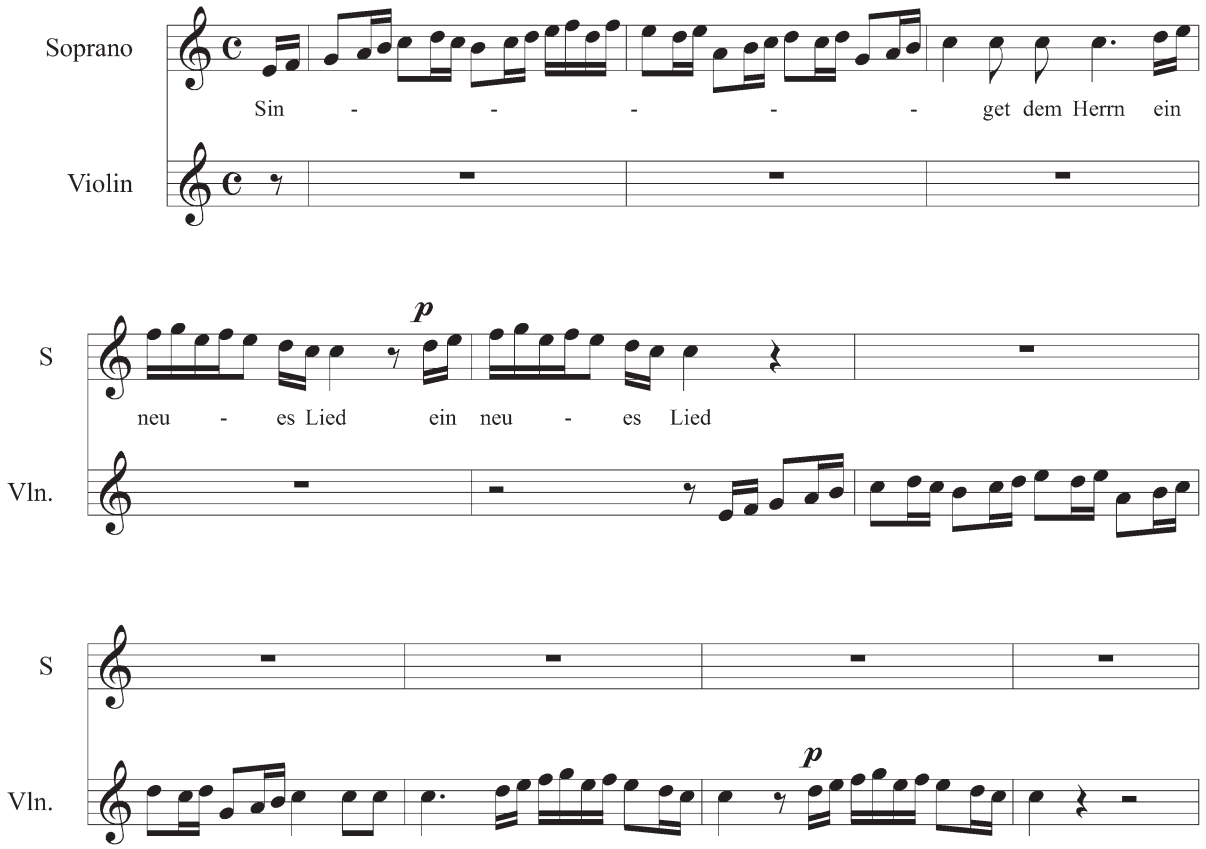
Dosłowne powtarzanie krótkich motywów wokalnych



Przykład 1. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn ein neues Lied*, t. 46–47.

Skrzypce imitują tutaj jednotaktowy motyw głosu wokalnego. Jest to początek odcinka, w którym skrzypce komentują partię wokalną, dosłownie powtarzając krótkie lub dłuższe motywy głosu solowego. W wykonaniu należy zwrócić uwagę na precyzję artykulacyjną na każdym słowie tekstu. Pomimo stosowania oddzielnego smyczkowania uzyskany efekt powinien być dokładną imitacją partii wokalnej.

Dosłowne powtarzanie dłuższych fragmentów

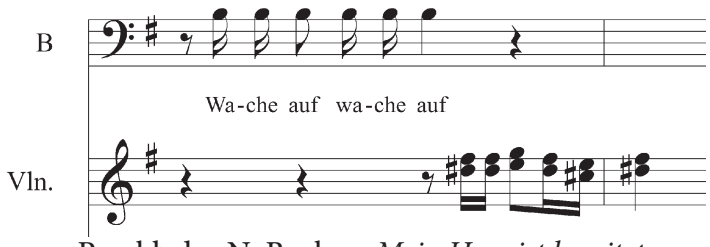


Przykład 2. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn ein neues Lied*, t. 57–67.

Na zakończenie pierwszego odcinka utworu skrzypce dosłownie powtarzają ostatnią, dłuższą frazę sopranową. Stanowi to podsumowanie całego odcinka i wzmocnienie jego wymowy. Długi melizmat sopranu na słowie „singet" (śpiewajcie) skrzypce imitują przy użyciu typowych dla tego instrumentu środków: osobnymi smyczkami, ale w śpiewnym charakterze (użycie długiego łuku zakłóciłoby tutaj przejrzystość przekazu); podobnie jak sopran wypowiada słowa „singet dem Herrn" skrzypce powinny oddzielić dwie ósemki i prowadzić frazę do mocnej ćwierćnuty (w głosie sopranowym na słowie „Herrn").

Swobodne (zmienione) powtórzenia krótkich motywów wokalnych

Poza dosłownym powtarzaniem motywów muzycznych partii wokalnej głos skrzypcowy przedstawia motywy będące swobodniejszym opracowaniem motywów wokalnych. Zabieg taki ma na celu utrzymanie bądź podkreślenie znaczenia motywu związanego z określonym tekstem. Bruhns wzmacnia w ten sposób znaczenie słów „wache auf", wprowadzając ten sam motyw rytmiczny do obu głosów solowych. Znaczące może być pierwsze pokazanie tego motywu na podstawie nuty pedałowej w basso continuo – to zatrzymanie ruchu w głosie continuo można interpretować jako spotęgowanie ważności słów.

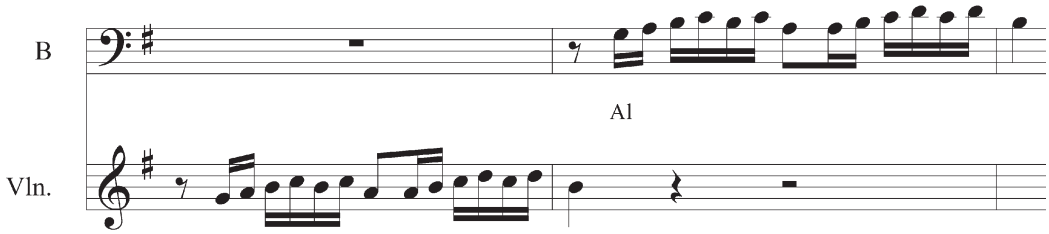


Przykład 3. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 109.

Prowadząc z głosem wokalnym dialog, skrzypek powinien cały czas mieć świadomość swojej partii jako uzupełnienia harmonicznego.

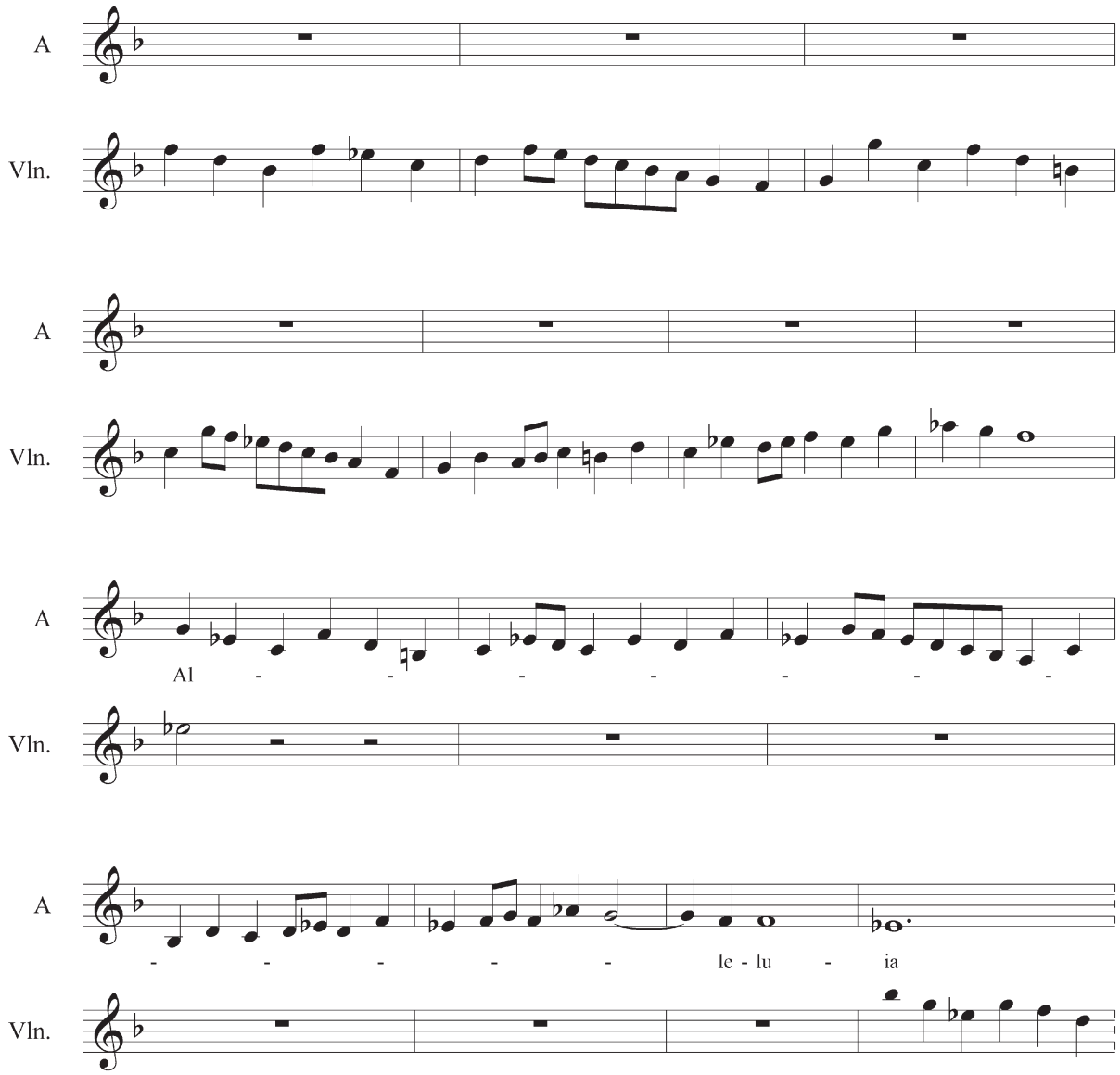
Wprowadzanie przez skrzypce nowego materiału podejmowanego następnie przez śpiewaka

Oprócz roli imitującej skrzypce często wprowadzają nowy materiał muzyczny, podjęty następnie i opracowywany w głosie wokalnym. Może się to odbywać w sposób dosłowny:



Przykład 4. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 221–222.

Może być również tak, że motyw inicjalny jest pokazany dosłownie, a rozwinięcie kompozytor przeprowadza odmiennie przy zachowaniu tego samego charakteru:

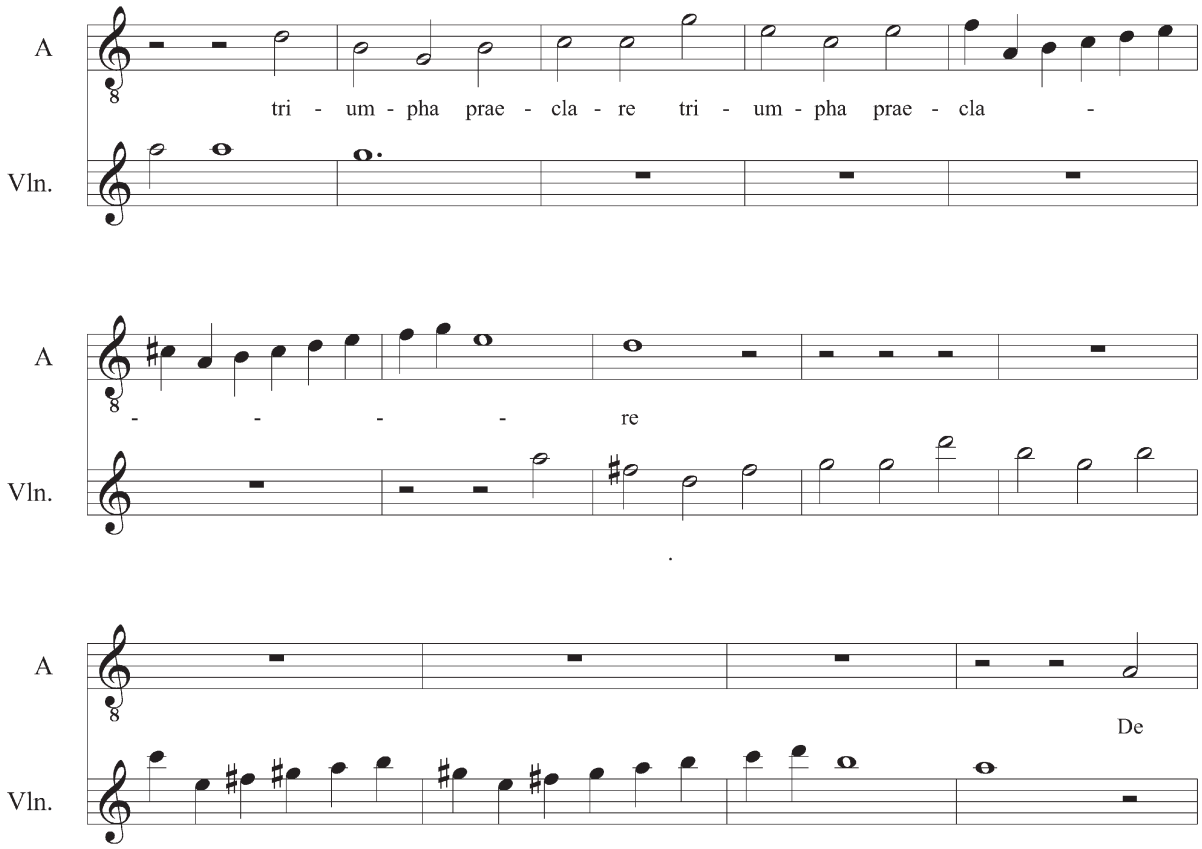


Przykład 5. S. Capricornus, *Adeste omnes fideles*, t. 132–145.

Głos skrzypcowy wprowadza wprawdzie daną frazę po raz pierwszy, jednak przy jej interpretacji trzeba brać pod uwagę charakter i podłożenie tekstu, jego wymowę, dlatego artykulacja, fraza czy poziom dynamiczny powinien być jednak zależny od partii wokalnej.

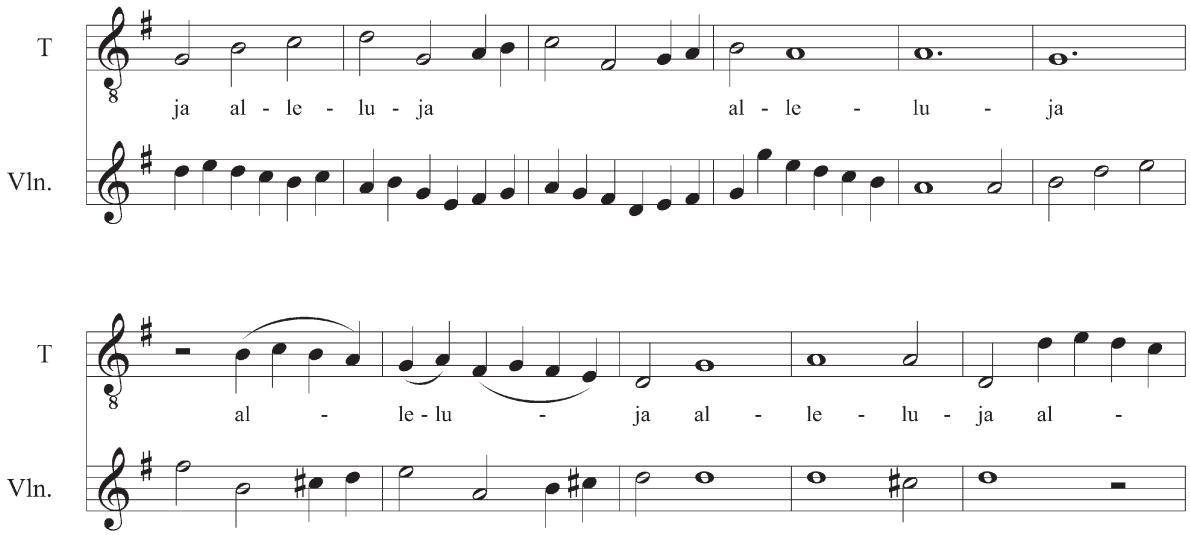
Wymiana krótszych i dłuższych motywów pomiędzy głosami

W typowy dla techniki koncertującej sposób instrument dialoguje z głosem wokalnym. Może się to odbywać jako wymiana – każdy z głosów pokazuje kolejne motywy czy frazy:



Przykład 6. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 135–146.

Innym sposobem współpracy głosów solowych jest równoczesne prowadzenie fraz i dialogowanie.



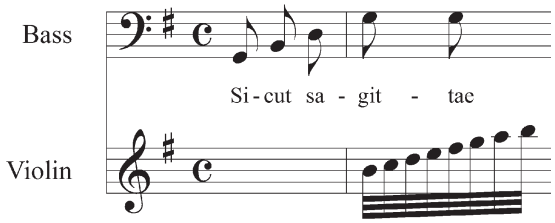
Przykład 7. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*, t. 243–253.

W obu tego typu przypadkach skrzypek musi mieć pełną świadomość tekstu i frazy wokalnej. Nie może jednak nigdy przejąć roli wyłącznie akompaniującej – oba te głosy mają równorzędne znaczenie. Zależność głosu skrzypcowego od wokalnego przejawiać się powinna jedynie w sposobie naśladowania głosu ludzkiego jako podstawowego, najdoskonalszego instrumentu.

Ilustrowanie przez instrument poszczególnych słów lub zdań

Instrument solowy odgrywa również istotną rolę we fragmentach ilustracyjnych, gdzie oddaje charakter poszczególnych słów czy fraz, obrazując znaczenie słowa czy zdania.

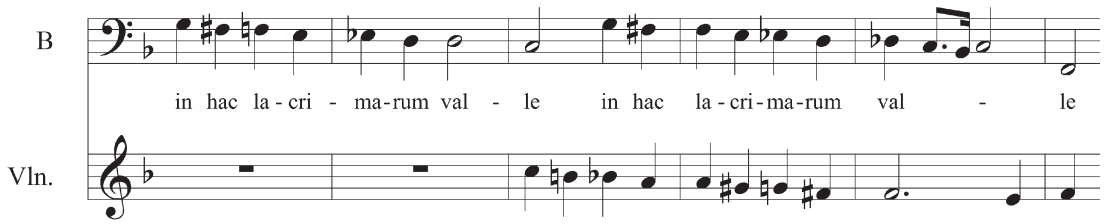
W utworze H. I. F. Bibera *Nisi Dominus* głos skrzypcowy często jest stosowany przez kompozytora jako ilustracja tekstu.



Przykład 8. H. I. F. Biber, *Nisi Dominus*, t. 88–89.

W tym przypadku tekst basu wokalnego „sicut sagittae" (jak strzały) zilustrowany jest w głosie skrzypcowym szybką wznoszącą gamą, która naśladuje dźwięk wystrzelonej strzały, dlatego w wykonaniu należy zadbać o zdecydowany, wybuchowy wręcz charakter tego motywu. Motyw ten jest następnie wielokrotnie powtarzany i rozwinięty, ilustruje dalszy przebieg tekstu: „Sicut sagittæ in manu potentis, ita filii excussorum" (Jak strzały w ręku mocarza, tak synowie utrapionych). Odcinek ten (t. 88–99) jest najbardziej wirtuozowskim odcinkiem utworu. Następuje tutaj nagromadzenie wymagających technicznie motywów, jak szybkie gamy i bariolaże; skrzypce osiągają również najwyższy w utworze dźwięk *fis*^{3}. Niezbędne jest wykorzystanie wysokich pozycji: III–V.

Doskonałym przykładem ukazania bolesnego afektu zasugerowanego w partii wokalnej może być ilustracja słów „in hac lacrimarum valle" (na tym łez padole) zastosowana przez F. Tundera.

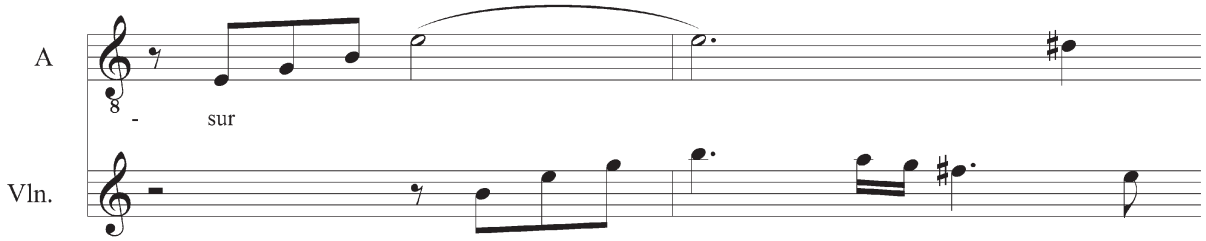


Przykład 9. F. Tunder, *Salve coelestis Pater*, t. 54–59.

Chromatyczny pochód zstępujący partii skrzypiec zarówno podkreśla afekt związany ze słowem „łzy" (chromatyka), jak i obrazuje „padół" (ruch zstępujący).

Chromatyczne zmiany powinny być zrealizowane w sposób możliwie bliski, legatowy, w niektórych powtórzeniach można wręcz zastosować delikatne glissando.

Innym znakomitym przykładem ilustracji słów może być zastosowane przez Ch. Geista wzmocnienie znaczenia słowa „surgis" (powstań).



Przykład 10. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 118–119.

Zastosowany przez kompozytora na zakończenie zdania wznoszący pasaż w jednoznaczny sposób narzuca interpretację tego motywu – wzrastająca wraz z kierunkiem melodii dynamika oraz napięcie nadające kierunek frazy mają w plastyczny sposób oddać obraz zmartwychwstania.

Artykulacja

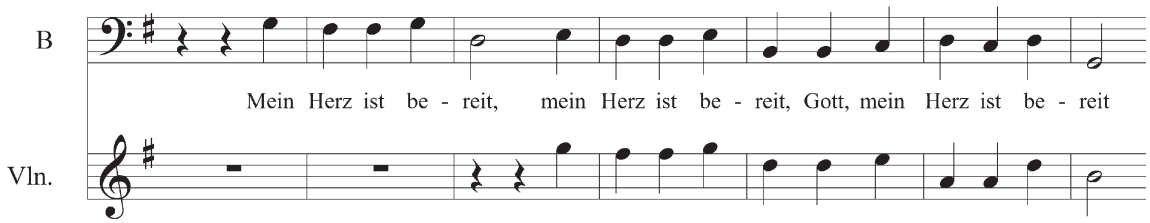
Artykulacja jest jednym z najważniejszych aspektów historycznych praktyk wykonawczych. Podobnie jak tekst w głosie wokalnym, stanowi o sensie i zrozumieniu warstwy instrumentalnej. Jest to relacja między nutami i frazami, zależność między ich początkami i końcami, sposób ich połączeń. Właściwa artykulacja pozwala na dokładne wypowiedzenie treści frazy przy jednoczesnym zachowaniu pełnej śpiewności. Jest celowym rozciągnięciem czasu – odpowiednim skróceniem lub wydłużeniem poszczególnych wartości rytmicznych przy zachowaniu idealnego pulsu utworu[2]. W przypadku koncertów kościelnych na głos solo i skrzypce solo dobór właściwej artykulacji jest kwestią bardziej oczywistą niż w muzyce czysto

[2] Por. J. Tarling, *Baroque string playing for ingenious learners*, St. Albans 2000, s. 10–11.

instrumentalnej, gdyż w większości przypadków tekst warunkuje dobór takich, a nie innych środków.

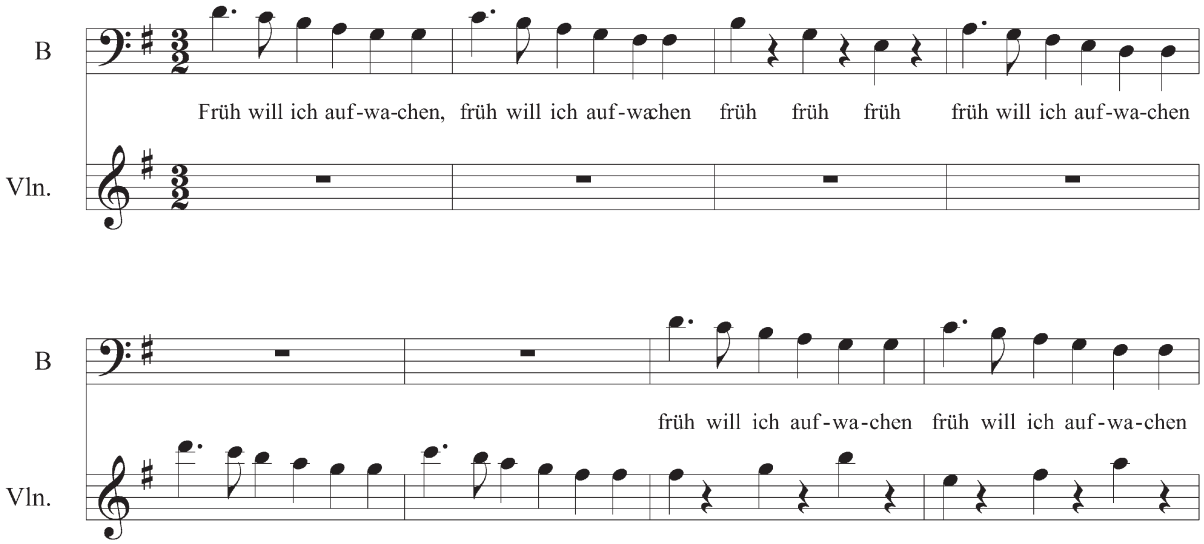
Stosowanie smyczkowania jako imitacji tekstu wokalnego

W wykorzystanych w pracy utworach przy wyborze odpowiedniej artykulacji kierowałam się przede wszystkim tekstem głosu wokalnego. We fragmentach imitujących w sposób dosłowny partię wokalną dobierałam artykulację oraz smyczkowanie umożliwiające uzyskanie efektu możliwie najbardziej zbliżonego do partii wokalnej, na przykład:



Przykład 11. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 62–68.

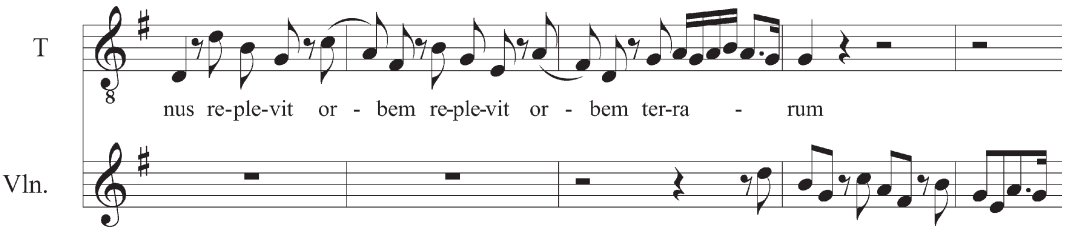
Mocne nuty w głosie wokalnym przypadające na słowo „Herz" (serce) oraz na drugą sylabę słowa „bereit" (gotowy) imitowałam przez użycie kierunku smyczka w dół, podbijając poprzednie dwie nuty dwa razy do góry.



Przykład 12. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 134–141.

W tym przypadku kierunki smyczka nie miały wpływu na ważność wykonywanych nut, natomiast wyraźnie należało wyartykułować tekst „Früh will ich auf wachen" przez dokładny podział motywu początkowego 3+3 nuty, stosując zgodne z tekstem oparcia na pierwszą oraz piątą (słabszą jednak od pierwszej) ćwierćnutę w takcie.

Interpretacja jednakowych motywów melodyczno-rytmicznych w głosie skrzypcowym uwarunkowana jest tekstem słownym. Doskonałym tego przykładem może być sposób artykułowania grup z *Laetare anima mea* J. Ph. Kriegera.



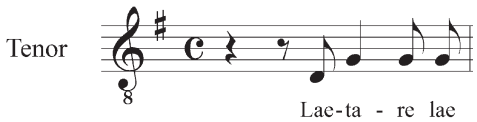
Przykład 13. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*, t. 75–79.

Kilkakrotnie powtórzony opadający pochód opartych na rozłożonym trójdźwięku ósemek należy artykułować za każdym razem odmiennie – krótko lub długo,

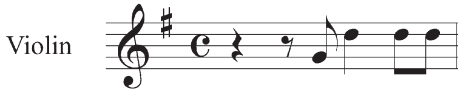
w zależności od podawanego przez śpiewaka tekstu: „replevit" – w tym wypadku jedna sylaba wypada na każdą ósemkę; „orbem" – w głosie wokalnym pierwsza sylaba obejmuje połączone łukiem dwie ósemki. Ich wykonanie może być dosłowne (pierwsze dwie ósemki połączone łukiem wykonane na jednym smyczku), lub w wersji zapisanej przez kompozytora – oddzielne smyczkowanie z zachowaniem jednak charakteru legata. W moim wykonaniu wybrałam tę drugą wersję artykulacji.

Sposoby naśladowania spółgłosek tekstu słownego

Niezwykle istotne jest dostosowanie sposobu rozpoczynania dźwięku do oddania charakteru spółgłoski, jaka jest w analogicznym miejscu partii wokalnej. Doskonałym tego przykładem jest początkowy fragment *Laetare anima mea* J. Ph. Kriegera.



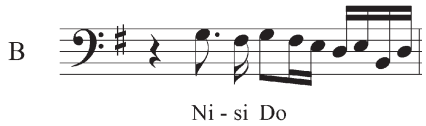
Przykład 14. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*, t. 1.



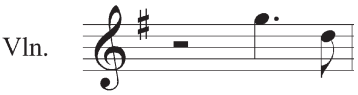
Przykład 15. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*, t. 7.

Długi przedtakt głosu wokalnego na słowie „laetare" należy odzwierciedlić w artykulacji głosu skrzypcowego. Skok o kwintę nie może być zrealizowany zbyt krótko i skocznie, należy go zagrać możliwie blisko, prawie legato, uzyskując możliwie zbliżony do głosu ludzkiego efekt dźwiękowy. Również początek dźwięku (w głosie wokalnym miękka głoska „l") musi być delikatny, bez ostrego ataku.

Podobna sytuacja zachodzi w początkowym fragmencie utworu H. I. F. Bibera *Nisi Dominus*. Skrzypce imitują tekst basu wokalnego „nisi".



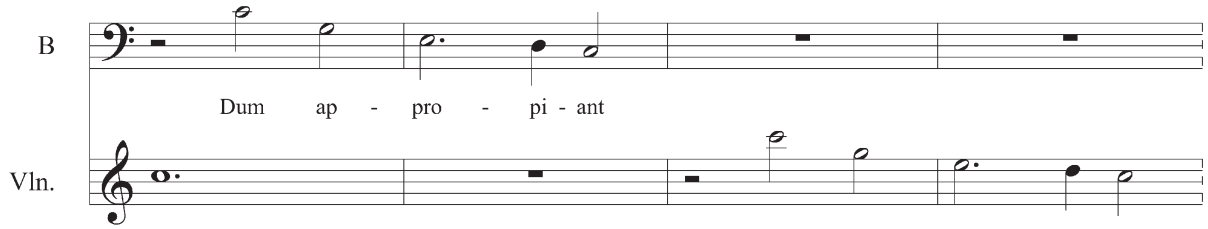
Przykład 16. H. I. Biber, *Nisi Dominus*, t. 15.



Przykład 17. H. I. Biber, *Nisi Dominus*, t. 22.

Początek dźwięku w głosie skrzypiec należy zrealizować niezwykle delikatnie, aby uniknąć charakterystycznego przy wydobyciu dźwięku ze struny jelitowej początkowego skrzypnięcia. Należy łagodnie „wpłynąć" na nutę, rozpoczynając jej zagranie minimalnie wcześniej, aby delikatny, imitujący głoskę „n" dźwięk zabrzmiał dokładnie w pulsie.

Przykładem ostrego, zdecydowanego ataku na dźwięk może być natomiast imitacja słów „dum appropiant" z *Dominus illuminatio mea* J. Kriegera.

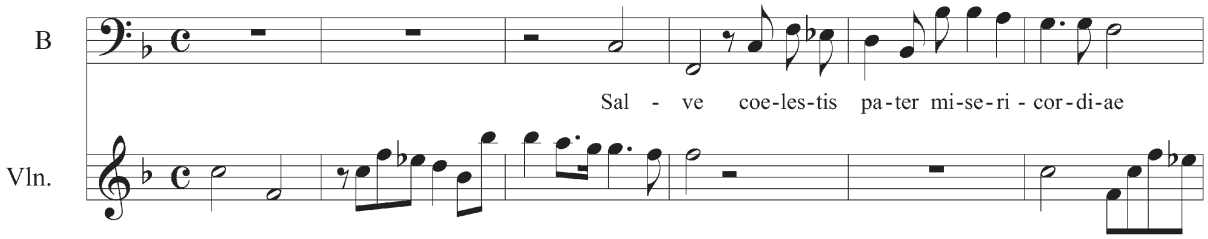


Przykład 18. J. Krieger, *Dominus illuminatio mea*, t. 49–52.

Wyraźny tekst z dużą ilością spółgłosek w połączeniu ze skocznym charakterem melodii i kierunkiem frazy prowadzącym do drugiego taktu wymagają od skrzypka precyzyjnej artykulacji z czytelnym rozpoczęciem dźwięku, o bardzo konkretnym ataku. W tym miejscu niezbędne jest wyraźne zaczepienie struny, by uzyskać precyzyjny w czasie i zdecydowany początek dźwięku.

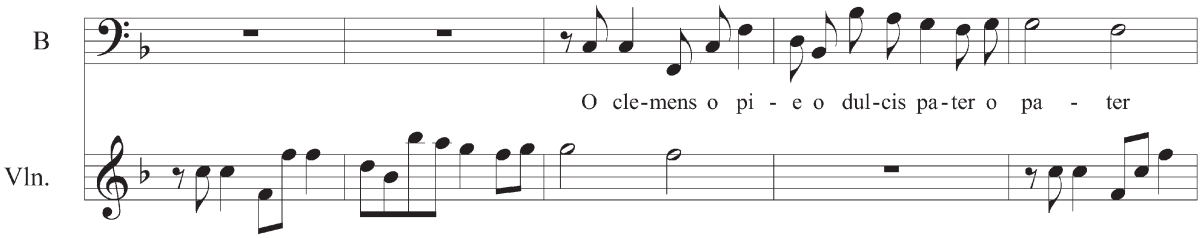
Akcentuacja

Równie ważnym elementem współpracy z głosem wokalnym i imitowania śpiewanego tekstu jest dobór akcentuacji zgodny z rytmiką słów. Nie zawsze jest ona zgodna ze „standardowym" systemem nut mocnych i słabych, dlatego rozpoznanie miejsc, w których na pozornie ważne nuty przypada w głosie wokalnym nieakcentowana sylaba, uważam za jeden z interpretacyjnych priorytetów. Ilustracją tego zagadnienia mogą być przykłady 14–15. Pierwsza z dwóch ósemek na końcu taktu kończy słowo „laetare", natomiast druga rozpoczyna jego powtórzenie. Paradoksalnie więc nuta metrycznie ważna musi tu pozostać słaba, natomiast ostatnia ósemka w takcie stanowi aktywny przedtakt do kolejnej ćwierćnuty. Podobnie w pierwszej frazie koncertu Tundera: zakończenie słowa „Pater" i rozpoczęcie słowa „misericordiae" na dwóch sąsiadujących ósemkach wymaga odpowiedniego dostosowania akcentuacji w partii skrzypiec.



Przykład 19. F. Tunder, *Salve coelestis pater*, t. 13–15.

Nagromadzenie identycznych sytuacji ma miejsce w zakończeniu tego koncertu przy słowach „o clemens, o pie, o dulcis pater, o pater".



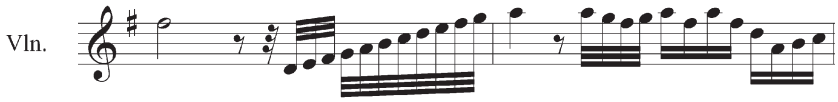
Przykład 20. F. Tunder, *Salve coelestis pater*, t. 105–109.

W obydwu przypadkach to skrzypce wprowadzają frazy związane następnie z tekstem, tym większa więc odpowiedzialność za ich plastyczne przedstawienie. Przykładów takich można znaleźć wiele w każdym z prezentowanych utworów. Ich identyfikacja i odpowiednia interpretacja jest niezbędnym dopełnieniem starannie zaplanowanej artykulacji w odzwierciedleniu niuansów tekstu słownego w partii skrzypiec.

Dynamika

Zgodnie z praktyką wykonawczą XVII wieku większość omawianych utworów pozbawiona jest niemal zupełnie oznaczeń dynamicznych. Nie oznacza to jednak, że należy je wykonywać bez zróżnicowania dynamicznego, lecz powinno się kierować afektem poszczególnych odcinków, odczytywać wagę nut w zależności od ich położenia w takcie oraz podążać za tekstem. Dynamika wewnątrz fraz zgodna jest z logiką tekstu, dlatego należy ją odczytać niejako „pomiędzy wierszami" i stosować ściśle do wzmocnienia wymowy i znaczenia poszczególnych słów czy fraz. Tak rozumiana może stanowić główny składnik ekspresji.

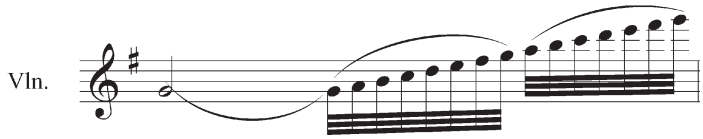
Przy długich szybkich przebiegach szesnastkowych czy trzydziestodwójkowych istnieje wyraźna zależność – w dynamice *forte* grane być powinny smyczkami osobnymi.



Przykład 21. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 4–5.

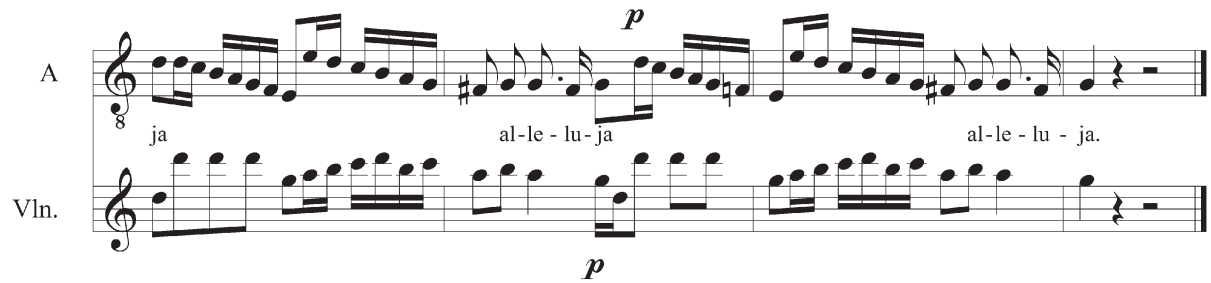
Szybkie przebiegi szesnastkowe połączone w grupy sugerują wykonanie ich w dynamice *piano*. Taka praktyka była szeroko stosowana w Niemczech tamtych

czasów. Nie zawsze stosowano zapis oznaczenia dynamicznego, często właśnie długie łuki legato sugerowały dynamikę[3].

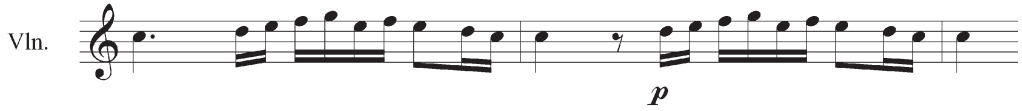


Przykład 22. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 59.

Bezpośrednie oznaczenia dynamiczne występują u Geista, Buxtehudego i J. Ph. Kriegera wyłącznie w charakterze efektu echa przy powtórzeniu motywu na zakończenie frazy.



Przykład 23. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 221–224.



Przykład 24. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*, t. 65–66.

Znakomitą okazję do uwypuklenia zróżnicowania dynamicznego stwarzają również solowe odcinki instrumentalne w omawianych koncertach kościelnych. Istotne jest tu szczególnie podążanie za harmonią, która narzuca napięcia i odprężenia mające ogromne znaczenie przy kształtowaniu dynamiki. Odcinki te zostaną szczegółowo omówione w następnym podrozdziale.

[3] Por. G. Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*, Graz 2006, s. 176.

