

Józef Majewski
Uniwersytet Gdański*

MUSIKALISCHES OPFER, CZYLI BACH KONTRA FRYDERYK WIELKI I OŚWIECENIE¹

MUSIKALISCHES OPFER OR BACH VERSUS FREDERICK
THE GREAT AND THE ENLIGHTENMENT

Abstract


Today, Bach's music enjoys a huge interest and popularity in the West. However, this situation is paradoxical – it hides a certain contradiction. The progressive, liberal and secular West is an heir of the ideas of the Enlightenment, while “Bach, in his unswerving religious conservatism, was living and working very much at odds with the progressivist currents of his day, and ours” (Michael Marissen). The author of this paper focuses on Bach's anti-Enlightenment attitude, presenting it mainly on the basis of the instrumental masterpiece *Musikalisches Opfer* BWV 1079. Towards the end of his article, with the help of Emil Cioran, John M. Coetzee, Ingmar Bergman and Zuzana Růžickova, the author suggests an answer to the question why the music of Bach, an enemy of the Enlightenment, not only enjoys such a huge popularity, but is also treated in the Enlightened West as the work of the grandest music genius of the human race – one ranking among its best achievements.

Christianity, faith, musical sermon, reason, Enlightenment, the West

* Instytut Mediów, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

ul. Jana Bażyńskiego 4, 80-309 Gdańsk

e-mail: jozef.majewski@ug.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-9617-6454>

¹ Tekst ten powstał na kanwie referatu pt. *Sacrum w muzyce Jana Sebastiana Bacha*, który wygłosiłem podczas konferencji „Sacrum w sztuce i przez sztukę, w kontekście różnic między kulturami i cywilizacjami”, będącej IV edycją cyklu „Oblicza sacrum w kulturach i cywilizacjach”, która odbyła się 20–21 listopada 2019 roku, a została zorganizowana przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Gdańskiego oraz Polskie Towarzystwo Filozoficzne Oddział w Gdańsku.

Wprowadzenie

W roku 2019 redakcja „BBC Music Magazine” zwróciła się do 174 wiodących kompozytorów muzyki klasycznej naszego globu z pytaniem, kogo uważają za największego twórcę muzyki wszech czasów. Listę pięćdziesięciu największych otwiera, i to bezapelacyjnie, Jan Sebastian Bach (1685–1750). W komentarzu do wyników redakcja pisze:

Wszyscy przywołują nazwisko Bacha, którego duch mieszka praktycznie w każdej nucie napisanej od czasów jego śmierci. Z najwyższym kontrapunkcyjnym kunsztem rzeźbi on muzykę o doskonałej formie i równowadze, wypełniając ją emocjonalną siłą, która odbija się echem przez stulecia. Od bolesnego piękna suit wiolonczelowych i oszalamiających poruszeń utworów klawiszowych aż po dramatyczną siłę kantat, nikt nie zbliżył się, a i zapewne nie mógł się zbliżyć do geniuszu Bacha („BBC Music Magazine” 2020)².

Już w połowie wieku XX Witold Lutosławski, który sam na tej liście znalazł się na miejscu trzydziestym, pisał:

Jesteśmy uprzywilejowani przez fakt, że to, co Bach miał ludziom do zakomunikowania, stało się naszym udziałem [...]. Jesteśmy tak dziś zrośnięci z Bachowską spuścizną, że nie możemy wyobrazić sobie jej braku. Gdyby jakimś przewrotnym cudem odjęto nam to, co zbudowała w nas twórczość największego z geniuszów muzycznych ludzkości, nie moglibyśmy w tym spustoszeniu poznać siebie samych (Lutosławski 1951: 143–144).

² Dla jasności do pytania dołączono cztery kryteria muzycznej wielkości: 1. Oryginalność – w jakim stopniu wybrani twórcy zwrócili muzykę w nowe i niezwykle kieuunki? 2. Oddziaływanie – jak mocno wpłynęli na muzyczną scenę swoich i późniejszych czasów? 3. Kunszt – jak z technicznego punktu widzenia doskonale jest skonstruowana ich muzyka? 4. Czysta przyjemność – jak wielką przyjemność ona sprawia? W ankiecie uczestniczyli/uczestniczyły m.in.: Eleanor Alberga, Gerald Barry, David Bednall, Judith Bingham, Qigang Chen, Unsuk Chin, John Corigliano, Jessica Curry, Danny Elfman, Sebastian Fagerlund, Brian Ferneyhough, Shiva Feshareki, Dai Fujikura, Christopher Gunning, Jake Heggie, Rolf Hind, Gabriel Jackson, Elena Langer, Morten Lauridsen, Paul Mealer, Anna Meredith, Thea Musgrave, Roxanna Panufnik, Gabriel Prokofiev, Steve Reich, John Rutter, Howard Skempton, Bent Sørensen, Joby Talbot, Outi Tarkiainen, Anna Thorvaldsdottir, Erkki-Sven Tüür, Eric Whitacre. Za Bachem kolejno znaleźli się: Igor Stravinsky (1882–1971), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791), Claude Debussy (1862–1918)...

Muzyka Jana Sebastiana cieszy się dziś ogromnym – jak się zdaje – nieporównywalnym z żadnym innym kompozytorem muzyki klasycznej zainteresowaniem i wielką popularnością, i to zarówno w ramach kultury, powiedzmy, najwyższej czy wysokiej, jak i niższej czy niskiej, szczególnie na Zachodzie (zob. Kenyon 2011). Dobrze widać to na przykładzie najmłodszej córki Mnemosyne i Zeusa – Kina. Wytwórnia płytowa Naxos na swojej stronie internetowej podaje (bardzo niepełną) listę 200 filmów każdego rodzaju, na których ścieżkach dźwiękowych wykorzystano muzykę kantora z Lipska (Naxos 2021). Wśród nich znajdziemy autentyczne dzieła sztuki, jak *Ofiarowanie* Andrieja Tarkowskiego, *Sarabanda* Ingmara Bergmana czy *Ida* Pawła Pawlikowskiego, ale także wielkie popkulturowe produkcje, jak *Milczenie owiec* Jonathana Demme’a, *Siedem* Davida Finchera czy *Szczygieł* Johna Crowleya. Słynny amerykański biolog, Lewis Thomas, zapytany w latach siedemdziesiątych XX wieku o przesłanie, jakie ludzkość mogłaby skierować do cywilizacji pozaziemskich, odpowiedział:

Głosowałbym za muzyką Bacha, za całą muzyką Bacha, nieustannie wysyłaną w przestworza. Oczywiście, to byłoby chwalenie się, lecz z pewnością wybacalne, wszak na początek takiej znajomości wypada pokazać najlepszą twarz (Thomas 1978: 42).

