

**Magdalena Bialecka**

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

## Idiom taneczny w muzyce organowej na przykładzie passacaglii

Taniec i muzyka organowa zdają się całkiem odmiennymi formami artystycznej ekspresji. Nowożytna muzyka organowa, rozwijająca się początkowo w kontekście muzyki religijnej, zdaje się tworzyć kontrast z muzyką nie odwołującą się w bezpośredni sposób do form tanecznych. Taniec jako zmysłowa manifestacja sfery profanum był potępiany przez Kościelne ustawodawstwo oraz strażników obyczajowości. Co więcej, organy to instrument ze swej natury mało wyrazisty rytmicznie, ze względu na jego zespolenie z przestrzenią akustyczną, która w przypadku najkunsztowniejszych reprezentacji budownictwa organowego wyposażona jest w duży pogłos. Z tego powodu nieoczywiste zdaje się traktowanie go jako korespondującego z tańcem, w którym rytm odgrywa rolę formotwórczą.

Tymczasem, istnieje między tymi dwiema sferami zaskakująco wiele powiązań. Formy taneczne stanowią duży odsetek całości nowożytnej muzyki organowej. Również wiele utworów religijnych zostało świadomie skonstruowane wokół wzorców tanecznych. Nawet kompozycje nieinspirowane intencjonalnie tanecznością zawierają w sobie zasób archetypów tanecznych, ukrytych w tkance harmoniczej, melodycznej, metrycznej czy formalnej.

Kompozytorzy muzyki organowej wieków dawnych, jako reprezentanci właściwych sobie kręgów kulturowych i warstw społecznych, odznacali się znajomością norm i zwyczajów wpisanych w ich specyfikę. Indywidualne doświadczenia kompozytorów współtworzyły ich dzieła; zatem nawet w utworach religijnych świeckiemu kompozytorowi trudno było ustrzec się pewnych nawiązań do modnej i kulturowanej w wielu życiowych kontekstach muzyki tanecznej.

Obecnie znajomość teorii tańca może w znaczącym stopniu przysłużyć się do właściwego rozumienia muzyki organowej. Autorka niniejszej pracy wykorzystała swoje doświadczenia wykonawczynie muzyki organowej, a jednocześnie praktyczną znajomość tańców dawnych i współczesnych, by doszukać się wielopłaszczyznowych powiązań między tymi pozornie odległymi dyscyplinami. Badania nad tym

zagadnieniem przeprowadzała w Koeln – mieście muzyki współczesnej oraz interdyscyplinarnych projektów. Miała tam możliwość uczestnictwa w wielu wydarzeniach integrujących muzyków i tancerzy w ich pracy twórczej.

Głównym przedmiotem badań autorka uczyniła passacaglię. Ta forma muzyczna, zapisana w historii muzyki jako powiązana z muzyką organową w jej najbardziej dostojnych przejawach, okazuje się w istocie wywodzić z pogańskich praktyk tanecznych.

Europejska postać passacaglii wyłoniła się około 1640 roku w Hiszpanii, kolebce większości barokowych dworskich form tanecznych. Kraj ten, w którym od wieków spotykały się i wzajemnie na siebie wpływały kultury afrykańska i europejska, był już wtedy całkiem niemal schryścianizowaną potęgą polityczno-gospodarczą po zwycięstwie nad Turkami w 1571 roku. Odkąd w 1492 roku Hiszpanie doprowadzili do ewakuacji z kraju Żydów, a niedługo później Muzułmanów, co spowodowało *dzikie zamieszki wściekłych Arabów*<sup>1</sup>, hiszpańska kultura została odcięta od żydowskich wpływów, nie wyzwoliła się jednak od oddziaływania kultury afrykańskiej, z którą była związana od czasów paleolitu. Od razu po wyschnięciu starego pojawiło się nowe źródło tradycji o afrykańskiej proveniencji: tańce z czarnych obszarów Ameryk, czyli nowych hiszpańskich kolonii – bowiem w tym samym 1492 roku Krzysztof Kolumb dopłynął do Ameryki i Hiszpanie zaczęły intensywną ekspansję nowoodkrytych obszarów. Miejsce pedantycznego, poważnego króla Filipa II zajął Filip III, władca żyjący wystawnie i rozrzutnie, propagujący egzotyczne tańce, wykonywanych w Hiszpanii od 1580 roku. Mimo że północna, konserwatywno-chrześcijańska część kraju wciąż tańczyła w europejskim stylu basse danse, allemande i pavane, to gorąca, wielobarwna południowa Andaluzja szybko zapełniła się rytmami sarabandy, canarie i fandango. Andaluzyjskie flamenco, przeładowane ekspresją ostrych dźwięków gitar i kastanietów, również narodziło się w tym okresie.

Nowe tańce na początku nie zyskały sobie dobrej sławy na dworach i w opinii Kościoła, z powodu ich gwoli nieeuropejskiej żywiołowości i charakteru tańców godowych. Sarabanda została opisana przez Giambattista Marino jako *obscene and a barbarous usage introduced from New Spain*<sup>2</sup>. Padre Juan de Mariana opisywał, jak *the children of a Spanish gentleman, by means of the lascivious sarabande... made ruins of their part of the city*<sup>3</sup>. Ben Jonson ograniczył się do określenia nowego tańca epitetem *bawdy dance*<sup>4</sup>. Z kolei *ciaccona* i *folia* były powszechnie uznawane za

<sup>1</sup> H. Günther, H. Schäfer, *Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes*. Wszystkie cytaty w wolnym tłumaczeniu autorki.

<sup>2</sup> „Obsceniczny i barbarzyński zwyczaj, sprowadzony z Nowej Hiszpanii”. Betty Bang Mather, *Dance Rhythms of the French Baroque. A handbook for performance*, s. 26.

<sup>3</sup> „Dzieci hiszpańskiego dżentelmena, za sprawą lubieżnej sarabandy... obrócili w ruinę swoją część miasta”. Tamże, s. 27.

<sup>4</sup> „Sprośny taniec”. Tamże, s. 27.

dzikie, szalone; ten drugi przymiotnik zastąpił zapomnianą już dziś dawną, afrykańską nazwę folii, którą Hiszpanie nazywali tak przede wszystkim ze względu na jej szaleńcze tempo.



Fig. 17. Third Posture, after the Hop

Ciaccona była równie gorsząca jak sarabanda, za tańczenie której groziła w XVI wieku kara śmierci. Kroki ciaccony pozostają nieznane – taniec ten już w połowie XVII wieku znudził się Hiszpanom, zostawszy uznany za staromodny. Wiadomo tylko, że ciaccona była tańczona przez pary osób przeciwnych płci oraz że w czarnej Ameryce tancerze ciaccony zawsze występowali w maskach. Zachował się też do XIX wieku w tańcu klasycznym poczwórny krok określany jako *pas de chaconne* czy też *contretemps de chaconne*, z czasem nazywany już tylko *contretemps ouvert*.<sup>5</sup>

Mimo krótkiej bytności na salach balowych, ciaccona przetrwała jako forma muzyczna. Forma ta bazowała na powtarzanym czterotaktowym basie ostinato, któremu towarzyszyły wariacje pozostałych głosów. Pomędzy śpiewanymi zwrotkami grało się *passacaglie* – instrumentalne przerywniki, dzięki którym tancerze i śpiewacy zyskiwali przerwę na zebranie sił do dalszego wykonywania tej żywiołowej formy. Passacaglie często bywały bardzo krótkie; nierzadko ograniczały się do paru akordów koniecznych do zawiązania kadencji lub modulacji.