Interpretacja solowych odcinków instrumentalnych w kontekście formy i tekstu utworu

Solowe odcinki instrumentalne w koncertach kościelnych to głównie rozpoczynające utwór sonaty, ale również fragmenty o charakterze ritorneli pełniące funkcję komentarza bądź podkreślenia charakteru partii wokalnej.

Instrumentalne sonaty do wybranych przeze mnie koncertów kościelnych stanowią z reguły niezależne, dłuższe odcinki. Najczęściej nie są związane motywicznie z dalszym przebiegiem utworów, stanowią samodzielną całość. Ich rolą jest wprowadzenie w charakter, przygotowanie afektu następującego po nich odcinka bądź całości utworu. Zbudowane są z innego materiału muzycznego, często kontrastowego, mają charakter wirtuozowski o typowym idiomie skrzypcowym.

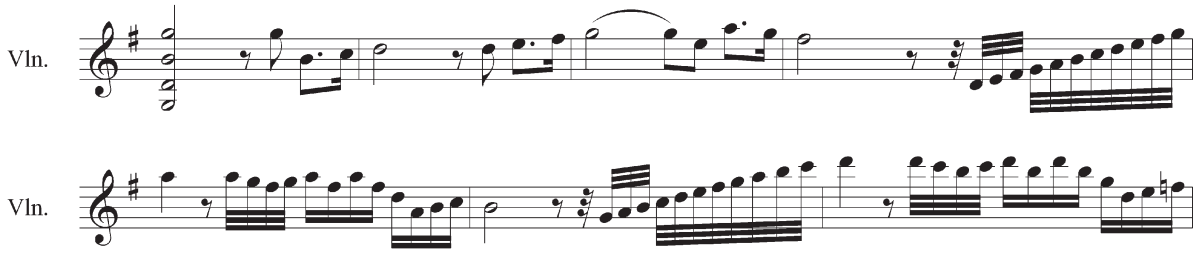
Poniżej na przykładach omówię najważniejsze cechy solowych fragmentów utworów oraz specyficzne dla nich problemy wykonawcze.

N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*

Rozpoczynająca utwór trzyodcinkowa sonata instrumentalna to najbardziej wirtuozowskie solo skrzypcowe w niemieckiej muzyce kościelnej XVII wieku[4]. Kompozytor wykorzystuje tu wszystkie najbardziej charakterystyczne dla idiomu skrzypcowego elementy: czterodźwiękowe akordy, długie pochody dwudźwiękowe, szybkie trzydziestodwójkowe przebiegi gamowe. Niezbędne jest wykorzystanie gry w wysokich pozycjach – do VI (g^3).

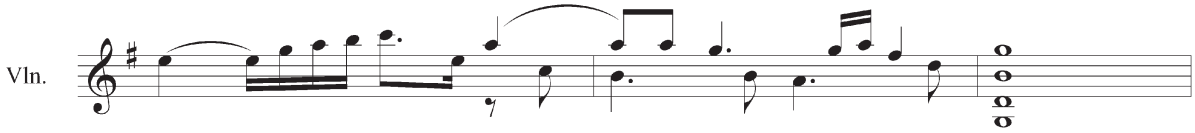
Adagio rozpoczyna się i kończy czterodźwiękowym rozłożonym akordem G-dur. Jako rozpoczęcie utworu narzuca on niezwykle uroczysty charakter całości. Wykorzystanie szybkich pochodów gamowych sugeruje wykonanie kolejnych taktów w sposób improwizacyjny, wirtuozowski.

[4] G. Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*, Graz 2006, s. 214.



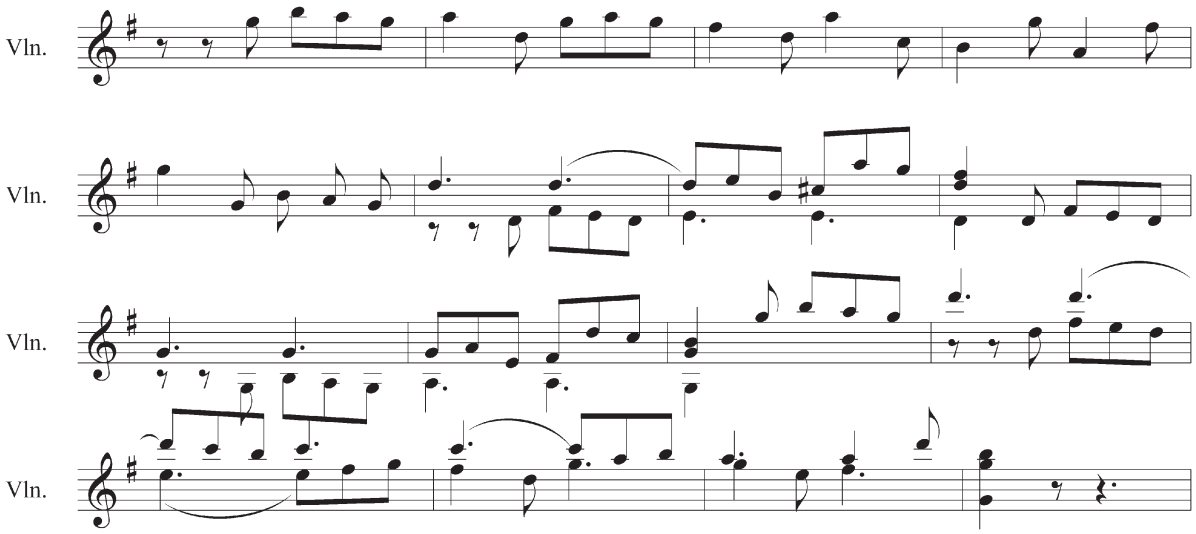
Przykład 25. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 1–7.

Dwukrotne wykorzystanie wznoszącej gamy wzmacnia napięcie i prowadzi do punktu kulminacyjnego tego odcinka. Ostatnie trzy takty to uspokojony, refleksyjny fragment, w którym prowadzona dwugłosowo fraza wymaga od skrzypka zaawansowanej techniki podwójnych dźwięków, aby podkreślić niezależne od siebie prowadzenie dwóch dialogujących między sobą głosów.



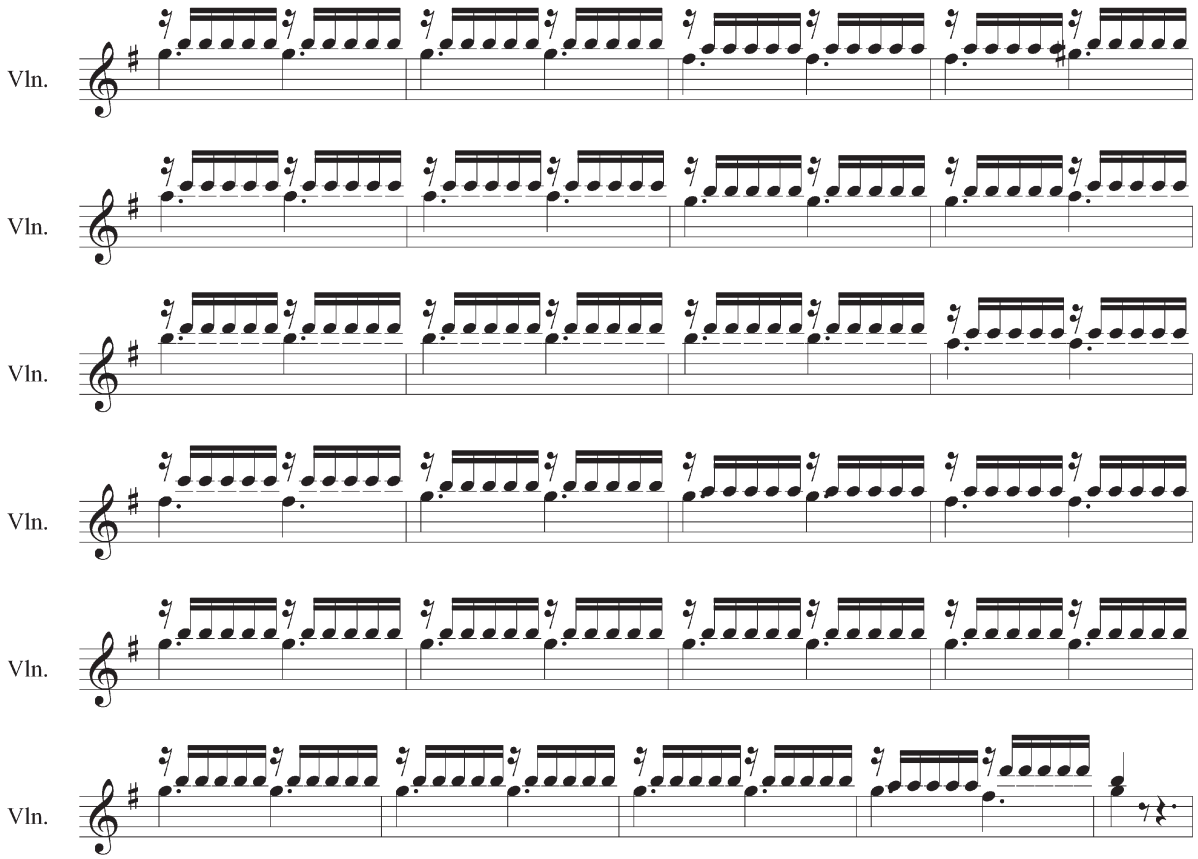
Przykład 26. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 8–10.

Następujące po wstępie *Presto* ma zdecydowany, radosny charakter, z wyraźnymi wpływami tanecznymi (gigue). Występują tu również dialogowe dwugłosowe motywy. Istotne jest ukazanie dialogu między głosami przez płynne przeprowadzanie melodii z głosu do głosu, wybór właściwych nut mocnych i słabych i niedotrzymywanie (wypuszczanie w przestrzeń) nut legowanych. Skrócenie nuty legowanej w dwugłosie sprawia, że wyraźniej słychać ważniejszy w danym momencie motyw melodyczny, a harmonia, jaką ta skrócona nuta powinna tworzyć, pozostaje niejako „w domyśle".



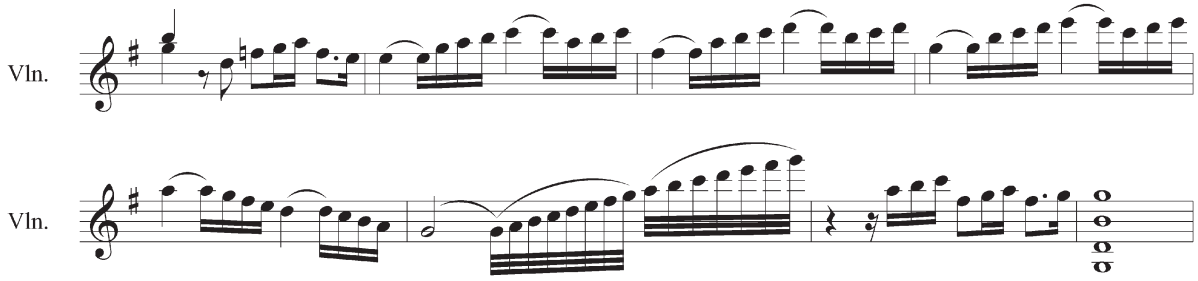
Przykład 27. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 11–26.

Rozpoczynający się w t. 30 dłuższy motoryczny fragment wymagał od siedemnastowiecznego skrzypka dużej biegłości technicznej i zaawansowania w technice dwudźwiękowej oraz wykorzystaniu gry w wysokich pozycjach. Ciąg tercjowych bariolaży wykorzystuje ciągłe zmiany pomiędzy III i V pozycją. W prawidłowym wykonaniu tego fragmentu niezbędna jest również technika „pełzającej" zmiany pozycji, polegająca na naciąganiu palców do pozycji niższej, a następnie na niesłyszalnej zmianie układu całej ręki.



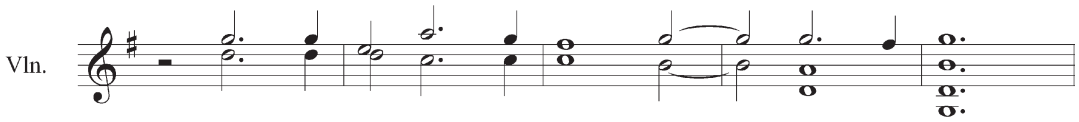
Przykład 28. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 30–54.

Ostatnie *Adagio* instrumentalnego wstępu nawiązuje charakterem do początku. Szesnastkowe motywy wznoszące i opadające powinny mieć charakter deklamacyjny, refleksyjny. Prowadząca do kadencji wirtuozowska gama (legowana, co – jak już wspomniano – sugeruje dynamikę piano) osiąga najwyższy w utworze dźwięk g^3, wymagający użycia VI pozycji (co było niezwykle rzadkie w twórczości kompozytorów siedemnastowiecznych). Wstęp instrumentalny kończy podsumowujący go czterodźwiękowy akord G-dur.

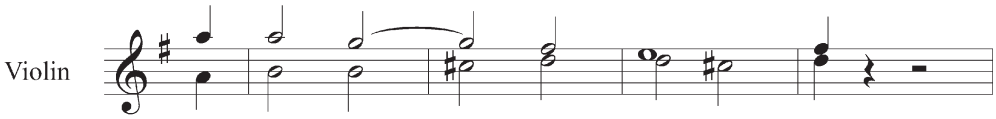


Przykład 29. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 54–61.

Solowe fragmenty (motywy kilkutaktowe lub krótsze) są podsumowaniem kolejnych odcinków. Kompozytor chętnie kończy je dwudźwiękowymi dłuższymi kadencjami, wymagającymi od skrzypka świadomości dysonansów i ich znaczenia w przebiegu frazy.

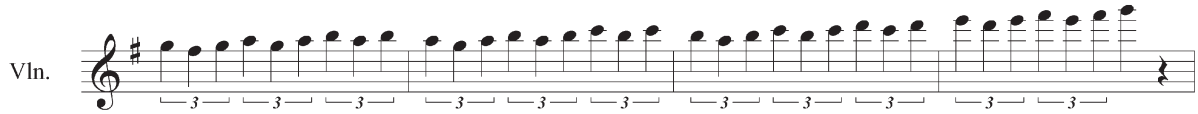


Przykład 30. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 167–171.



Przykład 31. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 203–207.

W instrumentalnych komentarzach kończących poszczególne odcinki utworu kompozytor wykorzystuje również najwyższe rejestry skrzypiec, sięgając znowu do g^3 i użycia pozycji I–VI.

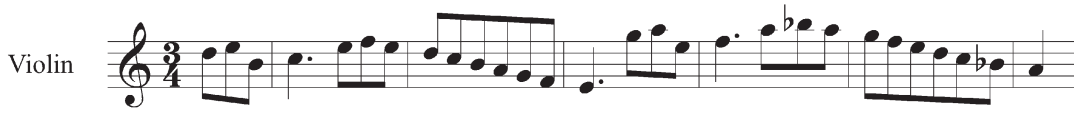


Przykład 32. N. Bruhns, *Mein Herz ist bereit*, t. 163–166.

D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*

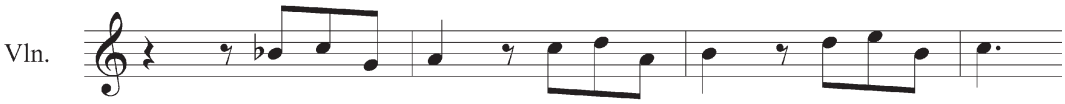
Dwuodcinkowa sonata instrumentalna wprowadza w charakter całości utworu. Rozpoczynające ją *Adagio* wymaga od grającego pokazania spokojnego, łagodnego dźwięku, wprowadzającego refleksyjny, uroczysty, a zarazem śpiewny charakter. Istotne dla uzyskania nasyconego dźwięku jest właściwe opanowanie prędkości smyczka i kontrola wibracji, która zastosowana na ważnych nutach wzmaga napięcie i podkreśla harmonię, tworząc dramaturgię napięć i odprężeń.

Następujące po nim *Allegro* stanowi przygotowanie do radosnego wejścia głosu wokalnego. Zbudowane jest z zestawianych naprzemiennie dwóch krótkich motywów, co stanowi dla wykonawcy niebezpieczeństwo przedstawienia tego fragmentu w sposób jednostajny i mechaniczny. Można tego uniknąć przez stosowanie bardzo precyzyjnej dynamiki (gradacja przy powtórzeniu motywu inicjalnego o kwartę wyżej) i zróżnicowanie artykulacyjne.



Przykład 33. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*, t. 15–21.

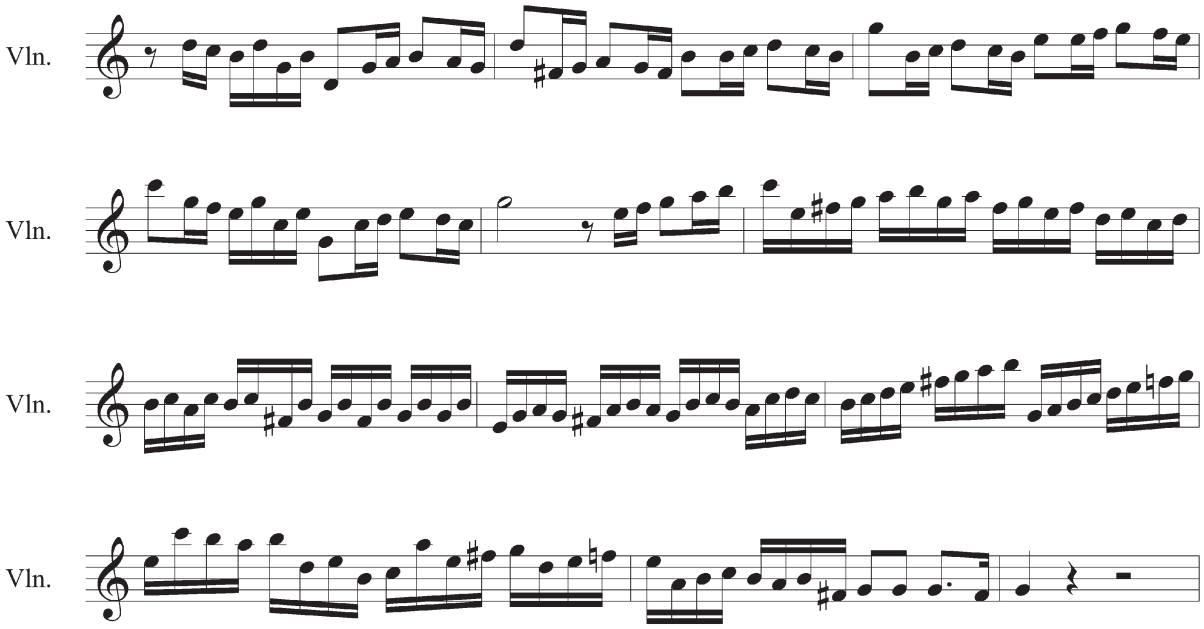
Przy kilkakrotnym pokazaniu tego samego motywu można wzmocnić kompozytorski zamysł wzrostu napięcia wprowadzony przez zastosowanie figury *repetitio* – krótkie, urywane motywy należy grać za każdym razem o stopień dynamiczny wyżej, z wyraźną pauzą pomiędzy nimi – znakomicie wzmaga to napięcie i prowadzi do wyraźnego punktu kulminacyjnego odcinka.



Przykład 34. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*, t. 24–27.

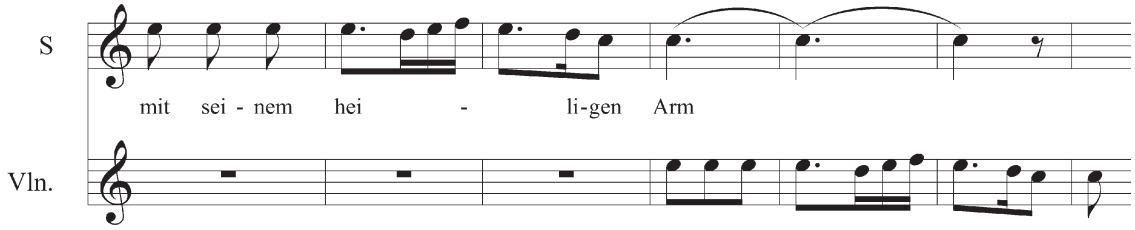
Sinfonia ta jest dokładnie powtórzona po arii „Er gedenkt an seine Gnade" (wspomniał na miłosierdzie swoje), a przed końcowym odcinkiem utworu powracającym do wezwań przypominających początkowe: „Jauchzet dem Herrn alle Welt, singet, rühmet und lobet" (Śpiewajże Panu wszystka ziemio; wykrzykajcie, a weselcie się i śpiewajcie). Podobnie zatem jak przy rozpoczęciu koncertu, również tu sinfonia pomaga nadać radosny, pochwalny charakter cząstce, która po niej następuje.

Dłuższy odcinek solowy po pierwszym odcinku wokalnym może stanowić rozwinięcie i ilustrację słów „denn er macht Wunder" (bo uczynił cuda). Szybkie przebiegi szesnastkowe wprowadzone przez skrzypce i podejmowane w dialogu przez głos basso continuo należy potraktować jako ilustrację i muzyczne przedstawienie zwłaszcza ostatniego słowa tekstu: „Wunder" (cuda). Odcinek ten jest wyraźnie odmienny od całego utworu; chociaż nawiązuje motywicznie do odcinka poprzedniego, to jednak przez swój wyraźnie koncertujący, wirtuozowski charakter wymaga od skrzypka właściwego, błyskotliwego potraktowania.



Przykład 35. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*, t. 69–80.

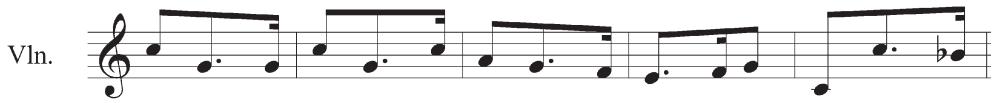
Kolejny solowy odcinek to podsumowanie dłuższego fragmentu o charakterze arii. Rozpoczyna się od dosłownego powtórzenia motywu partii wokalnej: „mit seinem heiligen Arm" (i ramię świętobliwości jego):



Przykład 36. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*, t. 133–140.

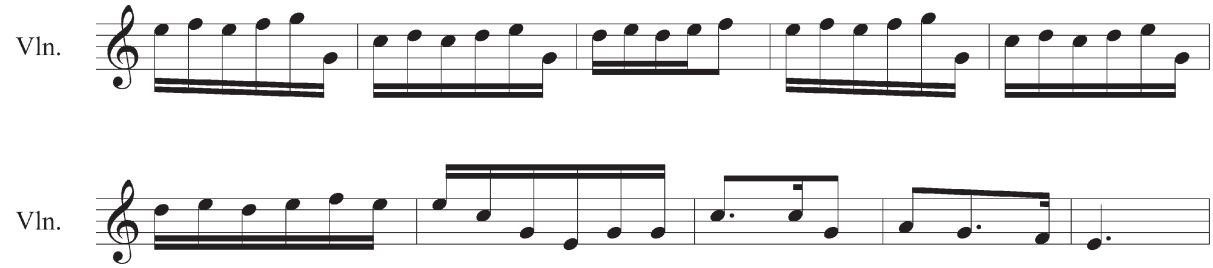
a następnie rozwija się swobodnie w improwizacyjnym charakterze.

W początkowym odcinku solo skrzypcowego należy utrzymać charakter motywów nawiązujących do partii wokalnej



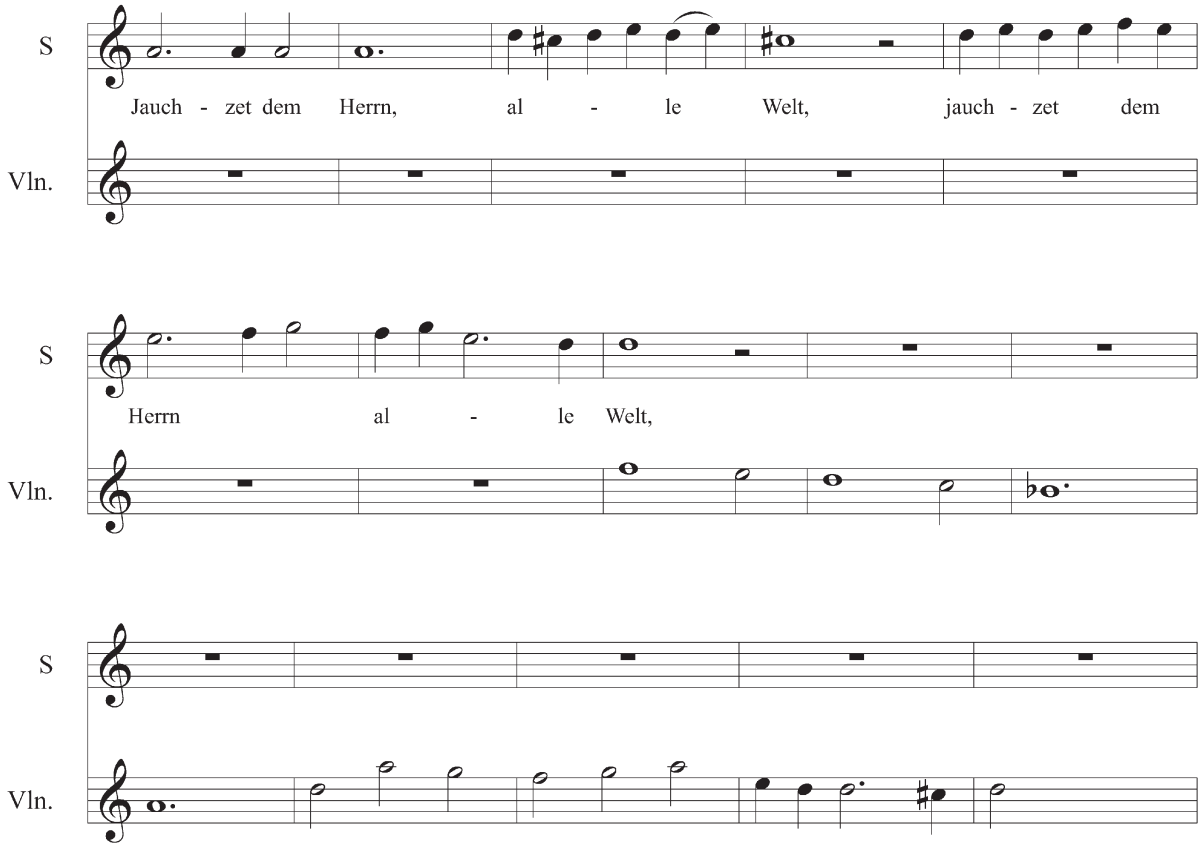
Przykład 37. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*, t. 139–143.

W dalszym przebiegu odcinka głos skrzypcowy prowadzony jest w sposób bardziej charakterystyczny dla partii instrumentu – obok typowo wokalnych pochodów diatonicznych kompozytor stosuje skoki o większe interwały (seksty, oktawy). Należy je podkreślić wyraźnie skróconą artykulacją i bardzo lekkim wykonaniem.



Przykład 38. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*, t. 145–154.

Ostatni w tym utworze solowy fragment instrumentalny niebędący dosłownym powtórzeniem partii wokalnej to ośmiotaktowy łącznik pomiędzy recytatywem a podsumowującym utwór odcinkiem. Jest to kolejna już niezwykle prosta cząstka, zbudowana z ciągu spokojnych, dłuższych wartości. Jej istotą jest uspokojenie ruchu, wprowadzenie momentu refleksji po zdecydowanym w charakterze poleceniu narratora „Jauchzet dem Herrn alle Welt" (wykrzykuj na cześć Pana cała ziemio).

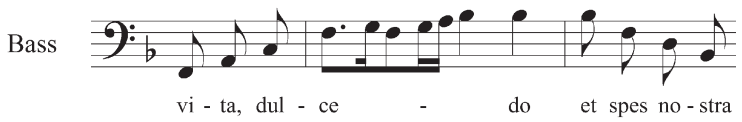


Przykład 39. D. Buxtehude, *Singet dem Herrn*, t. 195–209.

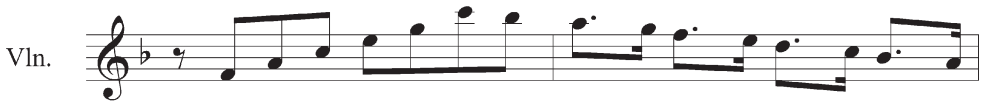
Rolą skrzypka jest w tym miejscu oddanie charakteru refleksji, rozważania słów Psalmisty. Można to osiągnąć poprzez zastosowanie trochę mniejszej dynamiki, zwolnienie ruchu smyczka oraz ograniczenie bądź całkowitą rezygnację z wibracji.

F. Tunder, *Salve coelestis pater*

Instrumentalne interludia pełnią w tym koncercie funkcję ritorneli. Zbudowane z reguły na innym materiale muzycznym, komentują partię głosu wokalnego i prowadzą do dalszego ciągu narracji. Oddzielają kolejne zdania tekstu. Mogą nawiązywać do materiału muzycznego występującego wcześniej w partii wokalnej:



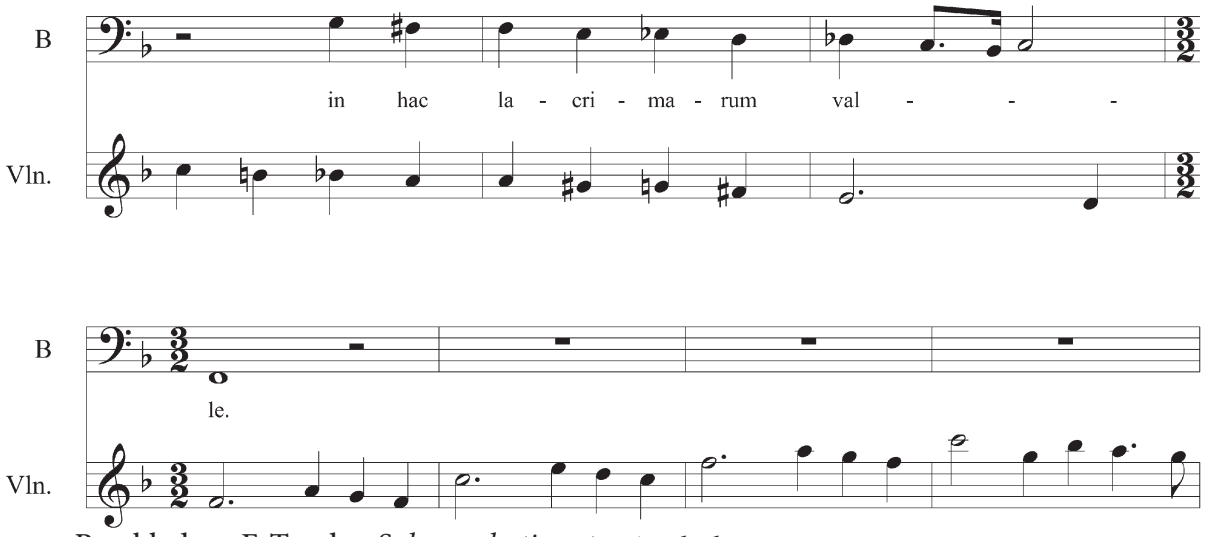
Przykład 40. F. Tunder, *Salve coelestis pater*, t. 21–23.



Przykład 41. F. Tunder, *Salve coelestis pater*, t. 26–27.

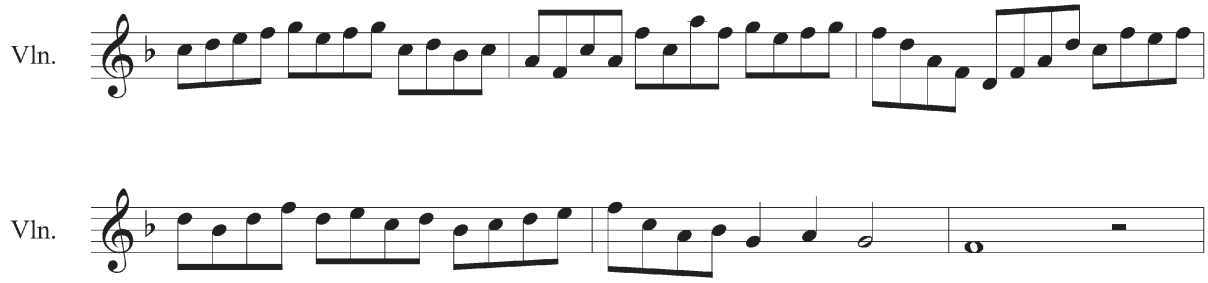
W tym wypadku skrzypek winien utrzymać charakter podany wcześniej przez śpiewaka w inicjalnym motywie, będącym powtórzeniem motywu głosu wokalnego, by dalej w swobodnym, improwizacyjnym charakterze kontynuować narrację.

Dłuższy ritornel oddzielający kolejne wersety tekstu wprowadza zupełnie odmienny afekt. Partia instrumentalna ma tu za zadanie przeprowadzenie słuchacza do następnej cząstki o innym, lżejszym charakterze, związanym z obrazem Boga-wyzwoliciela z „łez padołu".



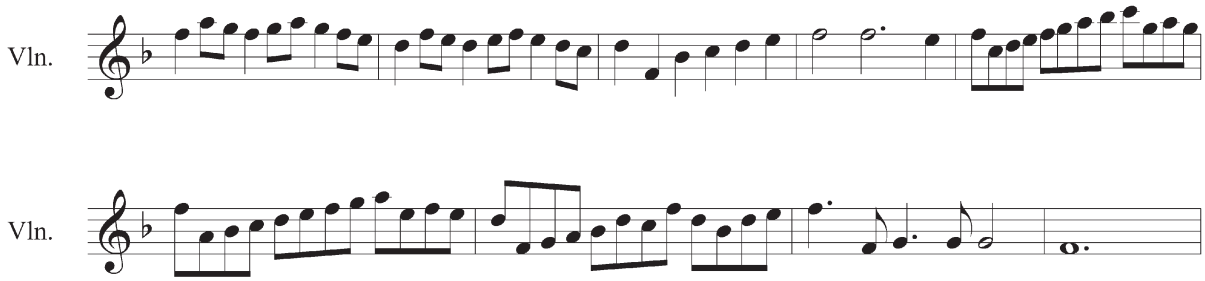
Przykład 42. F. Tunder, *Salve coelestis pater*, t. 56–62.

Rozpoczynający się po zmianie metrum kontrastujący odcinek ma zdecydowanie odmienny, lekki charakter. W wykonaniu efekt ten można uzyskać dzięki użyciu delikatnej, a zarazem precyzyjnej artykulacji, wzrastającej dynamiki oraz lekkiego, wirtuozowskiego pokazania skomplikowanych przebiegów ósemkowych. Wznoszące i opadające przez trzy struny pasaże przez swój nieskrzypcowy charakter stanowią dla wykonawcy dość wymagające pod względem technicznym wyzwanie. Przez zaznaczenie najważniejszych z punktu widzenia zmian harmonicznych nut oraz potraktowaniu innych drobnych wartości jako wypełnienia należy uzyskać efekt lekkości, wirtuozerii oraz improwizacyjności tego odcinka.



Przykład 43. F. Tunder, *Salve coelestis pater*, t. 67–72.

Ostatni w utworze ośmiotaktowy ritornel instrumentalny oparty jest o nowy materiał muzyczny. Ma charakter improwizacyjny, wariacyjny. Drobne wartości rytmiczne w dyminucjach narzucają sposób wykonania – lekki, dążący; należy temu odcinkowi nadać zdecydowanie wirtuozowski charakter.

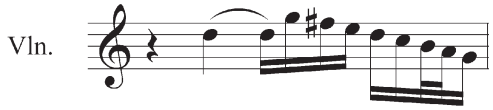


Przykład 44. F. Tunder, *Salve coelestis pater*, t. 84–92.

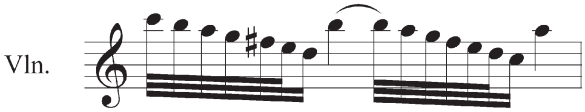
Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*

Rozpoczynająca utwór instrumentalna sonata zbudowana jest z kilku kontrastujących odcinków. Stanowi samodzielną całość, wprowadza w uroczysty, radosny charakter utworu, częściowo zapowiadając również charakterystyczne dla partii wokalnej motywy związane dalej ze słowem „alleluja".

Początkowe *Adagio* ma charakter improwizacyjny: na basowej podstawie długich wartości rytmicznych rozdrobnienia w głosie skrzypcowym, szybkie trzydziestodwójkowe gamy stanowiące wypełnienie i dźwięki przejściowe pomiędzy punktami zmiany harmonii należy wykonywać lekko, swobodnie, aby nadać całemu fragmentowi charakter zamierzonej przez kompozytora i dokładnie rozpisanej improwizacji. Oddzielne smyczkowanie drobnych wartości i szybkich przebiegów gamowych wzmacnia wrażenie wirtuozerii, przez selektywne i wyraźne wyartykułowanie dźwięków nadając pochodom gamowym większego znaczenia.

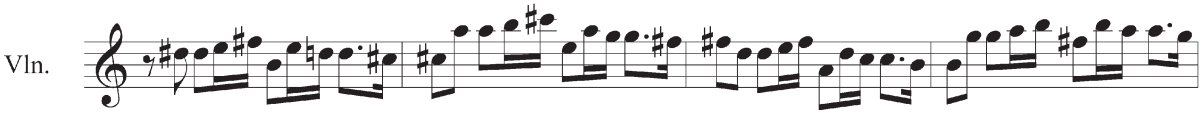


Przykład 45. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 1.



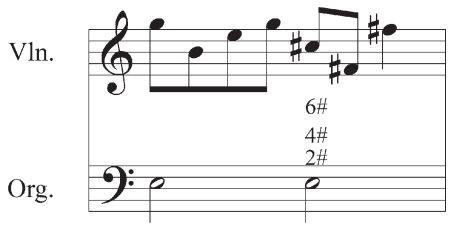
Przykład 46. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 5.

Pewnym ożywieniem wprowadzonym do improwizacyjnej, refleksyjnej części jest krótki czterotaktowy fragment oznaczony *un poco allegro*, złożony z powtarzanych w pozornym dwugłosie krótkich motywów. Przy wykonaniu tego typu motywów ważne jest zdecydowane pokazywanie ich w różnych poziomach dynamicznych oraz wyraźnym kierunku frazy, aby w sposób zrozumiały przedstawić dialog pomiędzy dwoma rejestrami instrumentu i stworzyć iluzję ich odtworzenia przez dwóch skrzypków.



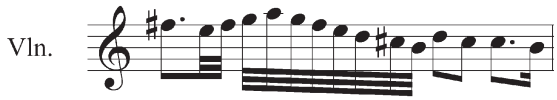
Przykład 47. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 7–10.

W kolejnym *Adagio* powraca charakter spokojnej improwizacji, jednak na zupełnie innym materiale muzycznym. Rozłożone akordy podkreślają napięcia harmoniczne – niezbędne jest wyraźne zaznaczenie kolejnych zmian akordów, co należy uczynić przez wyraźne acz delikatne oparcie na najważniejszych w danym takcie nutach oraz poprzez doprowadzenie do nich.

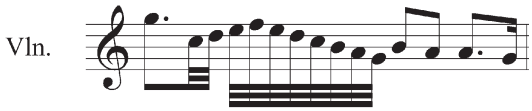


Przykład 48. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 11.

Trzydziestodwójkowe przebiegi należy traktować również jako ozdobnik o charakterze improwizacyjnym, dbając w wykonaniu o selektywne, słyszalne, ale niewymuszone ich wyartykułowanie.

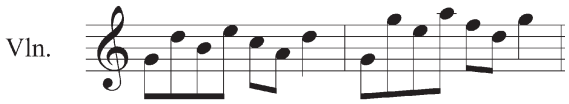


Przykład 49. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 12.



Przykład 50. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 15.

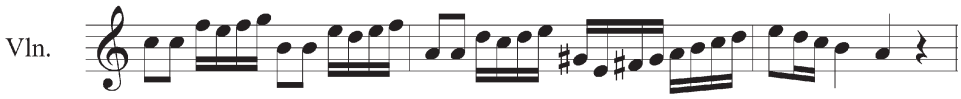
Kolejny odcinek wstępu instrumentalnego to *Presto*, które wprowadza nowy materiał muzyczny będący zapowiedzią partii wokalnej. Radosny w charakterze, wymaga od grającego precyzyjnej artykulacji w wyraźnym pokazanie skoków w obrębie tercji czy oktawy.



Przykład 51. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 16–17.

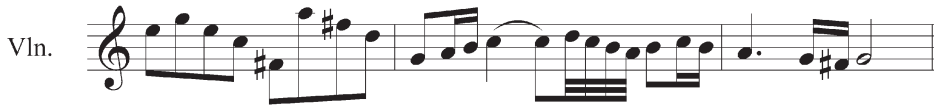
W dalszym przebiegu tego fragmentu następuje rozdrobnienie rytmiczne będące prostą dyminucją. Przy wykonaniu drobnych nut należy zadbać znowu

o precyzyjne wykonanie rytmiczne, dość selektywne, żeby nie zatracić charakteru melodii, a zarazem delikatne, aby nie brzmiało to zbyt wirtuozowsko, a było dla słuchacza wyraźnym ozdobnikiem.



