

Józef Majewski¹

Uniwersytet Gdański

Theologia crucis. Słowo o roli tańca w Wariacjach Goldbergowskich Jana Sebastiana Bacha

Streszczenie

Christoph Wolff, autor biografii Jana Sebastiana Bacha napisał, że dla kantora z Lipska „teologia i muzyka były jako dziedziny nauki dwiema stronami tego samego medalu – poszukiwaniem Boskiego objawienia albo dążeniem do Boga”. Przykładając teologiczny klucz do opublikowanych w 1741 r. *Wariacji Goldbergowskich* Jana Sebastiana Bacha, autor artykułu stara się pokazać, że Jan Sebastian, luteranin, duchowy syn Marcina Lutra, ojca reformacji, pomyślał je jako muzyczną ilustrację ewangelijnej historii Jezusa Chrystusa. Koncentruje się przede wszystkim na tańcach *Wariacji Goldbergowskich*, zauważając, że utwór ten zawiera afekty, pasje, namiętności, uczucia, temperamenty i emocje znamionujące każde ludzkie życie. Życie i śmierć, bo taniec, jako sztuka ruchu, jest symbolem życia, a bezruch – śmierci. Teologia chrześcijańska zaś, którą Jan Sebastian w *Wariacjach Goldbergowskich* opowiada językiem tanecznych rytmów, jest teologią krzyża, *theologia crucis*.
Słowa kluczowe: Jan Sebastian Bach, *Wariacje Goldbergowskie*, teologia chrześcijańska, teologia krzyża

¹ **Dr hab. Józef Majewski** – profesor Uniwersytetu Gdańskiego, antropolog mediów, teolog, kierownik Zakładu Dziennikarstwa i Mediów, członek Komitetu Naukowego Instytutu Analiz Społecznych i Dialogu „Laboratorium Więzi”. Członek kolegium redakcyjnego kwartalnika „Więź”, publicysta, dziennikarz, tłumacz, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i miesięcznika „Znak”. Autor dziewięciu monografii. Publikował na łamach wielu czasopism, takich jak np.: „Bliza”, „Forum Teologiczne”, „Herder Korrespondenz”, „Homo Dei”, „Littera Antiqua”, „Salvatoris Mater”, „Sensus Historiae”, „Studia i Dokumenty Ekumeniczne”, „Studia Paedagogica Ignatiana”, „Studia Theologica Varsaviensia”, „Theological Research. The Journal of Systematic Theology”, „Twórczość”, „Universitas Gedanensis”, „W Drodze”, „Życie Duchowe”.

Dla Jana Sebastiana Bacha, pisze Christoph Wolff, autor monumentalnej biografii kantora z Lipska, „teologia i muzyka były jako dziedziny nauki dwiema stronami tego samego medalu – poszukiwaniem Boskiego objawienia albo dążeniem do Boga”². O tym, że Bach ściśle wiązał swoją muzykę z teologią, niewątpliwie świadczą jego dzieła wokalnie-instrumentalne: „obie pasje (podobnie jak *Msza h-moll*, a dołączyć można by do tego motety i parę wielkich *geistliche Kantaten*) to nie tylko muzyka na tematy religijne. Jest w niej zawsze ów zapierający czasem dech duchowy nadmiar. To jest, w sensie ścisłym, muzyczna teologia”³. Znamienne, że dzisiaj teologiczny klucz coraz częściej przykłada się także do czysto instrumentalnych utworów lipskiego kantora, jak *Sztuka fugi*, *Muzyczna ofiara*, *Das wohltemperierte Clavier*⁴.

Taki też teologiczny klucz przykładam w niniejszych rozważaniach do czyisto instrumentalnych *Wariacji Goldbergowskich* BWV 988, opublikowanych w 1741 r., na które składają się trzydzieści dwa ogniwa: na początku *Aria*, następnie trzydzieści wariacji, na końcu zaś powraca ogniwo pierwsze – *Aria da capo*. Konkretnie i pokrótce skupiam się wyłącznie na kilku z nich, które Bach pomyślał jako instrumentalne stylizacje barokowych tańców. Staram pokazać, że Jan Sebastian, luteranin, duchowy syn Marcina Lutra, ojca reformacji, pomyślał je jako muzyczną ilustrację ewangelijnej historii Jezusa Chrystusa, jak głosi chrześcijańskie *Credo*, „Boga z Boga”, począwszy od Jego wcielenia, zstąpienia z nieba na ziemię, poprzez narodziny w Betlejem, aż po krzyż, śmierć i wniebowstąpienie.