Z Hiszpanii nowe tańce przedostały się najpierw do Włoch. Na tamtejszych XVI- i XVII-wiecznych dworach sarabanda, corrente, ciaccona i folia były tańczone i śpiewane przy akompaniamencie hiszpańskiej pięciostrunowej gitary. Pomędzy strofami pieśni zabawiało zgromadzonych interludium złożone z dwóch passacaglii. Muzyka

<sup>5</sup> Jego dokładny opis znajduje się w podręczniku Pierre'a Rameau *The dancing Master*, s.146. Z tej publikacji pochodzi również rycina, przedstawiająca trzecią pozycję poczwórnego pas de chaconne.

do tańców wykonywanych według tego porządku i zgodnie z włoską manierą zachowała się we włoskich księgach gitarowych: Benedetto Sanseverino, Carlo Calvi, Mersenne i Francesco Corbetta. W tabulaturach tych zawarte są jedynie wskazówki dydaktyczne i schematy do improwizacji. Zapis pełnego cyklu odzwierciedlającego włoską formę towarzyskiej rozrywki polegającą na przeplataniu hiszpańskich tańców passacagliami odnajdziemy dopiero w muzyce na instrumenty klawiszowe: w *Cento Partite sopra Passacagli* Girolamo Frescobaldiego.

W XVII i XVIII wieku passacaglia stała się formą taneczną we francuskim teatrze. Ten nowy taniec sceniczny, utrzymany w metrum trójdzielnym, odznaczał się majestatycznym charakterem. W tak przewrotny sposób passacaglia zamieniła się z ciacconą: ciaccona, dawniej kompleksowy, niezwykle popularny taniec, przerodziła się w pobocznej znaczenia formę muzyczną; passacaglia zaś, nieznaczący, krótki ritornel grany pomiędzy jej częściami, stał się poważanym tańcem i do dziś popularną formą muzyczną.

W połowie wieku XVI problemem wielkiej wagi stała dla przeżywającego kryzys Kościoła muzyka – istotny oręż każdej z minionych dyktatur czy rewolucji. Sobór trydencki postanowił oczyścić muzykę z wpływów świeckich. Jako najodpowiedniejszy instrument muzyczny do liturgii i innych przejawów kultu zostały uznane organy. Odtąd traktowano muzykę organową ze szczególnym pietyzmem, dbano o jej doktrynalną czystość. Szczególnie surowo zakazano grywać na organach wszelkiego rodzaju tańce.

W roku 1635, a więc w czasie, gdy postanowienia soboru trydenckiego wciąż były surowo egzekwowane, Girolamo Frescobaldi, organista bazyliki św. Piotra w Rzymie, wydał w Wenecji *Fiori musicali*. Zbiór ten składa się z trzech mszy nazwanych kolejno *Messa Della Dominica*, *Messa degli Apostoli* oraz *Messa della Madonna*. Jako dwie ostatnie części *Messy della Madonna*, zamiast spodziewanej tam *Canzony il Post Comune*, figurują ósma część *Bergamesca* i dziewięta *Capricio sopra la Girolmeta*, które są tańcami. Tak oto w najbliższym papieżowi, najważniejszym w Europie kościele powstało dzieło wyraźnie wyłamujące się z kategorycznych ustaleń prawodawców Kościoła.

Nie była to pierwsza próba Frescobaldiego wprowadzenia tańców do muzyki kościelnej. W roku 1627 kompozytor wydał *Secondo Libro di Toccate*, w której obok wyrafinowanych utworów: sześciu canzon, czterech hymnów, trzech magnificatów, *Arii detto Balletto*, pięciu galliard oraz *Arii detta la Frescobalda* znalazło się sześć corrente, *Partite sopra Ciaccona* oraz *Partite sopra Passacaglia*. Bezprecedensowy był nie tylko fakt włączenia popularnych, nieprzystojnych utworów o południowoamerykańskim pochodzeniu do księgi, w której znalazły się również wzniosłe, kościelne hymny śpiewane i grane w praktyce *alternatim*. Nie zdarzyło się również nigdy wcześniej, by którykolwiek kompozytor wydał jako zapisany w nutach utwór muzyczny passacaglię. Frescobaldi nie jest jednak twórcą gatunku – na długo przed nim kompozytorzy zapisywali w tabulaturach dla własnego użytku ogólny

przebieg harmoniczny czy charakterystyczne zwroty melodyczne passacaglii. Można jednak przyjąć, że to Frescobaldi wprowadził passacaglię do repertuaru organistów i klawesynistów.

W roku 1637 Frescobaldi przygotował nową edycję swoich *Primo* i *Secondo Libro di Toccate*. Z drugiej książki zostały wycięte cztery ostatnie strony, zawierające ciacconę i passacaglię. *The reason of the removal of the earlier chaconne and passacaglia probably was not so much because they no longer met the composer's artistic standards as that they no longer agreed with his conception of the two genres, and genre definition always seems to have been an important issue for him*<sup>6</sup> – konstatował Alexander Silbiger. Oznaczałoby to, że ciaccony i passacaglie, które kompozytor zachował w drugim wydaniu *Toccat* oraz dopisał do niego, są w jego pojęciu wzorcowe dla tych form.

Podczas gdy druga księga toccat została zredukowana, pierwsza uległa rozszerzeniu; kompozytor wzbogacił ją o *Aggiunta* (wł. *Dodatek*), który zawierał dwadzieścia sześć stron. Znalazły się w nim: *I, II i III Balletto, Capriccio fra' Jacopino sopra l'Aria di Ruggiero, Balletto e Ciaccone* i *Capriccio fatto sopra la Pastorale* oraz – co istotne w kontekście niniejszych badań - *Partite Cento sopra il Passacagli*.

Owo drugie wydanie *Partite Cento sopra il Passacagli* różniło się od pierwszego przede wszystkim zapisem rytmu. W roku 1627 couplety składały się z trzech punktowanych *nota semibreva*, a w finałach z czterech punktowanych *nota minima*. Dominującym modelem były zatem trzy grupy na trzy miary taktu. W roku 1637 Frescobaldi zamienił je na dwie grupy składające się z trzech miar. Podobną ewolucję przeszły *Arie musicali*: w pierwotnym zapisie z 1630 roku dominującym modelem są cztery grupy po trzy minimy. W 1637 roku minimy zostały zamienione na semiminimy. Prawdopodobnie obie poprawki miały zapobiec wykonywaniu partity i arii zbyt powoli. Świadczyłyby to więc o tym, że *Partite sopra il Passacaglii* była pomyślana jako bardzo szybki utwór, co potwierdzałoby zdanie Silbigera, który utrzymuje, że *the older form of notation led people to perform his passacaglia too slowly*<sup>7</sup>.

*Partite sopra il Passacaglii* składa się z dziewięciu wariacji: *Prima parte, Corrente, Passacagli, Ciaccona, Passacagli, Ciaccona, Passacagli, Ciaccona i Passacagli*. Założywszy, że *Prima parte* jest passacaglią, można byłoby uznać, że mamy do czynienia z czterema tańcami: corrente i trzema ciacconami, które są przeplatane passacagliami, zgodnie z włoską praktyką wykonawczą ulicznych

---

<sup>6</sup> Alexander Silbiger, *Keyboard music before 1700*, s. 283.