Nowoczesny, liberalny i świecczy Zachód, spadkobierca ideałów oświecenia, chlubi się muzyką Jana Sebastiana, tymczasem sytuacja ta wcale nie jest oczywista czy łatwo wytłumaczalna, jeśli tylko uświadomić sobie, że Bach nie podzielał ideałów owej epoki, był im przeciwny. Jego muzyka, tak wokalna, jak instrumentalna, konsekwentnie płynie pod prąd oświecenia. Wbrew niektórym badaczom, takim jak Christoph Wolff czy John Butt (Wolff 2011; Butt 2010), sugerującym, że Bach ideowo trzymał z postępowymi ruchami swojej epoki, lipski kantor był konserwatystą religijnym, który „żył i tworzył w bardzo wyraźnej sprzeczności z postępowymi nurtami swoich i naszych [XXI wieku] czasów” (Marissen 2018). Jak to się dzieje, że w muzyce lipskiego kantora, muzyce z istoty kościelnej, wręcz teologicznej, która krytycznie ocenia ideały oświeceniowe, oświeceniowy Zachód widzi swoją „najlepszą twarz”? W ostatniej części niniejszych rozważań powrócę do tego pytania, w którym widzę jeden z kluczy do zrozumienia duchowej kondycji dzisiejszego Zachodu, tymczasem pokrótce postaram się pokazać antyoświeceniowy oścień twórczości Bacha, czyniąc to na przykładzie czysto instrumentalnego arcydzieła *Musikalisches Opfer* BWV 1079, które w roku 1747 napisał on i ofiarował wielkiemu i bezwzględnemu piewcy oświecenia, przyjacielowi Woltera – Fryderykowi II (zm. 1786), królowi Prus, ateuszowi, muzykowi i filozofowi. Na początek jednak wypada zajrzeć do kilku kantat Jana Sebastiana.

Rozum oświeceniowy, czyli rozum zaślepiiony

Bach dobrze znał idee oświecenia – wiedział, przeciwko czemu występuje. Znał je z pierwszej ręki – wystarczy powiedzieć, że w Lipsku, gdzie żył i pracował od 1723 r. aż do śmierci w roku 1750, wyjątkowo starannie dbał o to, by zawodowo, towarzysko i osobiście pozostawać w zażyłych czy ścisłych relacjach z wykładowcami tamtejszego uniwersytetu, który w Niemczech „należał do najbardziej postępowych i wolnomyślicielskich twierdz naukowych” (Miłka 2009: 21). Jan Sebastian wiedział, że oświecenie ceni i czci przede wszystkim rozum, rozum oświecony, ten, który „rozpoczął [...] proces bez precedensu, [bo] proces Boga [...]” (Hazard 1972: 58).

Chociaż w wieku XVIII rozum oświecony pojmowano na różne sposoby, to łączyło je przekonanie, że musi on pozostać wolny od zewnętrznych autorytetów tradycji i wiary religijnej. Wolny zatem od Pisma Świętego, które dla oświecenia zasadniczo nie miało nic wspólnego z jakimkolwiek objawieniem Bożym. Ostatecznie rozum tej epoki musiał się uwolnić od Boga chrześcijańskiego, który, jeśli i o ile Bóg istnieje, nie jest i nie może być Trójcą Świętą, tym bardziej ingerującą w historię ludzi, jakoby obciążonych grzechem pierworodnym, czyli potrzebujących zbawienia, ofiarowanego przez ukrzyżowanego i zmartwychwstałego Chrystusa, jednocześnie Boga i człowieka. Na takie rzeczy oświeceniowy rozum nie mógł się zgodzić (zob.: Hazard 1972; Owen, Owen 2010; Byrne 1997). Tymczasem Jan Sebastian w kantatach konsekwentnie bronił tych rzeczy, sprzeciwiając się rozumowi oświecenia. W kantatach ów rozum nazywał:

– zarozumiałym i złym, jak w BWV 126: „Rzuć też na ziemię zarozumiałców / I obróć w niwecz ich zamysły złe!”³ (zob. Pelikan 2017: 78–80);

– zaślepionym i głupim, jak BWV 175: „[...] My ludzie często przypominamy głuchych, / Gdy zaślepiiony rozum nie wie, co On [Chrystus] mówił. / O! Głupcze pamiętaj: gdy Jezus do Ciebie się zwraca” (zob. Dürr 2004: 318–319);

– chwiejnym i wrogim wierze oraz na usługach diabła, jak w BWV 178: „Milcz, milcz już chwiejny rozumie! [...] W ręce Twej, Panie, każdy wróg; / Ty znasz jego zamiary, / Wiesz o zamysłach czarta sług. / Daj nam dochować wiary. Gdy rozum wiarę zwalczyć chce, / I w przyszłość wierzyć boi się, / To tylko Ty pocieszasz” (Dürr 2004: 389).

Lipski kantor nie w (oświeceniowym) rozumie znalazł sens życia, ale w wierze w Boga Trójcę – i wiarę tę „wykładał” w swoich utworach. Już

³ Cytaty kantat Bacha za: *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha* 2004.

w roku 1708, gdy miał dwadzieścia trzy lata, za ostateczny cel – „Endzweck” – swojej kompozytorskiej, organowej i kantorowej działalności uznał „uregulowanie muzyki kościelnej, na chwałę Bożą” („eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren”) (zob. Geck 2004). Wbrew oświeceniowi, wierzył, że Bóg prawdziwie i ostatecznie objawił się w Biblii, przede wszystkim zaś uczynił to w swoim Synu. Przyjmował doktrynę o grzechu pierworodnym, od którego uwolniła ludzi śmierć Chrystusa na krzyżu i Jego zmartwychwstanie. Wierzył, że Chrystusowe zbawienie uobecnia się w słowie Bożym i sakramentach Kościoła.