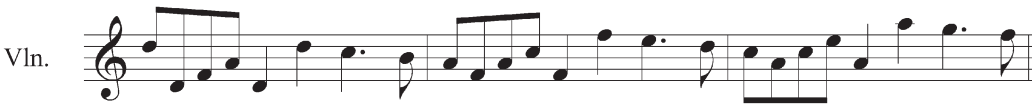
Przykład 52. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 18–20.

Odcinek ten kończy się dwutaktowym *Adagio* o charakterze rozbudowanej kadencji, w którym przywołane są charakterystyczne dla całego wstępu motywy – rozłożone akordy czy rozdrobnione ornamenty.



Przykład 53. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 26–28.

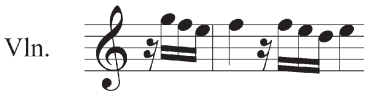
Ostatni w tym utworze dłuższy samodzielny pod względem muzycznym fragment instrumentalny to 8-taktowy ritornel o charakterze wirtuozowskim. Wyraźne rozdrobnienie rytmiczne, dyminucje w obrębie oktawy na rozłożonych pasażach oraz szybkie pochody ósemkowe wymagają precyzji rytmicznej i artykulacyjnej, aby właściwie ukazać właściwy afekt, którym jest komentarz do słów wypowiedzianych wcześniej przez śpiewaka: „consurge, resurge" (powstań, zmartwychwstań). Trzykrotne powtórzenie rozłożonego akordu w ruchu wznoszącym to dźwiękowa ilustracja zmartwychwstania, dlatego niezwykle ważne jest podkreślenie znaczenia tych motywów poprzez zwiększanie dynamiki zgodnie ze wznoszącym kierunkiem melodii.



Przykład 54. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*, t. 165–167.

J. Krieger, *Dominus illuminatio mea*

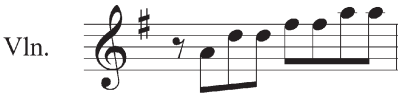
Utwór rozpoczyna się bardzo krótkim, bo zaledwie 11-taktowym instrumentalnym wstępem. Wprowadza do ogólnego afektu utworu – refleksyjnego. Oparty jest o prostą melodykę z tworzącym napięcia harmoniczne ciągiem dysonansów. To właśnie umieszczenie dłuższego łańcucha dysonansów zapowiada główny afekt tego fragmentu psalmu: obronę przez Boga przed atakiem przeciwnika. Rozdrobnienia rytmiczne o charakterze dyminucji nie mogą zaburzyć ogólnego wrażenia spokoju – przy ich wykonaniu należy pamiętać o długiej frazie i ich roli jako elementów wspomagających ukazanie dążenia do kolejnej mocnej nuty.



Przykład 55. J. Krieger, *Dominus illuminatio mea*, t. 6–7.

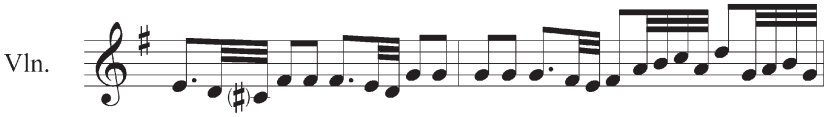
J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*

Sonata instrumentalna nietypowo została umieszczona przez kompozytora w środku utworu. Zabieg ten wynika najprawdopodobniej z warstwy słownej kompozycji. Pierwszy dłuższy fragment utworu zakończony jest słowami: „et nos liberati sumus" (a my zostaliśmy wyzwoleni), po których następuje swobodna w charakterze sonata zbudowana z kilku elizyjnie połączonych odcinków. Nie ma ona powiązania motywicznego z resztą utworu. Stanowi komentarz do poprzedniego długiego odcinka i oddaje jego afekt. Rozpoczyna się improwizacyjnym *Adagio*. Już w pierwszym takcie należy oddać charakter swobodny, improwizacyjny, przez swobodne agogicznie i dynamicznie potraktowanie wznoszącego akordu D-dur. Można go interpretować jako ilustrację słowa „wyzwolenie", a przez to potraktować jako swoistą „przygrywkę" do rozwijającej się następnie frazy.



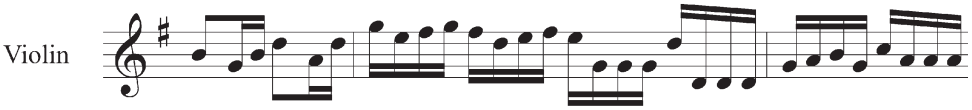
Przykład 56. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*, t. 156.

W kolejnych taktach tego odcinka ważne jest utrzymanie tego swobodnego charakteru. Rozdrobnienia rytmiczne i pochody trzydziestodwójkowe to znowu rozpisane przez kompozytora dyminucje, które należy wykonywać w naturalny sposób przez zastosowanie osobnego smyczkowania, dającego gwarancję niezwykłej selektywności i przejrzystości drobnych wartości rytmicznych. Ważne jest również świadome rozplanowanie napięć uwarunkowanych harmonią.



Przykład 57. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*, t. 160–161.

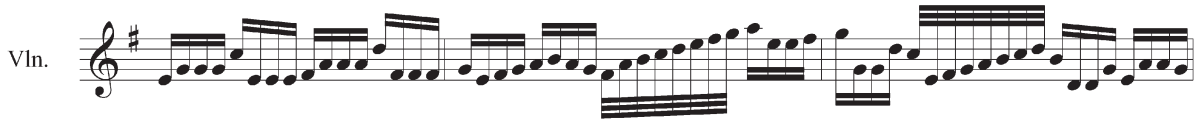
Swobodnie rozwijające się *Adagio* elizyjnie przechodzi w *Allegro* zbudowane z dłuższych ewoluujących pochodów szesnastkowych. Aby uniknąć monotonii, zastosowany tu wielokrotnie powtarzany dwutaktowy schemat melodyczno-rytmiczny należy zróżnicować artykulacyjnie i dynamicznie, kierując się harmonią.



Przykład 58. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*, t. 162–164.

Ostatni fragment instrumentalnej sonaty to kolejne *Adagio*, złożone z odmiennych w strukturze i charakterze dwóch odcinków. Z początku nieskomplikowana melodia, wymagająca od wykonawcy ukazania prostoty i wysokiej jakości dźwięku przeradza się w wirtuozowski przebieg nawiązujący do poprzedniego *Allegro*. Na przemian występują tu repetowane układy szesnastkowe oraz trzydziestodwój-

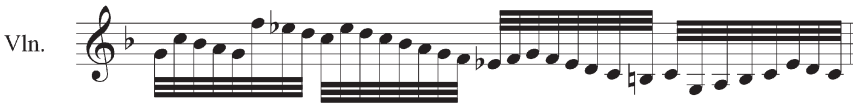
kowe wznoszące gamy. W wykonaniu należy frazować grupy szesnastkowe od nuty drugiej do pierwszej następnej grupy, podążając za harmonią, niezbędne jest też skracanie i wydłużanie artykulacji w zależności od ważności danej grupy czy nuty. Przy interpretacji szybkich gam należy zwrócić uwagę na dokładną ich selektywność przy jednoczesnym zachowaniu spokojnego charakteru *Adagio*.



Przykład 59. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*, t. 183–185.

S. Capricornus, *Adeste omnes fideles*

Wirtuozowska sonata instrumentalna rozpoczynająca utwór może być potraktowana jako zapowiedź tekstu: „adeste omnes fideles". Rozdrobnienie rytmiczne do trzydziestodwójek możemy odczytać jako swoistą ilustrację słów „omnes fideles" (wszyscy wierni). Przy interpretacji tego krótkiego odcinka należy zadbać o bardzo selektywne wykonanie szybkich drobnych przebiegów, stosując osobne smyczkowanie. Aby uniknąć mechaniczności w długich jednostajnych rytmicznie pochodach należy wyraźnie prowadzić frazę, kierując się napięciami harmonicznymi, często frazując od drugiej nuty w grupie.

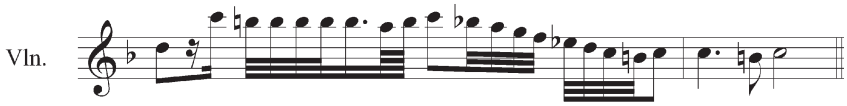


Przykład 60. S. Capricornus, *Adeste omnes fideles*, t. 3.

Oparcia na nutach ważnych z punktu widzenia harmonii lepiej podkreślić agogiką niż dynamiką, utrzymując refleksyjny charakter odcinka.

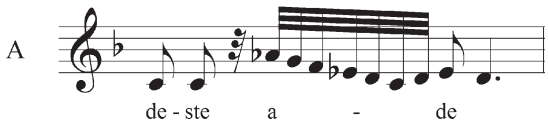
Kończąca wstęp kadencja zawiera rozpisane przez kompozytora ozdobniki, które należy wykonać swobodnie, w charakterze improwizacyjnym, zachowując

stały, szeroki puls pozwalający mieścić między głównymi nutami swobodniej potraktowane drobne wartości.



Przykład 61. S. Capricornus, *Adeste omnes fideles*, t. 5–6.

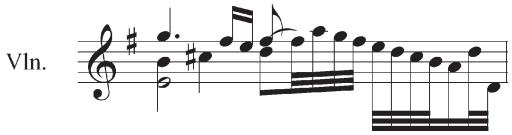
Następujące w późniejszym recytatywnym fragmencie jedyne rozdrobnienie rytmiczne na słowie „adeste" (przybądźcie) może stanowić aluzję do zastosowanych we wstępie instrumentalnym szybkich przebiegów rytmicznych symbolizujących znaczenie słów.



Przykład 62. S. Capricornus, *Adeste omnes fideles*, t. 11.

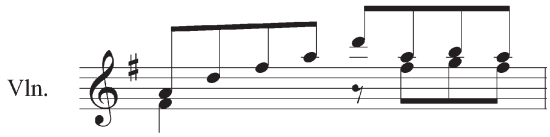
H. I. F. Biber, *Nisi Dominus*

Sonata instrumentalna otwierająca ten koncert kościelny nie ma powiązania z materiałem dalszego przebiegu utworu. Jej zadaniem jest zaproponowanie uroczystego charakteru przy jednoczesnym stworzeniu okazji do skrzypcowego popisu charakterystycznego dla solowej twórczości Bibera. Kompozytor zawarł w niej wymagające elementy techniki skrzypcowej – dwudźwięki, akordy, dwugłosowe prowadzenie frazy. Ma ona charakter improwizacyjny – na dłuższych, stojących wartościach basso continuo głos skrzypcowy swobodnie kształtuje przebieg frazy. Wykorzystane jest również rozdrobnienie rytmiczne do trzydziestodwójek – powinny one być zagrane precyzyjnie, selektywnie, lekko, z wyraźnym kierunkiem frazy, podkreślając ich charakter nut przejściowych, quasi-improwizacyjnych.



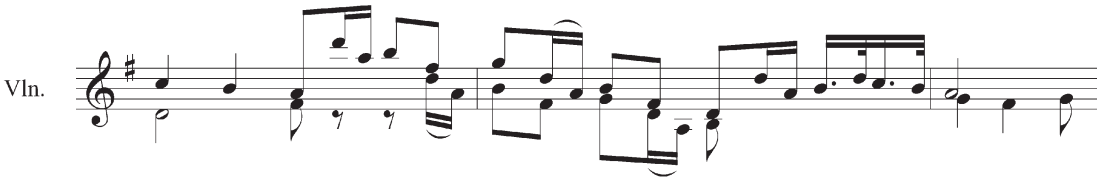
Przykład 63. H. I. F. Biber, *Nisi Dominus*, t. 4.

Tercjowe pochody dwudźwiękowe wymagają użycia pozycji I–III.



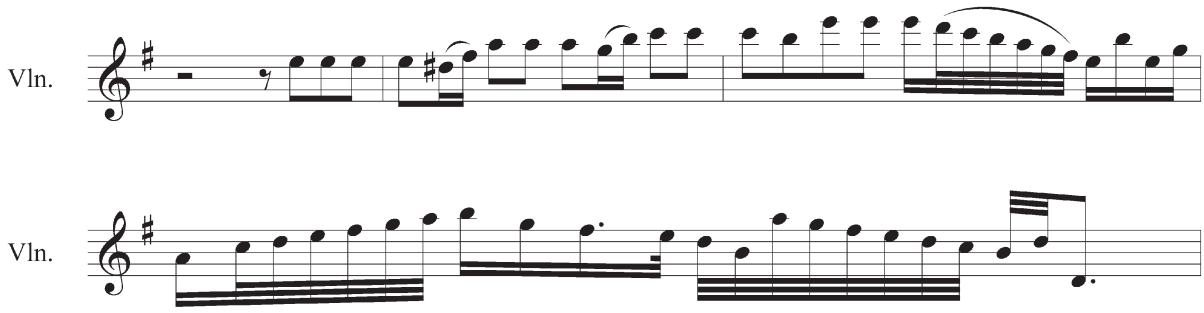
Przykład 64. H. I. F. Biber, *Nisi Dominus*, t. 7.

W wykonaniu wielu przebiegów dwudźwiękowych ważne jest ukazanie dialogu w dwugłosie – należy wyeksponować przechodzenie melodii pomiędzy głosami.



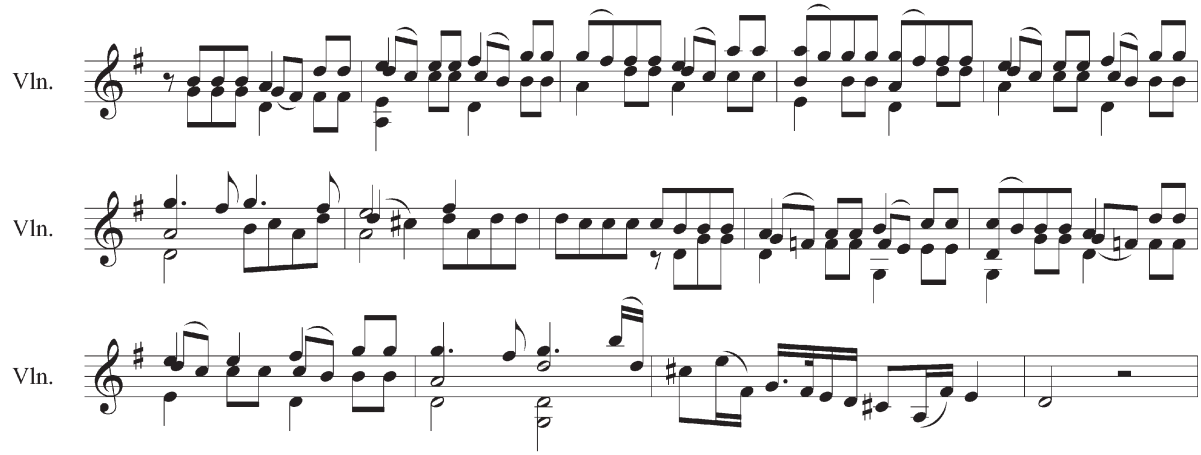
Przykład 65. H. I. F. Biber, *Nisi Dominus*, t. 11–12.

Kolejne solowe fragmenty utworu stanowią komentarz do odcinków wokalnych. W pierwszym z nich skrzypce podejmują charakter solo basowego: bolesny, łkający, stanowiący ilustrację słowa „doloris" (bolesny). Należy tu utrzymać sugerowaną przez bas wokalny dynamikę. Drobniejsze wartości rytmiczne trzeba wykonać naturalnie, improwizacyjnie, zachowując ich charakter nut przejściowych.



Przykład 66. H. I. F. Biber, *Nisi Dominus*, t. 50–53.

Urwana nagle narracja zostaje podjęta w kolejnym, wyraźnie wydzielonym odcinku, zbudowanym w oparciu o dwudźwiękowo-akordowe przebiegi w jednostajnym rytmie ósemkowym.



Przykład 67. H. I. F. Biber, *Nisi Dominus*, t. 54–67.

Przebieg frazy należy kształtować poprzez uwydatnienie dysonansów oraz napięć harmonicznych. Wymaga to od grającego dobrego opanowania techniki akordowej – można różnicować ich wykonanie oraz podkreślać znaczenie przez stosowanie gry bardziej równoczesnej lub łagodnie arpeggiowanej.

Dobór odpowiedniego instrumentarium, problematyka wysokości stroju i temperacji

W XVII wieku nastąpiła nobilitacja skrzypiec – przestano je kojarzyć wyłącznie z mało szlachetnym, głośnym instrumentem przygrywającym do tańca. Duży wpływ na podniesienie rangi tego instrumentu miało szerokie użycie skrzypiec w muzyce kościelnej. W północnych Niemczech powszechne było wykorzystanie towarzyszenia jednych lub dwojga skrzypiec w koncertach kościelnych na głos solowy z towarzyszeniem organów. Partie skrzypcowe były nierzadko bardzo wirtuozowskie. Na południu z kolei jeden z najwybitniejszych wirtuozów tamtych czasów H. I. F. Biber, w specyficzny jednak dla siebie sposób, równie chętnie stosował skrzypce w swoich dziełach religijnych[5].

W liturgii protestanckiej instrumenty, w tym skrzypce, grały zawsze z chóru organowego, z wykorzystaniem dużego instrumentu kościelnego. Dawało to okazję do wykorzystania możliwości dźwiękowych siedemnastowiecznych organów przez urozmaiconą registrację do realizacji basso continuo. Przeciętny strój organów w północnych Niemczech wahał się pomiędzy 465 a 492 Hz.

Przy wykonywaniu tego repertuaru naturalnym wyborem było wykorzystanie jedynego w Krakowie instrumentu z tego okresu – organów z kościoła św. Krzyża. Jest to zrekonstruowany anonimowy instrument z 1704 roku o wysokości stroju a^1=465 Hz, w temperacji opisanej w tabulaturze Jana z Lublina (ok. 1540).

W rejestracji basso continuo wykorzystano następujące głosy: II manuał: Flet (kryty) 8'; I manuał: Flet major (rurkowy) 8' oraz Gemshorn 4' (używany oktawę niżej); Pedał: Subbas 16'.

Ponieważ instrument posiada krótką oktawę we wszystkich klawiaturach, pojawiające się w utworach dźwięki chromatyczne *Cis*, *Dis*, *Fis* i *Gis* wykonywane były

[5] G. Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*, Graz 2006. s. 135.

na rejestrze Subbas 16' oktawę wyżej. W przypadku, kiedy używany był Gemshorn 4', linia basu grana była na rejestrze Flet major 8' z manuału II.

Z uwagi na menzurację piszczałek w instrumencie użytym do celów nagraniowych wszystkie wymienione rejestry mają zbliżony wolumen brzmienia, różniąc się od siebie jedynie barwą. Zgodnie z sugestią Michaela Praetoriusa[6] użyto zatem szerokiego wyboru głosów podstawowych organów – głosów niedostępnych w przypadku wykonywania partii basso continuo na pozytywie skrzyniowym.

W wykonaniu utworów autorka użyła skrzypiec włoskich z roku 1668, pochodzących z pracowni Antonia Marianiego z Pesaro. Smyczek to kopia wczesnego modelu (60 cm długości, 37 g wagi) ze stałą żabką, wykonana przez Pietera Affourtita. Wykorzystano struny jelitowe nieowijane.

Trzymanie skrzypiec i smyczka

W siedemnastowiecznej Europie nie było znormalizowanej wielkości skrzypiec. Różniły się one praktycznie wszystkim: rozmiarem, grubością belki basowej, kątem nachylenia szyjki, długością podstrunnicy. Wynikało to przede wszystkim z przeznaczenia skrzypiec i roli skrzypka. Ripienistom wystarczała krótka podstrunnica, bo nie używali pozycji wyższych niż III, soliści-wirtuozi potrzebowali instrumentu o większej skali, dlatego wskazane było zastosowanie w ich instrumentach dłuższej podstrunnicy czy większego kąta nachylenia szyjki, co budowniczowie instrumentów stosowali w celu uzyskania większego dźwięku.

Zarówno ikonografia, jak i opisy ukazują wiele możliwości trzymania skrzypiec, jednak nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy skrzypce były przytrzymywane brodą, czy nie. Powszechnie znany i obecnie używany jako „barokowy"

---

[6] M. Praetorius, *Syntagma musicum*, t. 2, *De Organographia*, Wolffenbüttel 1619, s. 127; źródło: http://books.google.pl/books?id=CBhDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [18.03.2013].

chwyt to opisany przez Geminianiego sposób „just below the Collar-Bone”[7], jednak nas interesuje okres o 100 lat wcześniejszy. W jednym z najwcześniejszych źródeł, nieopublikowanym nigdy podręczniku dla chłopców autorstwa J. J. Prinnera[8], w którym wspomniano o trzymaniu skrzypiec, ta metoda ich trzymania jest odrzucana.

Należy przy tym pamiętać, że „zaczęły pojawiać się przeznaczone dla nich [amatorów] traktaty skrzypcowe, nie dysponujemy jednak żadnymi podręcznikami pochodzącymi sprzed XVIII wieku, które byłyby odbiciem praktyk wykonawczych skrzypków zawodowych. O ile bowiem istniał duży popyt na samouczki gry dla amatorów, o tyle zawodowi, ambitni i utalentowani muzycy zwracali się wprost do nauczyciela. Ironia losu – w okresie, kiedy tak wiele eksperymentowano, i to zarówno w muzyce, jak i technice skrzypcowej, informacje zawarte w dokumentach odzwierciedlały przede wszystkim dawne praktyki wykonawcze, praktyki, stosowane głównie przez amatorów i muzyków grających do tańca”[9].

Tzw. „barokowy” chwyt skrzypiec, który w drugiej połowie XX wieku rozpowszechnił się w kręgach historycznego wykonawstwa muzyki dawnej, opiera się na opisach Geminianiego i Leopolda Mozarta[10], a przecież oba te traktaty powstały w drugiej połowie wieku XVIII. Z wieku XVII nie mamy zbyt wielu informacji na temat sposobów trzymania instrumentów, możemy jedynie opierać się na ikonografii.

---

[7] F. Geminiani, *The Art of Playing of the Violin*, London 1751; reprint Mieroprint EM 3038 (brak roku i miejsca wydania), s. 1: „tuż pod obojczykiem”.

[8] J. J. Prinner, *Musicalischer Schlissel*, 1677, podaję za: G. Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*, Graz 2006, s. 32. Jak już wspomniano, J. J. Prinner znał Schmelzera i Bibera, stąd można wnioskować, że jego opisy dotyczące techniki skrzypcowej stanowią opis ich gry.

[9] D. Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, tłum. Helena Dunicz-Niwińska, Ewa Gabryś, Kraków 1980, s. 264.

[10] Por. L. Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, przedruk z oryginału wydania trzeciego, Augsburg 1789, tłum. Katarzyna Jerzewska, Poznań 2007, s. 71–72.

Wobec bardzo wielu rozmaitych przedstawień ikonograficznych oraz opisów nie da się ustalić jednoznacznie, jaki chwyt skrzypiec obowiązywał, na pewno zależało to od miejsca, czasu i przede wszystkim od wykonywanej muzyki. Muzycy grający do tańca trzymali skrzypce na piersi; im bardziej wirtuozowska muzyka, tym wyższy chwyt skrzypiec, aż do takiego, w którym była możliwość przytrzymania ich podbródkiem.

Podobna różnorodność dotyczyła smyczków. Różniły się one długością, kształtem, ciężarem i ilością włosia, w wyniku czego można było wydobyć zupełnie odmienny dźwięk. Smyczki używane pod koniec XVII wieku z reguły nie miały śrubki, były dość krótkie i lekkie, z małą ilością włosia, najczęściej ze stałą żabką. Takie są zachowane do dziś smyczki, którymi grał Biber. Na jakość i rodzaj dźwięku znaczący wpływ miał również sposób trzymania smyczka.

We współczesnej terminologii przyjęto dwa zasadnicze sposoby trzymania smyczka: zwykły (włoski) i tzw. francuski. Chwyt francuski polega na dociskaniu włosia kciukiem, a nie trzymania smyczka za pręt. Prześledzenie ikonografii ukazuje jednak, że chwyt „pod włosiem" obowiązywał również w innych krajach, np. w południowych Niemczech, mniej więcej do końca wieku XVII. Oczywiście nie sposób podać dokładnych ram czasowych ani ograniczeń terytorialnych, gdyż sposoby gry przenikały się i ciągle ewoluowały.

Niemieccy wirtuozi skrzypiec XVII wieku (m.in. Biber i Walther) stosowali chwyt smyczka „pod włosiem"[11]. Dzięki niemu można było uzyskać niezwykłą precyzję szybkich przebiegów gamowych, bardzo selektywną artykulację drobnych wartości, nośny dźwięk oraz znacznie większe możliwości kształtowania dźwięku przez regulowanie napięcia włosia kciukiem (nie da się tego zrobić przy użyciu tzw. chwytu włoskiego).

---

[11] M. Rônez, *Die Violintechnik zur Zeit von H. I. F. Biber*, [w:] *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*, red. Gerhard Walterskirchen, Salzburg 1997, s. 114.

Utwory z południowego kręgu kulturowego – Capricornusa i Bibera – zostały wykonane przy użyciu chwytu „pod włosiem".

Zakończenie

Celem pracy było ukazanie roli skrzypiec w siedemnastowiecznym niemieckim koncercie kościelnym na głos solo i skrzypce solo w różnych aspektach – jako instrumentu solowego oraz towarzyszącego głosowi wokalnemu, sposobów współpracy z koncertującym głosem wokalnym, a przede wszystkim problemów wykonawczych występujących w tego typu utworach wraz z próbą praktycznego ich rozwiązania.

Zarówno krótkie przedstawienie historii i rozwoju gatunku, jak również skrótowa prezentacja biogramów kompozytorów zawarte w pierwszych dwóch rozdziałach stanowią osadzenie w kontekście historycznym oraz niezbędne wprowadzenie do dalszego szczegółowego omówienia, podjętego w rozdziałach kolejnych: analiz utworów ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia tekstu i jego odwzorowania w muzyce obu głosów solowych oraz praktyki wykonawczej od strony czysto instrumentalnej.

Omówiono zależności pomiędzy tekstem słownym a ukształtowaniem utworu, wpływ tekstu na zawartość partii nie tylko wokalnej, ale przede wszystkim instrumentalnej jako warunek właściwego odczytania utworu przez wykonawcę-instrumentalistę, pokazano sposób opracowywania utworu z punktu widzenia instrumentalisty. Związek tekstu z warstwą instrumentalną został szczegółowo przedstawiony od strony praktycznej – artykulacji, akcentuacji, poruszone zostały problemy smyczkowania jako elementów podkreślających znaczenie tekstu, jego

rytmikę oraz brzmienie. Zwrócono uwagę na aspekt koncertujący instrumentu i elementy wirtuozowskie partii solowych.

Zaprezentowany w pracy sposób ujęcia problematyki wykonawczej jest ściśle związany z siedemnastowiecznym sposobem komponowania, oddającym za pomocą środków muzycznych nie tylko ogólny charakter utworu, ale również poszczególne słowa i zwroty tekstu. Wymaga to bardzo szczegółowego podejścia ze strony wykonawcy, aby te niuanse uchwycić i odpowiednio przekazać. Szczególnie istotna jest nieustanna zmienność zawartości muzycznej z konsekwencjami w postaci charakteru, faktury czy współdziałania partii obligato ze sobą.

Repertuar przeznaczony na jeden głos wokalny, skrzypce solo i basso continuo jest bardzo ograniczony ilościowo, jednak sposoby współdziałania z głosami wokalnymi dotyczą wielkiego repertuaru utworów przeznaczonych na obsadę liczniejszą, np. z dwojgiem skrzypiec czy większą ilością instrumentów i głosów wokalnych. Utwory solowe są najciekawsze pod względem instrumentalnym, o najwyższym poziomie skomplikowania i wirtuozerii, co nie zawsze ma miejsce w przypadku bogatszej obsady, jednak istota współdziałania pomiędzy głosami instrumentalnymi a wokalnymi pozostaje ta sama. Jakkolwiek praca niniejsza omawia szczegółowo tylko osiem utworów, to dzięki reprezentatywnemu wyborowi kompozycji przedstawia szerokie spektrum problematyki i może służyć pomocą w szerszej perspektywie wykonawczej. W dobie coraz większej dostępności siedemnastowiecznej muzyki wokalno-instrumentalnej w postaci wydań źródłowych lub reprodukcji samych źródeł, a co za tym idzie, rosnącego zainteresowania wykonywaniem tego długo zapoznanego repertuaru, świadomość specyfiki stylistycznej w odniesieniu do traktowania partii instrumentalnych wydaje się z punktu widzenia interpretacji elementem kluczowym. Wobec braku opracowań dotyczących tej tematyki, przedstawione tu rozważania poszczególnych aspektów wykonawczych z konieczności stanowią jedynie próbę zasygnalizowania potrzeby głębszego, bardziej analitycznego

spojrzenia na problem współdziałania głosów instrumentalnych z wokalnymi. Należy podkreślić, iż wykraczają one znacznie poza wąsko pojęty obszar tzw. „historycznej praktyki wykonawczej". Teren refleksji nad warstwą słowną oraz wynikających z niej niuansów artykulacyjnych i akcentuacyjnych był przeważnie domeną profesjonalnych muzyków, a nie amatorskich adresatów podręczników gry na instrumentach, jakie w owej epoce pisano i wydawano. Stąd umocowanie w tekstach źródłowych badań podjętych w tej pracy jest znikome, natomiast ich wyniki płyną przede wszystkim z próby wniknięcia w proces kompozytorski oraz naśladowania śpiewaków wykonujących swoje partie pisane do konkretnego tekstu, a następnie z poszukiwań instrumentalnych ekwiwalentów bliskich wokalnemu pierwowzorowi. Do takiej metody uprawnia powszechnie znany fakt, iż głos ludzki uważano za instrument najdoskonalszy, który należało naśladować na wszystkich innych instrumentach. Nie ulega jednak wątpliwości, że przedstawione tu wyniki badań powinny doczekać się rozwinięcia, weryfikacji i uszczegółowienia w szerszym kontekście repertuarowym z różnych krajów i środowisk. Mam nadzieję, że lektura tej pracy stanie się dla kolejnych wykonawców impulsem do dalszych inicjatyw w tym zakresie.

Bibliografia

Źródła

Bernhard Christoph, *Tractatus compositionis augmentatus*, tłum. Magdalena Walter-Mazur, Kraków 2004 (Practica Musica, 6).

Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam, editio electronica, Londini 2005; źródło: http://vulsearch.sourceforge.net/html/Ps.html [11.02.2013].

Biblia Święta to jest Księgi Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przetłumaczone, Gdańsk 1632; źródło: http://www.bibliagdanska.pl/ [11.01.2013].

Biblia to iest Księgi Starego y Nowego Testamentv: według łacinskiego przekładu starego, w kościele powszechnym przyietego, na polski ięzyk z nowu z pilnością przełożone, z dokładaniem textv zydowskiego y greckiego y z wykładem katholickim, trudnieyszych mieysc, do obrony wiary swiętey powszechney przeciw kacerztwom tych czasów należących; przez D. Iakvba Wvyka z Wągrowca, theologa Societatis Iesu, Kraków 1599; źródło: http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=9662&from=&dirids=1 [11.01.2013].

Doppelmayr Johann Gabriel, *Historische Nachricht Von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, welche fast von dreyen Seculis her Durch ihre Schriften und Kunst-Bmühungen die Mathematic und mehreste Künste in Nürnberg von andern trefflich befördert, und*

sich um solche sehr wohl verdient gemacht zu einem guten Exempel, und zur weitern rühmlichen Nachahmung, In Zweyen Theilen an das, t. 2, Nürnberg 1730; źródło: http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1062/bsb10629018/images/index.html?digID=bsb10629018&pimage=00001&v=pdf&md=1&l=de [15.02.2013].

Geminiani Francesco, *The Art of Playing of the Violin*, London 1751; reprint Mieroprint EM 3038 (brak roku i miejsca wydania).

Mattheson Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; źródło: http://archive.org/details/grundlageeinerehoomatt [20.02.2013].

Mozart Leopold, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, przedruk z oryginału wydania trzeciego, Augsburg 1789, tłum. Katarzyna Jerzewska, Poznań 2007.

Praetorius Michael, *Syntagma musicum*, t. 2, *De Organographia*, Wolffenbüttel 1619; źródło: http://books.google.pl/books?id=CBhDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [18.03.2013].

Biblioteka Uniwersytecka w Uppsali

sygn. vmhs 82:43, Buxtehude Dieterich, *Singet dem Herrn* (tabulatura); źródło: http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=384 [5.10.2012].

sygn. vmhs 51:27, Buxtehude Dieterich, *Singet dem Herrn* (głosy); źródło: http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=383 [5.10.2012].

sygn. vmhs 9:1, Capricornus Samuel Friedrich, *Adeste omnes fideles*; źródło: http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=422 [6.10.2012].

sygn. vmhs 25:1, Geist Christian, *Alleluja. De funere ad vitam*; źródło: http://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select_Dnr=877&Select_Wnr=651 [6.10.2012].

sygn. vmhs 57:10, Krieger Johann, *Dominus illuminatio mea*; źródło: http://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select_Dnr=1100&Select_Wnr=817 [4.10.2012].

sygn. vmhs 27:15, Krieger Johann Philipp, *Laetare anima mea*; źródło: http://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select_Dnr=1127&Select_Wnr=836 [3.10.2012].

Biblioteka Uniwersytecka w Lundzie

sygn. Wenster M:60, Bruhns Nicolaus, *Mein Herz ist bereit*.

Opracowania

Wydania nutowe

Biber Heinrich Ignaz Franz, *Nisi Dominus*, Salzburg 2001 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 10).

Bruhns Nicolaus, *Mein Herz ist bereit*, Frankfurt-London-New York 1939.

Buxtehude Dieterich, *Singet dem Herrn ein neues Lied*, Stuttgart 2005.

Tunder Franz, *Salve coelestis pater*, Leipzig 1900 (Denkmäler deutscher Tonkunst, 3).

Literatura przedmiotu

Arno Adam, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935.

Beckmann Klaus, hasło: *Bruhns, Nicolaus*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 3, kol. 1111–1114.

Berger Christian, hasło: *Biber von Bibern*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 2, kol. 1573–1579.

Berglund Lars, hasło: *Geist, Christian*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 7, kol. 694–696.

Berglund Lars, *Studier i Christian Geist vokalmusik*, Uppsala 2002 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series, 21).

Boyden David, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, tłum. Helena Dunicz-Niwińska, Ewa Gabryś, Kraków 1980.

Dann Elias, Sehnal Jiři, hasło: *Biber, Heinrich Ignaz Franz von*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 3, 2001, s. 519–523.

Fuchs Torsten, hasło: *Krieger Johann*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 10, kol. 722–724.

Hutchings Arthur, Talbot Michael, hasło: *Concerto*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 6, s. 240–242.

Kjellberg Erik, *The Düben Family and the Düben Collection*, [w:] Erik Kjellberg (red.), *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe*, Bern 2010, s. 11–30 (Varia Musicologica, 18).

Kümmerling Harald, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zu Musikwissenschaft, 18).

McLean Hugh J., hasło: *Bruhns, Nicolaus*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 4, s. 492–493.

Moens-Haenen Greta, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*, Graz 2006.

Rônez Marianne, *Die Violintechnik zur Zeit von H. I. F. Biber*, [w:] *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*, red. Gerhard Walterskirchen, Salzburg 1997, s. 113–131.

Samuel Harold E., hasło: *Krieger* [*Kriger, Krüger, Krugl*], *Johann Philipp* [*Kriegher, Giovanni Filippo*], [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 13, s. 913–915.

Samuel Harold E., hasło: *Krieger* [*Kruger*], *Johann* [*Kriegher, Giovanni*], [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 13, s. 911–913.

Scherliess Volker, Forchert Arno, hasło: *Konzert*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1996, *Sachteil*, t. 2, kol. 628–642.

Snyder Kerala J., *Dietereich Buxtehude. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, tłum. Marcin Szelest, Kraków 2009.

Snyder Kerala J., Berglund Lars, hasło: *Geist, Christian*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 9, s. 633–634.

Snyder Kerala J., hasło: *Buxtehude, Dieterich*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 4, s. 695–710.

Snyder Kerala J., Sheridan John, hasło: *Capricornus* [*Bockshorn, Brockshorn*], *Samuel Friedrich*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 5, s. 101–103.

Snyder Kerala J., hasło: *Tunder, Franz*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 25, s. 880–882.

Szweykowski Zygmunt M., *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej okresu baroku*, [w:] *Studia Heironymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967, s. 220–226.

Syré Wolfram, hasło: *Tunder Franz*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, *Personenteil*, t. 16, kol. 1114–1117.

Tarling Judy, *Baroque string playing for ingenious learners*, St. Albans 2000.

Tarling Judy, *The Weapon of Rhetoric*, St. Albans 2005.

Wilk Piotr, *Wielodźwięki w repertuarze skrzypcowym XVII wieku*, [w:] *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1999, s. 191–200.

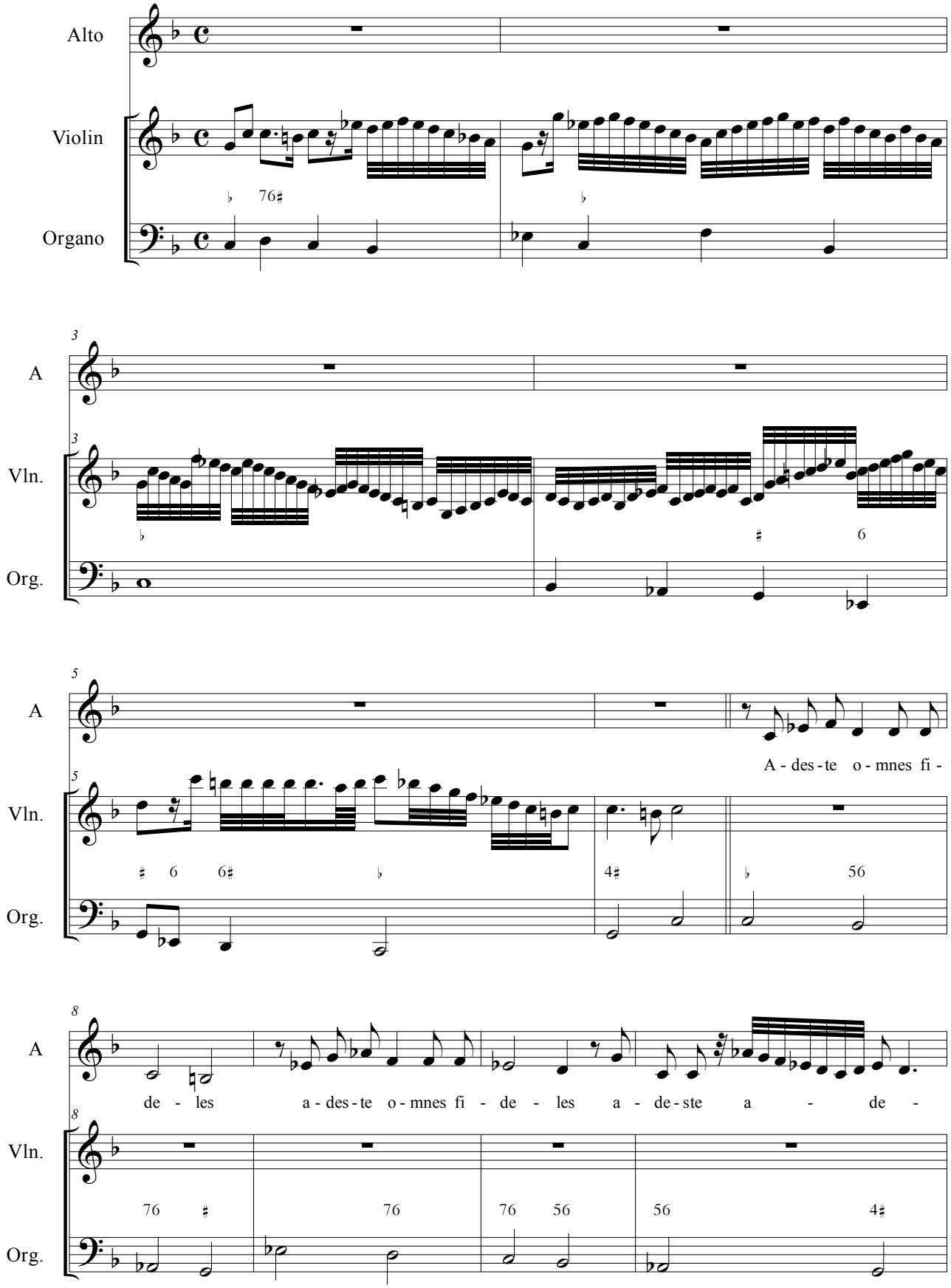
Wolff Christoph, *Bach. Muzyk i uczony*, Warszawa 2011.