W wolnym tłumaczeniu autorki: *Powodem usunięcia wcześniejszych ciaccony i passacaglii prawdopodobnie nie było to, że nie spełniały one już artystycznych standardów kompozytora, lecz to, że nie przystawały już do koncepcji kompozytora na temat specyfiki obu ich form muzycznych, a zagadnienie formy zawsze zdawało się dla niego bardzo istotne.*

<sup>7</sup> Tamże, s. 181.

muzykantów. Jednak inaczej niż zwykle, to passacaglia jest tu królową wśród tańców. To ona rozpoczyna i kończy partitę, i to w ostatniej passacaglii łączą się rytmy wszystkich poprzedzających ją tańców. Bardzo rzadko w passacaglii pojawia się modulacja: to raczej inne tańce pełnią w stosunku do niej funkcję modulującą. Do tego corrente i ciaccony mają bardzo małe rozmiary, podczas gdy passacaglie to rozbudowane utwory ze zmianami metrycznymi.

Wbrew dzisiejszej typologii gatunku, żadna z passacaglii ani ciaccon Frescobaldiego nie jest wyposażona w *basso ostinato*. Jedyne, co się powtarza, to krótkie konstrukcje harmoniczne. Kadencje zawiązują się co dwa takty w *Prima parte*, wszystkich ciacconach i częściowo w ostatniej passacaglii. Co cztery takty występują zaś we wszystkich passacagliach. Jedyne w trzynastotaktowym *Corrente* nie jest obecna tego rodzaju regularność. Te krótkie odcinki zakończone kadencją przypominają swoją konstrukcją grecki tetrachord: zewnętrzne dźwięki są stałe (*hestotes*), wewnętrzne zaś zmienne (*kinoumenoi*)<sup>8</sup>. Stwarza to ogromne możliwości wyrazu przy zachowaniu stałej *pulsacji harmonicznej*. Taki zabieg spotyka się często w utworach organowych i klawesynowych Frescobaldiego, ale z drugiej strony jest on również ważny dla form ciaccony i passacaglii: stanowi załączek obowiązującego w nich później stałe *basso ostinato*. W kontekście dalszych losów tych form można przypuszczać, że to Frescobaldi przyczynił się do przekształcenia się ich w formy ostinatowe: późniejsi kompozytorzy, stawiający sobie za wzór passacaglie Frescobaldiego, przeszli od niego również stałe krótkie konstrukcje harmoniczne i przekształcili je z czasem w bas ostinato.

Te krótkie, autonomiczne, dwu- i czterotaktowe odcinki to *Partite*, co dosłownie tłumaczyłoby się jako *części*, jednak Pierre Pidoux nazywa je w swoim wydaniu *Toccat i Partit* Frescobaldiego *wariacjami*<sup>9</sup>. Jedenaście pierwszych wariacji zostało ponumerowane przez kompozytora. Dalsze wariacje nie są wyposażone w numerację, co nastęrcza trudności w badaniach. Tytuł: *Partite Cento* (wł. *Sto części*) świadczyłby o tym, że dzieło zawiera sto wariacji. Jednakże przyjąwszy wzorzec podziału, który Frescobaldi zastosował do ponumerowania pierwszych jedenastu wariacji, trudno zamknąć utwór w stu częściach. W badaniach do niniejszej pracy wyróżniono sto dwadzieścia trzy wariacje. W świetle tej koncepcji ostatnia passacaglia zawierałaby wariacje od setnej do sto dwudziestej trzeciej. Istnieje prawdopodobieństwo, że Frescobaldi dopisał tę passacaglię później, już po nadaniu utworowi tytułu. Można też dopuścić możliwość, że tytuł nie był przez kompozytora traktowany w dosłownym rozumieniu.

Harmonia *Partite Cento* tylko pozornie jest stała. W rzeczywistości kompozycja pełna jest modulacji, które przebiegają jednak tak płynnie i tak bardzo zdają się pozbawione jednolitego kierunku, że na przestrzeni długiego utworu tonacja

<sup>8</sup> Do greckiego tetrachordu przyrównał te odcinki jako pierwszy Willi Apel w *The history of keyboard music to 1700*.

<sup>9</sup> *Frescobaldi: Toccate e Partite*, edyt. Pierre Pidoux.

wyjściowa wymyka się percepcji. *Prima parte* przeprowadzona jest w d-moll, tak jak następujące po niej *corrente* i pierwsza *passacaglia*. W pierwszej *ciacconie* tonacja zmienia się już jednak na F-dur, a w drugiej *passacaglii* i drugiej *ciacconie* na C-dur. Trzecia *passacaglia* utrzymuje się w a-moll, zaś trzecia *ciaccona* w połowie moduluje do d-moll. Ostatnia *passacaglia* rozpoczyna się w d-moll i moduluje do a-moll, by zakończyć się w e-moll. To zakończenie na instrumentach dostępnych Frescobaldiemu, strojonych mezotonicznie, musiało być niezwykle ekspresyjne, gdyż akord dominantowy w e-moll: H-dur, przy założeniu, że temperacja instrumentu była dostosowana przede wszystkim do głównych tonacji *Partity*, a więc d-moll i F-dur, w których pojawiała się b, es, as a nawet des, musiał zawierać w sobie wilczą kwintę.

Jak można zaobserwować z powyższej analizy, *Partita* nie ma uzasadnionego żadną koncepcją planu harmonicznego. Harmonicznie utwór nigdzie nie dąży. W dodatku zaczyna się i kończy w całkiem różnych tonacjach. Mimo to harmonia gra w utworze istotną rolę. Po pierwsze, częste modulacje przełamują monotonię utworu i nadają mu żywy, taneczny charakter. Po drugie, kadencje co dwa lub cztery takty wprowadzają regularność, która jest ważna dla tancerzy, improwizujących kroki, a także dla muzyka, który dzięki nim może w dowolnym momencie utworu przerwać bez uszczerbku na efekcie artystycznym. Wreszcie, szczególnie ekspresyjne zwroty harmoniczne podkreślają ważne momenty utworu: tak jak wspomniane już zakończenie w e-moll czy też częste używanie moll subdominanty z septymą w drugiej *passacaglii*, nie wspominając o częstych chromatyzmach.

Gdyby jednak założyć, że ostatnia *Passacaglia* została dopisana później, pierwotna postać utworu – owo dosłowne sto *partit* – kończyłaby się w d-moll. Wtedy utwór stanowiłby zamkniętą, logiczną całość, zakończoną w tonacji wyjściowej. Ponadto nie występowałaby w utworze zaskakująca, wręcz niezrozumiała w kontekście planu harmonicznego i ówczesnych możliwości temperacji tonacja e-moll. Harmonia zdaje się więc potwierdzać teorię sprzed trzech akapitów co do późniejszego powstania ostatniej *passacaglii*.

Mimo dużej wagi harmonii, tempa i ogólnego pulsu, za najistotniejszy element tańca w kontekście jego typologii nie bez powodu zwykło się uważać rytm. To on jest dla poszczególnych tańców formotwórczy, jak również stanowi bezpośrednie odzwierciedlenie kroków tancerzy.