Thema regium, czyli muzyczna pułapka

Wzorcowym, można rzec, przedstawicielem oświecenia w Niemczech był Fryderyk II. Władca Prus, który na królewski tron wstąpił w 1740 roku, nie ukrywał, jak sam zanotował, że „gardzi każdą zorganizowaną religią” (cyt. za: MacDonogh 2009: 192). W szczególnej pogardzie miał zaś chrześcijaństwo, o którym pisał, że jest

starą metafizyczną fikcją, pełną cudów, sprzeczności i absurdów. Narodziła się w gorącej wyobraźni Wschodu, by następnie rozprzestrzenić się na całą Europę, gdzie pewni fanatycy poparli ją, gdzie pewni intryganci udawali, że ich przekonała, i gdzie pewni kretyni naprawdę w nią uwierzyli (cyt. za: Blanning 2016: 401).

7 maja 1747 roku Fryderyk, wirtuoz fletu, przyjął w swojej posiadłości w Poczdamie Jana Sebastiana. Monarcha nie cenił sobie rodzaju muzyki uprawianej przez Bacha, którą na królewskim dworze, gdzie prym wiódł nowoczesny, homofoniczny, lekki i śpiewny styl *galant*, uważano za staromodną, bo polifonicznie „ociężałą”, kontrapunktycznie „sztuczną”, zbyt „wyszukaną”, a do tego „intelektualną”, lecz zapragnął przetestować muzyczne możliwości lipskiego kantora. Konkretnie kazał mu zagrać na poczekaniu kilkugłosową fugę do specjalnie przygotowanego królewskiego tematu, który sam mu zagrał na pianoforte⁴. Sporo wskazuje na to, że Fryderyk chciał, by Bach na tym *thema regium* połamał sobie kompozytorskie i wirtuozowskie

⁴ Przypuszcza się, że na życzenie króla temat dla Bacha opracował Johann Joachim Quantz (zm. 1773), nadworny muzyk Fryderyka, wybitny kompozytor i dobry znawca kontrapunktu (Oleskiewicz 1999; Sheveloff 2013), albo nawet syn Jana Sebastiana – Carl Philipp Emanuel (zm. 1788) (Schönberg 1984).

zęby. Arnold Schönberg, ojciec muzyki nowej XX stulecia, temat ten nie bez racji uznał za złośliwy żart, na który złożyły się dwadzieścia dwa dźwięki nienadające się na jakąkolwiek fugę:

[...] wielki król wiedział, jak człowiek się czuje po zwycięskiej bitwie, ale zachciało mu się zobaczyć, jak zachowa się ktoś, kto bitwę przegra. Król zapragnął zobaczyć zakłopotanie człowieka, który w życiu doświadczał bitew wyłącznie zwycięskich. Chciał zabawić się bezradnością ofiary swojego żartu, gdy wielce sławiona sztuka improwizacji nie poradzi sobie z trudnościami dobrze zastawionej pułapki. [Bo] To była pułapka [...]. Królewski temat [...] nie dopuszczał ani jednej imitacji kanonicznej. Wszystkie cuda, które słyszymy w *Musikalisches Opfer*, są wynikiem kontrapunktów, kontr-melodii i innych zewnętrznych dodatków (Schönberg 1984: 394–395).

Jan Sebastian podniósł rękawicę rzuconą przez Fryderyka, wroga chrześcijaństwa, tyle że królewski żart-pułapkę potraktował i jako osobiste wyzwanie, i jako okazję do obrony wiary Kościoła. *Musikalisches Opfer* okazuje się

[...] starannie opracowaną obroną anty-oświeceniowego luteranizmu, której pierwszorzędnym celem jest, jak całej muzyki Bacha, chwała Boga. [...] Utwór ten promuje biblijno-luterańską koncepcję chwały, której Fryderyk nie był w stanie okazać sympatii: „chwały przez uniżenie”, związanej z „teologią kryzysa” Marcina Lutera [...] (Marissen 2016: 7 i 194).

Dar Bacha, czyli muzyczny pojedynek

Na dworze Fryderyka lipski kantor nie poniósł klęski, ale nie był zadowolony z występu przed monarchą⁵. Zagrał wtedy fugę trzygłosową, natomiast gdy król zażyczył sobie jeszcze fugi sześciogłosowej – pokornie odmówił, tłumacząc się trudnościami technicznymi tematu. W zamian zagrał fugę do własnego *soggetto*, ale obiecał, że sześciogłosową fugę do *thema regium* napisze w przyszłości. Po powrocie do Lipska pomysł ten rozwinął mu się w ogromnych rozmiarów dzieło, na które złożyły się dwie fugi, trzy- i sześciogłosowa, sonata na flet poprzeczny (ulubiony instrument monarchy), skrzypce i *basso continuo* oraz równo dziesięć kanonów. A wszystko przygotował w taki sposób, by... utrzcć nosa królowi. Przesłał władcy utwór,

⁵ W tej i następnej części inspirowałem się studiami: Chafe 1991; Marissen 1995 i Marissen 2016: 191–225, jak też: Collins, Schloss 2001; Sheveloff 2013.

można powiedzieć, anty-oświeceniowy, bo na wskroś kościelny, czyli ofiarował mu akurat to, czego król nie znosił i czym gardził. O stosunku Fryderyka do samej muzyki kościelnej tak pisał Charles Burney (1726–1814), autor pionierskiej historii muzyki europejskiej:

[...] powiadano mi jeszcze przed mym przybyciem [do Niemiec], iż swe uprzedzenie do owego rodzaju muzyki [kościelnej] posunął Jego Pruska Wysokość tak dalece, iż gdy usłyszy o jakim bądź kompozytorze, co kantatę pisał czy też oratorium, wystawia sobie, iż smak jego ulec musiał przez to skażeniu, i o innych jego kompozycjach zawsze już odtąd powiada: „Fe! To trąci kruchtą!” (Burney 2018: 240).