Niebiański taniec

Gerardus van der Leeuw, autor klasycznej *Fenomenologii religii*, nie miał wątpliwości co do tego, że aniołowie wraz ze świętymi w niebie w rytm muzyki

² Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdorska, Warszawa 2011, s. 393 i 399.

³ D. Czaja, *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, Kraków 2014, s. 240.

⁴ Zob. np. H.H. Eggebrecht, *J.J. Bach's „The Art of Fugue”. The Work and Its Interpretation*, Ames 1993; A. Miłka, „Искусство фуги” И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации, Санкт-Петербург 2009; M. Marissen, *Bach and God*, New York 2016, s. 191–226; Ch. Bossert, *Muzyczna systematyka a eschatologia. Das Wohltemperierte Klavier cz. II Bacha jako paradygmat*, tłum. M. Olch [w:] *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w 250. rocznicę śmierci kompozytora*, red. D. Sławiec-Domagała, Kielce 2001, s. 13–59.

pląsają i tańczą przed Trójjedynym Bogiem⁵. Swoje przekonujące rozważania na ten temat Holender zwięździł wnioskiem: „A więc w niebie tańczą...”⁶. Na dowód, że tak w istocie jest, przywołał sporo świadectw, w tym „dowód” z *Boskiej komedii* Dantego Alighieri. W pieśni trzynastej *Raju* zdumiony poeta zobaczył taniec duchów mędrców:

W widmie obrazu te pląsy i tany, / Co się toczyły wokół mej osoby. / Widok z ziemskimi tak nieporównany, / Jak Pierworochu szalone wichury / Z powolnym chodem naszej swojskiej Chiany. / Tam nie Apollem, nie Bachem brzmią chóry: / Stawi się Osób Trzech przyrodę bożą, / Sławi w Osobie jednej dwie natury. / A wtem się tańce i śpiewy ułożą; / Duchy skłonione z kolistego szlaku / Ku nowej trosce myśl zwracają hożą⁷.

O aniołach, które tańczą w niebie, pisano w chrześcijaństwie już II w.⁸ Dwa stulecia później św. Bazyli, biskup Cezarei Kapadockiej, w jednym z listów zachęcał wyznawców Chrystusa, by nie zapominali o tańcu. Wyjaśniał: *Quid itaque beatius esse poterit quam in terra tripudium angelorum imitari* – „Cóż może być większym szczęściem niż naśladowanie *tripudium* aniołów?”⁹, czyli skoczno tańca na trzy takty, pierwotnie, jeszcze w pogańskim Rzymie, wykonywanego na cześć Marsa, boga wojny, co do dobrze tłumaczy, dlaczego chrześcijańscy komentatorzy słów Bazylego przedstawiają sobie apostołów i męczenników w niebie jako zwycięskich wojów, którzy tańczą po bitwie.

Wypada dodać, że istnieją świadectwa o niebiańskim tańcu wykonywanym nawet przez samego Chrystusa. Traktuje o tym szkatuła z roku 1100 z płaskorzeźbą Wniebowstąpienia Pańskiego znajdująca się w berlińskim Muzeum Narodowym. W jej centrum widzimy czterech aniołów, którzy podtrzymują mandorlę, wielką aureolę w kształcie migdała, otaczającą całą postać Zbawiciela. „W tradycji ikonografii chrześcijańskiej w mandorli przedstawiano zazwyczaj Chrystusa Pantokratora, siedzącego na tronie. Ale na tej szkatule, w środku mandorli Chrystus... tańczy”¹⁰.

⁵ G. van der Leeuw, *Czy w niebie tańczą?*, tłum. A. Wojtaś, „Literatura na Świecie” 1978, nr 2, s. 306–353.

⁶ *Ibidem*, s. 353.

⁷ Dante Alighieri, *Boska komedia*, XIII,1 i 20–29, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1965, s. 388–389. Por. G. van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, Oxford–New York 1963, s. 67–72.

⁸ Zob. R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988, s. 83.