Opracowania z zakresu historii muzyki i tańca milczą na temat typowego rytmu dla *passacaglii*. Można jednak przypuszczać, że *Cento Partite* Frescobaldiego, jako zbiór przykładów *passacaglii* najbliższy czasom jej popularności jako formy tanecznej (lub raczej: pomocniczej dla innych tańców), mogła zachować ten rytm choćby w zbliżonej postaci. Przemawia za tym fakt, że Frescobaldi był kompozytorem, który ze szczególną dbałością zwracał uwagę na cechy formotwórcze pisanych przez siebie kompozycji. W dalszej części rozdziału przyjrzymy się zatem dominującym rytmom w particie i spróbujemy na tej podstawie zbudować hipotezę o ówczesnym rytmie *passacaglii*.

Nietrudno rozpoznać charakterystyczny rytm, który Frescobaldi nadaje wszystkim czterem *ciacconom* z *Cento partite*:



Rozpoznanie rytmu typowego dla *passacaglii* następuje jednak więcej trudności. Dominujące rytmy w *Prima parte*:



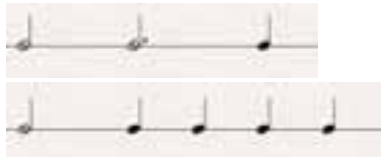
w pierwszej *passacaglii*:



w drugiej *passacaglii*:



w trzeciej *passacaglii*:



oraz w czwartej *passacaglii*:







zawierają jedną ważną wspólną cechę: rytm punktowany, najczęściej występujący w postaci ćwierćnuta z kropką – ósemka, bardzo częsty przede wszystkim w zakończeniach dwu- i czterotaktowych *partit* i w kadencjach. Ta cecha jest wspólna z ciacconą. W dodatku, w prima parte oraz w drugiej passacaglii występuje rytm identyczny z rytmem ciaccony. Te dwie zbieżności potwierdzają pokrewieństwo ciaccony i passacaglii, które początkowo stanowiły jedną, taneczno-muzyczną formę.

We wszystkich passacagliach z *Cento partite* występuje rytm:



lub jego wariant:



Jako wszechobecny w passacagliach, a zarazem niewystępujący w ciacconach, można uznać go za formułę rytmiczną charakterystyczną dla passacaglii. Jego odmiana rozpoczynająca się od półnuty z kropką zdaje się bliższa ciacconie, z racji obecności punktowania. Druga jego forma, być może wykształcona w późniejszym okresie, stanowiłaby autonomiczny w zależności z ciacconą, unikatowy element stanowiący o niezależności passacaglii jako formy muzycznej.

Wyniki powyższych badań nad rytmem ciaccony i passacaglii w zaskakujący sposób zdają się godzić dwie przeciwstawne teorie na temat zależności między tymi formami, zawarte w *Der Volkommene Capellmeister* Johanna Matthesona oraz w *Praecepta der musicalischen Composition* Johanna Gotfrieda Walthera<sup>10</sup>. Wydaje się, że raczej miał zarówno Walther, który uznawał passacaglię za utwór traktowany na sposób ciaccony i nie zauważał między nimi istotnej różnicy, jak i Mattheson,

<sup>10</sup> Obie teorie przedstawione są za: K. J. Snyder, *Dietrich Buxtehude, Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*.

wyraźnie oddzielający powolną, wokalną ciacconę o durowej tonacji i basso ostinato od molowej, abstrakcyjnej, czysto tanecznej passacaglii. Skoro bowiem passacaglia posiadała pewne cechy ciaccony, choćby takie, jak częsty rytm punktowany i sporadyczna zbieżność całej typowej dla ciaccony sekwencji rytmicznej, a jednocześnie stanowiła autonomiczną formę, czego dowodzi posiadanie przez nią własnego charakteryzującego ją rytmu, żadna z teorii nie jest błędna; żadna jednak nie zawiera jednocześnie całej prawdy.

Istotną kwestią wydaje się, czy Buxtehude mógł znać kroki passacaglii lub innych tańców popularnych w jego czasach.



Johannes Voorhout, *Musizierende Gesellschaft in Hamburg*, Museum für Hamburgische Geschichte w Hamburgu

Na obrazie Johannesa Voorhouta zatytułowanego *Musizierende Gesellschaft in Hamburg* młodzieniec opierający się o klawesyn to prawdopodobnie Dietrich Buxtehude w wieku trzydziestu siedmiu lat. Z dłonią przy uchu i uchylonymi wargami zdaje się nie czuć na sobie spojrzenia lutnistki, tak bardzo zasłuchany jest w utwór wykonywany przez trzyosobowy zespół – prawdopodobnie w kompozycję grającego na klawesynie Johanna Adama Reinckena, której zgnieciona, wyraźnie często przeglądana partytura spoczywa na kolanach Buxtehudego. Na drugim planie uboga dama prosi do tańca wytwornego pana, który zdaje się nieśmiało rozważać jej propozycję. Obraz zapełniony jest odniesieniami do modnej ówczesnie egzotyki: służący w postaci czarnoskórego dziecka, wielobarwne tkaniny i tropikalno-baśniowy krajobraz w tle zdradzają gusta fundatora obrazu: Reinckena.

Obraz Voorhouta rzuca nowe światło na osobowość i styl życia Buxtehudego. Kerała J. Snyder dowodzi :

Fakt, iż Buxtehude został sportretowany w takiej konfiguracji, musi burzyć jego jednostronny wizerunek pobożnego organisty kościelnego. Wytworny strój kompozytora doskonale pasuje do tej zdecydowanie świeckiej atmosfery, a obecność na „Spotkaniu muzycznym” ujawnia kochającą przyjemności stronę jego osobowości, niemal zupełnie nieznaną przed wydobyciem obrazu na światło dzienne w roku 1975. Buxtehude zrobił jednak aluzję do rozrywek, które można było znaleźć w Lubece i w Hamburgu, w kanonie napisanym w roku 1670 dla młodego Meno Hannekena: „Zabawmy się dzisiaj, pijmy zdrowie mojego przyjaciela” BuxWV124.<sup>11</sup>

Obecność Buxtehudego w hamburskim życiu towarzyskim byłaby już dostatecznym dowodem jego umiejętności tanecznych. Taniec był w XVII wieku warunkiem koniecznym, by być poważnie traktowanym w wyższych kręgach społecznych. Stanowił nieodłączny element dobrego wychowania; co więcej, budował relacje społeczne, gdyż stanowił swego rodzaju język ruchów, zawierający elementy retoryki. Już Arbeau w swoim traktacie *Orchesography* pisał:

But, most of the authorities hold that dancing is a kind of mute rhetoric by which the orator, without uttering a word, can make himself understood by his movements and persuade the spectators that he is gallant and worthy to be acclaimed, admired and loved. Are you not of the opinion that this is the dancer's own language, expressed by his feet and in a convincing manner?<sup>12</sup>

Prawdopodobnie sama nawet Lubeka, gdzie Buxtehude mieszkał i pracował przez trzydzieści dziewięć lat, dostarczała kompozytorowi wielu okazji do tańca. Lubeka starała się zawsze przodować wśród bogatych miast hanzeatyckich. Za czasów Buxtehudego świetność związku Hanzy chyliła się co prawda ku upadkowi, jednakże nie zmieniła się specyfika kupieckiego miasta, w którym zamożni, dumni kupcy we wszystkich detalach starali się naśladować arystokrację. Stan ten nie zmienił się aż do I wojny światowej, co można prześledzić choćby na podstawie sagi *Buddenbrookowie* Thomasa Manna. Społeczeństwo lubeckie przejawiało cechy kapitalistyczne: było silnie rozwarstwione. Dzieliło się na sześć klas społecznych, które wyszczególniła Kerała Snyder:

Społeczeństwo Lubeki dzieliło się na sześć klas; Buxtehude należał do czwartej, wraz z pomniejszych hurtownikami, sprzedawcami i piwowarami. Klasa pierwsza składała się z należących do Zirkelcompagnie burmistrzów, syndyków, członków rady i rodzin patrycjuszowskich. Poniżej plasowała się grupa czołowych kupców, a klasę trzecią stanowili hurtownicy zorganizowani w spółki, jak Schonenfahren,

<sup>11</sup> K. J. Snyder, *Dietrich Buxtehude - Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, s. 79.