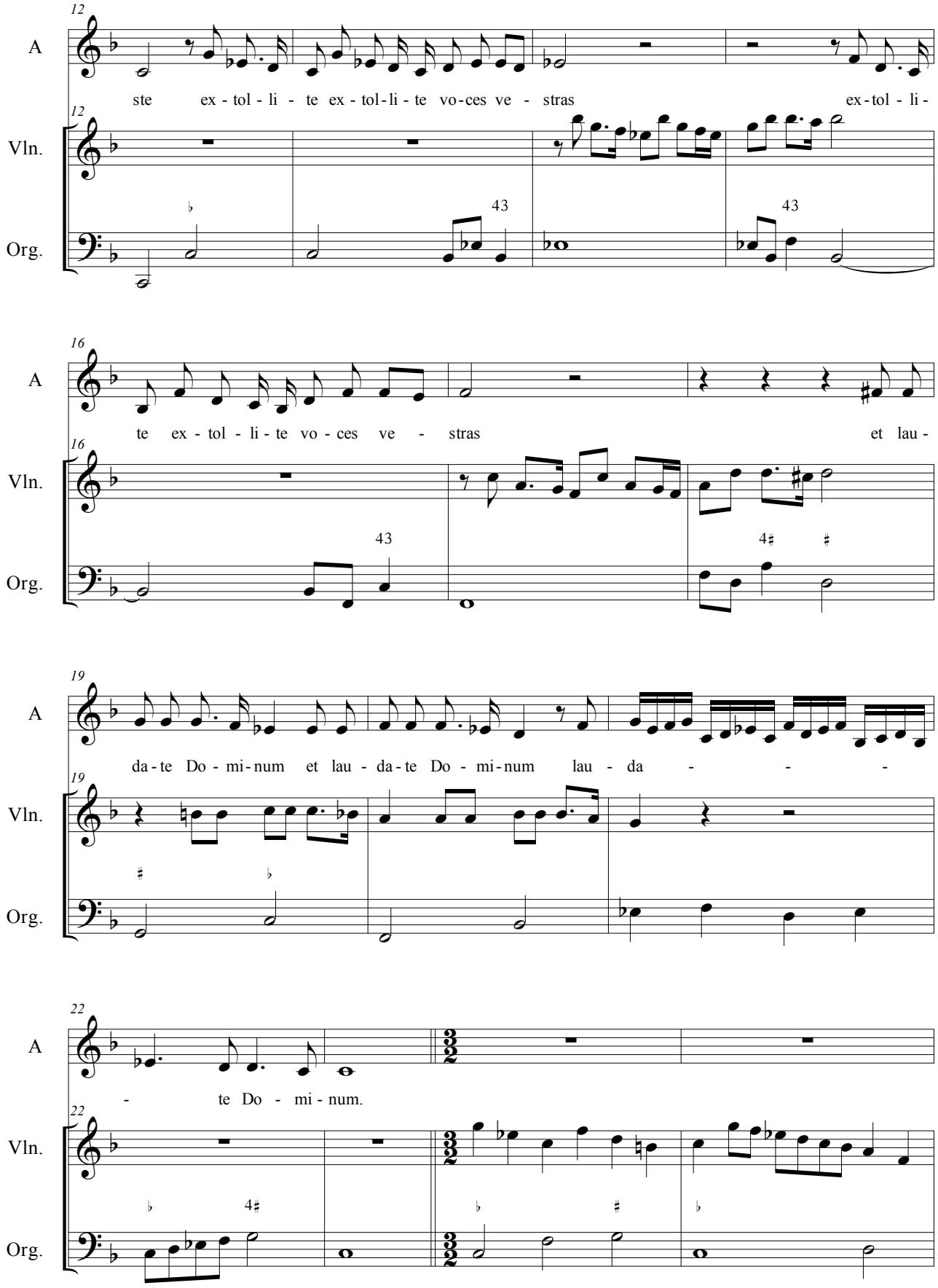
Aneks

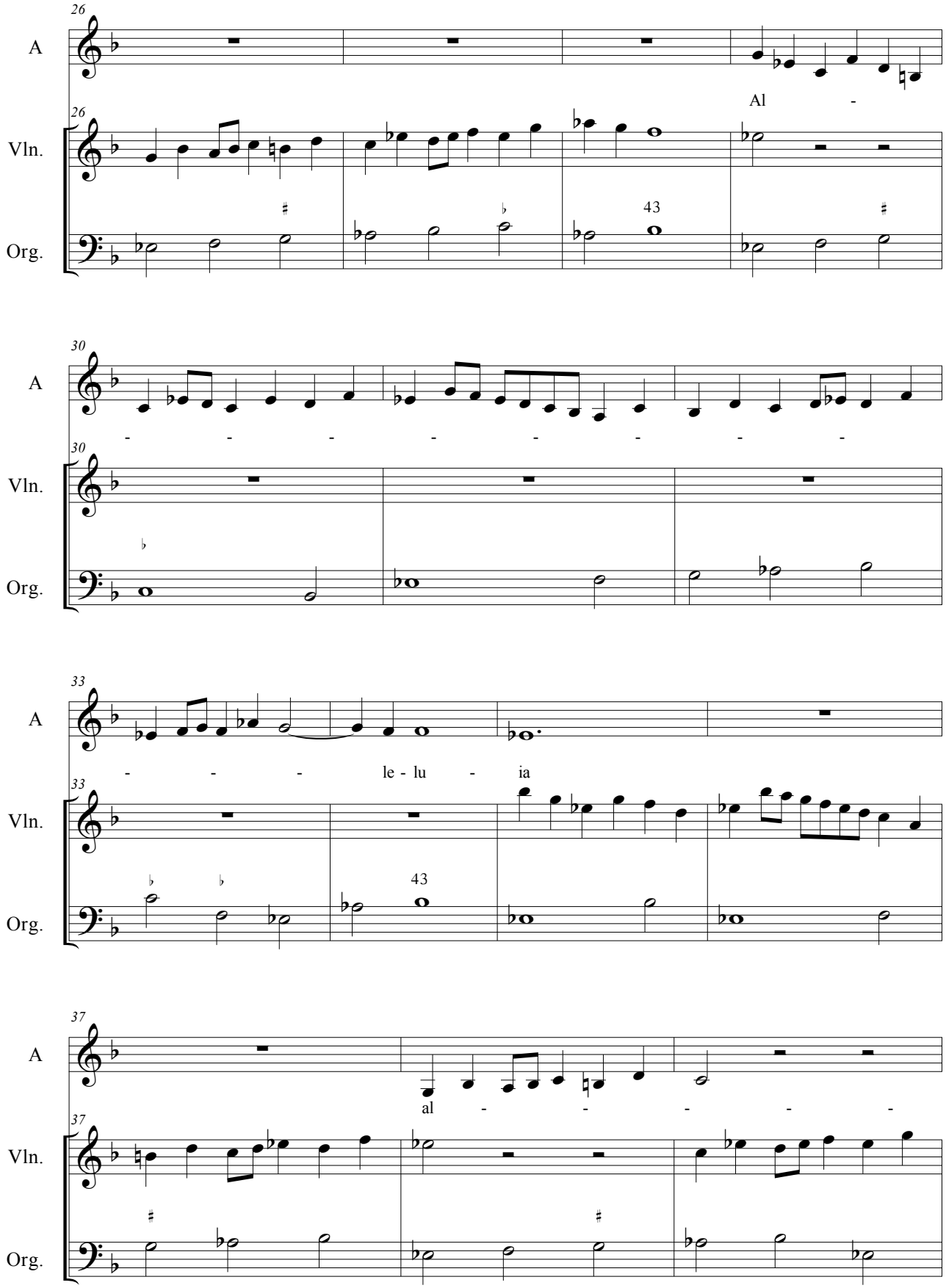
1. S. Capricornus, *Adeste omnes fideles*.
2. Ch. Geist, *Alleluja. De funere ad vitam*.
3. J. Krieger, *Dominus illuminatio mea*.
4. J. Ph. Krieger, *Laetare anima mea*.

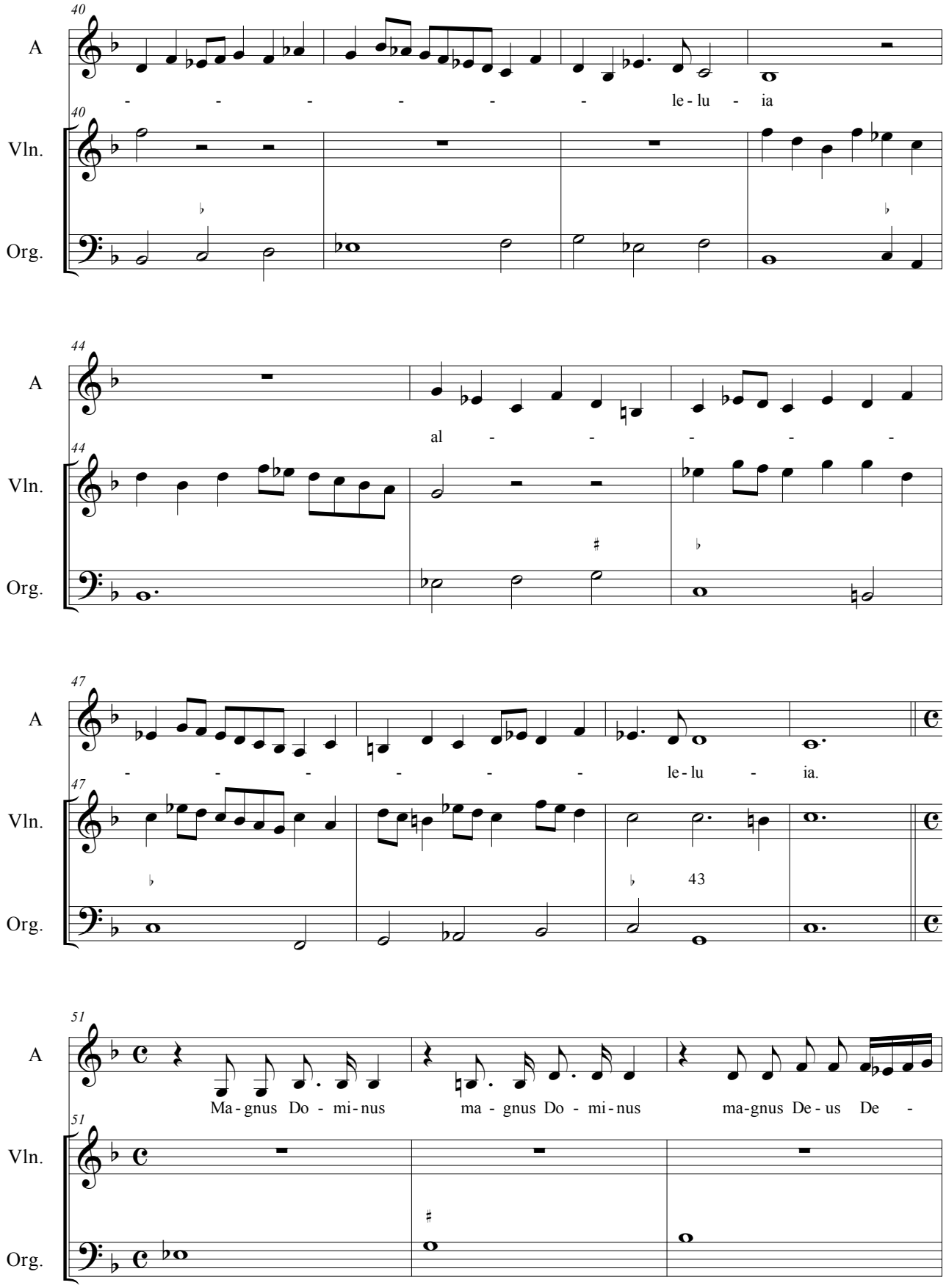
Adeste omnes fideles

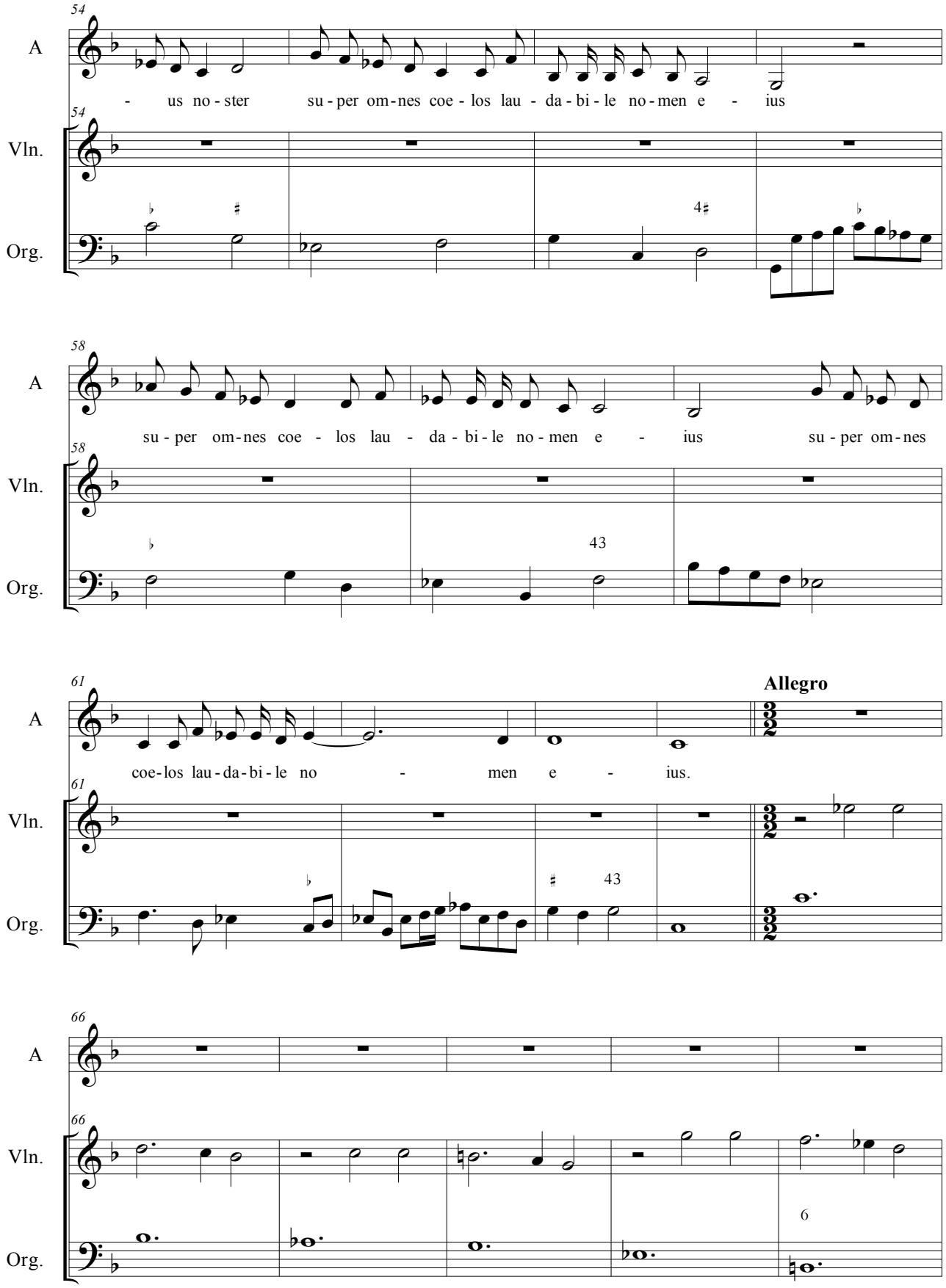
Samuel Capricornus (1628–1665)

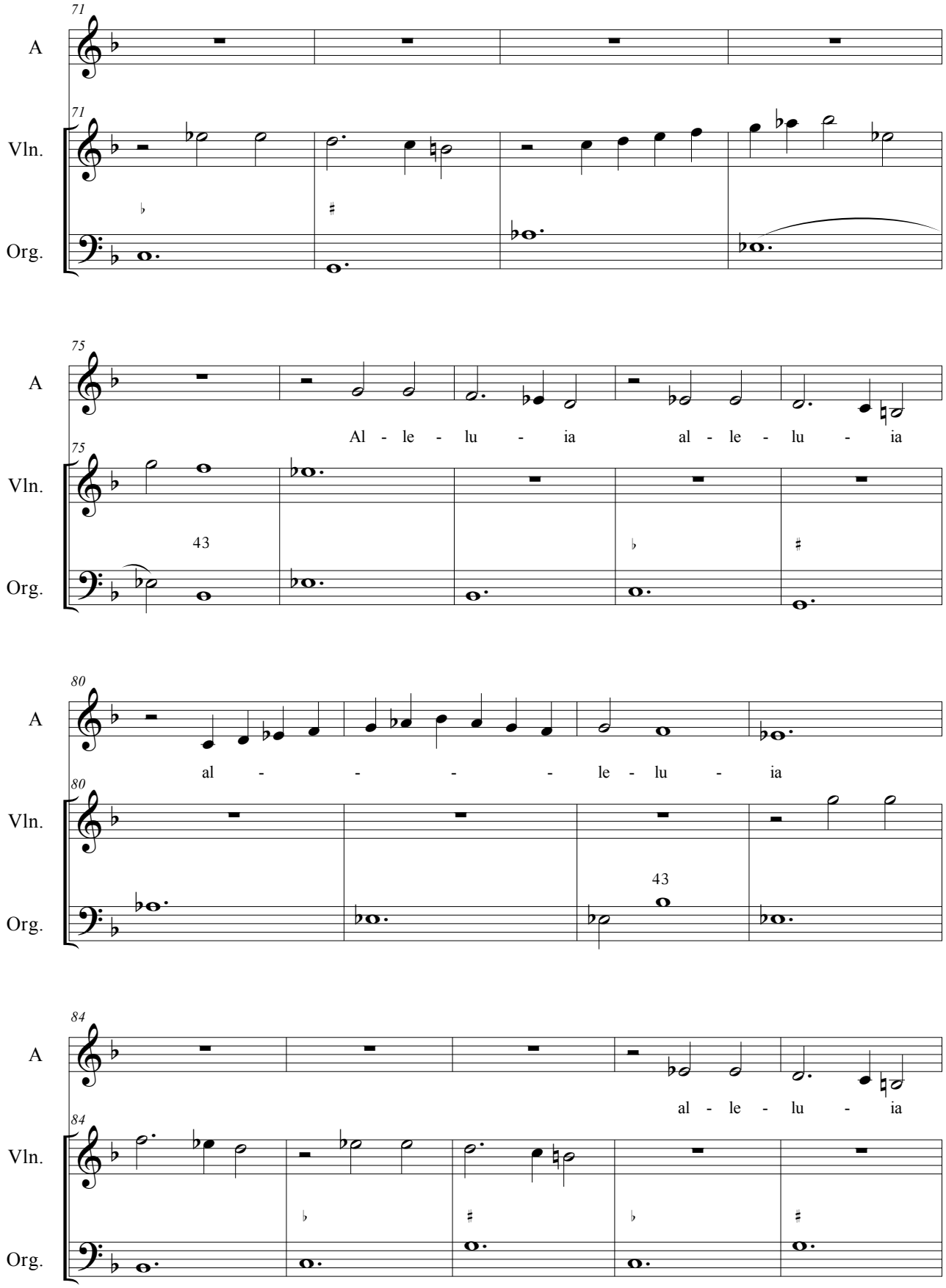


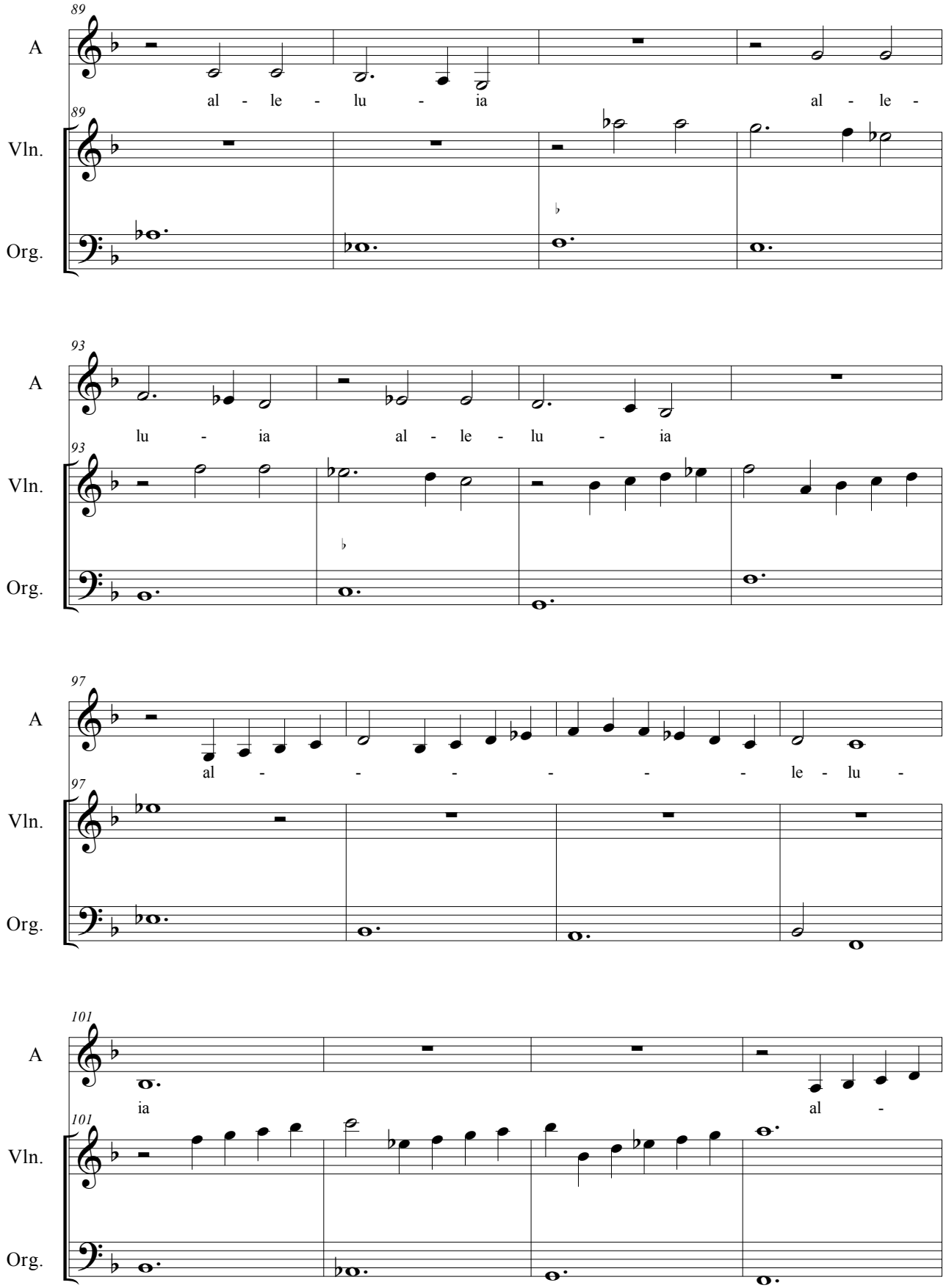

12
A
ste ex - tol - li - te ex - tol-li - te vo-ces ve - stras ex-tol - li-
Vln.
Org.
16
A
te ex - tol - li - te vo - ces ve - stras et lau -
Vln.
Org.
19
A
da-te Do - mi-num et lau - da-te Do - mi-num lau - da - - -
Vln.
Org.
22
A
- te Do - mi - num.
Vln.
Org.

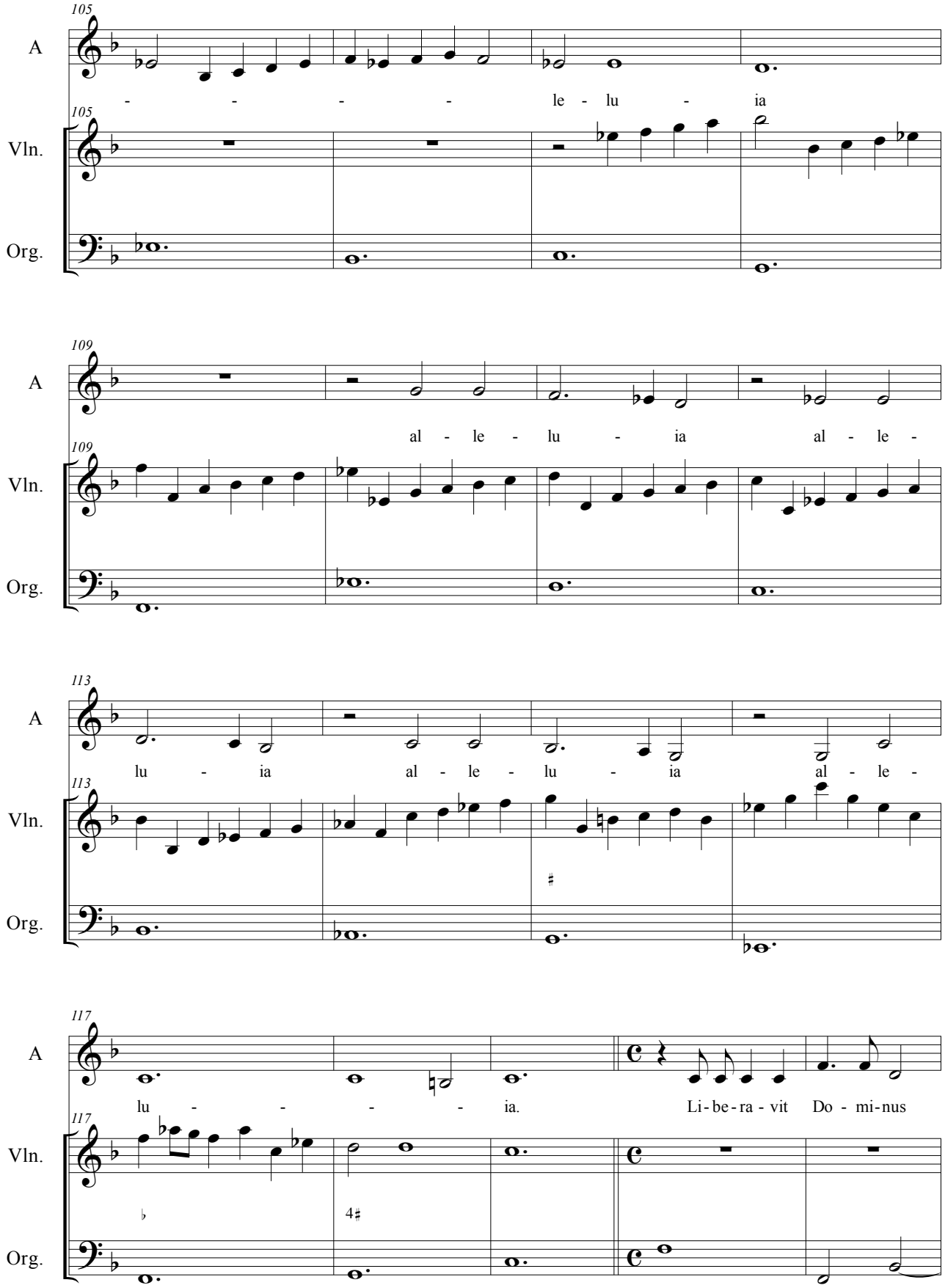

26
A
Vln.
Org.
Al -
43
30
- - - - - - - -
33
- - - le - lu - ia
43
37
al - - - - -

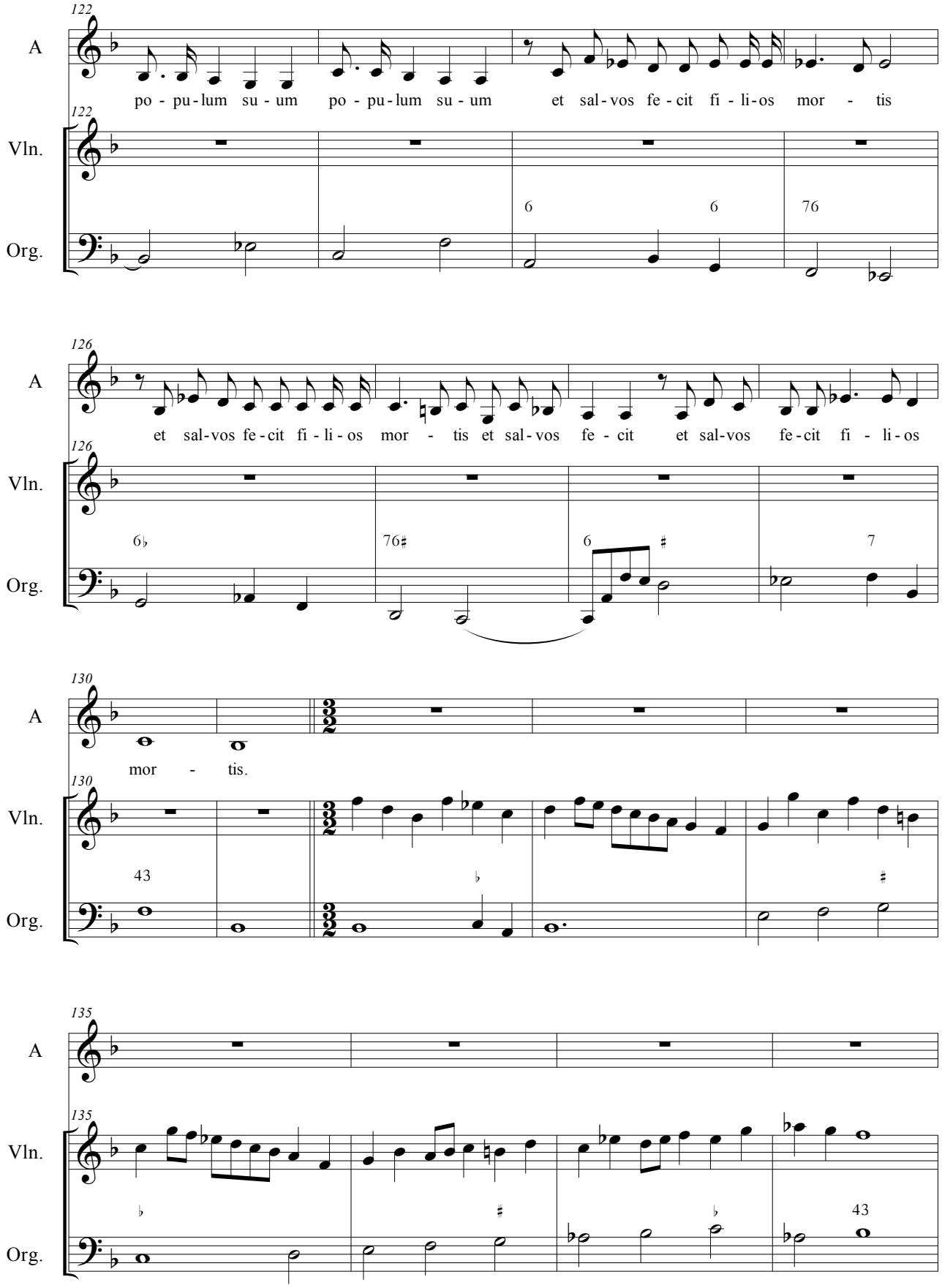

40
A
- - - - - - le - lu - ia
Vln.
Org.
44
A
al - - - - -
Vln.
Org.
47
A
- - - - - - le - lu - ia.
Vln.
43
Org.
51
A
Ma - gnus Do - mi - nus ma - gnus Do - mi - nus ma-gnus De - us De -
Vln.
Org.

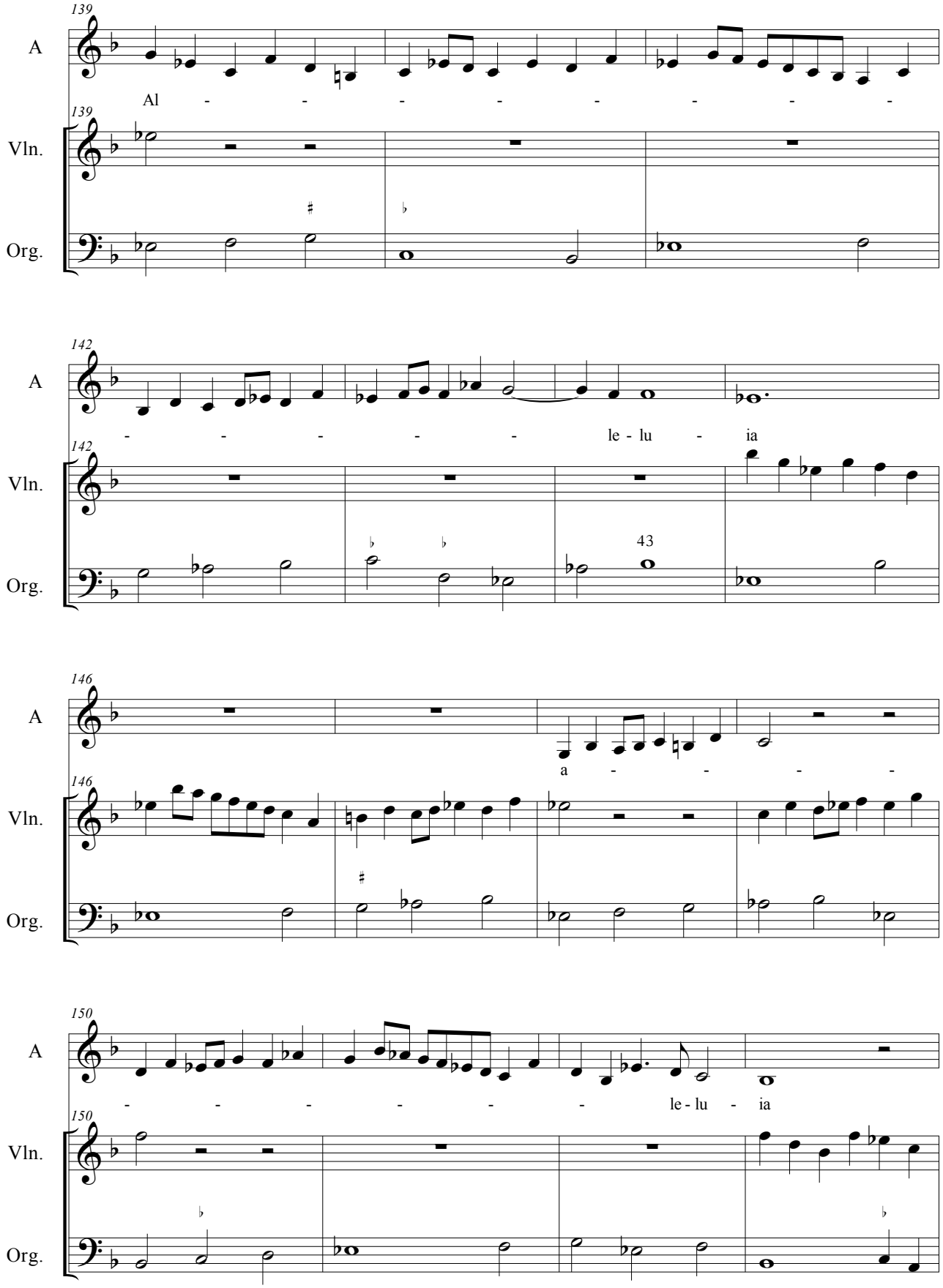

54
A
- us no - ster su - per om - nes coe - los lau - da - bi - le no - men e - ius
Vln.
Org.
58
A
su - per om - nes coe - los lau - da - bi - le no - men e - ius su - per om - nes
Vln.
Org.
61
A
coe-los lau - da - bi - le no - men e - ius.
Allegro
Vln.
Org.
66
A
Vln.
Org.

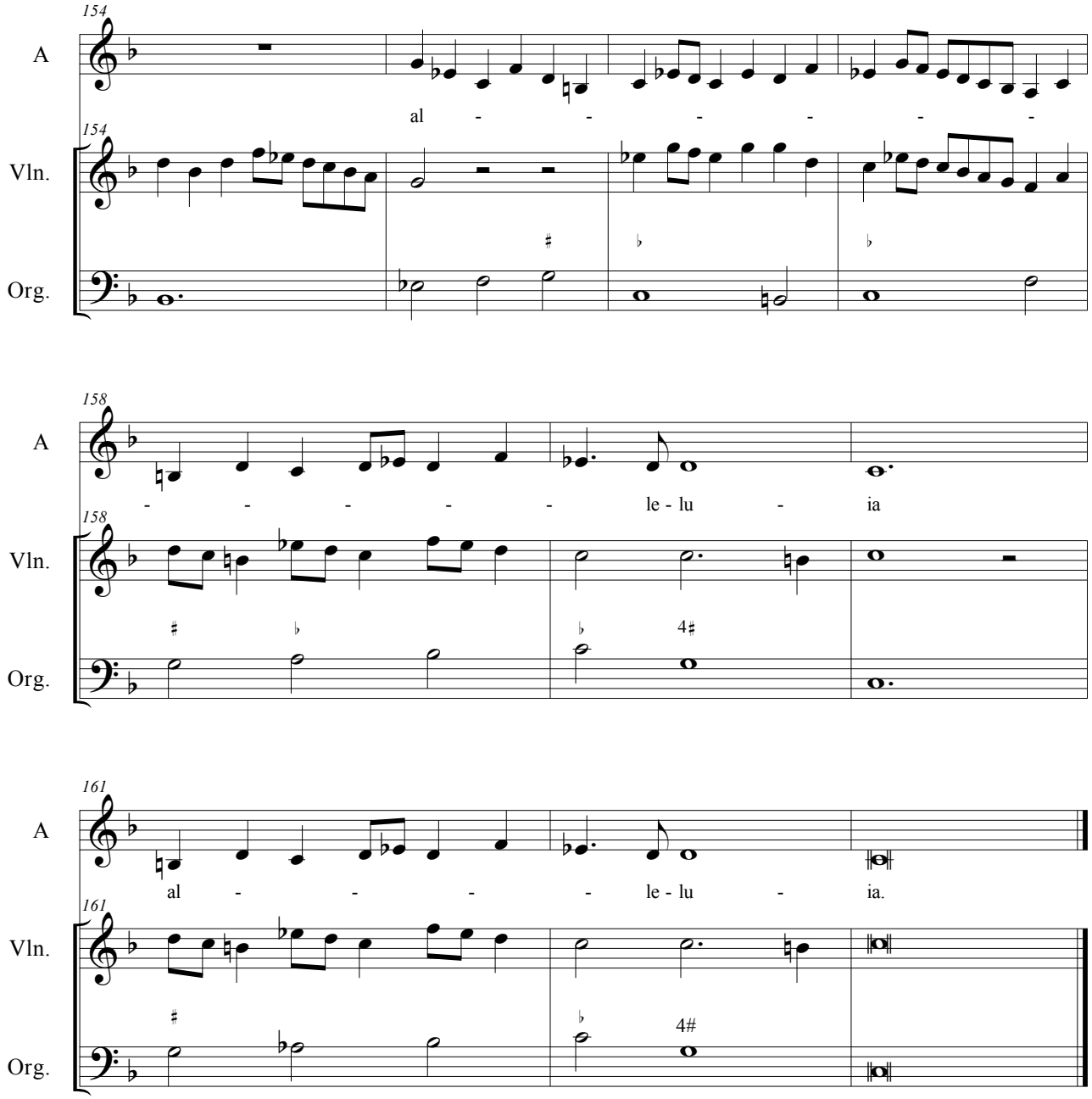

71
A
Vln.
Org.
75
Al - le - lu - ia al - le - lu - ia
43
80
al - - - - le - lu - ia
43
84
al - le - lu - ia


89
A
al - le - lu - ia al - le -
Vln.
Org.
93
A
lu - ia al - le - lu - ia
Vln.
Org.
97
A
al - - - - - - le - lu -
Vln.
Org.
101
A
ia al -
Vln.
Org.


105
A
- - - - le - lu - ia
Vln.
Org.
109
A
al - le - lu - ia al - le -
Vln.
Org.
113
A
lu - ia al - le - lu - ia al - le -
Vln.
Org.
117
A
lu - - - - ia. Li-be-ra-vit Do - mi-nus
Vln.
Org.