⁹ Bazyli Wielki, *Epistula I ad Gregor*, cyt. za: G. Vuillier, *A History of Dancing. From the Earliest Ages to Our Own Times*, London 1898, s. 49.

¹⁰ T. Kwiecień, *Jezus tańczący*, „List” 2007, nr 4, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/kwiecien.html> [dostęp: 28.01.2019].

Słowo o tańcu na wysokościach – co szczególnie ważne w kontekście muzyki Jana Sebastiana Bacha – znajdziemy również u Marcina Lutra. Ojciec reformacji, kreśląc swojemu małemu synowi zarysy ogrodu niebiańskiego, mówił o „pięknej łące, przygotowanej pod tańce, gdzie wiszą lutnie, dudy, trąby i wdzięczne cymbały”. Van der Leeuw przywołuje jeszcze jedno „dziecięce” świadectwo na taniec w niebie – poruszającą piosnkę: „w niebie wysokim tańczą / Alleluja, / Tańczą tam dziewczęta, wszystkie co do jednej, / *Benedicamus Domino*, / Alleluja, alleluja”¹¹. Przy tej okazji Holender formułuje ważny wniosek: „W ten sposób starożytna idea tańca, który prowadzi do nieba, w nowy sposób ukazuje się w imaginacji dziecięcej. Oczywiście, dorośli i dorosłe chrześcijaństwo skrupulatnie chronią niebo przed tańcem”¹² – bo Kościoły Zachodu, podkreślmy, krytycznie odniosły się do tańca w ogóle, a bardzo krytycznie do tańca w liturgii.

Taniec w liturgii

Kościół pierwszych wieków, owszem, posługiwał się tańcem w służbie Bożej, traktując go jako jedną z radości niebiańskich i jako wyraz adoracji Boga przez zbawionych i aniołów, ale szybko zwyciężyła w nim podejrzliwość i wrogość wobec tańca religijnego. W czasach Jana Sebastiana świątynie luterzańskie rozbrzmiewały muzyką i śpiewem, o co dbał także on sam, ale taniec jako sztuka ruchu nie miał już do nich dostępu. „Ostatecznie [...] to reformacja przyczyniła się do niemal zupełnego wyeliminowania tańca z przestrzeni sakralnej i znacznego ograniczenia w przestrzeni publicznej. Wciąż podkreślano jego pogańskie pochodzenie, zagrażające pierwszemu przykazaniu, związku z teatrem, które z kolei zagrażały przykazaniu trzeciemu, a wreszcie akcentowano jego erotyczny i lubieżny charakter, stanowiący zagrożenie dla przykazania »Nie cudzołóż«”. Do tej listy dodawano „próżność, zadufanie w sobie i lenistwo. Połączenie tańca z innymi rozrywkami i twierdzenie, że we wszystkim da się zauważyć podobne mechanizmy prowadzące człowieka do zguby, opiera się na powszechnym wtedy przekonaniu, że jeden grzech pociąga za sobą drugi”¹³.

¹¹ G. van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty...*, s. 68–69.

¹² *Ibidem*, s. 69.

¹³ K. Wojciechowska, *Salome i inne tańczące hetery. Taniec boski czy szatański?*, „Więź” 2012, nr 8–9, s. 27.

Tymczasem taniec, usunięty z liturgii luterańskiej niejako drzwiami, w baroku wrócił do niej oknem – pod postacią muzycznych wokalnie-instrumentalnych stylizacji tańców, co zresztą dokonało się także w Kościele katolickim. Niewątpliwie stało się tak pod wpływem renesansu tańca we Francji za czasów króla Ludwika XIV (1638–1715), który – można powiedzieć – wskrzesił sztukę ruchu tanecznego na Starym Kontynencie, nawet jeśli dokonało się to wyłącznie na poziomie arystokratycznych dworów¹⁴.