<sup>12</sup> T. Arbeau, *Orchesography*, s. 34.

Novgorodfahrer, Rigafahrer i Stockholmfahrer, jak również sukiennicy. Kapitanowie statków i członkowie czterech większych cechów – kowale, krawcy, piekarze i szewcy – należeli do klasy piątej, do szóstej zaś członkowie mniejszych cechów, przekupnie i marynarze<sup>13</sup>.

Mimo że Dietrich Buxtehude należał do czwartej, niezbyt liczącej się klasy społecznej, musiał posiadać maniery i umiejętności znacznie przewyższające jego pozycję, na co wskazuje środowisko, w jakim się obracał:

Poznanie niektórych rodziców chrzestnych dzieci Buxtehudego równało się wprowadzeniu w wyższe sfery lubeckiej społeczności i umożliwiała uczestnictwo w weselu, na którym serwowano wino i ciasta, a wśród muzyków byli trębacze. Matthaeus Rodde (1599-1677), czołowy członek handlowej arystokracji, był burmistrzem i zarządcą kościoła mariackiego; jego żona Catharina została matką chrzestną Heleny Buxtehude w roku 1669. Jego córka Margareta Catrina i syn Matthaeus junior (1626-74), również zarządca kościoła, służyli jako rodzice chrzestni Anny Sophii w roku 1672. Drugi syn, Adolf Matthaeus Rodde, był prawnikiem, a następnie burmistrzem: jego żona Engel w 1686 roku została matką chrzestną Marii Engel. Engel Rodde była córką burmistrza Johanna Rittera, również zarządcy kościoła mariackiego, którego żona trzymała do chrztu drugą córkę Annę Sophię w roku 1678. Syndyk David Gloxin (1597-1671), burmistrz i zarządca kościoła Marii Panny, wypracował nowy statut w roku 1669; rok później jego żona Anna była matką chrzestną Heleny Elisabeth. Spotaliśmy już Thomasa Fredenhagena; był on zarządcą kościoła mariackiego w latach 1681-1709, a jego żona Maria – matką chrzestną Marii Engel w roku 1686. Wśród innych członków czołowych rodzin Lubeki, którzy trzymali do chrztu dzieci Buxtehudego, byli Margaretha Balemann, żona pastora kościoła Marii Panny, ich bratanek Heinrich Balemann, Thomas i Margareta Ploennius, oraz Margaretha, żona Caspara von Degincka.<sup>14</sup>

Ponadto Buxtehude zajmował zaszczytne stanowisko organisty kościoła mariackiego w Lubece. Kościół ten był własnością i dumą lubeckich kupców, którzy poprzez stałe powiększanie świątyni usiłowali zademonstrować swoją wyższość nad biskupem katolickim, posiadającym w Lubece własną katedrę. Organista, wtopiony w tkankę społeczną, musiał sprostać wymaganiom swoich pracodawców i jako muzyk, i jako wysoko postawiony obywatel miasta. Wiadomo, że pensja Buxtehudego przewyższała zarobki innych muzyków. W szkole, w której zobowiązał się uczyć, zajmował natomiast najwyższe stanowisko po rektorze i subrektorze. To wszystko miało duże znaczenie w kapitalistycznym ustroju Lubeki. W tym kontekście jest bardzo prawdopodobne, że często zapraszano wykształconego w końcu starannie muzyka na bale i inne uroczystości, na których w centrum uwagi stał taniec.

<sup>13</sup> Kerala J. Snyder, op. cit, s. 69.

<sup>14</sup> Kerala J. Snyder, op. cit, s. 74.

Mimo że źródła milczą na temat tanecznego kunsztu Buxtehudego, można więc przypuszczać, że kompozytor był dobrym tancerzem i wykonywał większość popularnych w jego czasach tańców. Mógł nawet znać kroki przywiezionych z Ameryki Południowej ciaccony z passacaglią, sarabandy i kuranta, na co wskazywałyby egzotyczne akcenty z płótna Voorhouta, jednak prawdopodobnie tańczył je zgodnie z manierą francuską, co zostanie dowiedzione poniżej.

Passacaglia d-moll Dietricha Buxtehudego zachowała się tylko w jednym źródle – w anonimowej aż do późnych lat 70. XX wieku kolekcji pięćdziesięciu siedmiu utworów na instrumenty klawiszowe, w której znalazły się również m. in. wczesne utwory Johanna Sebastiana Bacha, a także kompozycje Reinckena, Pachelbela, Kuhnaua czy Böhma. Dopiero Hans-Joachim Schulze podczas badań do swojej pracy doktorskiej rozpoznał charakter pisma autora zbioru: Johanna Christopha Bacha, starszego brata Sebastiana. Kolekcję, zbieraną prawdopodobnie w latach 1704-1713, odziedziczył Johann Andreas, najmłodszy syn Christopha. To od jego imienia pochodzi zwyczajowa nazwa kolekcji: *Andreas Bach Buch*, z powodu jego podpisu na ostatniej stronie opatrzonego datą 1754. Andreas nie był jednak jedynym posiadaczem księgi: po jego śmierci została ona przekazana organiście Christianowi Friedrichowi Michaelisowi, a następnie jednemu z edytorów XIX-wiecznego *Bach Gesellschaft* – Carlowi Ferdinandowi Beckerowi – by w 1856 roku trafić do biblioteki muzycznej w Lipsku, gdzie znajduje się do dzisiaj.

*Andreas Bach Buch* zawiera oprócz *Passacaglii* trzy utwory ostinatowe Dietricha Buxtehudego: dwie ciaccony skatalogowane pod numerami BuxWV 159 i 160 oraz *Preludium C-dur* BuxWV 137, którego ostatnią część stanowi właśnie ciaccona. Jeden z uczniów Buxtehudego, Michael Belotti, sądzi, że wszystkie zostały napisane po 1690 roku. Kerała Snyder również uznaje *Passacaglię* za późne dzieło Buxtehudego: „Szeroki i przejrzysty plan harmoniczny Passacagii d-moll (BuxWV 161), z długimi modulacjami do durowej paraleli i dominanty, jest w twórczości kompozytora niezwykle i wskazuje na późną datę powstania utworu”<sup>15</sup>.

Do czasu powstania passacaglii Buxtehudego forma ta była już w pełni wykształcona zarówno we Włoszech – u Frescobaldiego i jego naśladowców – jak i we Francji: w balecie i u klawesynistów francuskich. Buxtehude mniej lub bardziej świadomie dokonał syntezy obu stylów i w efekcie stworzył nową, typowo organową formę, która bezpośrednio zainspirowała J. S. Bacha do napisania *Passacaglii c-moll*, a pośrednio wszystkie kolejne pokolenia kompozytorów. Tak oto w muzyce organowej passacaglia ze swobodnej formy tanecznej przekształciła się w ścisłą formę ostinatową.