Musikalisches Opfer naprawdę „trąci kruchtą”.

Zacznijmy od *Sonaty triowej c-moll na flet, skrzypce i basso continuo*, którą Bach napisał specjalnie z myślą o Fryderyku II, fleciście lubującym się w sonatach. Jan Sebastian miał do wyboru przynajmniej trzy postaci tej formy muzycznej: 1) *sonata da camera*, komnatowa, świecka, wykorzystująca techniki polifonii, składająca się z czterech części: szybka → wolna → szybka → wolna, wykonywana poza kościołami; 2) *sonata da chiesa*, kościelna – czteroczęściowa: wolna → szybka [fugowana] → wolna → szybka [imitacyjna] – przeznaczona do świątyni; 3) sonata trzyczęściowa w nowocześniejszym wówczas, oświeceniowym stylu *galant*: wolna (adagio) → szybka (allegro) → szybka (allegro) lub szybka → wolna → szybka. Fryderyk gustował w trzyczęściowych sonatach, ale Bach ofiarował mu utwór czteroczęściowy, sonatę kościelną, która monarsze musiała „trącić kruchtą”. W zbiorach muzycznych króla Prus ze świecą szukać sonat *da chiesa*, a pośród tych, które tam się znajdowały, były i takie, które przerobiono na trzyczęściowe (Nahajowski 2013: 199) – czyżby w celu usunięcia z nich kościelnego „smrodku”?

Fryderykowi „kruchtą trąciły” również dwie fugi, które Bach skomponował *in stile antico*, dalekim od oświeceniowego stylu *galant*, a do tego nazwał je z włoska *ricercarami*, a zatem również po staremu. „*Ricercar*” to nazwa rodem z epoki renesansu, kiedy forma ta odgrywała znaczącą rolę w muzyce kościelnej. Przykładem twórczość Girolama Frescobaldiego (zm. 1643), włoskiego mistrza kontrapunktu, szczególnie zaś jego arcydzieło *Fiori musicali*, czyli trzy msze organowe, w których łącznie znalazło się sześć *ricercarów* (jeden na po Komunii świętej oraz pięć na Ofertorium). Jan Sebastian znał i cenil to arcydzieło, które przepisał już w 1714 roku i długo studiował. Peter Williams sugeruje, że Bach mógł umieścić *ricercary* w *Musikalisches Opfer* pod wpływem właśnie tego arcydzieła Włocha (Williams 2012).

Do sonaty kościelnej i „liturgicznych” *ricercarów* Bach dodał jeszcze dziesięć kanonów, czyli ofiarował monarsze kolejną formę, która „trąciła kruchtą”, i to w wyjątkowy sposób – poprzez ich symboliczno-teologiczny związek z Dziesięcioma przykazaniami. Kanon w muzyce renesansu i w czasach Jana Sebastiana kojarzył się z prawem, bo łacińskie słowo *canon* oznacza „regulę”, „prawidło”, ale również właśnie „prawo”, co w połączeniu z symboliczną liczbą równo dziesięciu kanonów kierowało myśl ku „prawu Bożemu”, rekapitulowanemu w Dekalogu, wyłożonym w owej „gorącej”, „fanatycznej” i „kretyńskiej” Biblii.

Jan Sebastian w *Musikalisches Opfer* wyraźnie akcentuje sprawę szukania, która również „trąci kruchtą”. Na szukanie wskazuje już sama nazwa „ricercar”, która wywodzi się od włoskiego czasownika *ricercare*, oznaczającego „szukać”, „dążyć”, „pragnąć”. Jan Sebastian to „poszukujące” znaczenie swego dzieła wydatnie wzmocnił z pomocą tytułu poprzedzającego dwie fugi *in stile antico*: **Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta** („Na rozkaz króla, pieśń [czyli fuga] i pozostałe [części kanoniczne] rozwiązane sztuką kanoniczną”⁶), który pomyślał jako popularny w jego czasach akrostych: pierwsze litery kolejnych jego słów, przez Bacha pogrubione, układają się w słowo RICERCAR.

W *Musikalisches Opfer* o poszukiwaniu traktuje także inskrypcja zapisana ręką Jana Sebastiana przy kanonie dziewiątym: *Quaerendo invenietis* – „Szukaniem [Gdy będziesz szukał], znajdziesz”. Trudno nie przyjąć, że Bach robi tu aluzję do ewangelicznych słów Jezusa: *quaerite, et invenietis* (w łacińskim przekładzie Wulgaty), „szukajcie, a znajdziecie” (Łk 11,9–13; Mt 7,7–11). Jezusowe słowa nie pozostawiają wątpliwości co do tego, o jakie szukanie może tu chodzić – co jest, co winno być celem życia: zbawienie. I tę starą prawdę wiary Kościoła Bach muzycznie przypomniał Fryderykowi.

Królewska fortuna, czyli ludzka marność

Kościelną i teologiczną wykładnię *Musikalisches Opfer* sugerują również łacińskie inskrypcje dołączone do dwóch z dziesięciu kanonów i same te dwa utwory:

⁶ Przekład za: Wolff 2011: 500.

– kanon czwarty – *per augmentationem, contrario motu* – przy którym widnieją słowa „Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis”, czyli „Niech z powiększonymi nutami rośnie Fortuna Króla”,

– kanon piąty – modulujący, *per tonos* – ze słowami: „Ascendenteque modulatione ascendat Gloria Regis”, czyli „I niech z modulującymi w górę wzrasta Chwała Króla”.