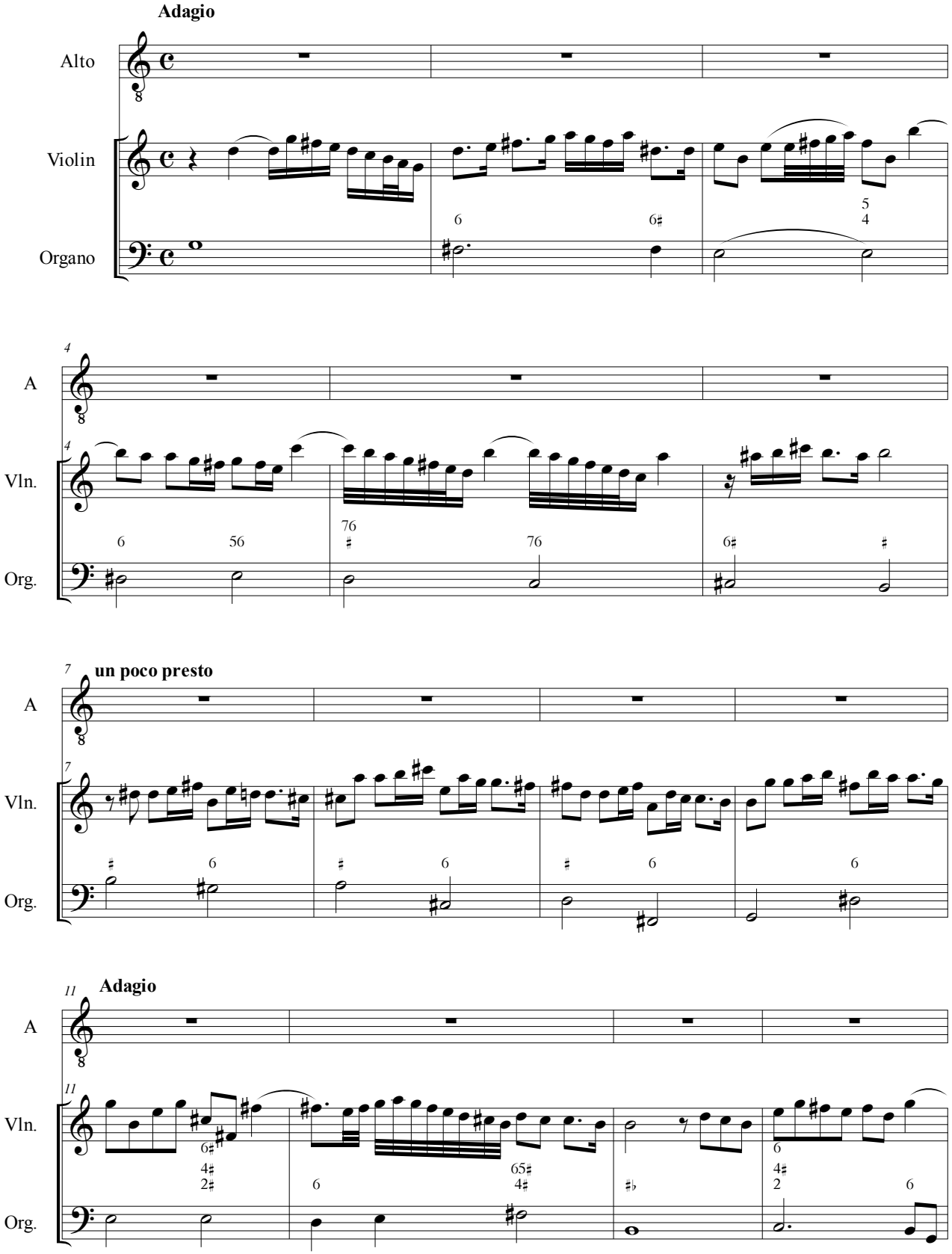

122
A
po - pu - lum su - um po - pu - lum su - um et sal - vos fe - cit fi - li - os mor - tis
Vln.
Org.
126
et sal - vos fe - cit fi - li - os mor - tis et sal - vos fe - cit et sal - vos fe - cit fi - li - os
130
mor - tis.
135

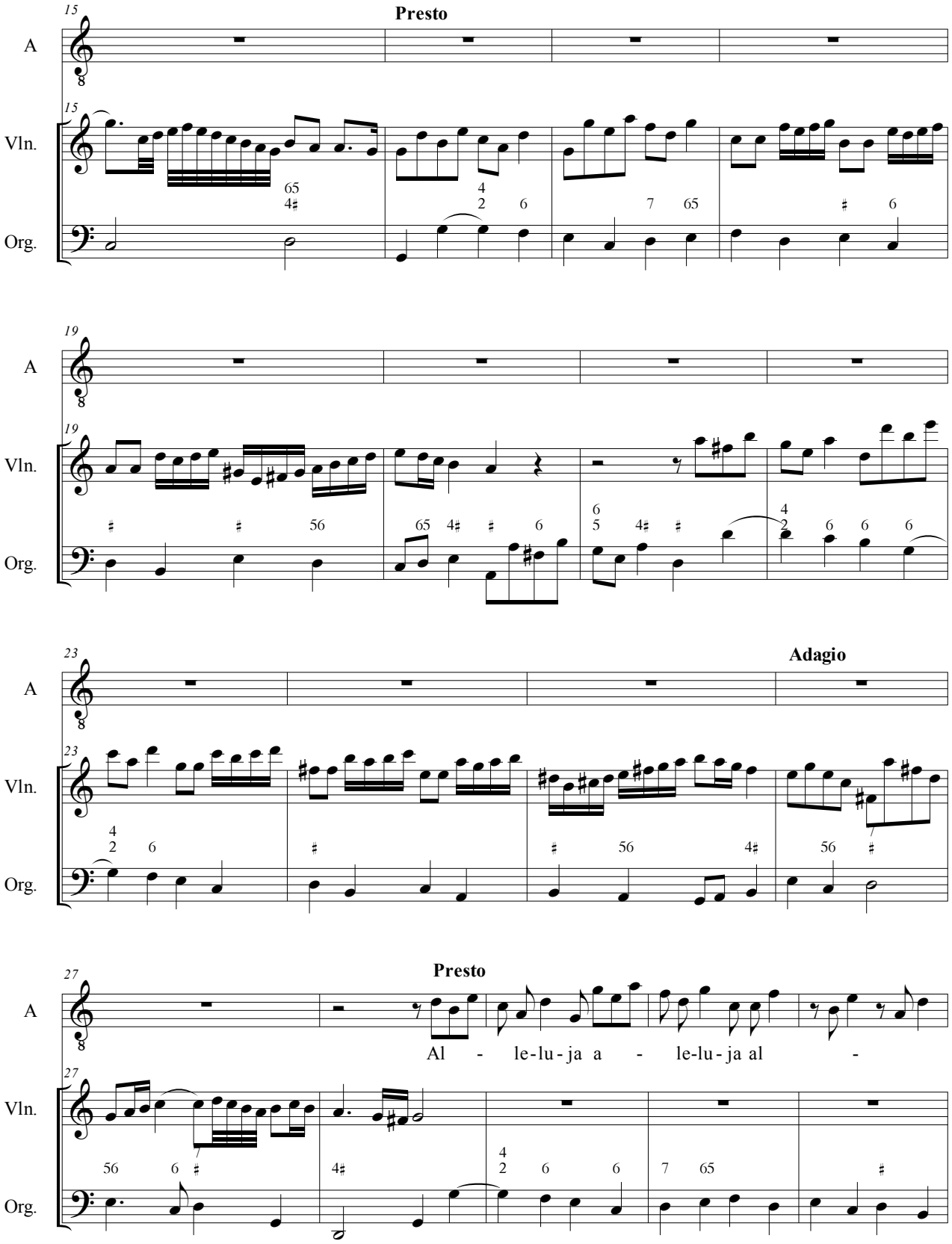

139
A
Al - - - - - - - -
Vln.
Org.
142
A
- - - - - le - lu - ia
Vln.
43
Org.
146
A
a - - - -
Vln.
Org.
150
A
- - - - - - le - lu - ia
Vln.
Org.

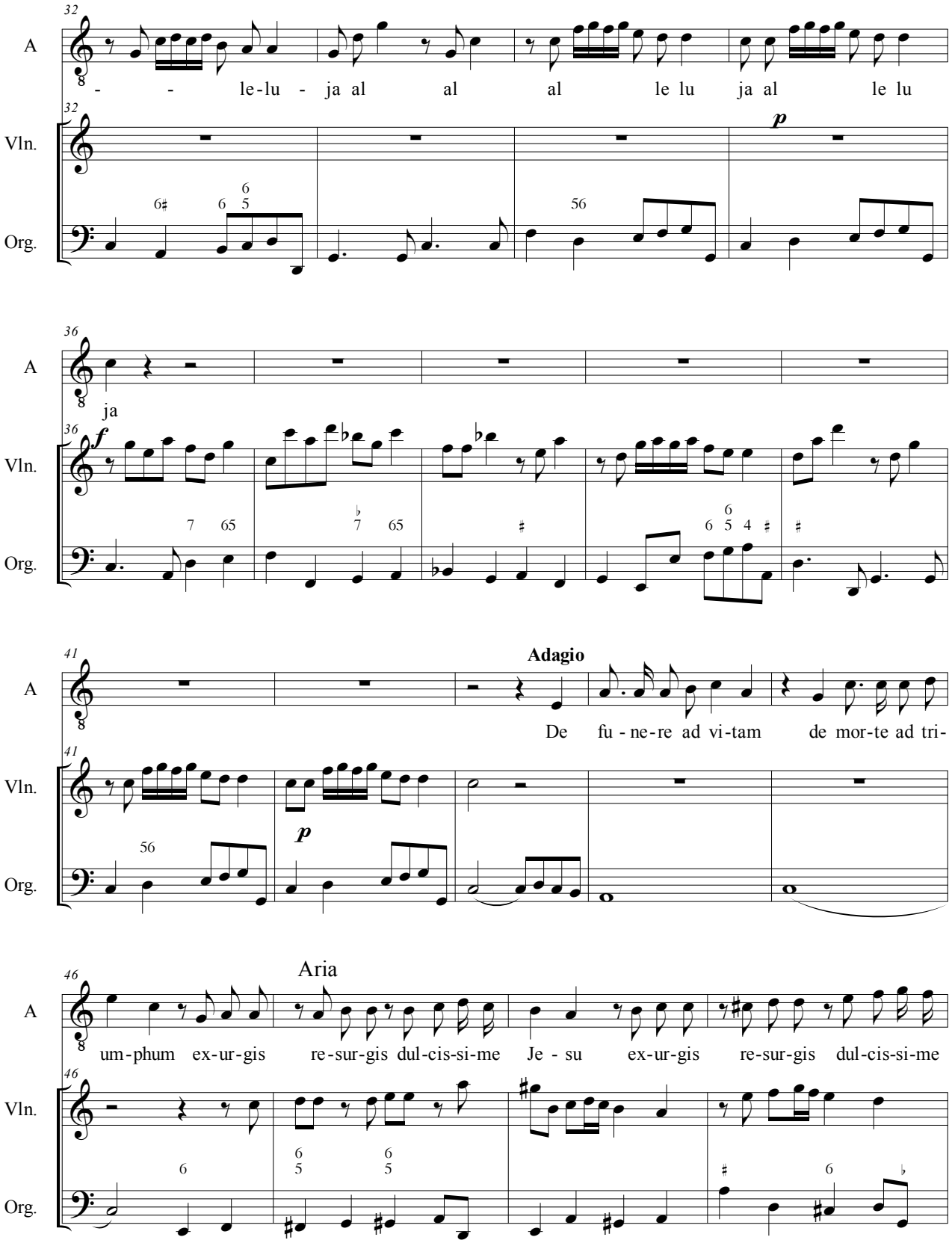

154
A
al - - - - - -
Vln.
Org.
158
A
- - - - - le - lu - ia
Vln.
4#
Org.
161
A
al - - - - le - lu - ia.
Vln.
4#
Org.

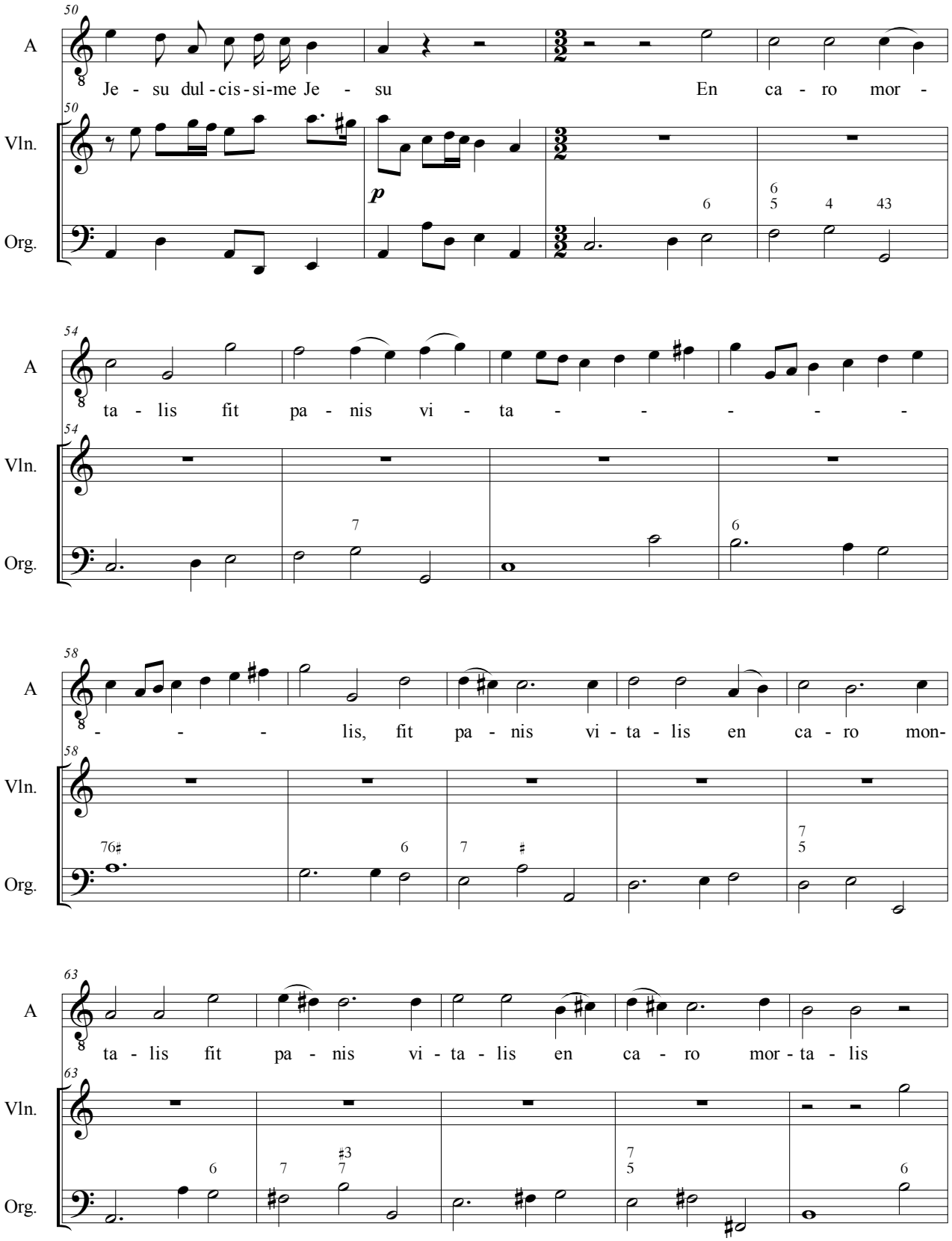
Alleluja. De funere ad vitam

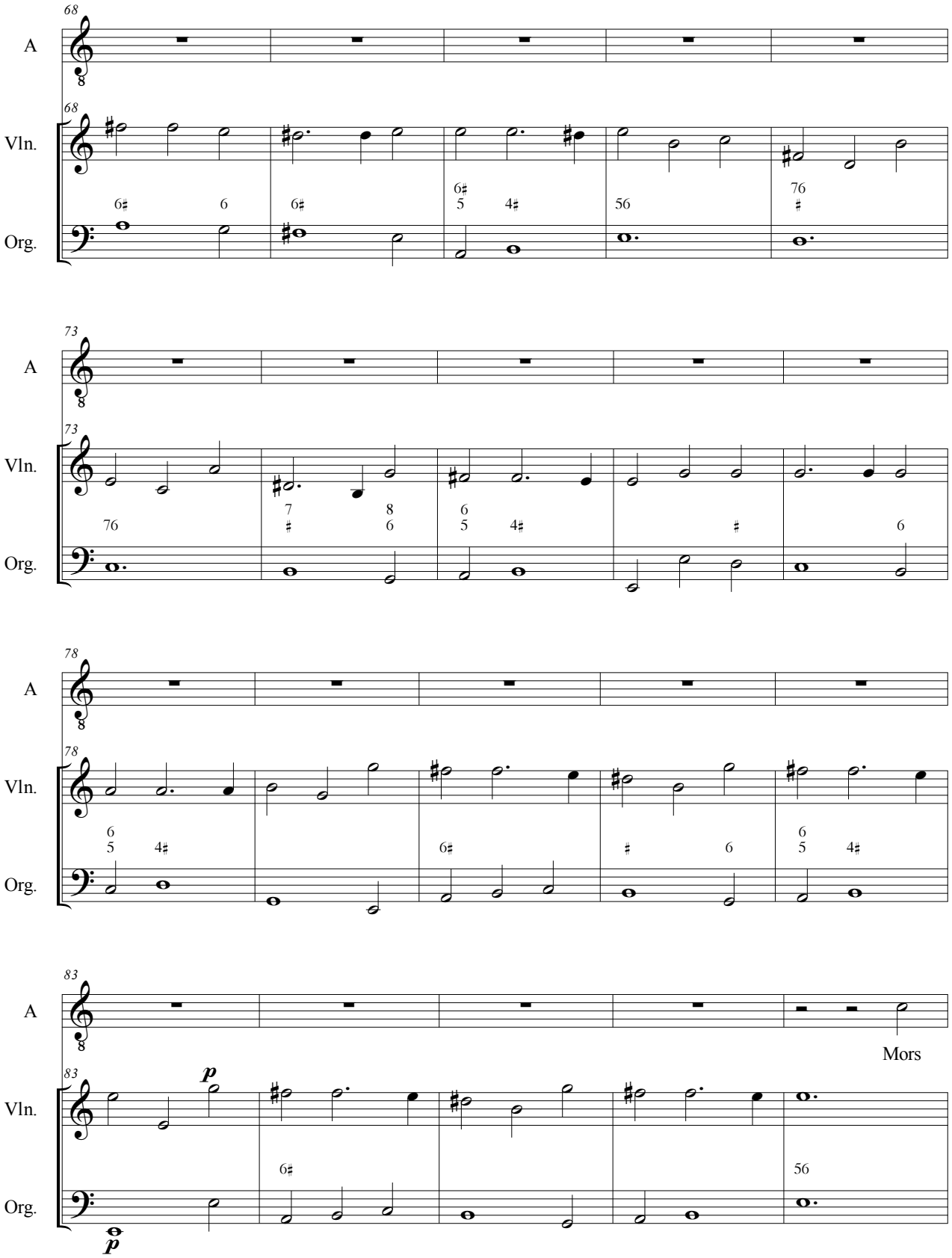
Christian Geist (1650–1711)

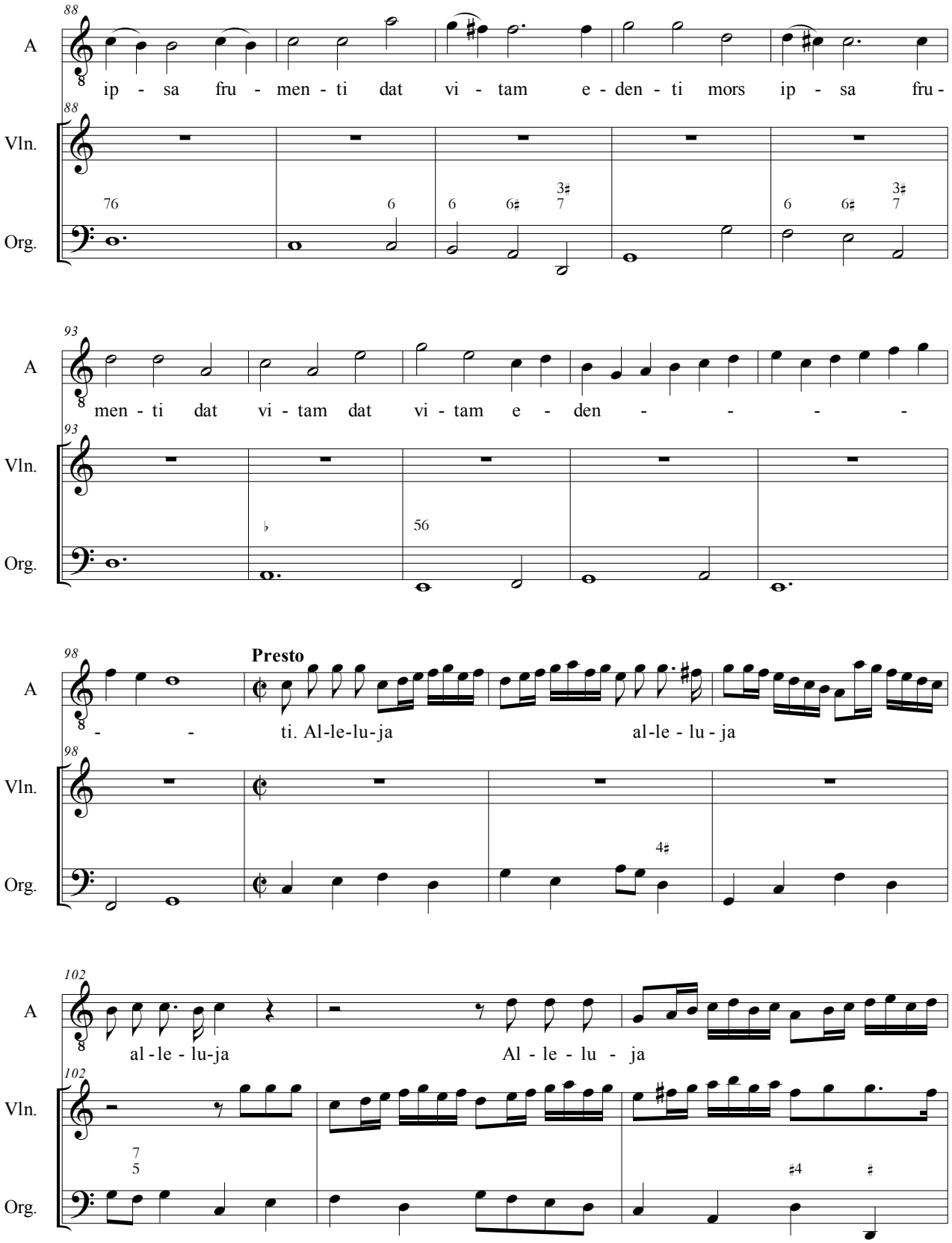


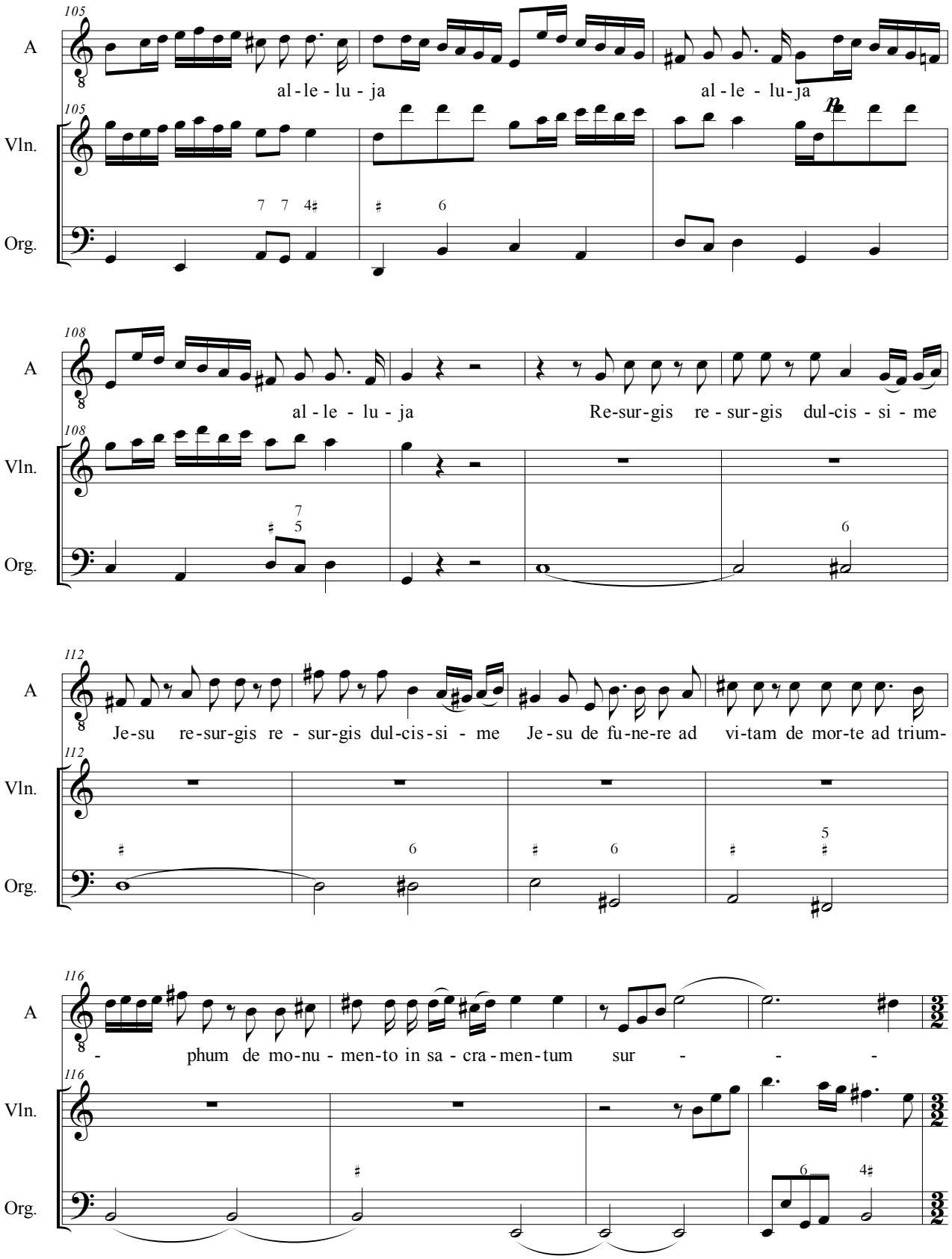

Presto
A
Vln.
Org.
Adagio
Presto
Al - le-lu-ja a - le-lu-ja al -

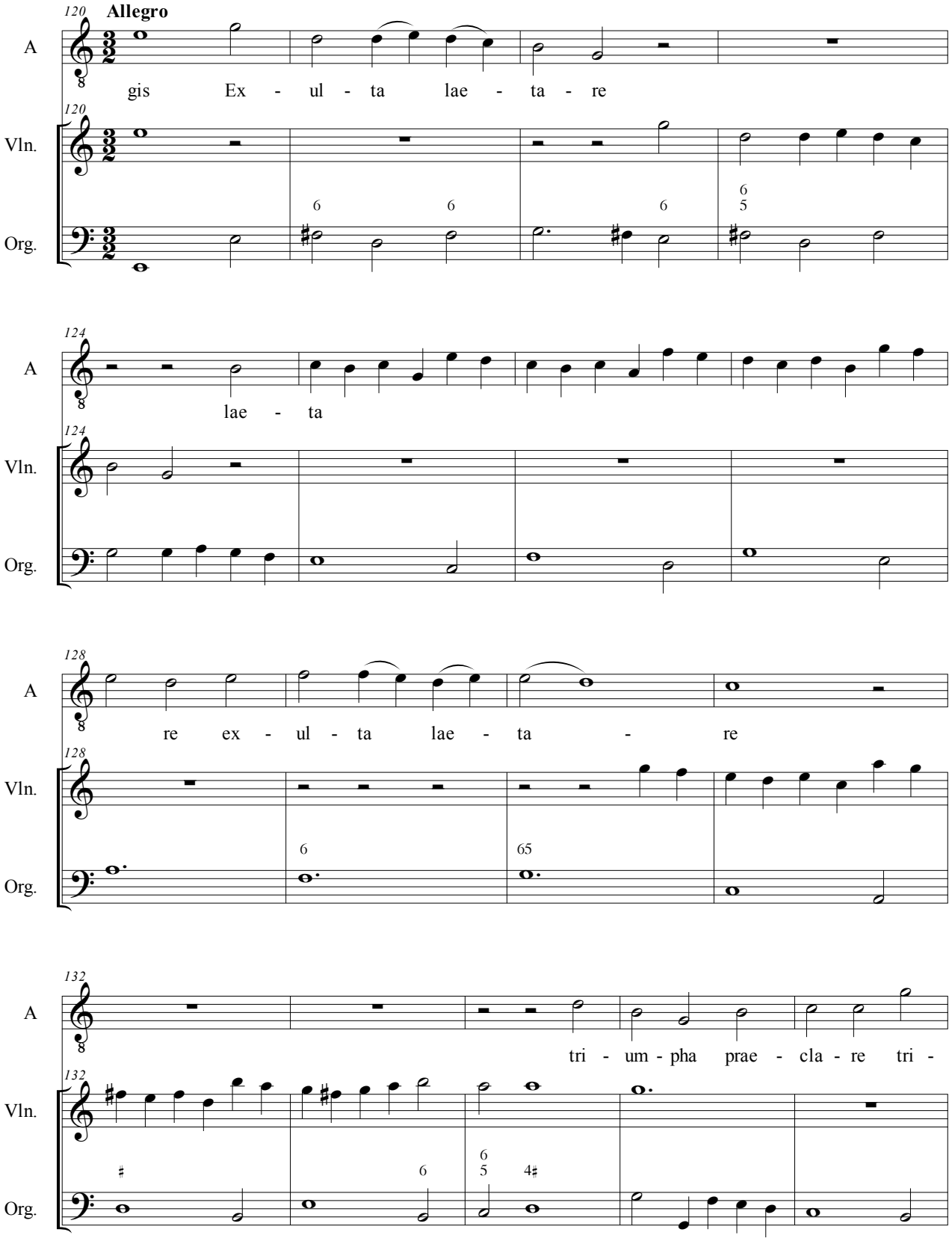

32
A
- - le-lu - ja al al al le lu ja al le lu
Vln.
p
Org.
36
A
ja
Vln.
f
Org.
41
Adagio
A
De fu-ne-re ad vi-tam de mor-te ad tri-
Vln.
p
Org.
46
Aria
A
um-phum ex-ur-gis re-sur-gis dul-cis-si-me Je-su ex-ur-gis re-sur-gis dul-cis-si-me
Vln.
Org.

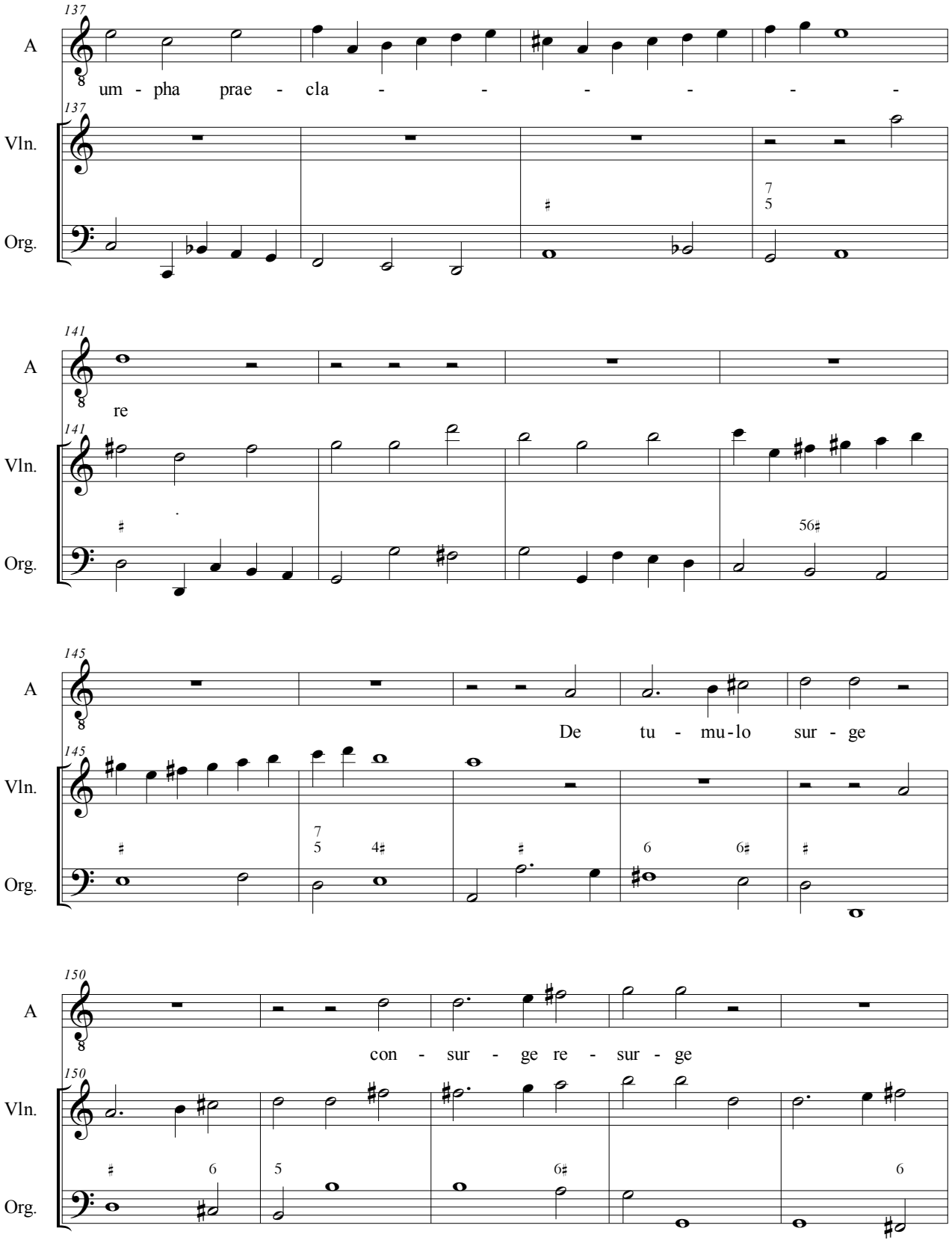

A
Je - su dul - cis - si - me Je - su En ca - ro mor -
Vln.
p
Org.
ta - lis fit pa - nis vi - ta - - - - -
- - - lis, fit pa - nis vi - ta - lis en ca - ro mon-
ta - lis fit pa - nis vi - ta - lis en ca - ro mor - ta - lis

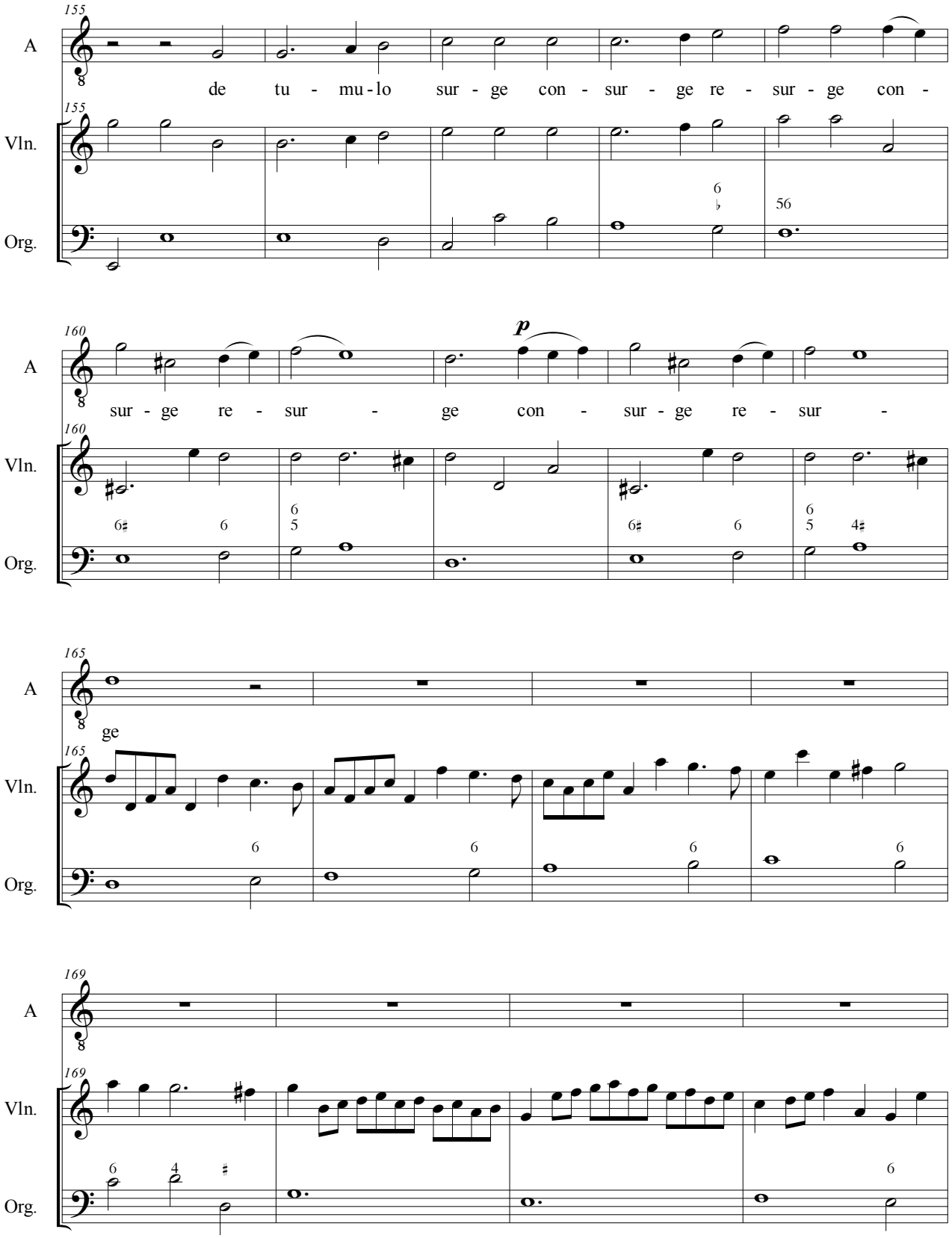

68
A
Vln.
Org.
73
78
83
Mors
p


88
A
ip - sa fru - men - ti dat vi - tam e - den - ti mors ip - sa fru -
Vln.
Org.
93
men - ti dat vi - tam dat vi - tam e - den - - - -
98
Presto
- - ti. Al-le-lu-ja al-le - lu - ja
al - le - lu-ja Al - le - lu - ja
102


105
A
al - le - lu - ja
al - le - lu - ja
Vln.
Org.
108
al - le - lu - ja
Re-sur-gis re - sur-gis dul-cis - si - me
112
Je-su re-sur-gis re - sur-gis dul-cis-si - me
Je - su de fu-ne-re ad vi-tam de mor-te ad trium-
116
- phum de mo-nu - men-to in sa - cra - men-tum sur - - -


120
Allegro
A
gis Ex - ul - ta lae - ta - re
Vln.
Org.
124
lae - ta
128
re ex - ul - ta lae - ta - re
132
tri - um - pha prae - cla - re tri -


137
A
um - pha prae - cla - - - - - -
Vln.
Org.
141
re
56♯
145
De tu - mu-lo sur - ge
7
5
4♯
6
6♯
150
con - sur - ge re - sur - ge
5
6♯
6


155
A
de tu - mu - lo sur - ge con - sur - ge re - sur - ge con -
Vln.
Org.
160
p
sur - ge re - sur - ge con - sur - ge re - sur -
165
ge
169

173

A: Tam ca - ro mor - ta - lis dat vi - tam dat vi - tam e -

Vln.

Org.

178

A: den - ti mors du - ra fru - men - ti mors du - ra fru - men - ti fit

Vln.

Org.

183

A: pa - - - - - - - nis fit

Vln.

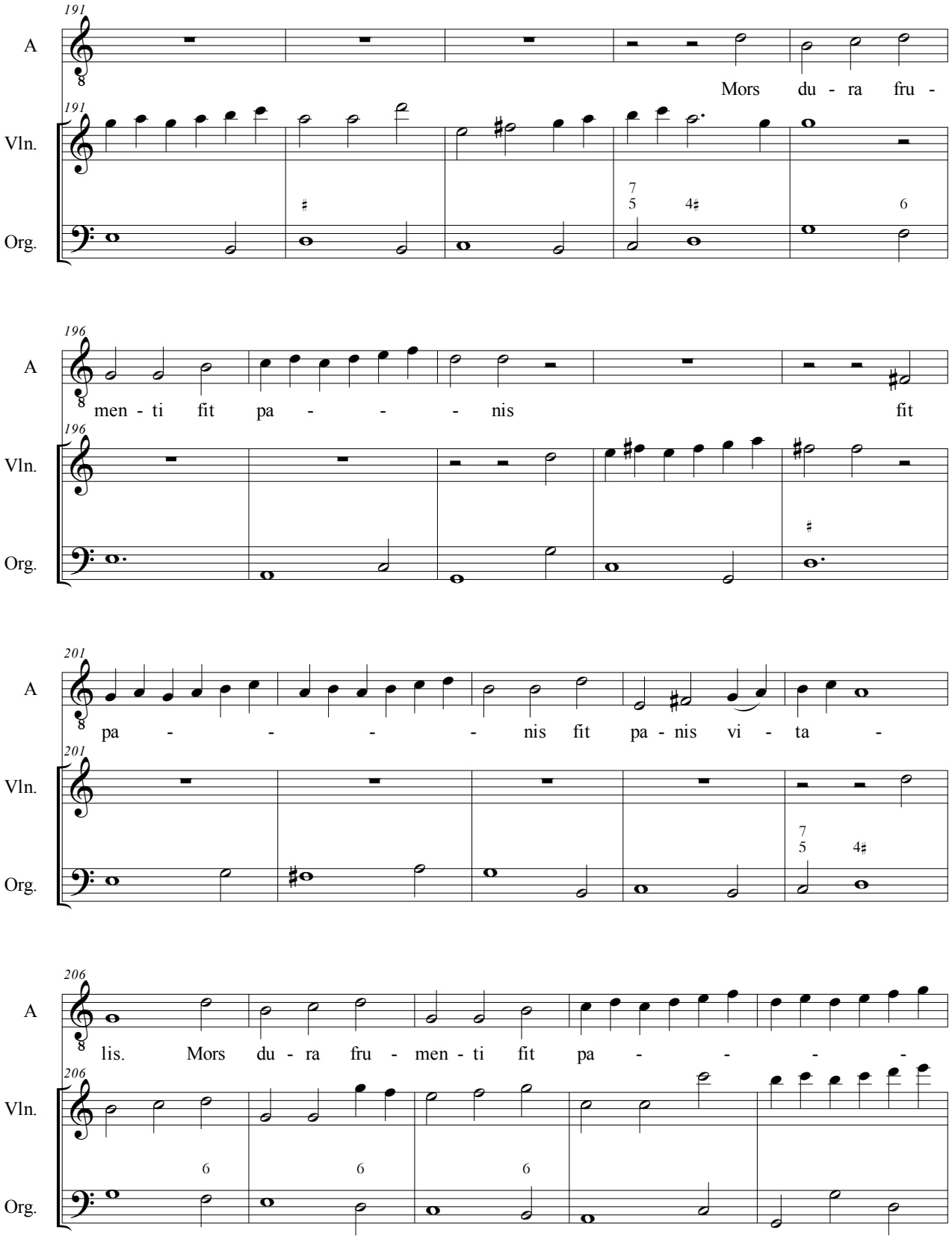
Org.