Passacaglia Buxtehudego osadzona jest w metrum 3/2. Charakterystyczny rytm to cztery ćwierćnuty – ćwierćnuta z kropką – ósemka. Taki sam rytm odnajdziemy

---

<sup>15</sup> *Tamże*, s. 442.

w *Partite cento sopra Passacaglia* Frescobaldiego, jednak nie w Passacagliach, lecz... we wszystkich trzech ciacconach.

Kolejny punkt wspólny z Frescobaldim to zmiany tonacji. Jednak podczas gdy u włoskiego mistrza zmiany tonacji mają dość nieregularny, chaotyczny wręcz charakter, u Buxtehudego modulacje są niezwykle logiczne i symetryczne. Passacaglia składa się z czterech trzydziestotaktowych odcinków poprzedzielanych każdorazowo jednym taktem modulacji. Każda kolejna część osadzona jest w tonacji odległej o tercję od poprzedzającej ją: tak więc pierwsza utrzymuje się w d-moll, druga w F-dur, trzecia w a-moll, zaś ostatnia z powrotem w d-moll. Taki model jest bardziej zbieżny z passacagliami na instrument klawiszowy Bernardo Storace, włoskiego kompozytora z generacji późniejszej niż Frescobaldiego. One również miały po cztery części osadzone w czterech różnych tonacjach, poprzedzielane krótkimi łącznikami.

Passacaglie francuskich kompozytorów nie są poddawane zmianom tonacji. Jednak istotna cecha wspólna Passacaglii Buxtehudego z utworami Lully'ego czy Louis Couperina to temat ostinato w basie. Temat ten nie jest poddawany wariacjom. Jedyne zmiany, które w nim zachodzą, to modulacje całości jego materiału melodycznego.

Inne podobieństwo z francuską muzyką taneczną dotyczy tempa. Podobnie jak we francuskim balecie, u Buxtehudego tempo passacaglii jest wolne. Dlaczego szalony, południowoamerykański taniec w Andaluzji tańczony w zawrotnym tempie, a u Frescobaldiego przepisany w szybsze wartości w reakcji na zbyt wolne wykonywanie go przez muzyków, we Francji nabiera wolnego tempa i dostojnego charakteru, wyjaśnia niezwykle cenna obserwacja Thurstona Darta sformułowana po jego analizie temp wielu barokowych tańców, którą zawarł w swojej publikacji *Practica Musica*: „As a rule, dances are rapid and lively when first introduced. They become slow and sentimental as they grow old”<sup>16</sup>.

Powód tak wielu inspiracji stylem francuskim mogłaby stanowić udowodniana częstokroć frankofilia Buxtehudego. Zafascynowanie Buxtehudego muzyką i kulturą Francji było naturalne dla osoby wyrosłej w Danii, której dwór królewski był zapatrzony w Wersal. Nieobojętności Buxtehudego wobec ogólnej francuskiej gorączki już w jego młodości stara się dowieść Kerala J. Snyder:

Czy w Helsingorze, czy w Kopenhadze, Buxtehude musiał mieć świadomość trendów muzycznych panujących na duńskim dworze, nawet jeżeli sam nie uczestniczył w żadnych dworskich wydarzeniach. Czas jego młodości i pierwszych lat wieku dorosłego zbiega się niemal dokładnie z panowaniem Fryderyka III (1648-1670)”. Będąc młodym księciem, spędził Fryderyk pewien czas w Paryżu, gdzie zasmakował we francuskiej operze, balecie i muzyce orkiestrowej. Jeszcze większą inklinację do stylu francuskiego przejawiała jego małżonka, królowa Zofia Amelia z

<sup>16</sup> „Na ogół tańce są gwałtowne i żwawe, gdy wprowadza się je po raz pierwszy. Stają się powolne i cliche w miarę starzenia się”. T. Dart, *Practica Musica*, s. 45.

Brunszwiku. Podczas ich panowania miało miejsce wiele wystawnych wykonań oper i baletów, mimo iż królewski budżet był obciążony wojną ze Szwecją. Na dworze zatrudnieni byli francuscy śpiewacy, tancerze i muzycy grający na instrumentach smyczkowych. Królewskim kapelmistrzem był jednak przez większą część tego okresu – w latach 1652-55 oraz 1661-67 – wykształcony w Italii Niemiec, Kaspar Foerster junior. Jego większe dzieła komponowane dla dworu zaginęły, ale zachowała się część koncertów kościelnych, oratoriów i sonat na instrumenty smyczkowe; nie ulega też wątpliwości, że Buxtehude znał te utwory.<sup>17</sup>

Frankofilia uwidacznia się też w samych utworach Buxtehudego. Jego fugi organowe BuxWV 174-176 są inspirowane francuską *gigue*. Wiadomo, że zaginione *Templum honoris* Buxtehudego wieńczyła passacaglia zainspirowaną *Passacaille* z *Ariadne* Wolfganga Francka (1644-1710), który to utwór stanowi próbę wiernego naśladowania francuskiej opery.

Popularną do dziś teorię objaśniającą numerologiczne i w efekcie interpretacyjne znaczenie *Passacaglii d-moll* przedstawił w 1979 roku Stephen Ackert, a następnie opisał ją w 1984 roku Piet Kee. Koncepcja ta zakłada, że utwór odzwierciedla comiesięczny cykl księżycowy. Opiera się ona na proporcjach liczbowych i charakterze poszczególnych części. Najistotniejszymi cyframi dla tej koncepcji byłyby siódemka i czwórka. Siedem dni liczy sobie bowiem jedna faza Księżyca, a każdy pełen cykl zawiera się w czterech fazach. Istotnie passacaglia składa się z czterech części, temat zaś złożony jest z siedmiu nut, powtarzanych każdorazowo po siedem razy. W świetle tej koncepcji pierwsza część kompozycji odzwierciedlałaby nów, druga pierwszą kwadrę – Księżyc przybywający, trzecia pełnię, czwarta wreszcie ostatnią kwadrę – Księżyc ubywający, co wpływałoby na ich interpretację i rejestrację.

Istnieją dość silne pozamuzyczne argumenty na poparcie tej teorii. Źródła podają, że Buxtehudego łączyła nić przyjaźni z Andreasem Werckmeisterem. Ten zaś, oprócz tego, że zasłynął jako wynalazca popularnych w XVIII wieku temperacji, był jednym z ostatnich kontynuatorów sięgającej starożytności tradycji traktowania jako jedność filozofii, teorii muzyki i teologii.

Co więcej, takie zainteresowania nie były w miastach hanzeatyckich niczym oryginalnym. Dość wspomnieć, że w wielu kościołach budowano zegary astronomiczne: między innymi w Lubece, Rostocku i w Gdańsku. Właśnie w kościele mariackim w Lubece, gdzie Buxtehude był zatrudniony na zaszczytnym stanowisku organisty, stał najśłynniejszy z ówczesnych zegarów.