Oba kanony w szczególny sposób mogły się nie spodobać Fryderykowi, wszak oba okazują się znaczącymi przykładami (kąśliwej) ironii: ich muzyczna zawartość nie ilustruje treści inskrypcji, przeciwnie – jest ich zaprzeczeniem, a do tego „trąci kruchtą”. Chociaż kanon czwarty otrzymał rytm i cechy uwertury francuskiej, to zastosowana w nim augmentacja spowolniła to, co – zgodnie z inskrypcją – miało być dynamiczne, natomiast chromatyka i ruch przeciwny zaćmiły to, co miało lśnić. Fortuna króla w uszach słuchacza nie rośnie, ale przeciwnie – ubywa jej, można nawet powiedzieć, że... obumiera. Uczestniczymy tu nie, jak miałyby wynikać z *ouverture à la française*, w podniosłym marszu króla wśród tłumów wiwatujących na jego cześć: „Niech żyje król!”, ale bierzemy udział w czymś, co można nazwać... marszem żałobnym, bo melodia nasączona jest melancholią, smutkiem, przygnębieniem. Fortuna władcy łączy się tu nie z królewskim splendorem, majestatem i chwałą, ale... z marnością i śmiertelnością (zob. Chafe 1991: 20–21; 213–215). Jak ujmuje to Eric Chafe, Bach akcentuje tu w barokowy sposób to, co Walter Benjamin w studium *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* określił mianem „dysproporcji między nieograniczoną hierarchiczną godnością, którą obdarza go [cezara, króla, monarchę] Bóg, a stanem swojej [cezara, króla, monarchy] człowieczej marności” (Benjamin 2013: 72).

Z czymś podobnym mamy do czynienia w kanonie piątym. W utworze tym – jak głosi inskrypcja – winniśmy słyszeć modulowanie tonacji w górę, tyle że choć one rzeczywiście się wznoszą, to ucho tego nie odnotowuje lub też ma z tym poważne problemy. To efekt, jak się przypuszcza, nagromadzenia w taktach szóstym i siódmym aż pięciu interwałów „diabelskich”, czyli trytonów⁷, co „może zaburzać orientację tonalną słuchacza” (Collins, Schloss 2001: 147). Problem polega jeszcze na tym, że modulowanie w górę w krótkim czasie musi się zatrzymać – chwała króla, miast stale rosnać,

⁷ „Tritone. Interval of augmented 4th which comprises 3 whole tones, e.g. from F up or down to B. Difficult to sing, and in medieval times its use was prohibited. There was saying, involving the Hexachord names for the notes, *Mia contra fa diabolus est* in musica, «Mi against fa is the devil in music», hence the frequent use of the tritone in compositions to suggest evil” (Kennedy 2004: 747).

szybko osiąga kres, jest skończona. Choć Bach zadbał o to, by temat kanonu z kolejnymi wejściami ukazywał się w coraz wyższym i wyższym rejestrze, szybko wyczerpują się możliwości realizacji tego kanonu, bo niewiele powtórzeń trzeba, by utwór stał się niemożliwy do grania.

W obu kanonach Bach jakby chciał przekazać Fryderykowi, że chociaż – z Bożego nadania – przysługuje mu królewska godność, fortuna i chwała, to jednak nie są one w stanie przesłonić jego prawdziwej, ludzkiej kondycji, a tym samym marności, skończoności, grzeszności i śmiertelności. Tylko Chrystus, Król nad królami, objawia prawdziwy królewski majestat i królewską chwałę, chwałę w uniżeniu i krzyżu. Oto co lipski kantor – jak wiele na to wskazuje – miał do powiedzenia oświeceniowemu królowi Prus w kanonach czwartym i piątym, jakby w muzycznym kazaniu. A że *Musikalisches Opfer* jest utworem pomyślanym właśnie jako kazanie, przemawiają za tym poważne racje.

***Concio et cantio*, czyli muzyczne kazanie**

Łaciński tytuł, którym Jan Sebastian opatrzył dwa ricercary: *Regis Iussu Cantio et Reliqua Canonica Arte Resoluta* – „Na rozkaz króla, pieśń i pozostałe rozwiązane sztuką kanoniczną”, zdaje się niewinny, wszak przecież informuje „tylko” o rodzaju muzycznego zadania. Tymczasem jednak w luteranckim baroku w Niemczech raczej nie trzeba było nazbyt przenikliwego oka, by dostrzec w tym tytule słowo zwykle i jednocześnie niezwykle: *cantio*. To ono sprawiało, że Bachowy nagłówek ricercarów w tamtych czasach mocno „trącił kruchtą” – przede wszystkim liturgiczną modlitwą Kościoła luteranckiego (Arnold 2014; Leaver 2007).

Rzeczownik *cantio* (od łac. *conere* [*cantare*] – „śpiewać”, „grać”) w słowniku luteranckim zajmował wyjątkowe miejsce. W protestantyzmie – inaczej niż w rzymskim katolicyzmie, gdzie wskazywał jedynie na rodzaj pobożnego dodatku do kultu (paraliturgia) – oznaczał istotną część samej służby Bożej, modlitwy liturgicznej, i to nie tylko jako „śpiew”, „pieśń”, ale także jako „muzyka instrumentalna” (Caldwell 2001; zob. też: Kremer 2001; Lundberg 2011). Szczególne znaczenie dla takiego pojmowania *cantio* w luteranizmie miała twórczość Michaela Praetoriusa (zm. 1621), niemieckiego kompozytora, teoretyka muzyki i teologa, bardzo wpływowego w XVII i XVIII stuleciu. W pierwszym tomie swego dzieła *Syntagma musicum* tak zwracał się do duchowieństwa luteranckiego:

Sądzę, że w najwyższym stopniu jest odpowiednie, bym tę niewielką liturgiczną pracę powierzył Wam, którzy jesteście zaangażowani w chrześcijańską liturgię Bożą i którzy ślubujecie brać ją w obronę. Konieczne jest w naszych czasach, kiedy zarówno kazanie (*concio*), jak też pieśń i muzyka (*cantio*) w liturgii mają tak wielu niebezpiecznych wrogów z każdej strony, którzy z pomocą niemuzycznych ludzi próbują wszystkiego, by wyrwać lub stłamsić skarb Kościoła złożony w liturgii, szczególnie muzykę instrumentalną, albo by ją z pomocą ludzi przeciwnych muzyce zdeprawować lub zniszczyć, wydając oświadczenia pełne zabobonnego błędu (cyt. za: Leonard 2003: VIII).