Dobitnym i wybitnym przykładem „powrotu” tańca do liturgii, pod postacią jego stylizacji, jest *Msza h-moll* Bacha. John Butt podkreśla w tym kontekście, że nie powinno się ignorować kariery dworskiej kantora z Lipska ani wpływu na niego tańców dworskich, jak też modnej wówczas opery¹⁵. Oddziaływanie „logiki” tańca na *Mszę h-moll* widać w jej regularności, repetycjach, symetrii czy periodyczności, ale także w wykorzystaniu konkretnych gatunków muzycznych. Butt odkrywa w niej „zarysy” kilku tańców. We wstępie do *Gloria in excelsis Deo* widzi *gigue* i *passepied*, podobnie w *Osanna*, a *pastorale* i *gigue* w *Et in Spiritum Sanctum*, z kolei *passacaglię/chaconne* w *Crucifixus*, ogniwie „z charakterystycznym opadającym chromatycznie tetrachordem”¹⁶. Bliskie podobieństwo do *courente* dostrzega w *Et resurrexit*, a w *Et expecto* wzór dwóch ósemek nawiązuje do *bourrée*. Z kolei *Qui sedes*, „z początkową czterotaktową frazą i powtarzającymi się rytmami, od razu przywodzi na myśl styl taneczny. Część tę z powodzeniem można porównać z początkiem poloneza w tej samej tonacji w *II Suicie orkiestrowej* BWV 1067 [...]”. W tej części, podobnie jak w całej *Mszy h-moll*, Bach wykorzystuje elementy charakterystyczne dla tańców, tak że „wyczuwa się nadrzędny klimat taneczny, ale na żadnym miejscu nie da się dostrzec formy konkretnego tańca w jej pełni”. Dodajmy, że Szymon Paczkowski z Uniwersytetu Warszawskiego szeroko argumentuje za polonezem w *Quoniam tu solus sanctus* z *Gloria in excelsis Deo* oraz w *Et resurrexit* z *Credo in unum Deum*¹⁷.

Meredith Little i Natalie Jenne, autorki ważnego studium o tańcu w muzyce Bacha, informują o tanecznej naturze grubo ponad stu jego sakralnych utworów, tych, które nie należą do części stałych Mszy, dostrzegając w nich

¹⁴ Zob. M.E. Little, *Dance under Louis XIV and XV. Some Implications for the Musician*, „Early Music” 1975, no. 4, s. 331–340; *Taniec w muzyce baroku. Z prac Katedry Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej*, red. E. Piasecka, Łódź 2005.

¹⁵ J. Butt, *Bach: Mass in B Minor*, Cambridge–New York 1991, s. 70.

¹⁶ *Ibidem*. Kolejne cytaty z tej książki: s. 71, 72, 76. Butt inspirowany jest ustaleniami niemieckiej badaczki Doris Finke-Hecklinge, *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Trossingen 1970.

¹⁷ Sz. Paczkowski, *Styl polski w muzyce Jana Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, s. 235–297.

cechy takich tańców, jak: włoska giga, francuska gigue, menuet, bourrée, sarabanda, gawot, passepied, loure czy ciaccona¹⁸.

Muzyczno-taneczne afekty

Butt podkreśla, że wpływ konkretnych gatunków tanecznych na *Mszę h-moll* „przejawia się nie tylko w metrum i rytmicznej artykulacji fraz, lecz również w ewokowanym afekcie”¹⁹. Innymi słowy: tańce w twórczości Jana Sebastiana pełniły funkcję retoryczną, zgodnie z barokową muzyczną doktryną o afektach (*Affektenlehre*), czyli pasjach, namiętnościach, temperamentach, stanach emocjonalnych, tak charakterystycznych dla ludzkiej egzystencji, a nawet stanowiących o naszym człowieczeństwie²⁰. Tańce w muzyce tego okresu służyły wyrażaniu i wzbudzaniu konkretnych emocji i uczuć, prowadząc do prawd pozamuzycznych, przede wszystkim religijnych. Johann Mattheson (1681–1764), wielki niemiecki teoretyk muzyki i prawie rówieśnik Bacha (1685–1750), afektom, z jakimi wiążą się konkretne tańce, poświęcił sporo miejsca w słynnej rozprawie *Der vollkommene Capellmeister*²¹. Oto kilka przykładów.

Menuet „nie ma innego afektu niż umiarkowana wesołość”²², gigue kryje w sobie złość, zapał, naiwne czy prostoduszne pragnienie, jak też zmienność, a zbliżone do gigue canarie ma w sobie coś z pragnienia, niemniej jednak z odcieniem pożądania. Zadaniem poloneza jest wyrazić otwartość, serdeczność, życzliwość, szczerłość, a passepied „jest bliskie frywolności, [...] niemniej jednak jest to taki rodzaj frywolności, któremu brak wstrętu czy

¹⁸ M. Little, N. Jenne, *Dance and the Music of J.S. Bach. Expanded Edition*, Bloomington–Indianapolis 2001, s. 299–306.