W obejściu za głównym ołtarzem stał jeden z cudów kościoła, zegar astronomiczny zbudowany w roku 1407. Pośrodku zegara znajdowało się planetarium, w którym słońce wskazywało dokładny czas, księżyc pojawiał się w odpowiedniej fazie i pokazane były ruchy pięciu ówczesnie znanych planet – Merkurego, Wenus, Marsa, Jowisza i Saturna. Zegar ten musiał wzbudzić więcej niż przelotne zainteresowanie Buxtehudego, skoro skomponował on cykl siedmiu suit

---

<sup>17</sup> Kerala J. Snyder, op.cit., s. 45.

klawesynowych obrazujących naturę, czyli właściwości planet. Pod planetarium umieszczony był zegar kalendarzowy z datą i znakami zodiaku, a nad nim mechaniczny teatr lalek z dzwonem wybijającym godziny; o dwunastej wyłaniała się procesja elektorów i oddawała pokłon przed postacią Chrystusa<sup>18</sup>.

Siedem suit zaginęło, nie sposób więc stwierdzić, czy między nimi a passacaglią istnieją podobieństwa świadczące o zbieżności tematów. Nie dotrwało do naszych czasów nawet żadne źródło wskazujące, jakie treści chciał zawrzeć w utworze kompozytor: zapis w *Andreas Bach Buch* to jedyny manuskrypt, w którym zachowała się passacaglia.

W kontekście biegłości Buxtehudego w zakresie sztuki retoryki i częstego wykorzystywania przezeń schematu Cycerona, analiza jego utworów pozbawiona próby wnikięcia w treść retoryczną wydaje się niepełna. Dowiedzione już zainteresowanie kompozytora numerologią i astrologią kusi jeszcze bardziej do zagłębiania się w matematyczną strukturę utworu, wyjątkowa zaś dla gatunku passacaglii symetria widoczna w utworze, bogactwo retorycznych figur jak również nietypowość dających się w nim odczytać liczb skłania do dokładniejszego przyjrzenia się tej problematyce.

Siedem to nietypowa cyfra w utworze muzycznym. Trudno dopatrywać się w niej regularności; jest liczbą pierwszą. Mimo to Buxtehude wykorzystał ją w paru innych kompozycjach; *Membra Jesu* składa się z siedmiu kantat; wydanie sonat zawiera po siedem kompozycji w każdym z dwóch druków; oczywistą manifestacją tej cyfry jest *Siedem Suit o Naturze albo Właściwościach Planet*. Utwór, który w proporcjach liczbowych szczególnie przypomina *Passacaglię*, to koncertujące *Kyrie* dla pięciu głosów wokalnych, dwojga skrzypiec i continuo przypisywane bez pełnego przekonania Buxtehudemu. Odnaleziono je w zbiorze muzycznym z Grossfahneru koło Gothy. Jako autor figuruje w partyturze J. Bocksdehude. Utwór ten składa się z dwóch odcinków: *Kyrie* i *Christe*. *Christe* oparte jest na basie ostinato, którego temat składa się z siedmiu taktów. Podzielone jest na cztery części kolejno w tonacjach d-moll, F-dur, a-moll i d-moll, poprzedzielane czterotaktowymi modulacjami. Trudno nie dostrzec bliźniaczego podobieństwa konstrukcji i planu tonalnego tego utworu z *księżycową* strukturą Passacaglii.

Oba utwory wokalnie-instrumentalne – a więc jedyne opatrzone tekstem i tym samym o jednoznacznej treści – które Buxtehude skoncentrował wokół liczby siedem: *Membra Nostri* i *Kyrie* zawierają w sobie silny ładunek emocjonalny. *Membra Nostri* uznaje się za pierwsze luterańskie oratorium. Tekst trzynastowiecznego poety Arnulfa z Leuven wyraża współczucie i cierpienie duszy ludzkiej wywołane przez mękę Jezusa. Siedem części utworu koncentruje się na zranionych częściach ciała Jezusa: stopach, kolanach, dłoniach, boku, sercu i głowie. Współobecność cyfry siedem w obu tych smutnych utworach i w *Passacaglii* implikowałaby interpretację utworu organowego w

---

<sup>18</sup> *Tamże*, s. 109.



podobnym zakresie znaczeniowym co utwory wokalnie-instrumentalne. Do symboliki liczb i figur dochodzi taneczność utworu, która determinuje jego formę.

Buxtehude, jako osoba wykształcona w szkole łacińskiej, musiał znać przedstawienia greckiej bogini Hekate, kojarzonej z Księżycem. Wizerunki tej bogini przedstawiają jej trzy twarze, przyporządkowane do różnych faz Księżyca. Spoglądająca w prawo piękna dziewczica to uosobienie pierwszej kwadry; usytuowana centralnie matka to symbol pełni; odwrócona w prawo staruszka obrazuje zaś ostatnią kwadrę. Cykl księżycowy staje się w tym kontekście więcej niż zjawiskiem astronomicznym; metaforą życia człowieka i odwiecznego kręgu, który zamyka i otwiera bramę życia, podobnie jak krąg tańczących *Totentanz*. Koneksję Passacaglii ze śmiercią implikuje choćby sama już tonacja d-moll, która jeszcze długo po Buxtehudem kojarzona była z żałobą; dość wspomnieć *Requiem d-moll* Wolfganga Amadeusza Mozarta czy pieśń *Śmierć i Dziewczyna* Franza Schuberta.

Cykl życia i śmierci człowieka jest u Buxtehudego ściśle powiązany z luterańską wizją Boga. Trójcę Świętą odnajdziemy w czwartej części *Passacaglii*. Po triolowym, tanecznym motywie pojawia się w niej w trzeciej ekspozycji tematu jedenaście skoków o oktawę w rytmie ósemkowym, jako onomatopieczne odzwierciedlenie dzwonów. Przerwane przez kolejną wariację w rytmie triolowym, dzwony wracają w wariacjach piątej, szóstej i siódmej. Za każdym razem dzwonią po dwanaście razy. Mamy zatem trzy serie dwunastu skoków o osiem stopni skali. Kluczowa jest tu cyfra osiem, przyporządkowana Bogu Ojcu. Trzy ósemki dają zaś osiemset osiemdziesiąt osiem: liczbowy zapis imienia *Chrystus*. Ducha Świętego odnajdziemy w basie, który według teorii Ackerta powiązany był z liczbą siedem i jej wielokrotnościami. W istocie jednak każda z części *Passacaglii* zawiera po pięćdziesiąt nut w basie, gdyż na końcu ostatniego tematu pojawia się każdorazowo jako rozwiązanie dodatkowa pryma toniki. Pięćdziesiąt to zaś liczba dni po Wielkanocy, po których chrześcijanie obchodzą Zielone Świątki; najważniejszą uroczystość związaną z Duchem Świętym.

Siedem to suma czwórki – cyfry ciała – i trójki – symbolu duszy. U Buxtehudego granica między tymi składnikami rysuje się bardzo wyraźnie: w każdej części cztery pierwsze wariacje kontrastują z trzema ostatnimi. W pierwszej części po powolnych, przerywanych pauzami następstwach akordowych i ćwierćnutowym rytmie ciaccony w wariacjach od piątej do siódmej figurują już same ósemki. W drugiej części w trzech ostatnich wariacjach sopran porusza się wyłącznie w ruchu ósemkowym. W wariacjach od piątej do siódmej w trzeciej części dialog akordów z sopranem również stwarza wrażenie ruchu ósemkowego. W ostatniej zaś części trzy końcowe wariacje obrazują wspomniane już wcześniej dzwony.