Autor *Syntagma musicum* akcentował starochrześcijański rodowód swego poglądu, powołując się na świadectwo Justyna Męczennika (właściwie Pseudo-Justyna; II wiek), ale także biblijny jego fundament. W oczach Praetoriusa *concio* i *cantio* są jak dwa drzewa rosnące w Ogrodzie Eden, drzewo poznania i drzewo życia, niczym dwie kolumny z brązu w świątyni króla Salomona czy dwa cherubiny na Arce Przymierza lub dwie trąby, z pomocą których Mojżesz wzywał lud na zgromadzenie. W istocie uczony ten rozwinął i pogłębił jedynie pogląd samego Lutra, nadając łacińską postać jego teologicznie i liturgicznie gęstej niemieckiej grze słów „singen und sagen”, „śpiew i przemowa”, śpiew kościelny i kazanie (zob. Hendrickson 2005: 3–17). Ojciec reformacji w przedmowie do *Śpiewnika Bapsta* (1545 r.) pisał:

Bóg bowiem pocieszył nasze serca i umysły przez swego umiłowanego Syna, którego dał nam dla zbawienia nas od grzechu, śmierci i zła. Kto szczerze w to wierzy, nie może milczeć. Musi o tym radośnie i ochoczo śpiewać i przemawiać („singen und sagen”), by także inni usłyszeli i przyłączyli się. Kto zaś nie pragnie o tym mówić i śpiewać („singen und sagen”), dowodzi, że nie wierzy i nie [przynależy] do nowego, radosnego Testamentu (cyt. za: Leaver 2007: 9).

Reformator, komentując muzykę Josquina des Prés (zm. 1521), pisał: „Sic Deus praedicavit euangelium etiam per musicam”, „Tak Bóg przepowiedział Ewangelię także przez muzykę” (cyt. za: Anttila 2013: 88–89).

Jan Sebastian, jako organista i kantor, dobrze znał teologiczno-liturgiczną głębię Lutrowego „singen und sagen” i Praetoriusowego „concio et cantio”. Na półce jego podręcznej biblioteki (zapewne) stały tomy *Syntagma musicum* – dzieło to znajdowało się w zbiorach jego syna, Carla Philippa Emanuela, do którego trafiło – jak się przypuszcza – w spadku po ojcu (Leisinger 1991). W bibliotece lipskiego kantora nie brakło również dzieł zebranych ojca reformacji, które uważnie studiował (Trautmann 1971). Lutrową odmianę „concio et cantio” grywał i śpiewał często choćby

pod postacią kolędy *Vom Himmel hoch da komm ich her*, „Z wysokam zszedł, by dobrą wieść”, jednej ze swoich ulubionych. Pierwsza zwrotka tej pieśni autorstwa samego Lutra, do której Bach napisał kilka preludiów chorałowych, jak BWV 606, 700, 701, 738, a przede wszystkim *Wariacje kanoniczne* BWV 769, pochodzące z tego samego okresu co *Musikalisches Opfer*, zaczyna się słowami, które wypowiada zstępujący z nieba na ziemię odwieczny Syn Boży: „Z wysokam zszedł, by dobrą wieść / Dla utrapionych z nieba nieść, / Przecudnych rzeczy wiele wam / Wygłosić i wyśpiewać mam”. „Davon ich sing'n und sagen will” – „Wygłosić i wyśpiewać mam” – kolęda opiewa wcielenie Drugiej Osoby Boskiej, która właśnie staje się człowiekiem – dla zbawienia, usprawiedliwienia grzesznej ludzkości, co Luter widział jako bosko-ludzkie kazanie oraz śpiew i muzykę, z ich apogeum na krzyżu Golgoty – i dlatego Kościół usprawiedliwienie/zbawienie to ma głosić kazaniem oraz śpiewem i grą. Tak też Lutrowy pogląd i stanowisko Praetoriusa podsumował Andreas Werckmeister (zm. 1706), kolejny wielki niemiecki teoretyk muzyki, którego twórczość dobrze znał Bach: „Music ist gleichsam eine Predigt” – „Muzyka jest tym samym co kazanie” (cyt. za: Leaver 2007: 13).

Muzyka, nawet muzyka czysto instrumentalna, może być przepowiadaniem słowa Bożego. I Jan Sebastian w *Musikalisches Opfer* wygłosił prawdziwe muzyczne kazanie do władcy. Można zastanawiać się, czy król był w stanie je zrozumieć. Odpowiedź na to pytanie wykracza już poza ramy niniejszych rozważań, wypada jednak zauważyć, że nic nie wskazuje na to, iż dzieło Bacha w całości lub w części zagrano, tym bardziej grywano, na poczdamskim dworze. *Musikalisches Opfer* już za życia Fryderyka ulotniło się (czy zostało usunięte) z muzycznych zbiorów króla, ostatecznie trafiając do jego młodszej siostry Amalii (zm. 1787), muzycznej konserwatystki, miłośniczki muzyki Bacha i kolekcjonerki starej muzyki kościelnej (Berg 1998; Berg 2001).

Zakończenie, czyli dlaczego muzyka Bacha

Wypada teraz wrócić do konstatacji z początku tego artykułu: znamienym paradoksem jest, że muzyka Jana Sebastiana, religijnego konserwatysty, krytycznie, wręcz wrogo nastawionego do idei oświecenia, na postępowym, oświeceniowym Zachodzie nie tylko cieszy się wielką popularnością, ale i traktowana jest jako twórczość największego z geniuszów muzycznych ludzkości, wręcz jako najlepsza częśćka jej dokonań. Jak to możliwe, by antyoświeceniowa twórczość Bacha znajdowała taki posłuch w naszym kręgu

kulturowym? Być może za punkt wyjścia poszukiwania odpowiedzi na to pytanie mogą posłużyć wyznania czworga autorów: Emila Ciorana (zm. 1995), rumuńskiego myśliciela, egzystencjalnego nihilisty; Johna Maxwella Coetzee, anglojęzycznego pisarza z Afryki Południowej, laureata literackiej Nagrody Nobla w roku 2003; Ingmara Bergmana (zm. 2003), Szweda, jednego z geniuszy kina, oraz Zuzany Růžičkovéj (zm. 2017), wybitnej klawesynistki z Czech, pierwszej, która nagrała komplet utworów Bacha na klawesyn.