¹⁹ J. Butt, *Bach: Mass in B Minor...*, s. 71.

²⁰ Zob. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.

²¹ Zob. E.Ch. Harriss, *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: Translation and Commentary. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the School of Music of the Graduate School of George Peabody College for Teachers, August, 1969*, Ann Arbor 1969, s. 719–745. Por. J. Mattheson, H. Lenneberg, *Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)*, „Journal of Music Theory” 1958, no. 1, s. 57–68. Zob. G.G. Butler, *The Projection of Affect in Baroque Dance Music*, „Early Music” 1984, no. 2, s. 200–207.

²² E.Ch. Harriss, *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister...*, s. 720.

nieprzyjemności, przeciwnie – jest raczej miły”²³. Z kolei „allemande jest [...] poważne” i „przedstawia zadowolonego lub szczęśliwego ducha, który gustuje w spokoju i porządku”²⁴. Afektem, jaki wyraża courante (corrente), taniec, który „zawsze pozostaje uroczy i czuły [...], jest słodka nadzieja. Melodia zawiera wiele z tego, co jest niezłomne, tęskne i przyjemne – wszystkie te elementy składają się na spes”²⁵. Sarabanda ma charakter bardziej pompatyczny niż inne tańce i akcentuje powagę.

Rytmu wszystkich tych wybranych z *Der vollkommene Capellmeister* tańców pojawiają się w *Wariacjach Goldbergowskich*. Łącznie naliczyć w nich można – zgodnie z ustaleniem Siegberta Rampego w *Bach Handbuch* – szesnaście tańców, należących do ośmiu gatunków²⁶. Znaczy to, że aż połowa tego arcydzieła Bacha posiada rytmy tańców:

1. allemande – wariacja dwudziesta pierwsza,
2. canarie – wariacja siódma,
3. corrente – wariacja dwudziesta czwarta.
4. gigue – wariacje szósta i dwudziesta siódma,
5. menuet – wariacja dziewiętnasta,
6. passepied – wariacja czwarta,
7. polonez – wariacje pierwsza, dwunasta, dwudziesta trzecia i dwudziesta dziewiąta,
8. sarabanda – *Aria*, wariacje trzynasta, dwudziesta piąta, dwudziesta szósta i *Aria da capo*.

Jeśli na tańce *Wariacji Goldbergowskich* spojrzeć z perspektywy *Affektenlehre*, to można przyjąć, że utwór ten zawiera afekty, pasje, namiętności, uczucia, temperamenty i emocje znamionujące każde ludzkie życie. Mamy tu miłość, szlachetność, majestatyczność i namiętność, zatem majaczy gdzieś także przeciwieństwo miłości – nienawiść; dochodzi tu do głosu czułość, tęskność i niezłomność nadziei, a wraz z nią cień rozpacz; jest tu spokój i szczęście ducha, zza którego wyzierają zarysy nieszczęścia; nie zabrakło również kapryśności, której przeciwstawia się wytrwała stałość, ale też otwartości, serdeczności, życzliwości i szczerości, a na ich antypodach zamkniętości, złośliwości, nieżyczliwości i nieszczerości; mamy tu pragnienie i wstręt, złość i dobroduszość, radość, wesołość i smutek. Życie i śmierć, bo taniec, jako sztuka ruchu, jest symbolem życia, a bezruch – śmierci.

²³ *Ibidem*, s. 735.

²⁴ *Ibidem*, s. 741.

²⁵ *Ibidem*, s. 739.

²⁶ S. Rampe, *Suiten und Klavierübung* [w:] *Bach Handbuch*, hrsg. K. Küster, Kassel 1999, s. 782.