Warto zauważyć, że w odcinkach nawiązujących prawdopodobnie do pierwszego elementu człowieka – ciała – wiele zastosowanych figur retorycznych może być rozpatrywane w kontekście śmierci i żałoby. W pierwszej wariacji pierwszej części pojawiają się pathopoeia i suspiratio, w drugiej antithesis, a w trzeciej abruptio. Druga część, mimo że optymistyczna, obrazująca rosnący Księżyc, zawiera kathabasis.

Trzecia część jest niejednoznaczna; występują w niej zarówno *kathabasis* jak i *anabasis*, tak jakby ciało walczyło o tłące się w nim życie. Wreszcie w czwartej części zwycięża taniec śmierci; *triole*, dające złudzenie taneczności, lecz w istocie niecharakterystyczne dla żadnego konkretnego tańca, przerwane są w trzeciej wariacji przez zapowiedź dzwonów, a wreszcie przez trzywariacyjny ich triumf, sygnalizujący śmierć Księżycy, Hekate, Chrystusa, człowieka...?

Dla interpretacji *Passacaglii d-moll* jako przedstawienia *danse macabre*, tak jak dla teorii *księżycowej*, bez trudu znaleźć można wiele uzasadnień pozamuzycznych. Jedno z nich to tragizm samej biografii kompozytora, który stale ocierał się o śmierć. W roku 1672 stracił swą pierworodną córkę Helenę Elisabeth, która nie przeżyła nawet dwóch miesięcy. W 1675 roku w wieku trzech lat odeszła córka Buxtehudego Anna Sophia w wieku trzech lat. Dwanaście lat później doszło do kolejnego nieszczęścia; córka Maria Engel zmarła, doczekawszy zaledwie jednego roku życia.

Ponadto sam kościół mariacki w Lubece, tak jak dostarczył dowodów na poparcie teorii Ackerta, tak samo jest w stanie poprzeć wizję *Passacaglii* jako tańca śmierci. Mowa o kaplicy *Totentanz*, w której znajdują się małe organy i witraże obrazujące śmiertelny krąg tańczących. Stan kaplicy w czasach Buxtehudego opisuje Kerała J. Snyder:

Małe organy znajdowały się w kaplicy *Totentanz*, nieco analogicznej do północnego transeptu katedralnego, ale o wysokości nawy bocznej. Jej ściany ozdobił słynny obraz „Taniec śmierci” wykonany w roku 1463 przez najśłynniejszego lubeckiego artystę Bernta Notkego po wielkiej epidemii dżumy. Przedstawiał on szkielet tańczący na przemian z członkami wszystkich klas społecznych, począwszy od papieża i cesarza aż do niemowlęcia, a wszystko to na tle panoramy Lubeki. Wiersz umieszczony poniżej relacjonował rozmowę śmierci z każdą z postaci. Nad tym właśnie obrazem w latach 1475-77 Johannes Stephani zbudował małe organy z jednym manuałem i pedałem<sup>19</sup>.

Obraz Bernta Notkego, ponad którym Buxtehude miał do dyspozycji małe organy – tzw. *Totentanzorgel* – został zniszczony w trakcie bombardowania Lubeki podczas II wojny światowej. Jednakże zachowały się fragmenty analogicznego obrazu Notkego dla kościoła św. Mikołaja w Tallinnie, z których można wnioskować o sugestywności Lubeckiego tańca śmierci:



<sup>19</sup> Kerała J. Snyder, op.cit., s. 112.

Łatwo wyobrazić sobie, że Buxtehude grał Passacaglię d-moll na organach w kaplicy *Totentanz*. Faktura tej kompozycji zdaje się adekwatniejsza do tego instrumentu niż do monumentalnych organów Stellwagena zlokalizowanych na tylnym chórze monumentalnego kościoła mariackiego. Można byłoby na tej podstawie dopatrywać się powiązania z toposem tańca śmierci. *Pass* to prefiks włoskiego czasownika przechodzić, zaś *passé* znaczy miniony, staromodny. Czy *Passacaglia* Buxtehudego to kolejna *Passacaglia della vita*? Czy gdyby kompozycja ta miała tekst, brzmiałby on *si muore sonando, si muore danzando* (umierasz grając, umierasz tańcząc)? Twierdząca odpowiedź na te pytania zdaje się prawdopodobna.

### **Bibliografia**

- James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Londyn 1978.
- Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, Indiana 1997.
- Thoinot Arbeau, *Orchesography*, tłum. Mary Stewart Evans, New York 1967
- Pascal Blanchard i Sandrine Lemaire, *Culture coloniale 1871-1931*, Paryż 2003.
- Selma Jeanne Cohen, *Dance as a Theatre Art, Source readings in dance history from 1581 to the present*, Nowy Jork 1977.
- Mabel Dolmetsch, *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*, Nowy Jork 1975.
- Mabel Dolmetsch, *Dances of England and France from 1450 to 1600*, Nowy Jork 1975.
- Romain Goldron, *Die Musik der Antike und des Orients*, Lozanna 1965.
- The Grove Dictionary of Music and Musicians.
- Helmut Günther i Helmut Schäfer, *Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes*, Hamburg 1975.
- Christopher Hogwood, *The Keyboard in Baroque Europe*, Cambridge 2003.
- Thomas Mann, *Buddenbrookowie, Dzieje upadku rodziny*, tomy I i II. Tytuł oryginału: *Buddenbrooks, Verfall einer Familie*, tłum. Ewa Librowiczowa, Warszawa 1988.
- Anya Peterson Royce, *The Anthropology of dance*, Huddersfield 2002.
- Pierre Rameau, *The Dancing Master*, tłum. Cyril W. Beaumont, Nottingham 2003.
- Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Hildesheim 1992.
- Otto Schneider, *Tanz Lexikon*, Wiedeń 1985.
- Kerala J. Snyder, *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*, Rochester 2007.
- Kerala J. Snyder, *Dietrich Buxtehude, Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, tłum. Marcin Szelest, Kraków 2009.
- Christopher Stenbridge, *Frescobaldi's Toccatas w: Organists' Review* May 2010.
- John Weaver, *Orchesography, Translated from the French of Feuillet and A Samll Treatise of Time and Cadence in Dancing*, Westmead 1971.

**Streszczenie**

Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o liczbę oraz natężenie wzajemnych zależności między muzyką organową a tańcem. Obecność archetypów tanecznych w wielu obszarach muzyki organowej oraz idiom taneczny w formalnych elementach kompozycji organowych zostały przedstawione na przykładzie passacaglii. Zaproponowane interdyscyplinarne spojrzenie na historię muzyki oparte na analizach kompozycji Girolamo Frescobaldiego oraz Dietricha Buxtehudego. Podkreślona została rola wiedzy o tańcu w organowej praktyce wykonawczej.

**Słowa kluczowe**

passacaglia, Buxtehude, Frescobaldi, taniec, organy

**Magdalena Białecka**

**Dance idiom in organ music on the example of passacaglia****Abstract**

The article is an attempt to answer the question about the number and intensity of mutual dependencies between organ music and dance. The presence of dance archetypes in many areas of organ music and the dance idiom in the formal elements of organ compositions are presented on the example of passacaglia. A proposed interdisciplinary view of the history of music based on analyzes of the compositions of Girolamo Frescobaldi and Dietrich Buxtehude. The role of dance knowledge in organ performance practice was emphasized.

**Keywords**

passacaglia, Buxtehude, Frescobaldi, dance, organ