Cioran, który wiele myśli poświęcił muzyce Jana Sebastiana, wyznał kiedyś:

Bach to jedyna rzecz napelniająca nas przeświadczeniem, że wszechświat nie jest dziełem chybionym. Wszystko w nim jest głębokie, rzeczywiste, nie udawane. [...] Jeśli istnieje absolut, jest nim Bach. [...] [Bach] Nadweręża wyobrażenie tamtej strony jako nicości. Nie wszystko jest złudzeniem, gdy słucha się tego wezwania. Ale to jedynie Bach, tylko Bach wszystko to sprawia (Cioran 1999: 170–171).

Coetzee w *Zapiskach ze złego wieku* zanotował:

Najlepszy dowód, że życie jest dobre, czyli może jednak istnieje jakiś Bóg, któremu leży na sercu nasze dobro, stanowi to, że każdy z nas w dniu narodzin dostaje muzykę Jana Sebastiana Bacha. Otrzymujemy ją w prezencie, niezasłużenie, po prostu za nic, darmo (Coetzee 2008: 179).

Bergman, który muzykę kantora z Lipska wykorzystał aż w dwunastu swoich filmach, w *Laterna magica* zapisał:

Pewnej grudniowej niedzieli słuchałem *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha w kościele Hedvig Eleonory. [...] Krzepiący chorał rozchodził się po zmierzającej nawie: pobożność Bacha łagodzi udrękę naszej niewiary (Bergman 1991: 39).

Czeska klawesynistka Zuzana Růžičková, która przeżyła hitlerowskie obozy w Teresinie i Auschwitz, w swojej autobiografii *Moje życie pełne cudów* napisała, że do Auschwitz zabrała ze sobą zrobioną naprędce kopię fragmentu sarabandy z *Suity angielskiej e-moll* Bacha:

Dziwnie pogodzona z losem siedziałam na pryczy i odkładałam kolejne kartki, aż postanowiłam, że skopiuję tylko jedną stronicę, początek poruszającej sarabandy z *Suity angielskiej nr 5 e-moll* Bacha. [...] piękne, kojące dzieło [...]. Choć znałam je na pamięć, wzięłam skrawek papieru i spisałam sobie kilka pierwszych akordów. – To będzie mój talizman – powiedziałam do matki, siłąc się na uśmiech. – Póki go mam, nie umrze piękno na tym świecie (Růžičková, Holden 2021: 132).

Nieco dalej zaś wyznała:

Im więcej czytałam o Bachu, tym lepiej rozumiałam, ile musiał w życiu wycierpieć i jak wiele mamy ze sobą wspólnego. Miał dwie nieodłączne towarzyszki: muzykę i śmierć. Jako zaledwie ośmiolatek stracił oboje rodziców, a niedługo potem ukochanego stryja, bliźniaczego brata ojca. Ostatecznie pochował całe liczne rodzeństwo, a potem pierwszą żonę; wcześniej spośród ich siedmiorga dzieci czworo zmarło w wieku niemowlęcym. Z drugą żoną miał jeszcze trzynaścioro dzieci, z czego ośmioro nie przeżyło dzieciństwa. Niewysłowny żal wywołany tymi rozlicznymi tragediami tak silnie wybrzmiewa w jego muzyce, na przykład w *Fantazji chromatycznej i fudze d-moll*. Cały ustęp fantazji wyraża rozpacz, dźwięki chromatyczne schodzą niżej i niżej. Słychać w nich autentyczny ludzki ból istnienia, odprawienie ostatniej nadziei. A potem rozbrzmiewa fuga, która wykracza poza ludzkie cierpienie. Pojawia się odwieczny porządek. I zasada. Siła nie ludzka, lecz wyższa. Zawsze słyszę to tak: człowiek sięga dna rozpacz, ale istnieje coś ponad nim, ponad jednostkową wiarą i ponad jednostkową udręką. W jego muzyce zawsze da się odczuć pewien rodzaj boskiej obecności. Swój sprzeciw wyraża też Bach w dziełach oratoryjnych, takich jak *Pasja według świętego Mateusza*. Słyszę w nim opór człowieka, który ma tylko niewielki albo wręcz zerowy wpływ na to, jakie karty dostaje od losu. Sama też znam to uczucie. Bach mówi nam, że nad nami, czy też przy nas, tkwi zawsze źródło skończonego sensu. Mówi: nie rozpaczajcie. Życie ma sens. Świat ma sens. Tylko nie zawsze go dostrzegamy (Růžicková, Holden 2021: 134).

Bibliografia

- Anttila Miikka E. (2013), *Luther's Theology of Music. Spiritual Beauty and Pleasure*, De Gruyter, Berlin–Boston.
- Arnold Jochen (2014), „Concio & Cantio” – zur *Theologie der Kirchenmusik in Michael Praetorius's Syntagma musicum*, [w:] J. Arnold, K. Küster, H. Otte (red.), *Singen, Beten, Musizieren. Theologische Grundlagen der Kirchenmusik in Nord- und Mitteldeutschland zwischen Reformation und Pietismus (1530–1750)*, V & R Unipress, Göttingen.
- BBC Music Magazine (2020), *The 50 Greatest Composers of All Time*, January 30, 2020, <https://www.classical-music.com/features/composers/50-greatest-composers-all-time/> (dostęp: 22.10.2020).
- Benjamin Walter (2013), *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Berg Darrell (1998), *C.P.E. Bach's Organ Sonatas: A Musical Offering for Princess Amalia?*, „Journal of the American Musicological Society”, No 3.
- Berg Darrell (2001), *Anna Amalia [Amalie, Amélie] (i), Princess of Prussia*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, t. I, Macmillan, London.