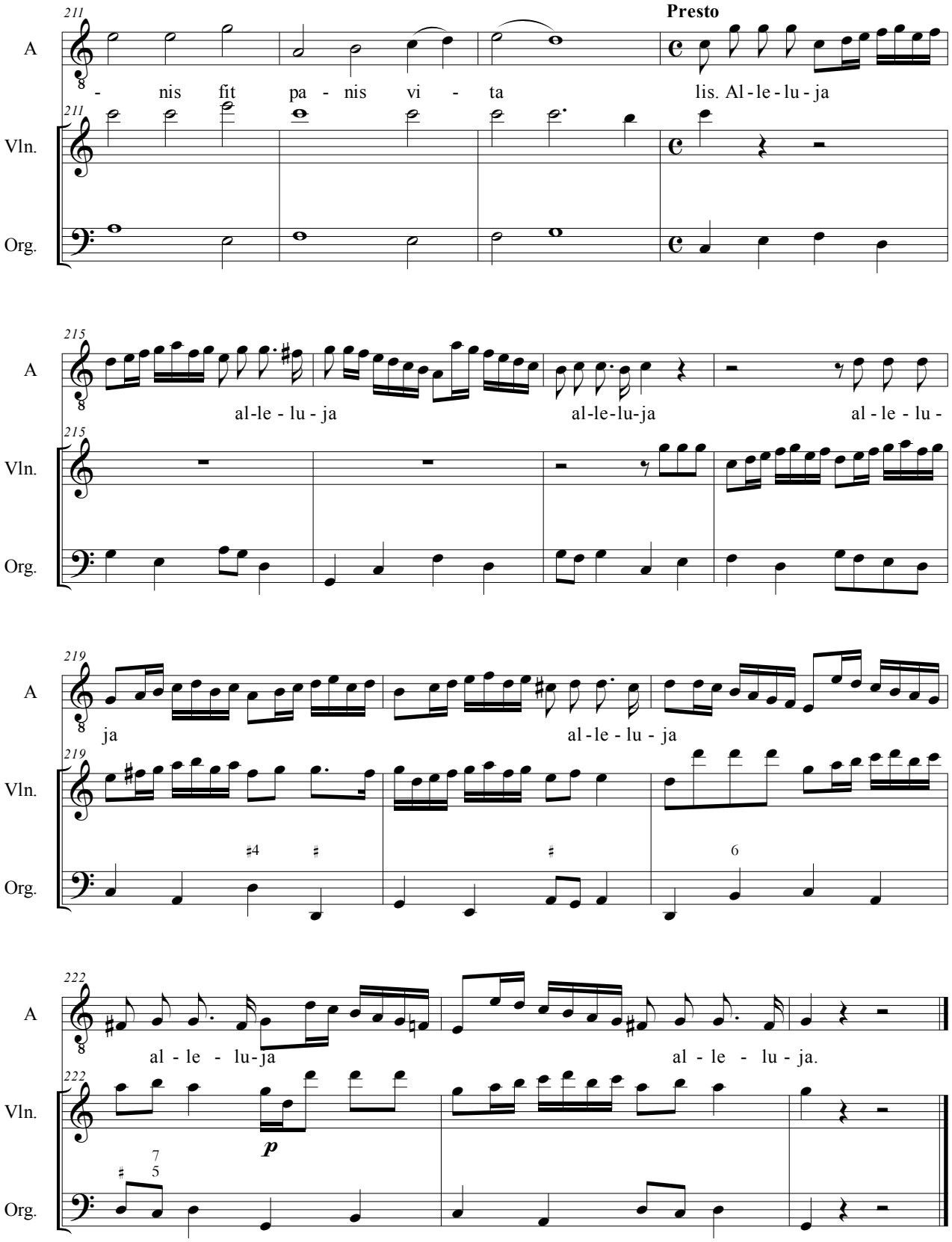
187

A: pa - nis vi - ta lis.

Vln.

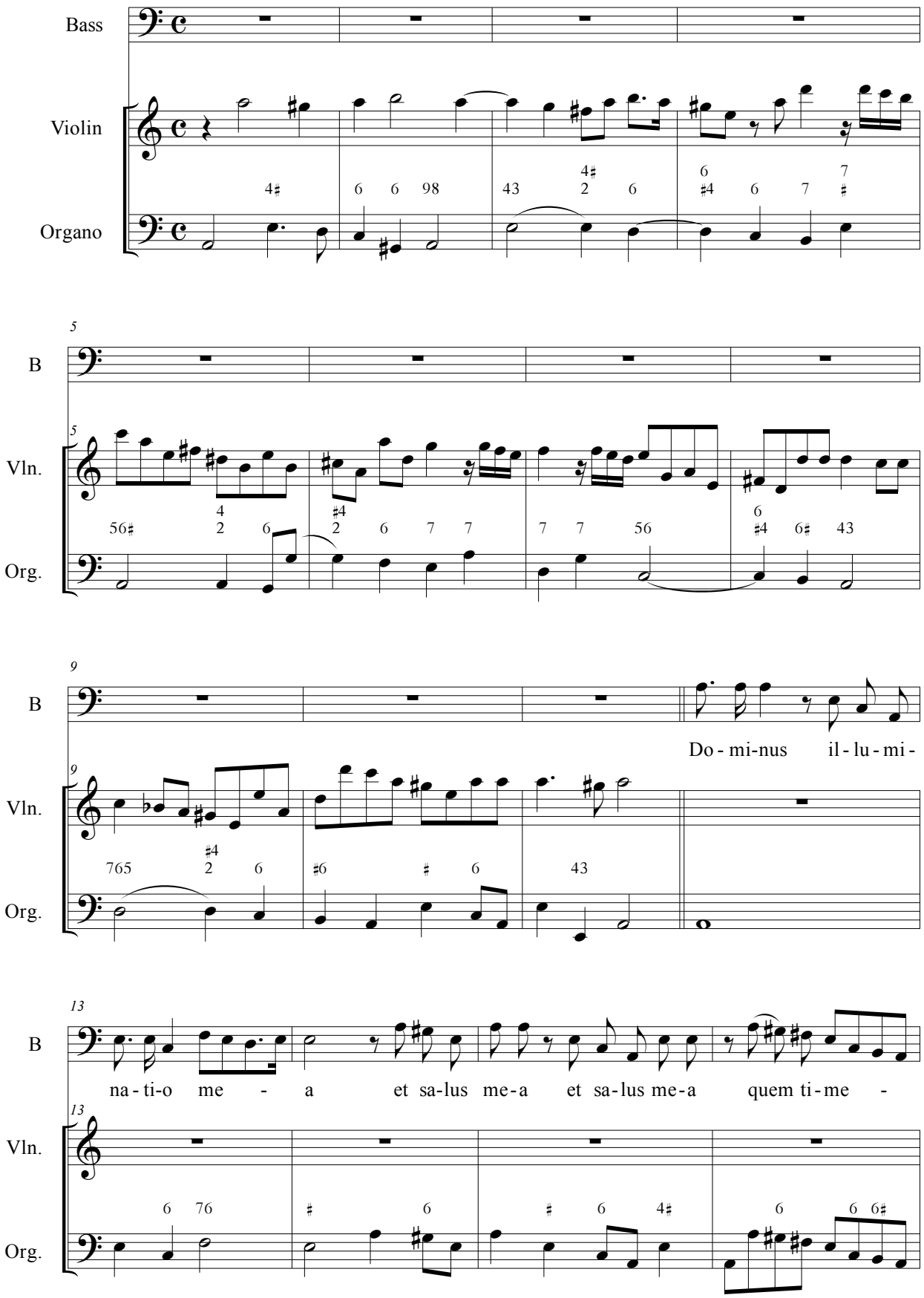
Org.

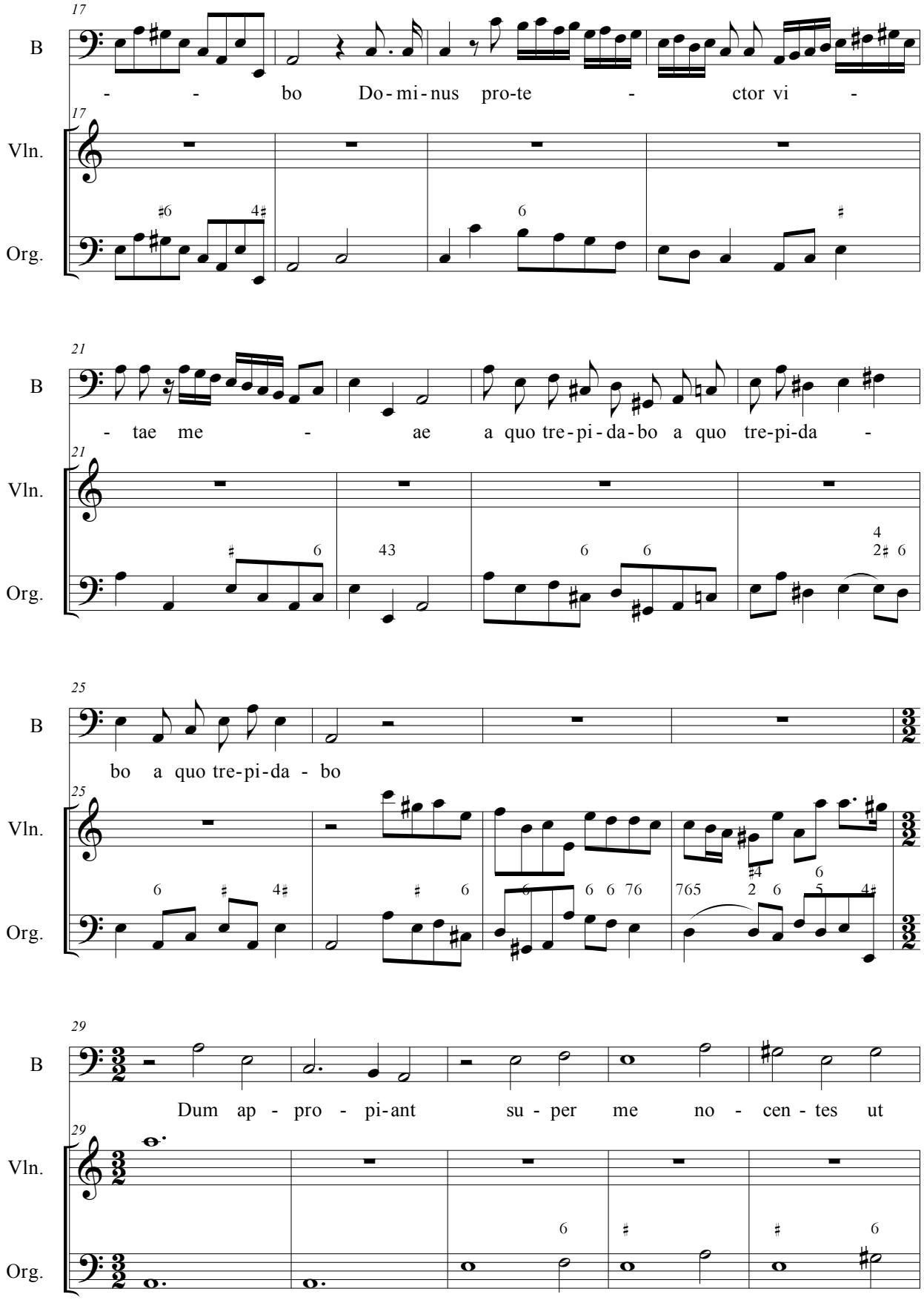

191
A
Mors du - ra fru -
Vln.
Org.
196
men - ti fit pa - - - nis fit
201
pa - - - - nis fit pa - nis vi - ta -
206
lis. Mors du - ra fru - men - ti fit pa - - - -

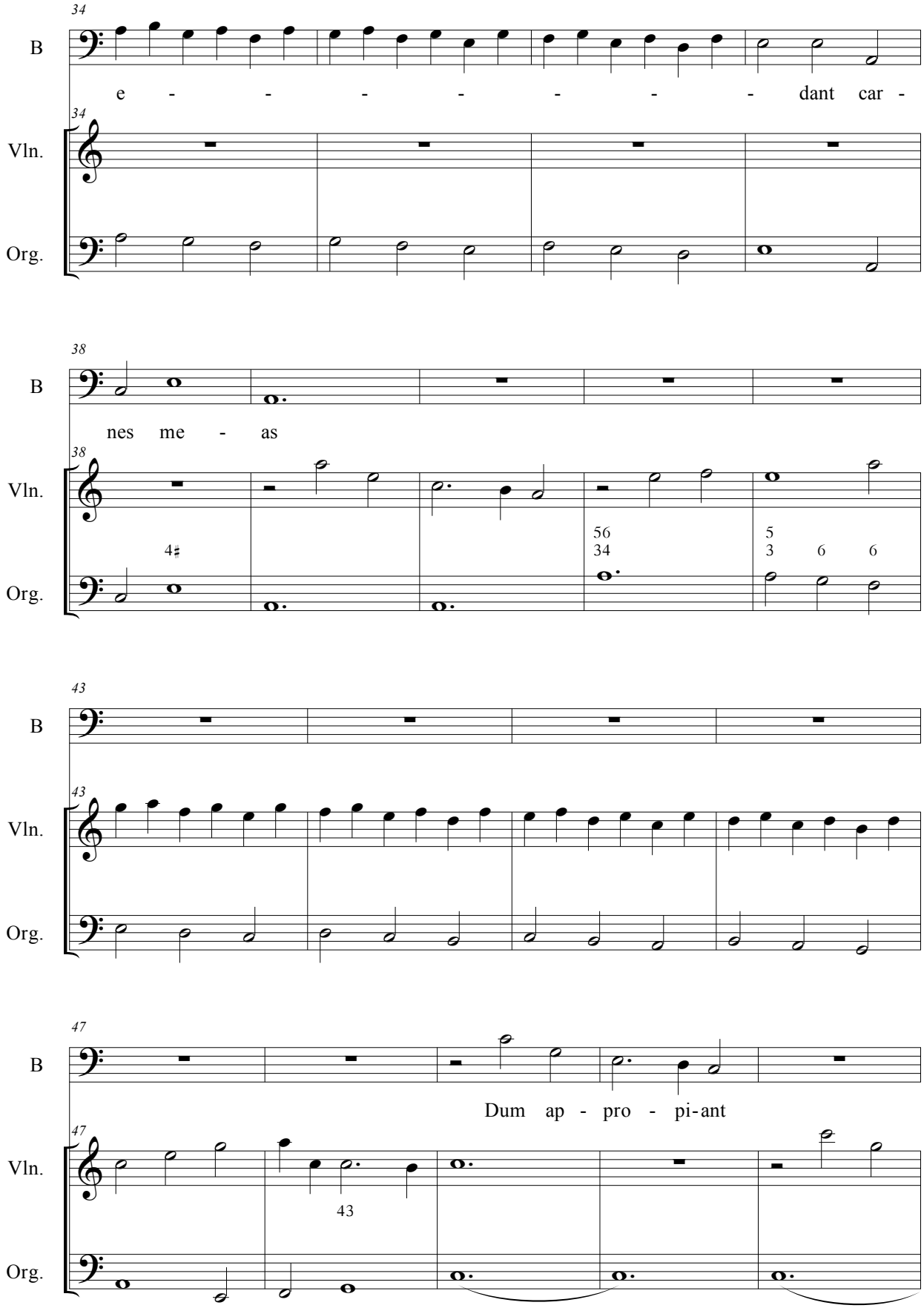

Presto
A
Vln.
Org.
- nis fit pa - nis vi - ta lis. Al - le - lu - ja
al-le - lu - ja al-le-lu-ja al - le - lu -
ja al - le - lu - ja
al - le - lu-ja al - le - lu - ja.
p

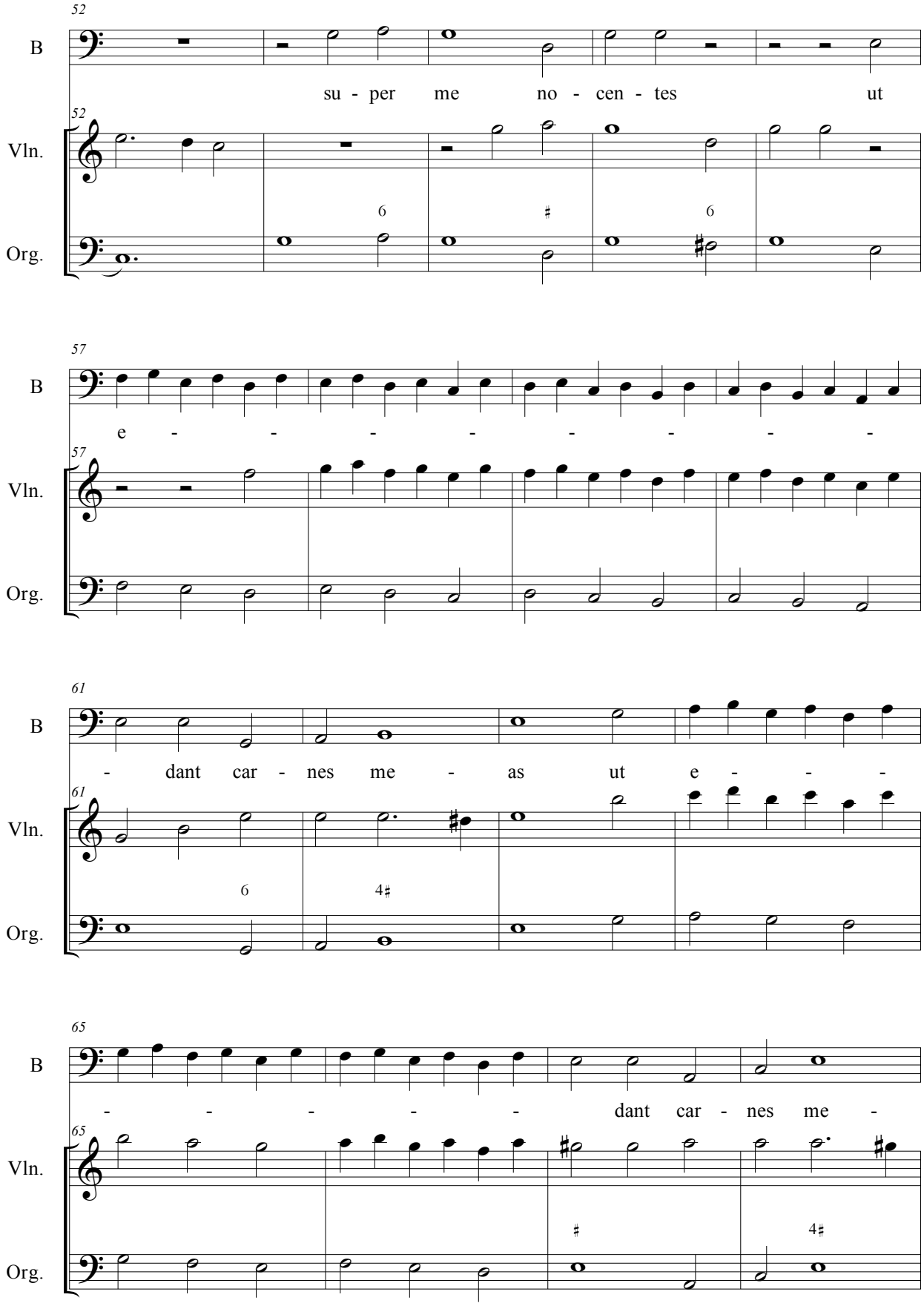
Dominus illuminatio mea

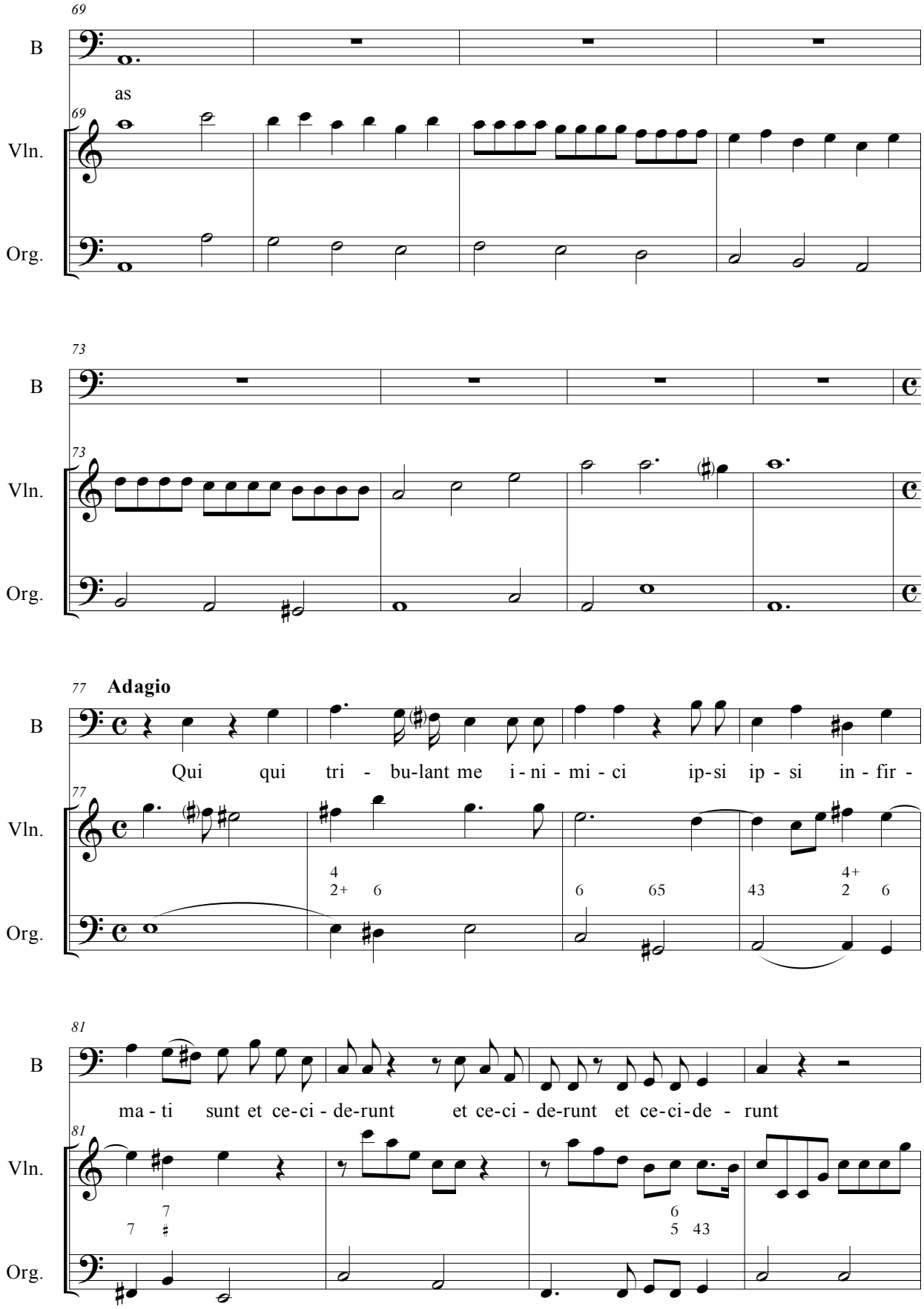
Johann Krieger (1652–1735)

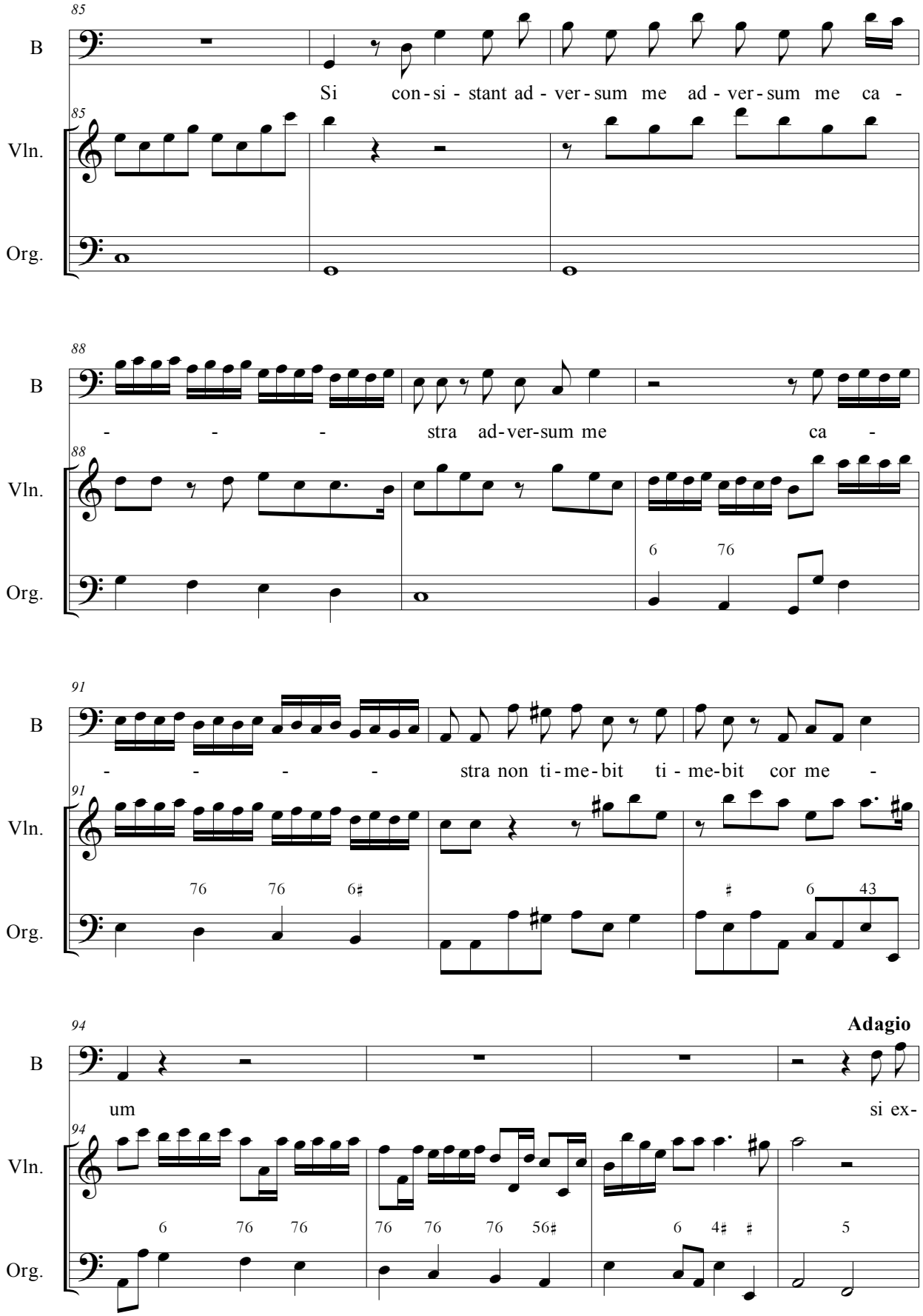


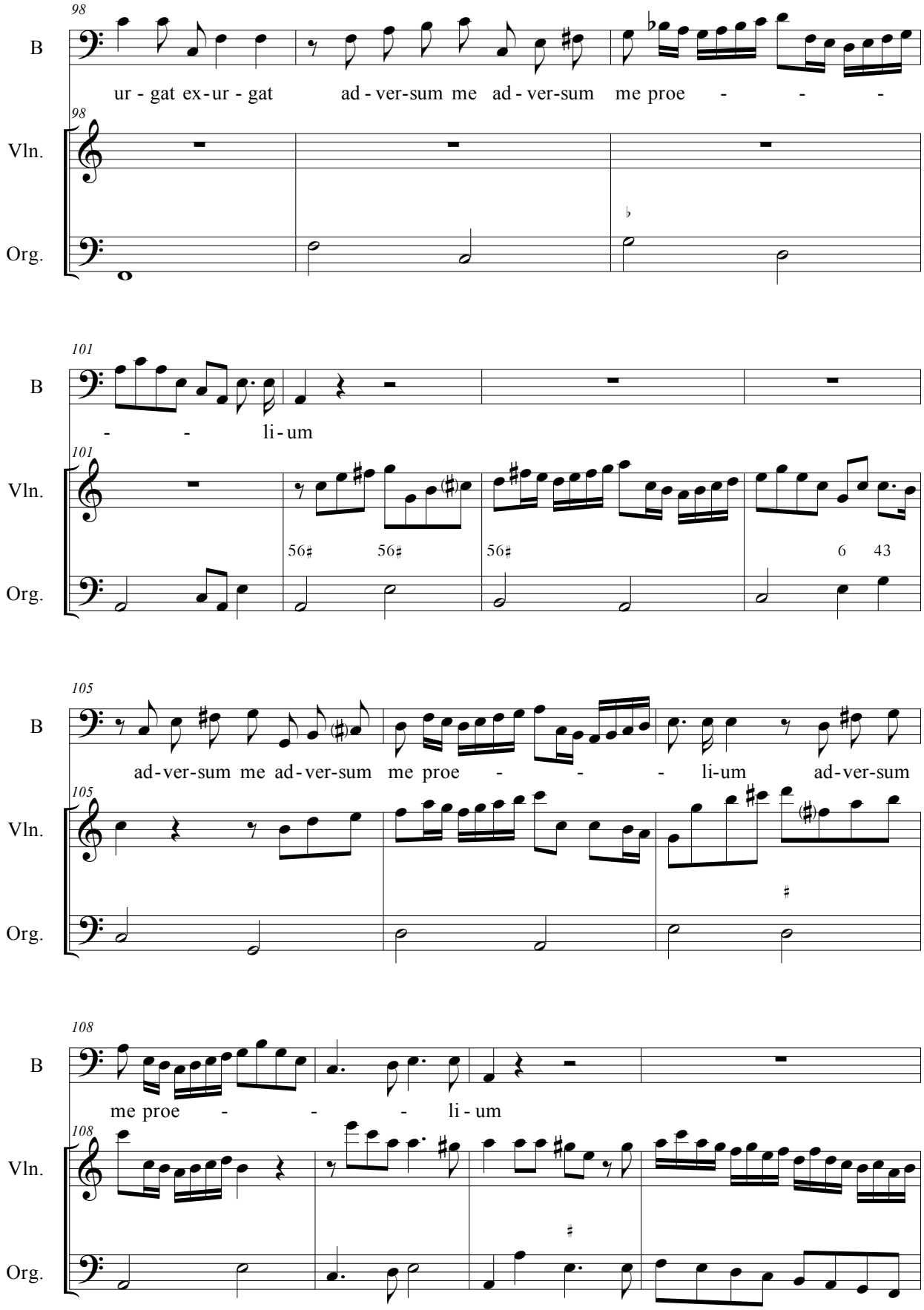

17
B
- - bo Do-mi-nus pro-te - ctor vi -
Vln.
Org.
21
B
- tae me - ae a quo tre-pi-da-bo a quo tre-pi-da -
Vln.
Org.
25
B
bo a quo tre-pi-da - bo
Vln.
Org.
29
B
Dum ap - pro - pi-ant su - per me no - cen - tes ut
Vln.
Org.

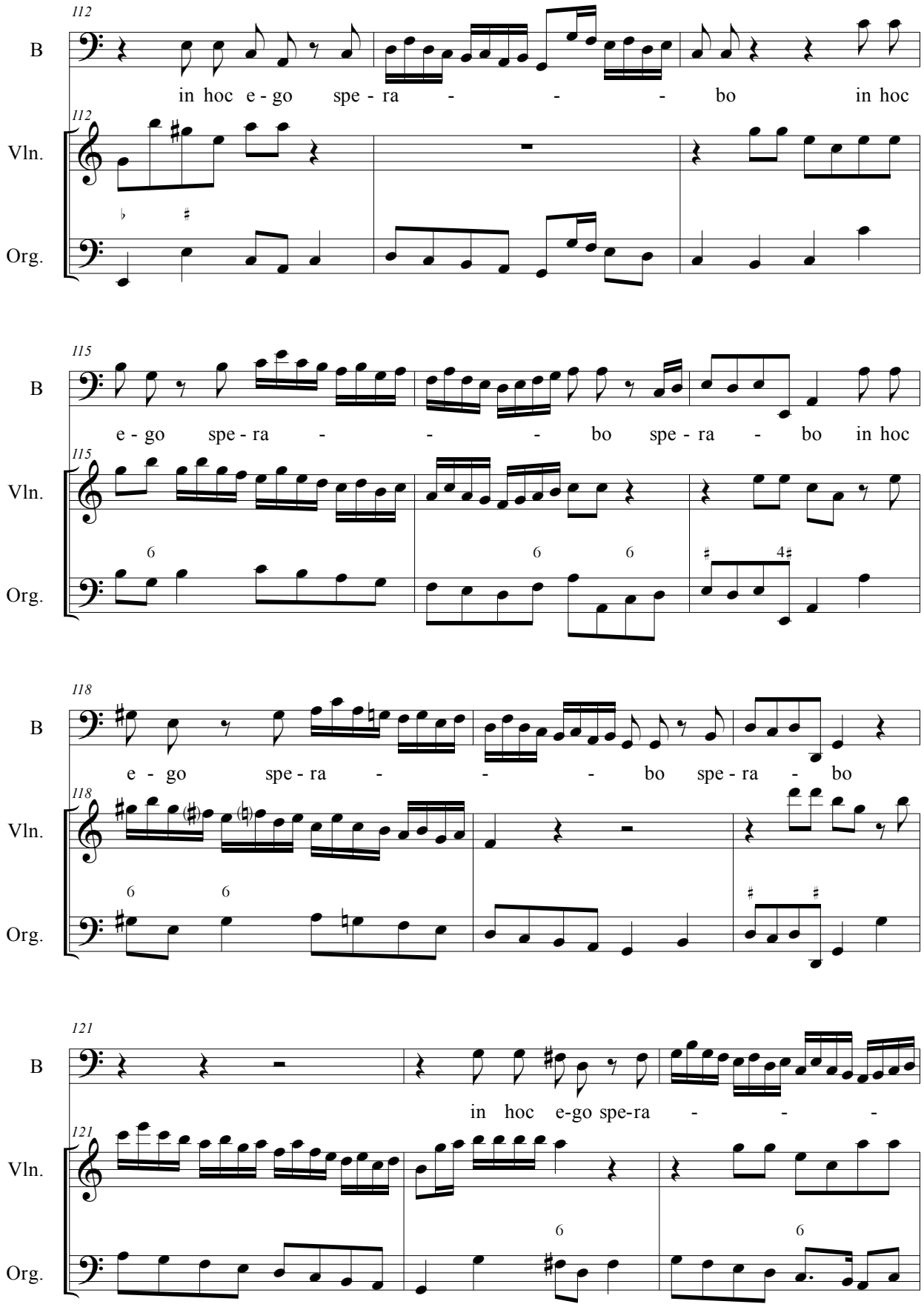

34
B
e - - - - - - dant car -
Vln.
Org.
38
B
nes me - as
Vln.
4♯
56
34
5
3 6 6
Org.
43
B
Vln.
Org.
47
B
Dum ap - pro - pi-ant
Vln.
43
Org.

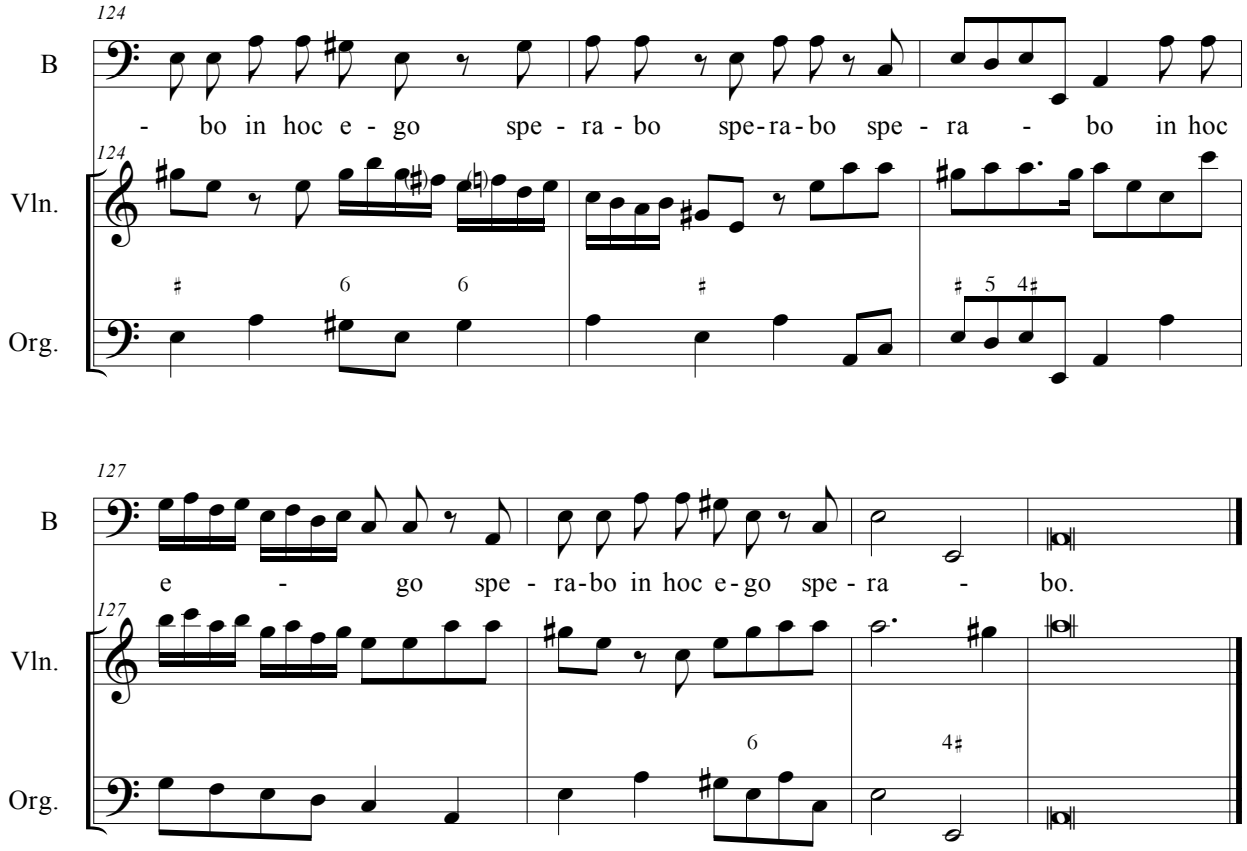

52
B
su - per me no - cen - tes ut
Vln.
Org.
57
B
e - - - - - - -
Vln.
Org.
61
B
- dant car - nes me - as ut e - - -
Vln.
Org.
65
B
- - - - - dant car - nes me -
Vln.
Org.


69
B
as
Vln.
Org.
73
B
Vln.
Org.
77
Adagio
B
Qui qui tri - bu-lant me i - ni - mi - ci ip-si ip - si in - fir -
Vln.
Org.
81
B
ma - ti sunt et ce-ci - de-runt et ce-ci - de-runt et ce-ci-de - runt
Vln.
Org.


85
B
Si con-si - stant ad - ver-sum me ad - ver-sum me ca -
Vln.
Org.
88
B
- - - stra ad-ver-sum me ca -
Vln.
Org.
91
B
- - - - stra non ti-me-bit ti - me-bit cor me -
Vln.
Org.
94
Adagio
B
um si ex-
Vln.
Org.

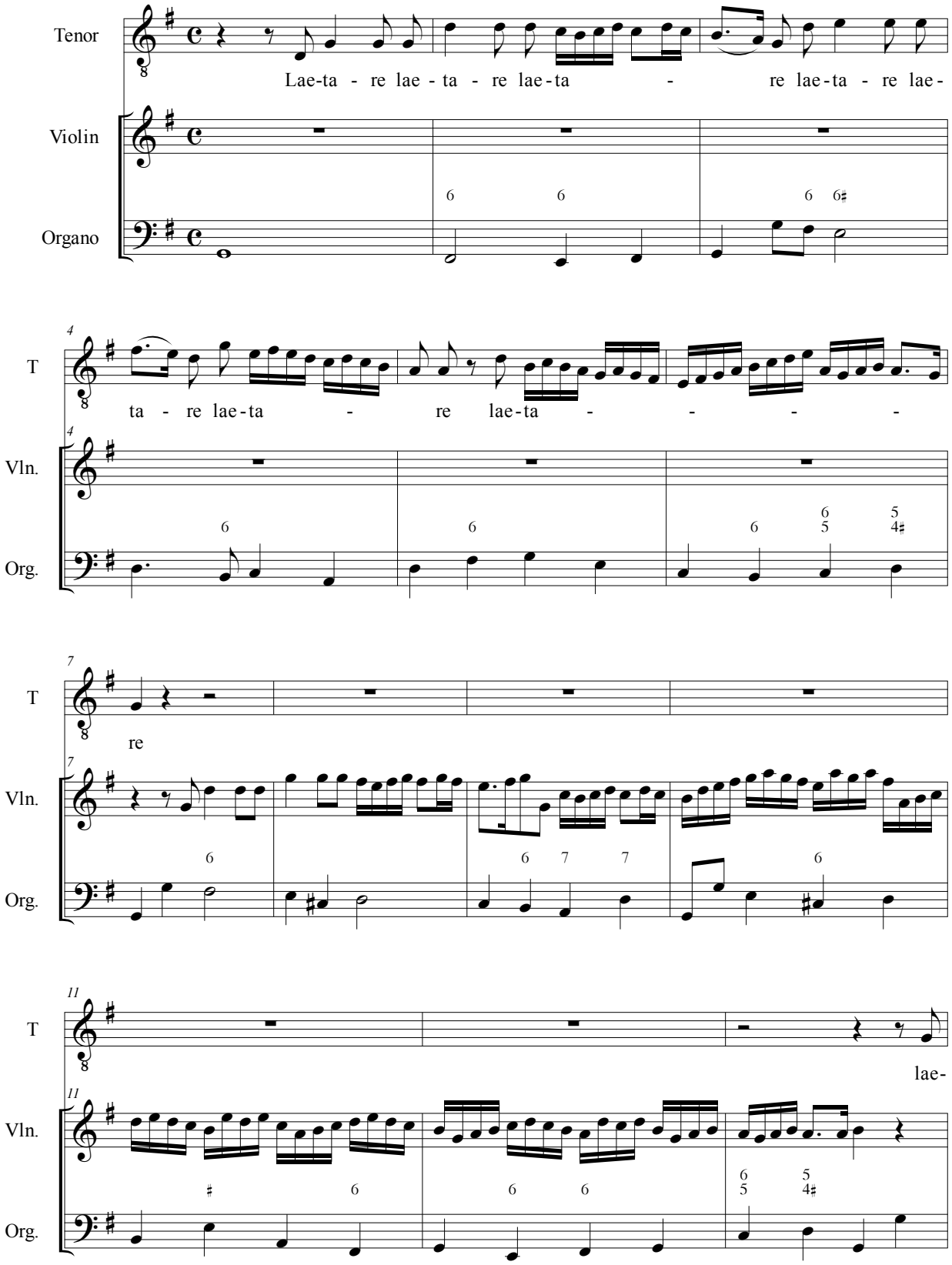

98
B
ur - gat ex - ur - gat ad - ver-sum me ad - ver-sum me proe - - -
Vln.
Org.
101
B
- - li - um
Vln.
56♯ 56♯ 56♯ 6 43
Org.
105
B
ad - ver-sum me ad - ver-sum me proe - - - li-um ad - ver-sum
Vln.
Org.
108
B
me proe - - - li - um
Vln.
Org.

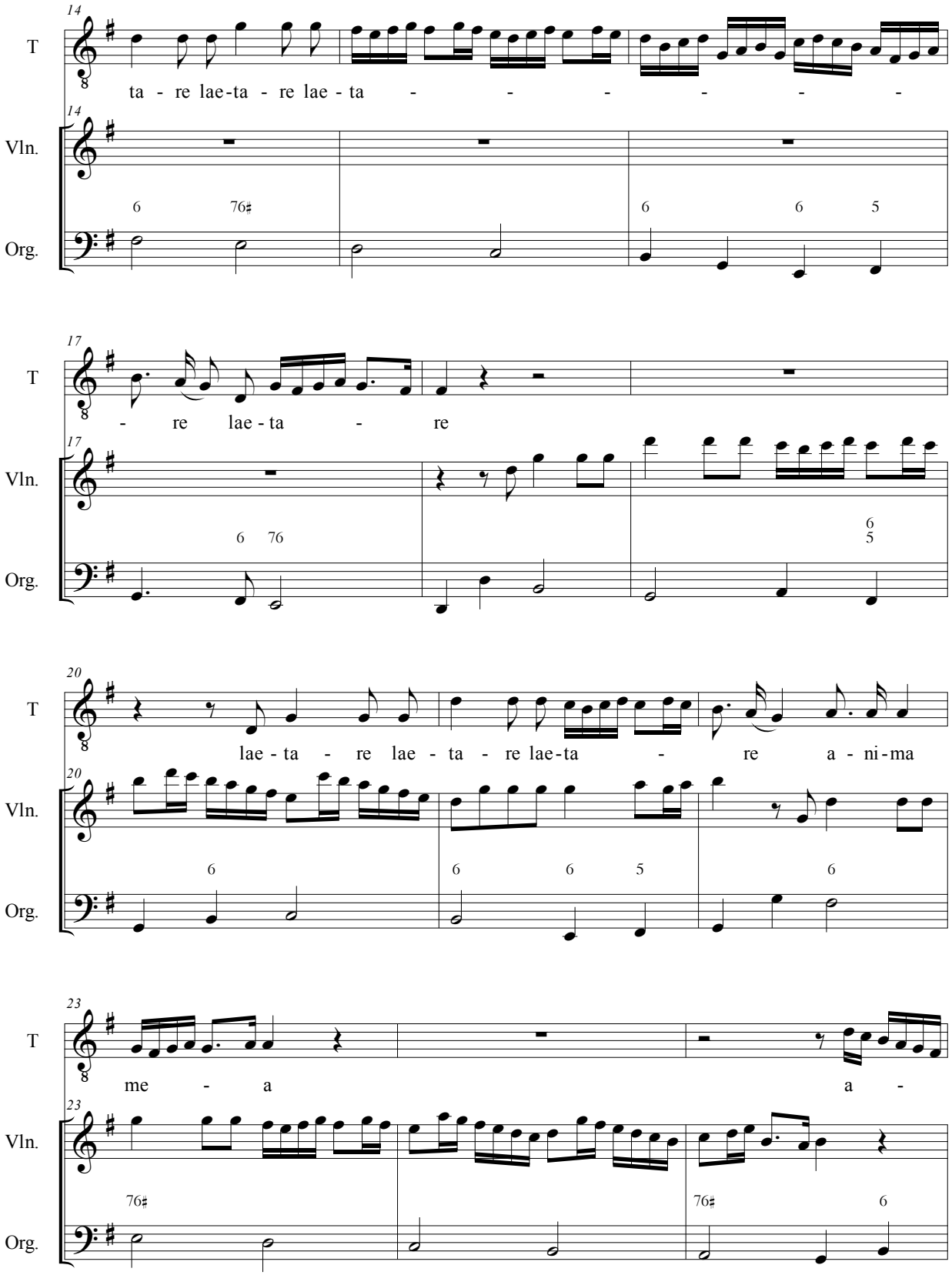

112
B
in hoc e - go spe - ra - - - bo in hoc
Vln.
Org.
115
B
e - go spe - ra - - - bo spe - ra - bo in hoc
Vln.
Org.
118
B
e - go spe - ra - - - bo spe - ra - bo
Vln.
Org.
121
B
in hoc e-go spe-ra - - -
Vln.
Org.

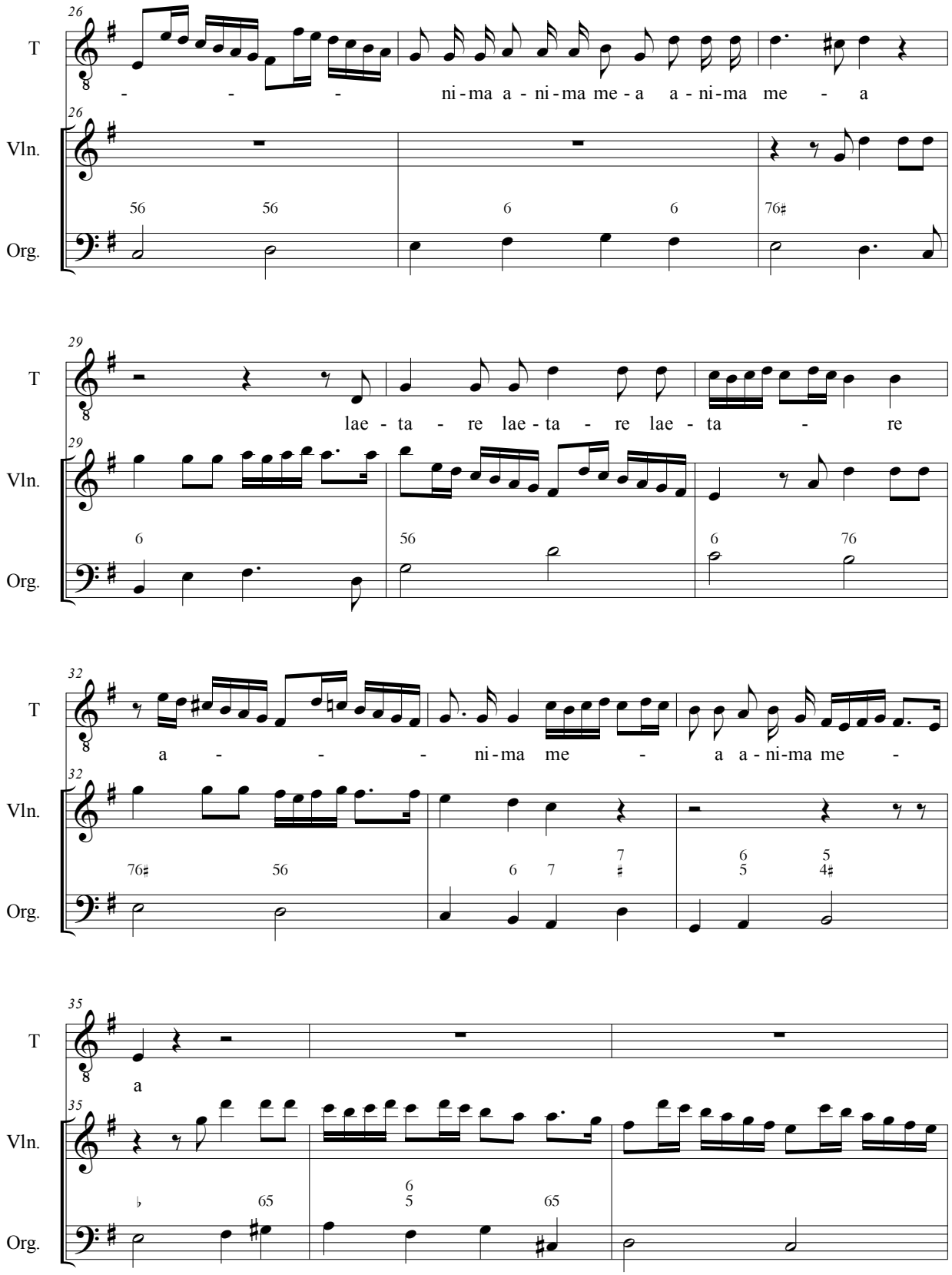

124
B
- bo in hoc e - go spe - ra - bo spe-ra-bo spe - ra - bo in hoc
Vln.
Org.
127
B
e - go spe - ra-bo in hoc e-go spe - ra - bo.
Vln.
Org.

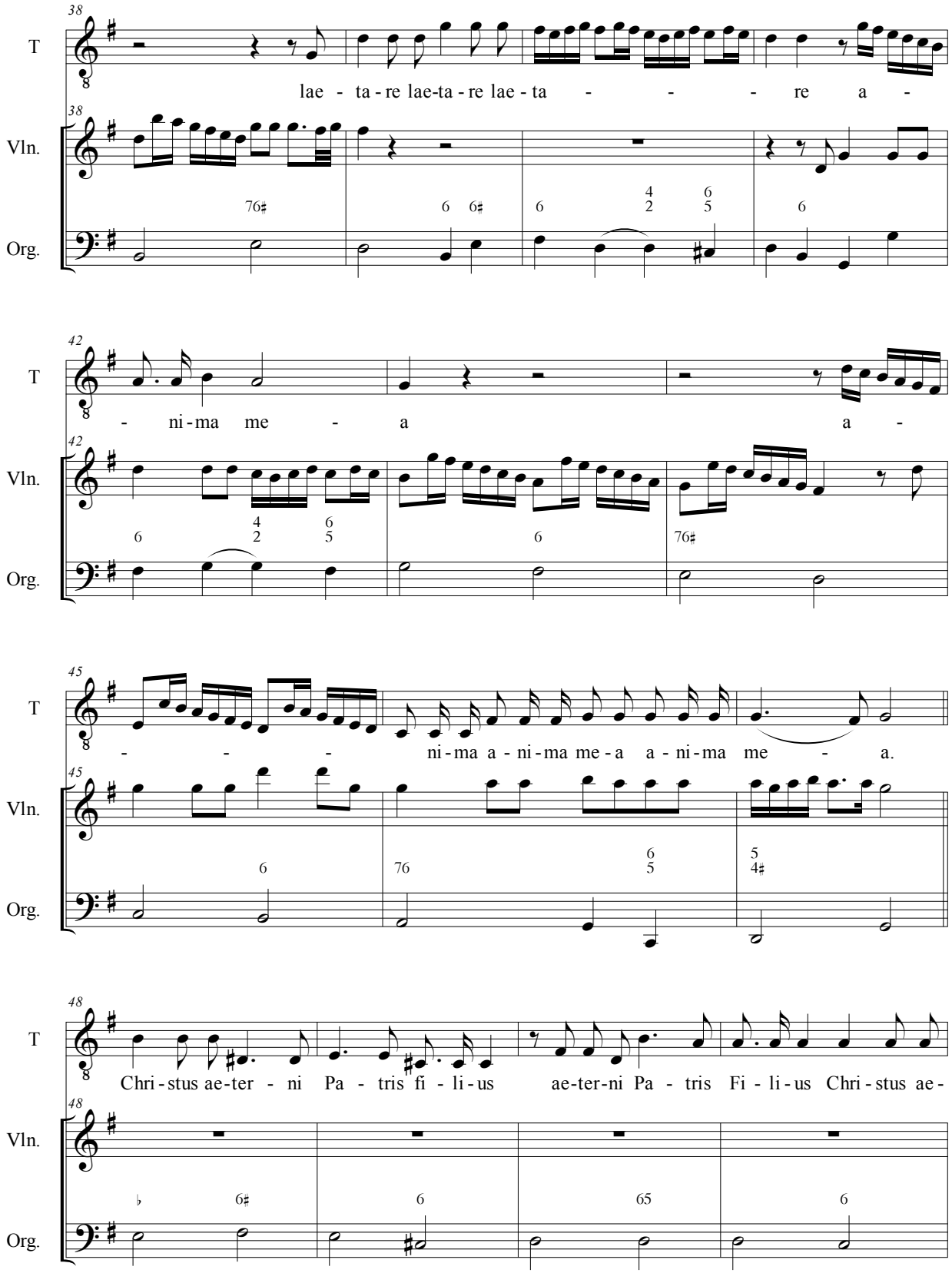
Laetare anima mea

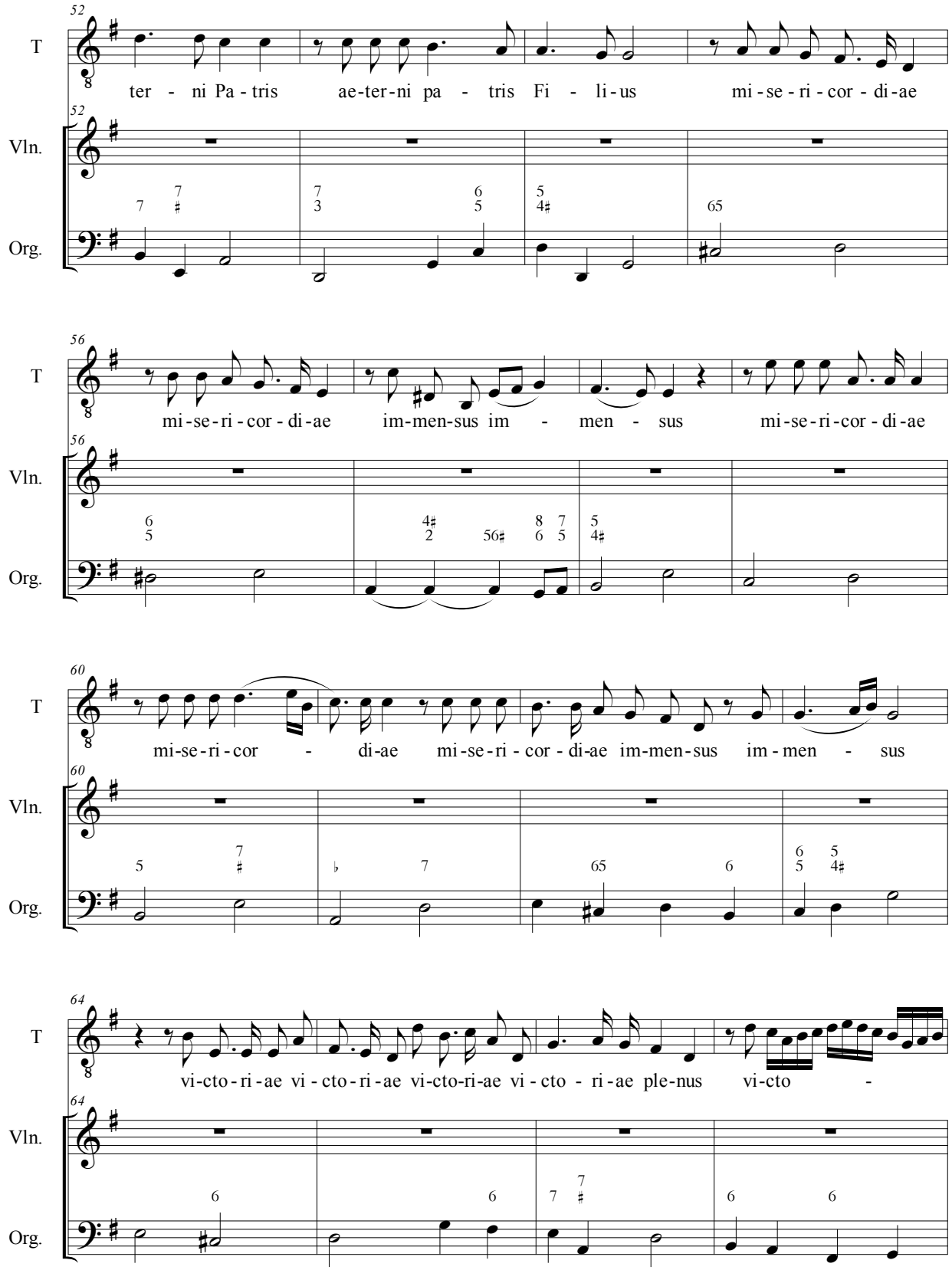
Johann Philipp Krieger (1649–1725)

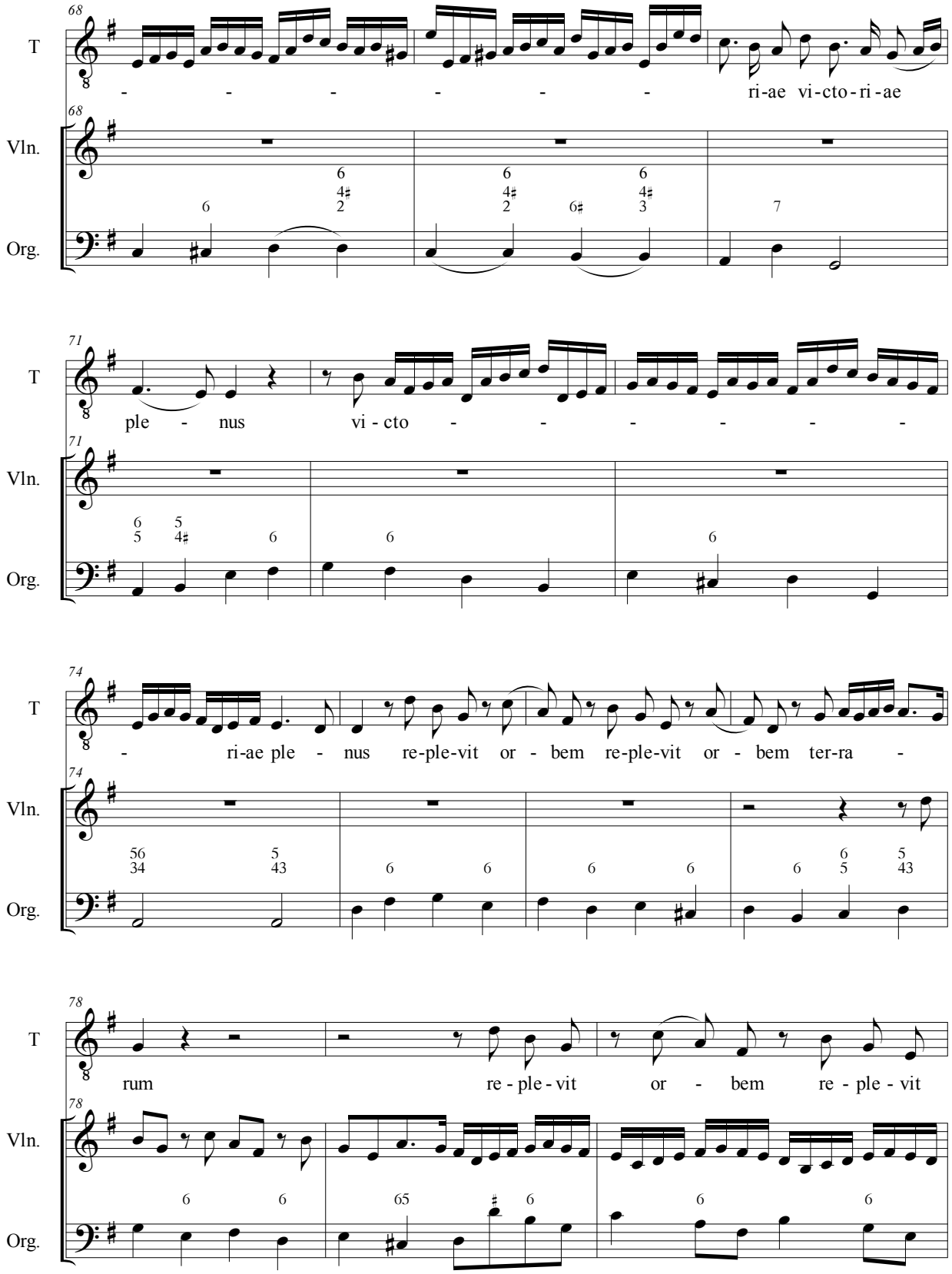


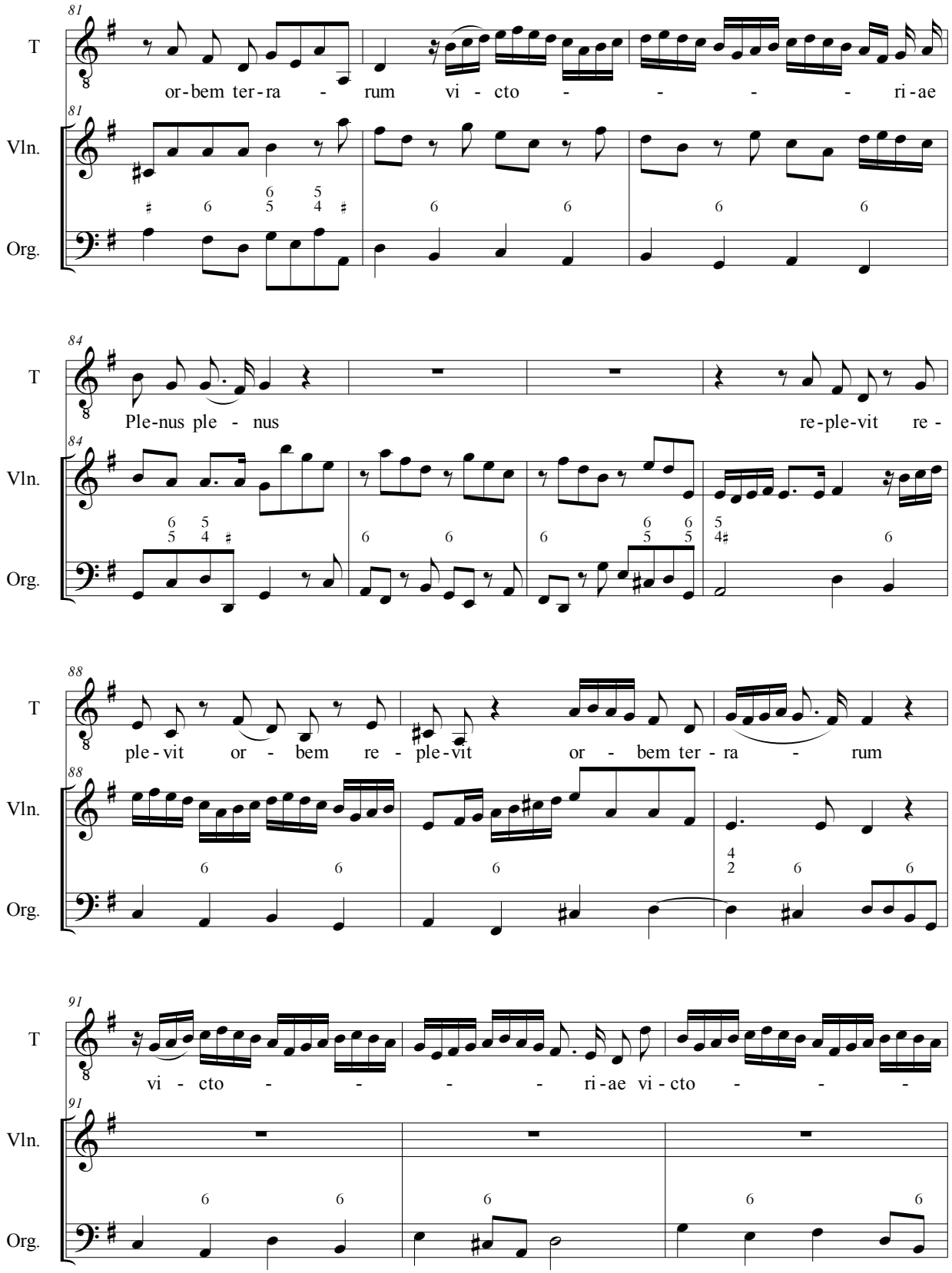

14
T
ta - re lae-ta - re lae - ta - - - - - -
Vln.
Org.
17
T
- re lae - ta - re
Vln.
Org.
20
T
lae - ta - re lae - ta - re lae-ta - re a - ni-ma
Vln.
Org.
23
T
me - a a -
Vln.
Org.

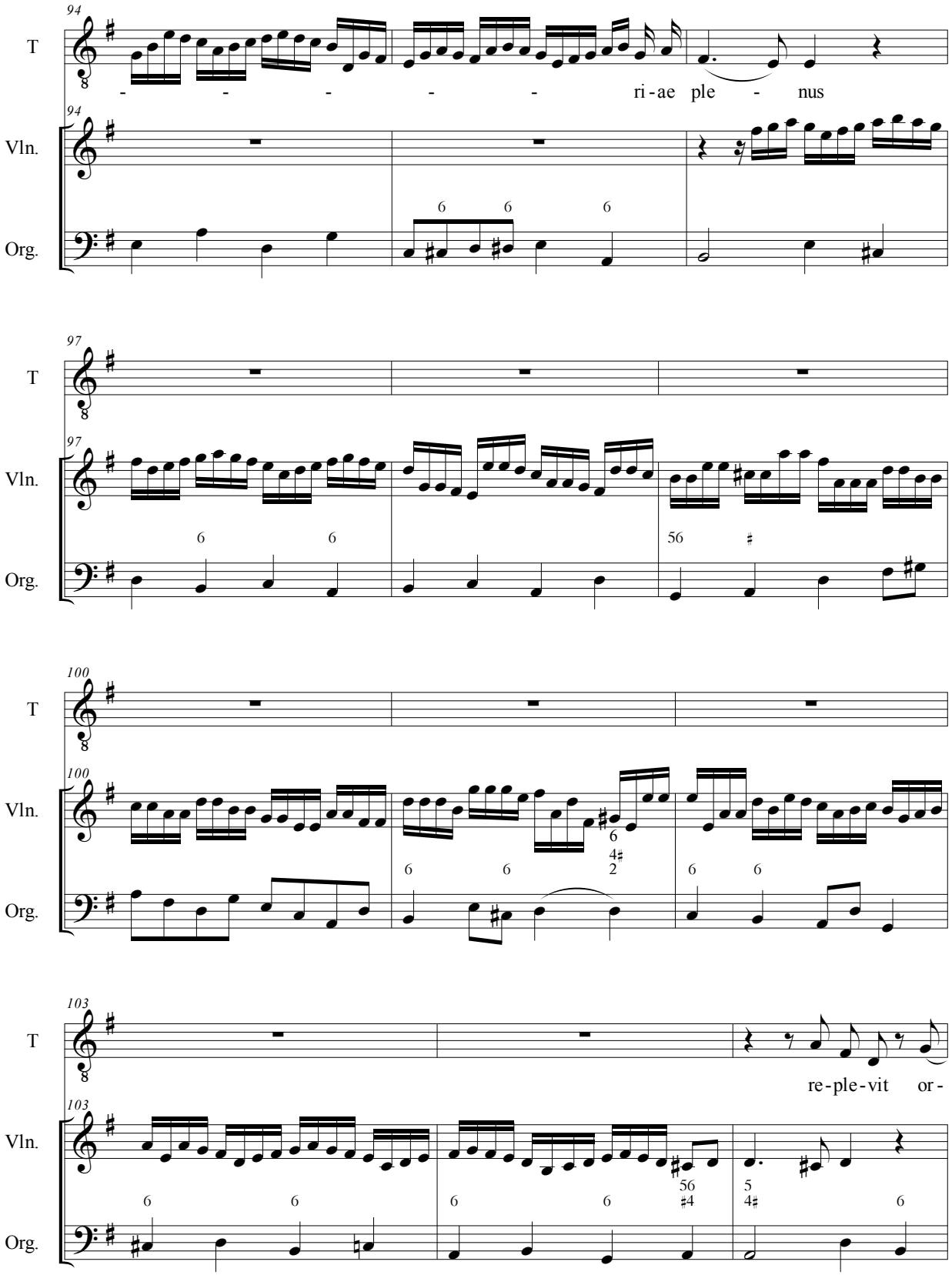

26
T
- - - ni-ma a-ni-ma me-a a-ni-ma me - a
Vln.
Org.
29
T
lae-ta - re lae-ta - re lae-ta - re
Vln.
Org.
32
T
a - - - ni-ma me - a a-ni-ma me -
Vln.
Org.
35
T
a
Vln.
Org.

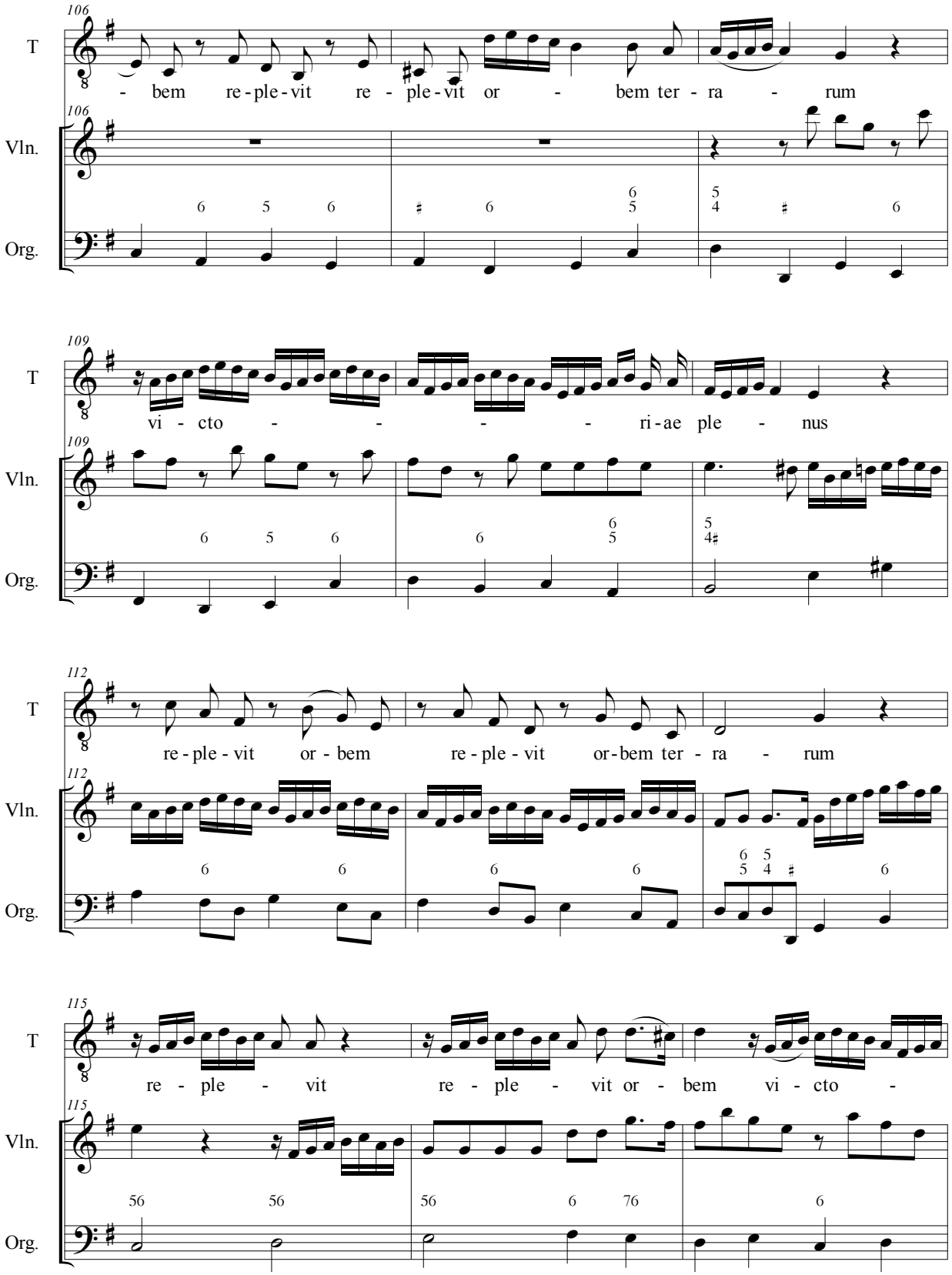

38
T
lae - ta - re lae-ta - re lae - ta - - - re a -
Vln.
Org.
42
- ni - ma me - a a -
45
- - - ni - ma a - ni - ma me - a a - ni - ma me - a.
48
Chri - stus ae-ter - ni Pa - tris fi - li - us ae-ter-ni Pa - tris Fi - li - us Chri - stus ae -

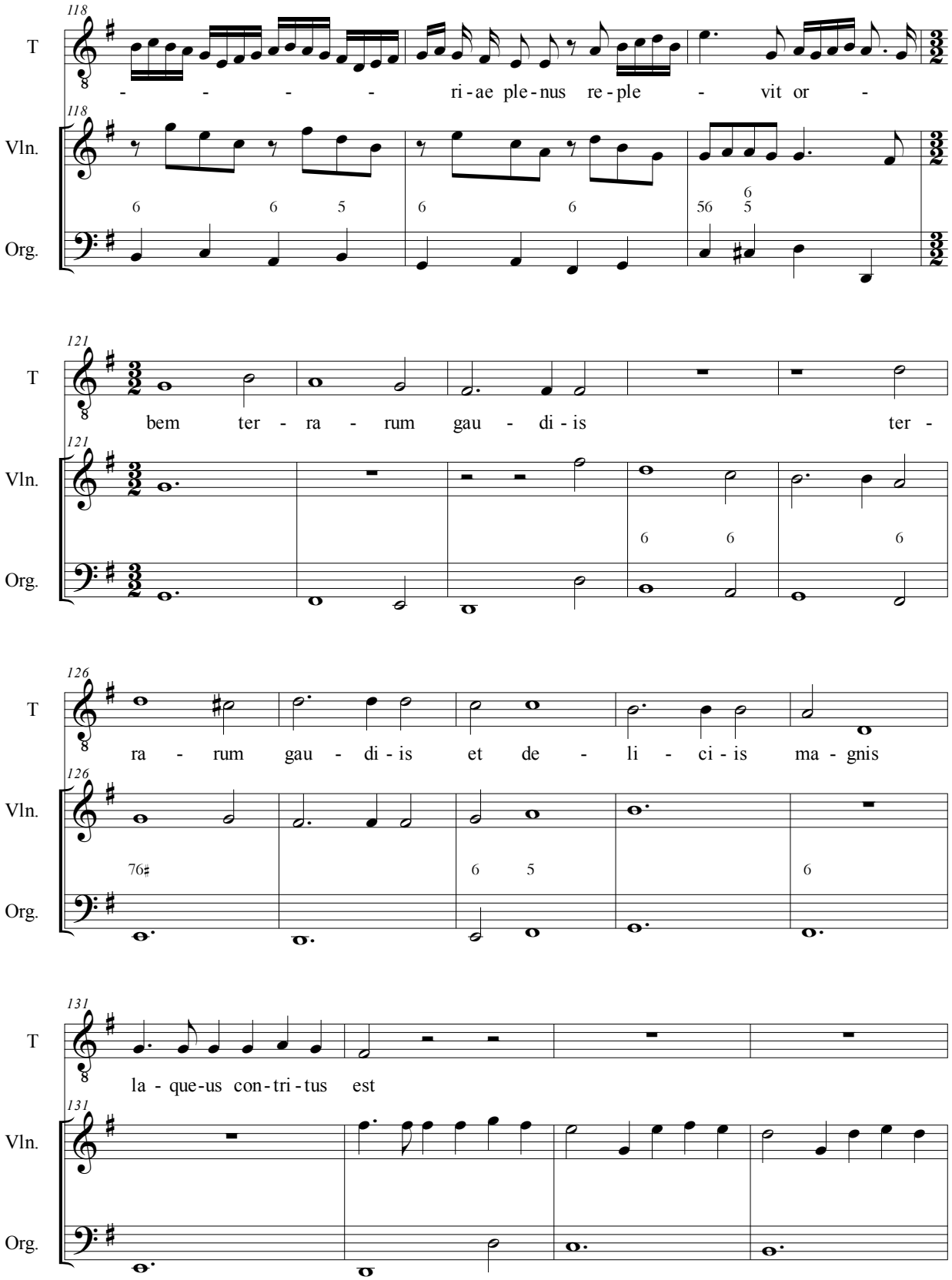

52
T
ter - ni Pa - tris ae-ter-ni pa - tris Fi - li - us mi - se - ri - cor - di - ae
Vln.
Org.
56
T
mi - se - ri - cor - di - ae im-men-sus im - men - sus mi - se - ri - cor - di - ae
Vln.
Org.
60
T
mi - se - ri - cor - di - ae mi - se - ri - cor - di - ae im-men-sus im - men - sus
Vln.
Org.
64
T
vi-cto - ri - ae vi - cto - ri - ae vi-cto-ri-ae vi - cto - ri - ae ple-nus vi-cto -
Vln.
Org.