- Bergman Ingmar (1991), *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Czytelnik, Warszawa [wersja elektroniczna].
- Blanning Tim (2016), *Frederick the Great – King of Prussia*, Random House, New York [wersja elektroniczna].
- Burney Charles (2018), *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i zjednoczonych prowincjach albo Dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył J. Chahulski, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa.
- Butt John (2010), *Bach’s Dialogue with Modernity. Perspectives on the Passions*, Cambridge University Press, Cambridge–New York.
- Byrne James M. (1997), *Religion and the Enlightenment: From Descartes to Kant*, Westminster John Knox Press, Louisville.
- Caldwell John (2001), *Cantio*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, t. V, London.
- Chafe Eric (1991), *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles.
- Cioran Emil (1999), *Rozmowy z Cioranem: z Cioranem rozmawiają: François Bon-dy, Fernando Savater, Helga Perz [...]*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Coetzee John Maxwell (2008), *Zapiski ze złego roku*, tłum. M. Kłobukowski, Wydawnictwo ZNAK, Kraków.
- Collins Denis, Schloss W. Andrew (2001), *An Unusual Effect in the Canon Per Tonos from J. S. Bach’s Musical Offering*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, No 2.
- Dürr Albert (2004), *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A.A. Teske, Polihymnia, Lublin.
- Geck Martin (2004), *The Ultimate Goal of Bach’s Art*, tłum. A. Mann, „Bach”, No 1.
- Hazard Paul (1972), *Mysł europejska w XVIII wieku, od Monteskiusza do Lessinga*, tłum. H. Suwała, wstępem poprzedził S. Pietraszko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hendrickson Marion L. (2005), *Musica Christi: A Lutheran Aesthetic*, Peter Lang Inc., International Academic Publishers, New York.
- Kenyon Nicholas (2011), *The Faber Pocked Guide to Bach*, Faber and Faber, London.
- Kremer Joachim (2001), *Change and Continuity in the Reformation Period: Church Music in North German Towns, 1500–1600*, [w:] *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, ed. F. Kisby, Cambridge University Press, Cambridge.
- Leaver Robin A. (2007), „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luterańskiej od Praetoriusa do Bacha*, tłum. Ś. Zabieglńska, W. Bońkowski, „Muzyka”, nr 4.
- Leisinger Ulrich (1991), *Die „Bachische Auktion” von 1789*, „Bach-Jahrbuch”, t. LXXVII.
- Leonard Charlotte A. (2003), *Introduction*, [w:] *Seventeenth-Century Lutheran Church Music with Trombones*, ed. Ch.A. Leonard, A-R Editions, Middleton.
- Lundberg Mattias (2011), *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*, Ashgate, Farnham–Burlington.

- Lutosławski Witold (1951), *Sztuka jest szczególnym rodzajem ludzkiego działania*, [w:] *Jan Sebastian Bach*, red. Z. Lissa, Czytelnik, Warszawa.
- MacDonogh Giles (2009), *Fryderyk Wielki. Brutalny wódz i subtelny filozof*, tłum. M. Nowak-Kreyer, Wydawnictwo Amber, Warszawa.
- Marissen Michael (1995), *The Theological Character of J. S. Bach's „Musical Offering”*, [w:] ed. D.R. Melamed, *Bach Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Marissen Michael (2016), *Bach and God*, Oxford University Press, New York.
- Marissen Michael (2018), *Johann Sebastian Bach Was More Religious Than You Might Think*, <https://www.nytimes.com/2018/03/30/arts/music/bach-religion-music.html> (dostęp: 8.08.2019).
- Milka Anatolij (2009), „Искусство фуги” И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации, Издательство „Композитор”, Санкт-Петербург.
- Nahajowski Marek (2013), *Sonaty fletowe Johanna Joachima Quantza. Między teorią a praktyką*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstyta Bacewiczów w Łodzi, Łódź.
- Naxos (2021), *Classical Movies in Music. Johann Sebastian Bacha*, <https://www.naxos.com/musicinmoviescomplist.asp?letter=B> (dostęp: 22.10.2020).
- Oleskiewicz Maria (1999), *The Trio in Bach's „Musical Offering”: A Salute to Frederick's Tastes and Quantz's Flutes?*, [w:] D. Schulenberg, *Bach Perspectives, Volume 4: The Music of J. S. Bach: Analysis and Interpretation*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Owen John M. IV, Owen J. Judd (eds) (2010), *Religion, the Enlightenment, and the New Global Order*, Columbia University Press, New York.
- Pelikan Jaroslav (2017), *Jan Sebastian Bach wśród teologów*, tłum. E. Sojka, Wydawnictwo CLC, Katowice.
- Růžicková Zuzana, Holden Wendy (2021), *Moje życie pełne cudów*, tłum. E. Borówka, Wydawnictwo ZNAK, Kraków [wersja elektroniczna].
- Schönberg Arnold (1984), *Style and Idea: Selected Writings*, ed. L. Stein, tłum. L. Black, University California Press, Berkeley–New York.
- Sheveloff Joel (2013), *J. S. Bach's Musical Offering: an Eighteenth-Century Conundrum*, The Edwin Mellen Press, Lewiston–Queenston.
- Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie* (2004), tłum. A. Teske (kantaty kościelne), A.A. Teske (kantaty świeckie), Polihymnia, Lublin.
- Thomas Lewis (1978), *The Lives of a Cell: Notes of a Biology Watcher*, Penguin Books, London.
- Trautmann Christoph (1971), *J.S. Bach: New Light on His Faith*, „Concordia Theological Monthly”, No 42.
- Williams Peter (2003), *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Williams Peter (2012), *Frescobaldi's „Fiori musicali” and Bach*, „Recercare”, No 1–2.
- Wolff Christoph (2011), *Jan Sebastian Bach. Muzyk i uczyony*, tłum. B. Świdarska, Lokomobila, Warszawa.
- Yearsley David (2002), *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge University Press, Cambridge.