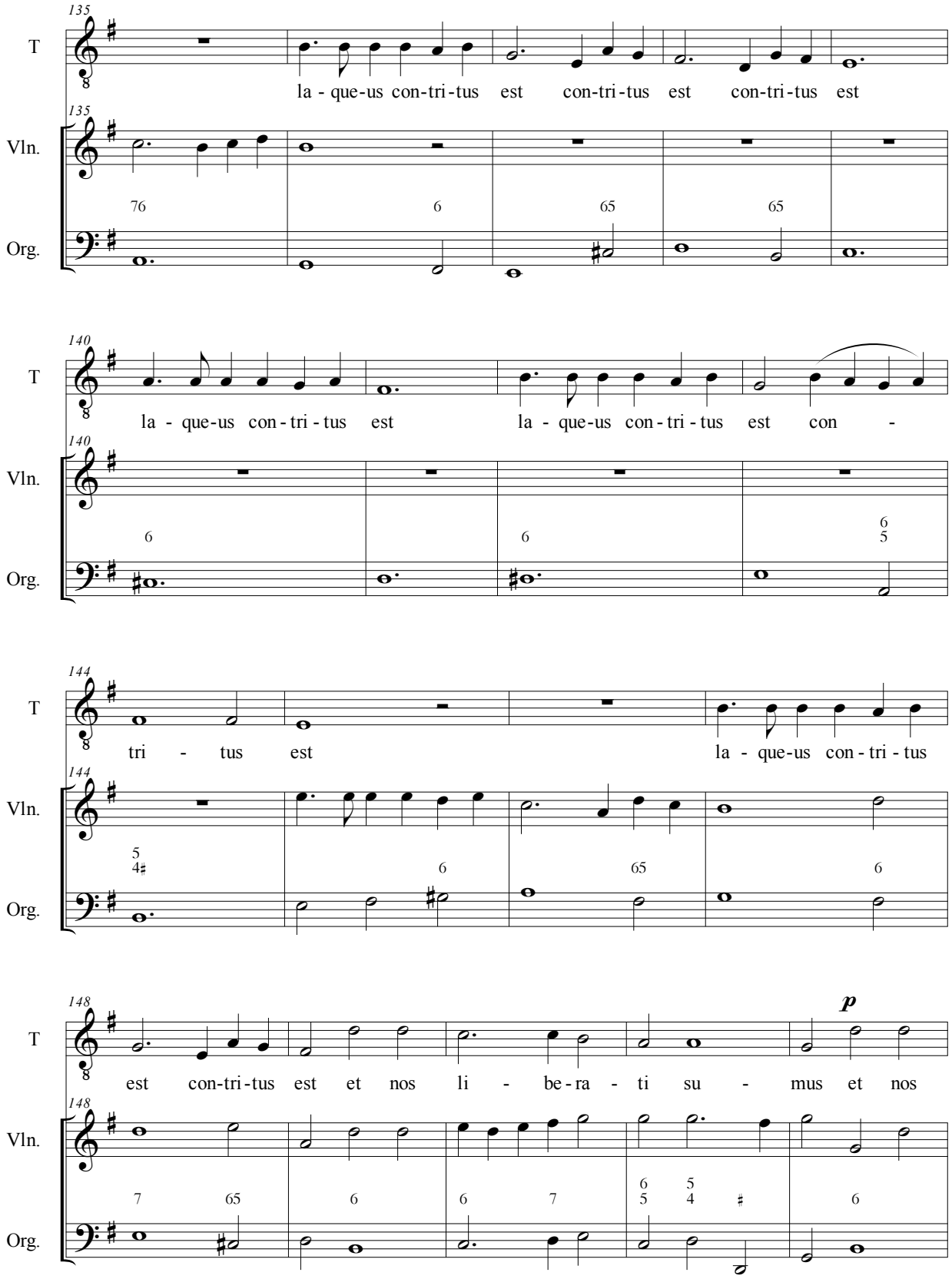

68
T
- - - - - - ri-ae vi-cto-ri-ae
Vln.
Org.
71
T
ple - nus vi - cto - - - - - -
Vln.
Org.
74
T
- ri-ae ple - nus re-ple-vit or - bem re-ple-vit or - bem ter-ra -
Vln.
Org.
78
T
rum re - ple - vit or - bem re - ple - vit
Vln.
Org.

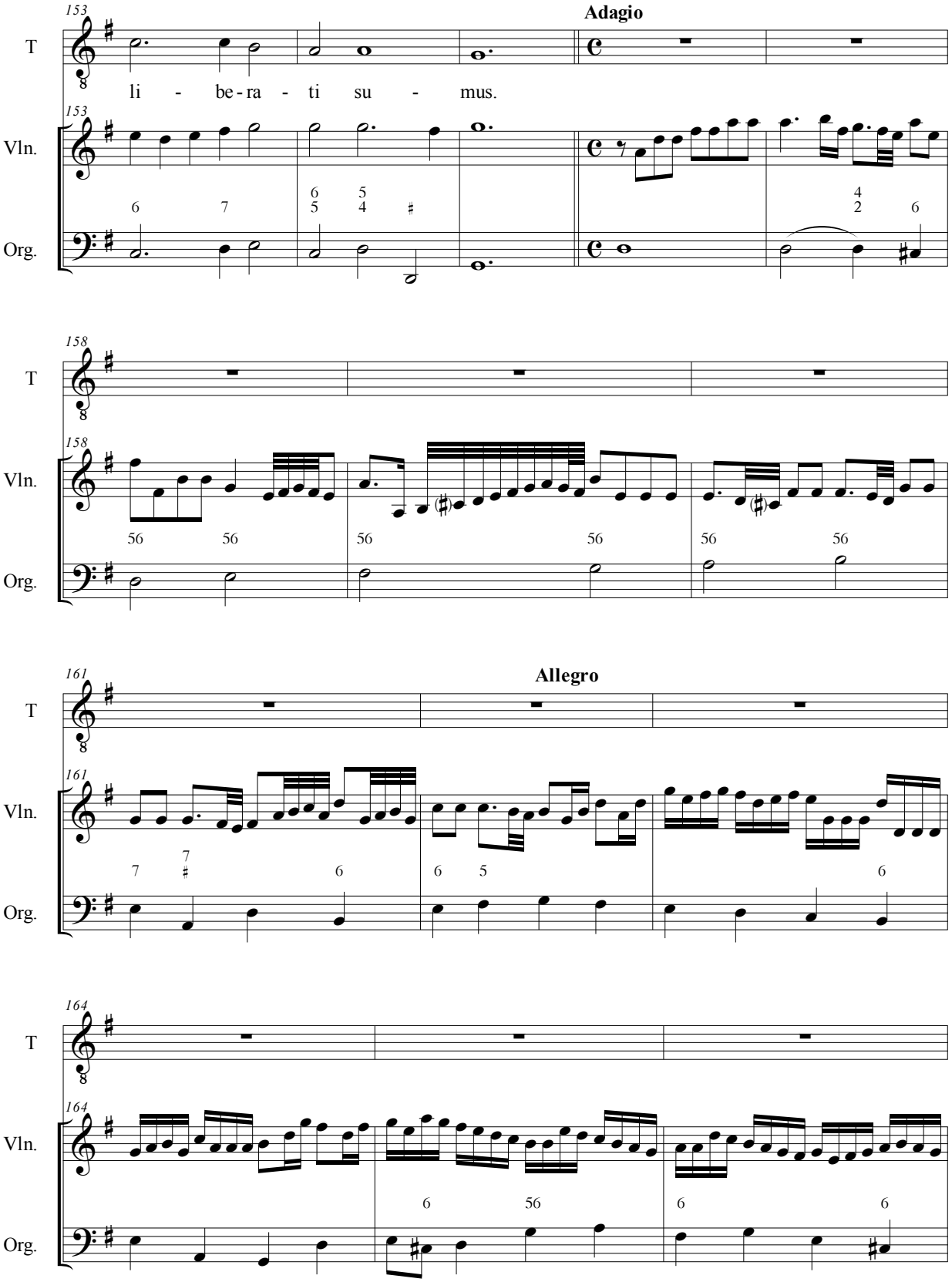

81
T
or-bem ter-ra - rum vi - cto - - - - ri-ae
Vln.
Org.
84
Ple-nus ple - nus re-ple-vit re -
88
ple-vit or - bem re - ple-vit or - bem ter-ra - rum
91
vi - cto - - - - ri-ae vi-cto - - -

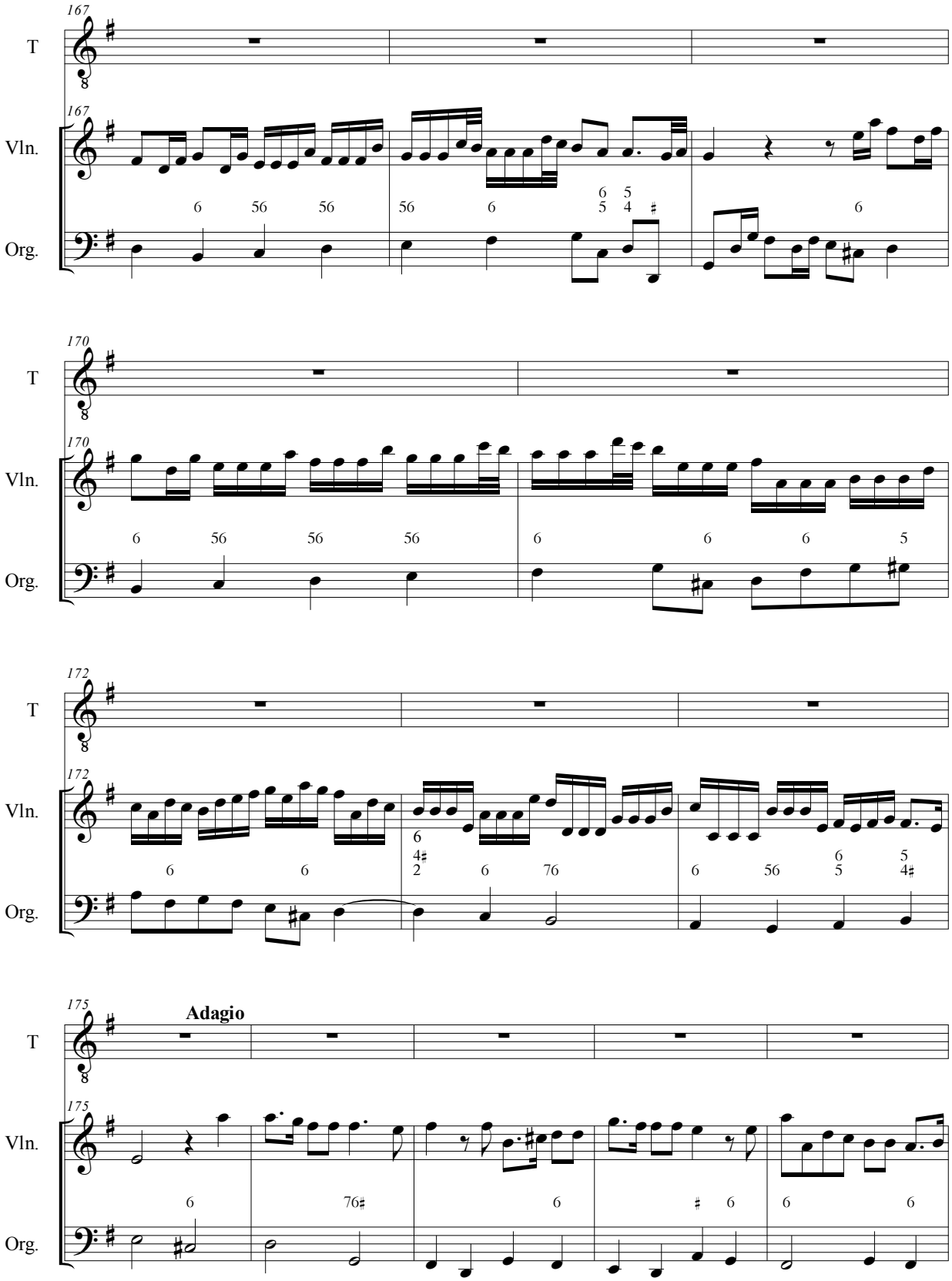

94
T
- - - - - ri-ae ple - nus
Vln.
Org.
97
T
Vln.
Org.
100
T
Vln.
Org.
103
T
re-ple-vit or-
Vln.
Org.

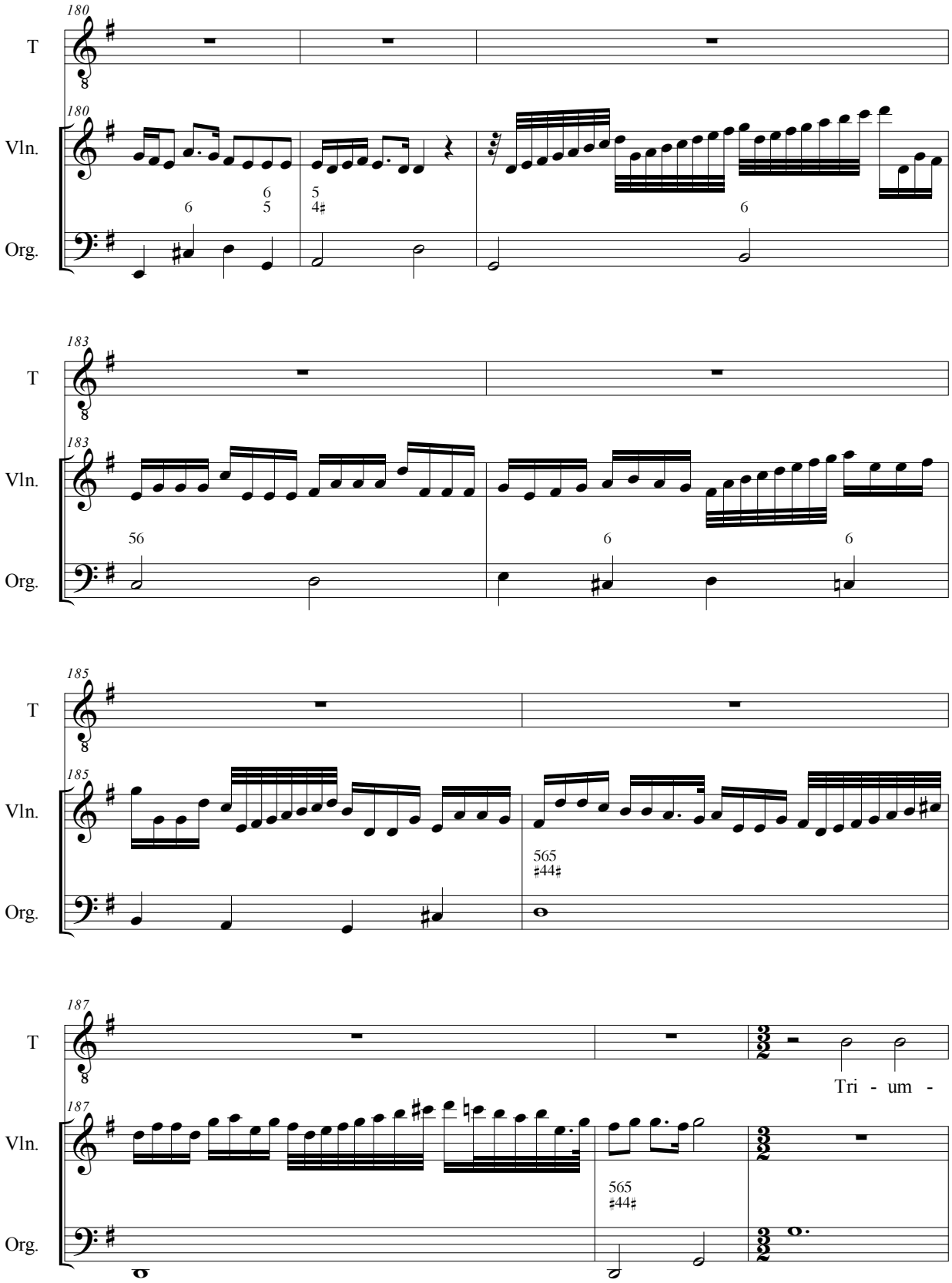

106
T
- bem re-ple-vit re - ple-vit or - bem ter - ra - rum
Vln.
Org.
109
vi - cto - - - - ri-ae ple - nus
112
re-ple-vit or-bem re-ple-vit or-bem ter - ra - rum
115
re - ple - vit re - ple - vit or - bem vi - cto -

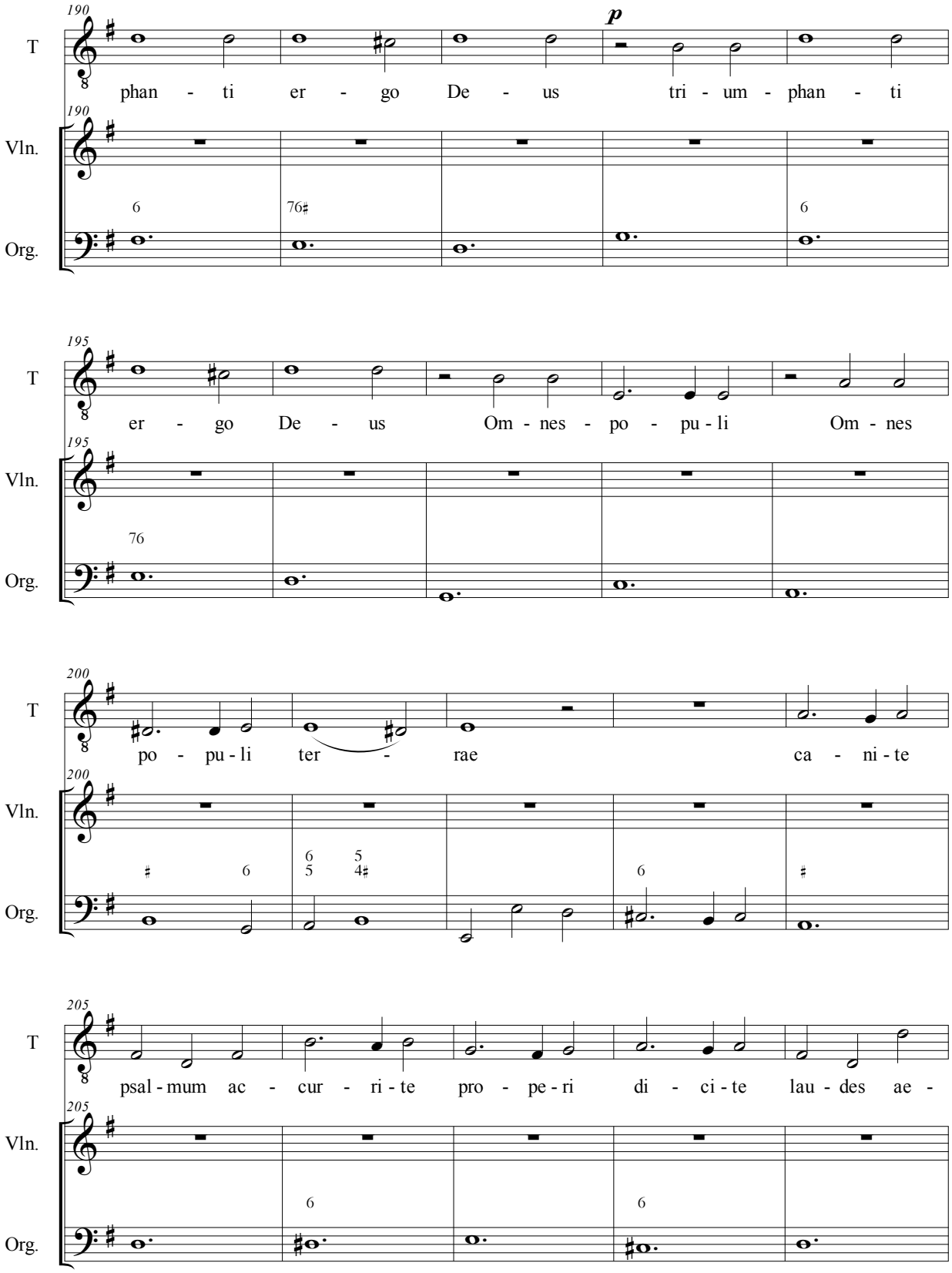

118
T
- - - - ri-ae ple-nus re-ple - vit or -
Vln.
Org.
121
bem ter - ra - rum gau - di - is ter -
126
ra - rum gau - di - is et de - li - ci - is ma - gnis
131
la - que-us con-tri-tus est

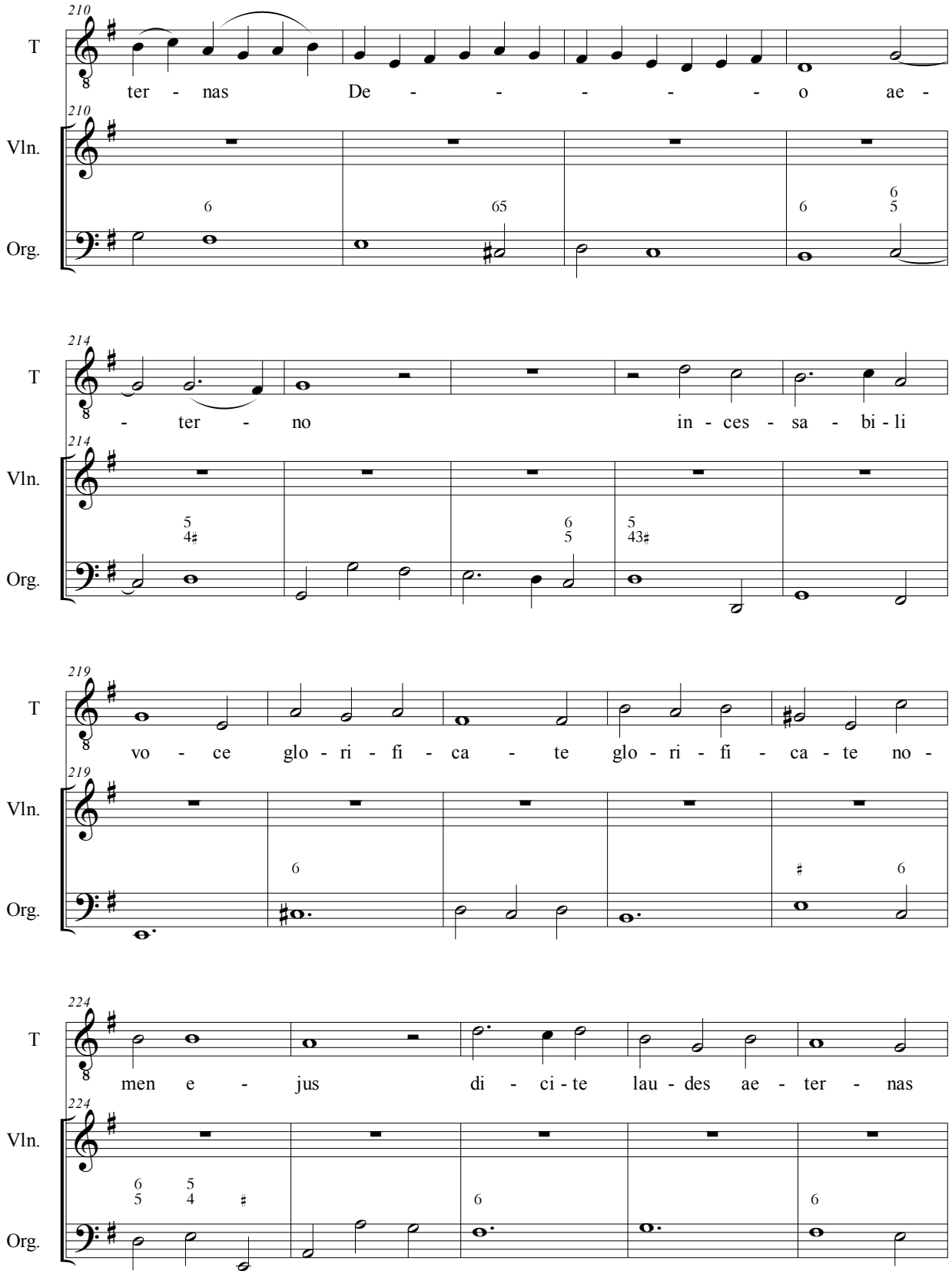

135
T
la - que-us con-tri-tus est con-tri-tus est con-tri-tus est
Vln.
Org.
140
la - que-us con-tri-tus est la - que-us con-tri-tus est con -
144
tri - tus est la - que-us con-tri-tus
148
p
est con-tri-tus est et nos li - be-ra - ti su - mus et nos

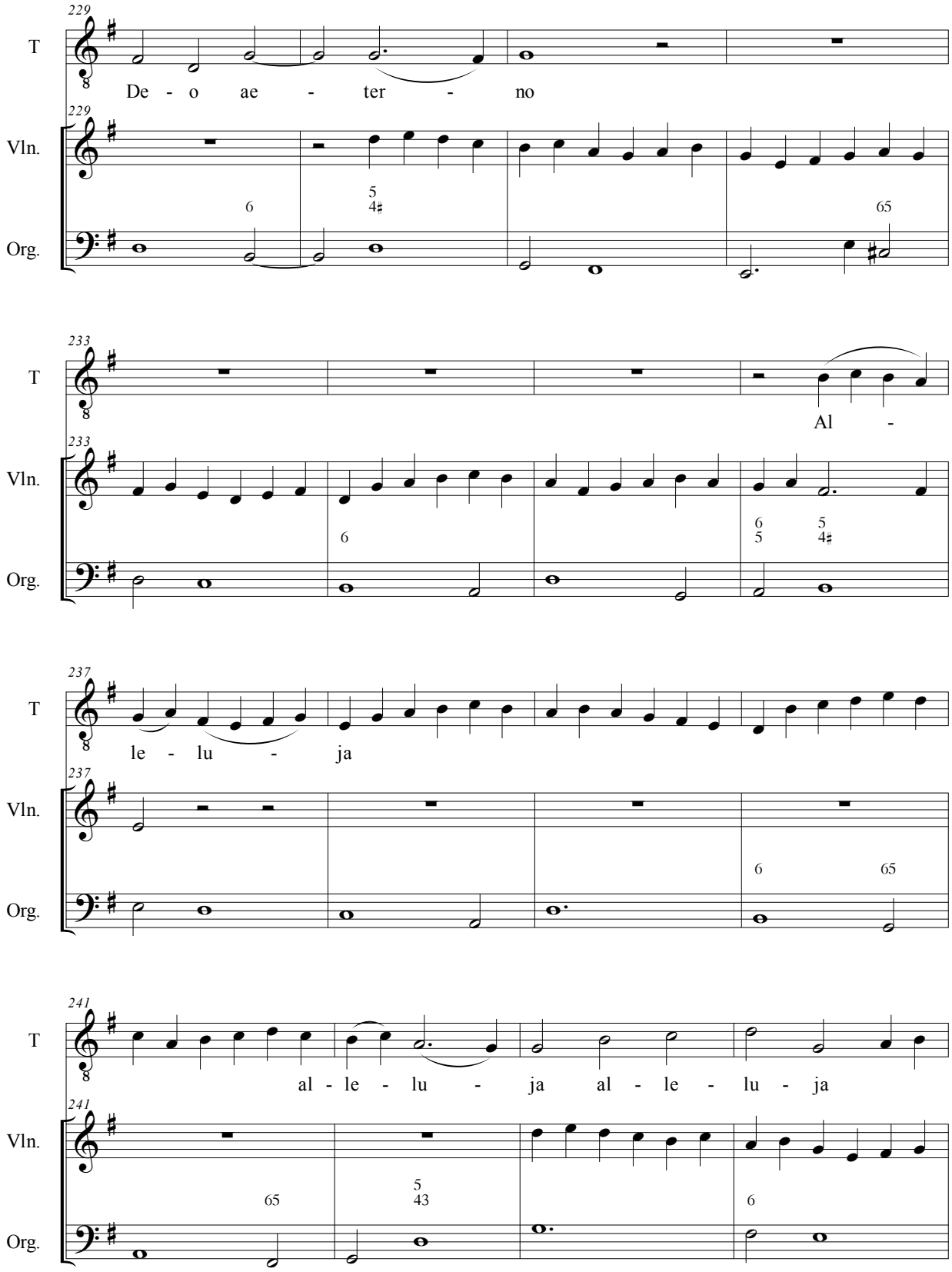

153
Adagio
T
li - be-ra - ti su - mus.
Vln.
Org.
158
161
Allegro
164

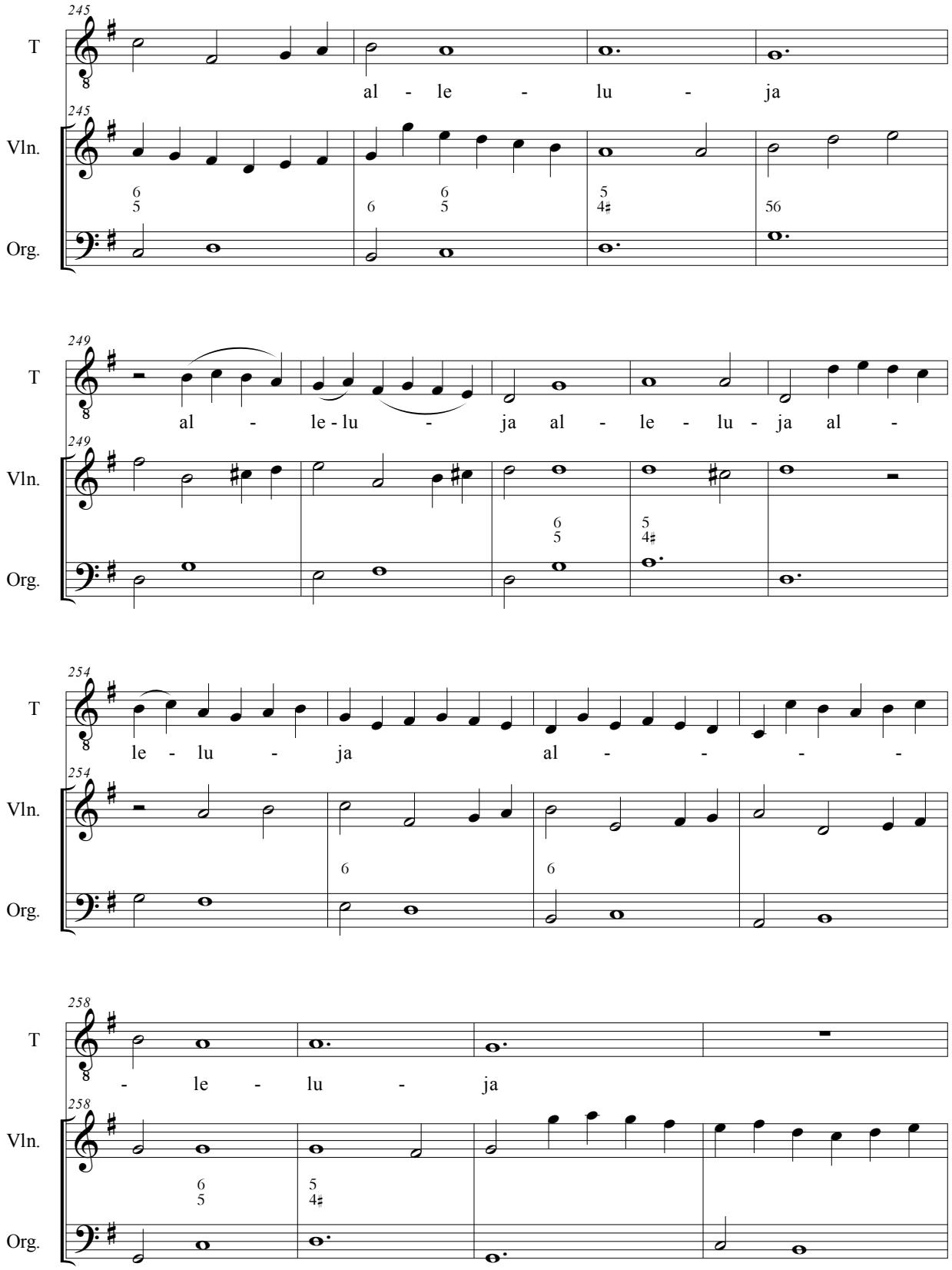

167
T
Vln.
Org.
170
172
175
Adagio

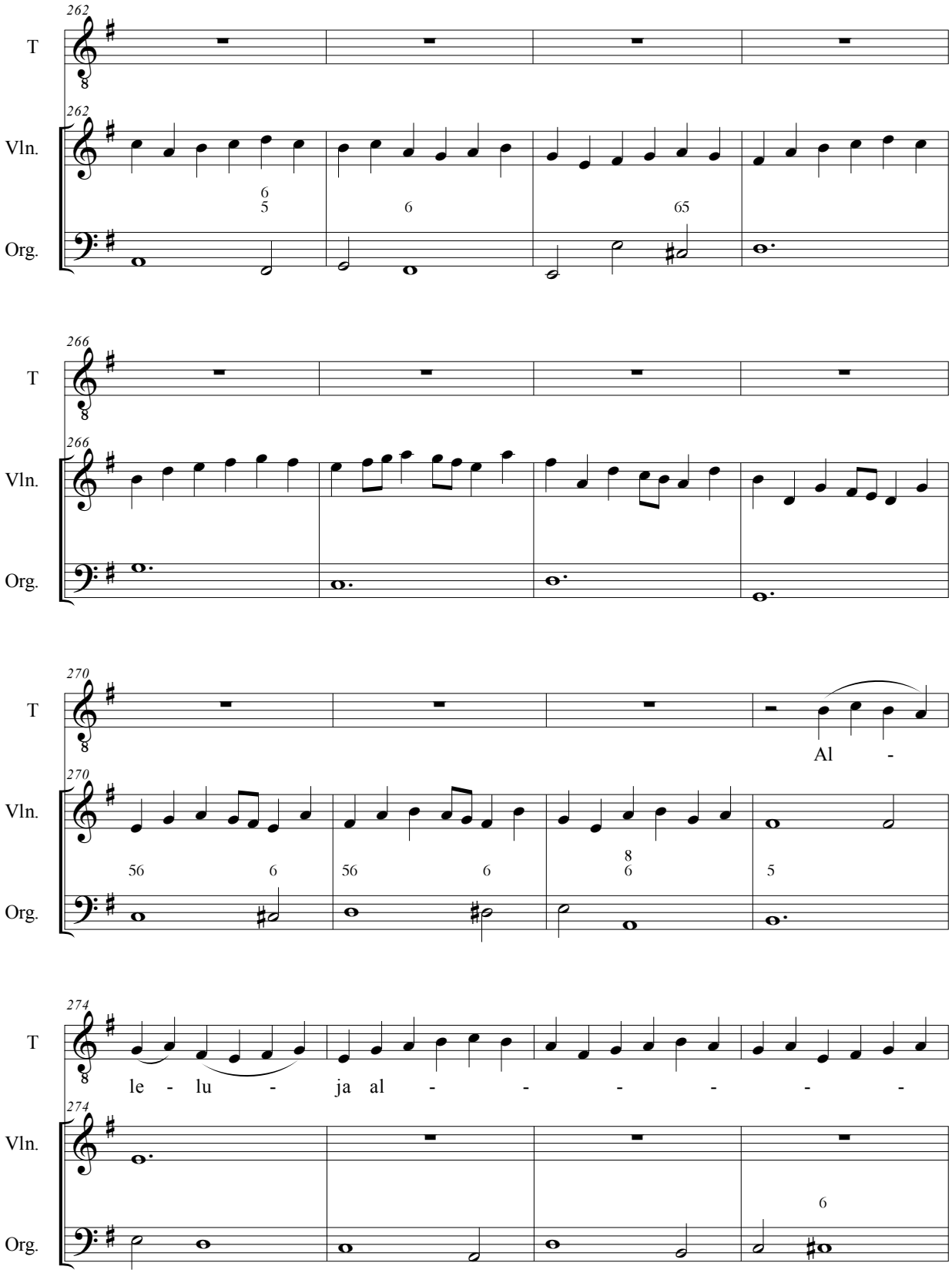

180
T
Vln.
Org.
183
185
565
#44#
187
Tri - um -

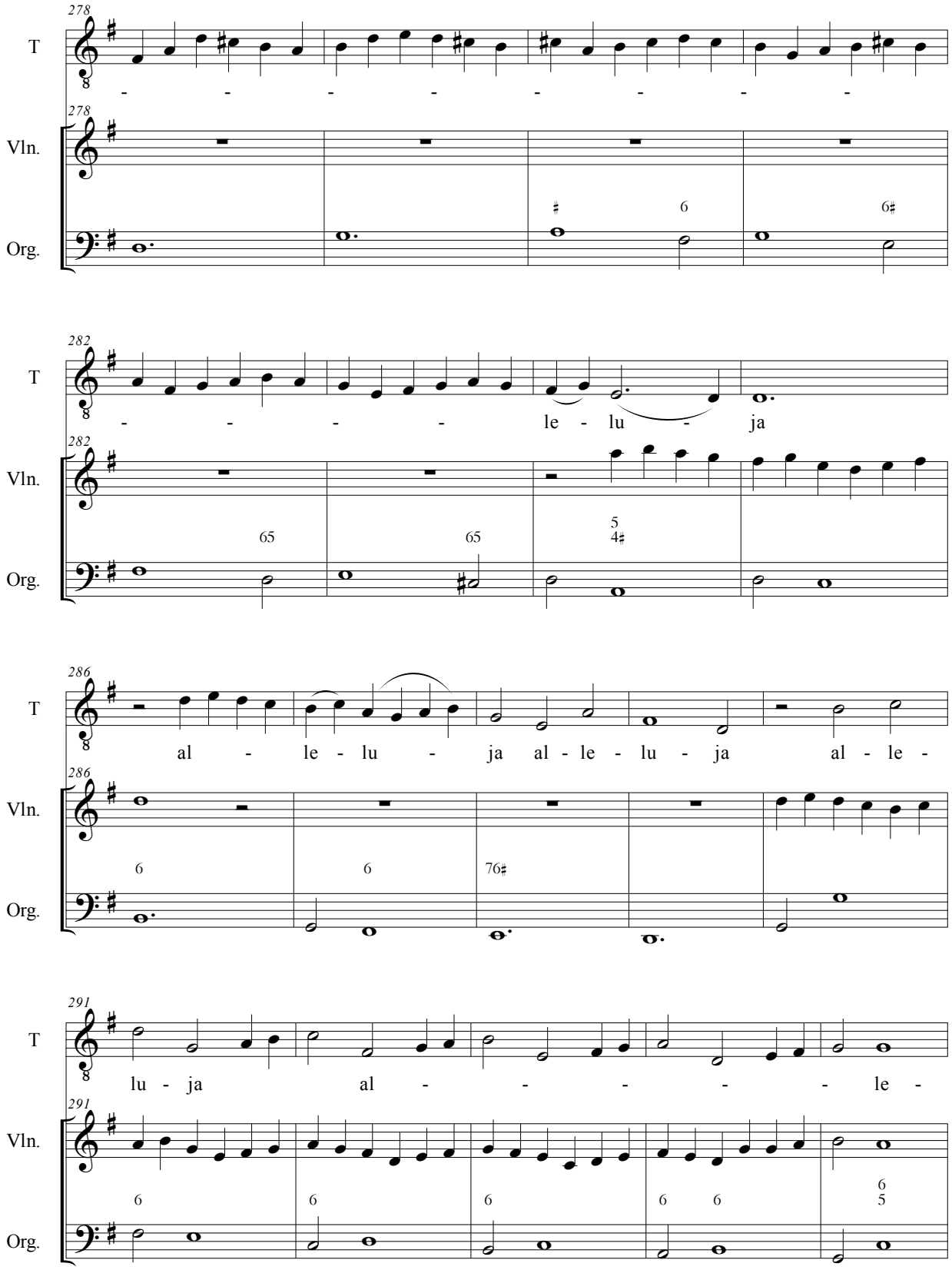

190
T
p
phan - ti er - go De - us tri - um - phan - ti
Vln.
Org.
195
er - go De - us Om - nes - po - pu - li Om - nes
200
po - pu - li ter - rae ca - ni - te
205
psal - mum ac - cur - ri - te pro - pe - ri di - ci - te lau - des ae -

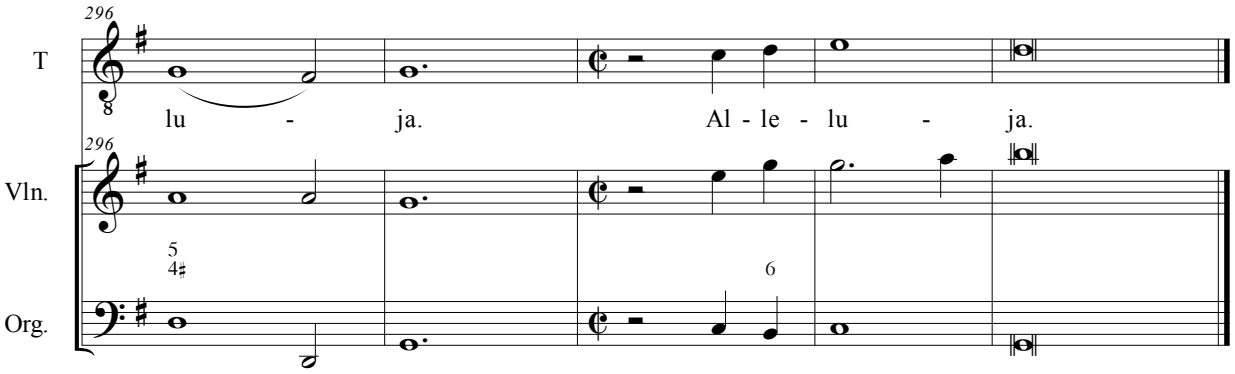

210
T
ter - nas De - - - - - o ae -
Vln.
Org.
214
- ter - no in - ces - sa - bi - li
219
vo - ce glo - ri - fi - ca - te glo - ri - fi - ca - te no -
224
men e - jus di - ci - te lau - des ae - ter - nas


229
T
De - o ae - ter - no
Vln.
Org.
233
Al -
237
le - lu - ja
241
al - le - lu - ja al - le - lu - ja


245
T
al - le - lu - ja
Vln.
Org.
249
al - le - lu - ja al - le - lu - ja al -
254
le - lu - ja al - - - -
258
- le - lu - ja


262
T
Vln.
Org.
266
270
Al -
274
le - lu - ja al - - - - - -


278
T
- - - - - - - -
Vln.
Org.
282
le - lu - ja
286
al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le -
291
lu - ja al - - - - - le -


296
T
lu - ja.
Al - le - lu - ja.
296
Vln.
5
4♯
6
Org.