Wśród tańców w *Wariacjach Goldbergowskich* prym wiodą dwa: sarabanda, której rytmy występują w pięciu ogniwach, i polonez, obecny w czterech wariacjach. Oba, chociaż bardzo różne pod względem fakturalnym, agogicznym czy wyrazowym, w arcydziele Jana Sebastiana są sobie bliskie – w tym sensie, że na linii czasu „zjawiają się”, można powiedzieć, parami albo prawie parami:

- pierwszy polonez (wariacja pierwsza) pojawia się od razu po początkowej *Arii* (ogniwo pierwsze), która jest sarabandą;
- drugi polonez to wariacja dwunasta, z kolei wariacją trzynastą jest sarabanda;
- trzeci polonez (wariacja dwudziesta trzecia) od trzeciej i czwartej sarabandy (wariacja dwudziesta piąta i dwudziesta szósta) oddzielony jest jedynie kanonem w oktawie;
- w końcu ostatni polonez (wariacja dwudziesta dziewiąta) łączy się z ostatnią sarabandą (*Arią da capo*) za pomocą tylko quodlibetu.

„Goldbergowskie” sarabandy i polonezy są sobie bliskie jednak nie tylko czasowo, ale również teologicznie – można nawet powiedzieć, że ich bliskość czasowa, występowanie obok siebie czy po sobie, ma podstawę właśnie w tej bliskości teologicznej, nawet jeśli pod różnymi aspektami techniczno-wyrazowymi sarabandy i polonezy w utworze Jana Sebastiana wiele różni.

Miłość z wysoka

W arcydziele Bacha rytmy sarabandy po raz pierwszy słyszymy w pierwszym ich ogniwie – w *Arii*, a ostatni raz w ogniwie ostatnim – w *Arii da capo*. Sarabanda była tańcem miłosnym, wyrażającym miłość, pierwotnie zaś miłość bardzo zmysłową, erotyczną, bardzo cielesną, nawet wyuzdaną – i dlatego władze kościelne i świeckie go zakazywały²⁷. Z czasem sarabanda przeszła głęboką ewolucję, ostatecznie stając się w baroku spokojnym tańcem dworskim, często przekładanym na język muzyki instrumentalnej. W tego rodzaju stylizacjach miała charakter podniosły, uroczysty, głęboki, nastrojowy. Jako taka jednak nie zagubiła – na głębszym poziomie – pokrewieństwa ze swoimi miłosnymi źródłami, tyle że płyną one w tej muzyce już pod postacią wysublimowaną, wysubtelnioną, uszlachetnioną i wyniesioną na poziom duchowy. „Sarabanda – jak ujął to Wilfrid Mellers w *Bach and the Dance of God* – jest

²⁷ O sarabandzie zob. M. Drabecka, *Tańce historyczne*, t. 1: *Kurant, menuet, sarabanda*, Warszawa 1975, s. 115–118; M. Little, N. Jenne, *Dance and the Music of J.S. Bach...*, s. 92–113 i 237–250.

zarówno ludzka, jak i boska – [...] ukazuje sakramentalne znaczenie ludzkiej miłości”²⁸.

Aria, ogniwo o urzekającej pięknem linii melodycznej, płynącej kantylenowo, łagodnie, ponad spokojnie i – co ważne – opadająco kroczącym basem, jest zatem sarabandą, ale jednocześnie jako cała trzydziestodwuktowa struktura melodyczno-harmoniczna jest ona tematem całego arcydzieła Jana Sebastiana. Tematem *Wariacji Goldbergowskich* jest więc... miłość. Utwór bierze początek w miłości i do miłości wraca w zakończeniu. Wypływa z niej i do niej wpływa. Ale o jaką miłość może tu chodzić? Odpowiedź na to pytanie – jak sądzę – podpowiada związek, który łączy ten utwór z bożonarodzeniową pieśnią pióra Marcina Lutra *Vom Himmel hoch...* – „Z wysokam zszedł, by dobrą wieść / Dla utrapionych z nieba nieść, [...] // Dziś ku radości Bóg wam śle / Anielskiej krasy dziecię Swe, / Z dziewicy czystej daje Sam / Pan dziecię ku zbawieniu wam [...]”. Na związek ten wskazują m.in. Malcolm Boyd i Peter Williams, muzykolodzy z Wysp Brytyjskich. Pierwszy *Wariacje Goldbergowskie* z tą kolędą wiąże za pośrednictwem innego instrumentalnego i wariacyjnego arcydzieła Bacha, z napisanymi w 1747 r. *Wariacjami kanonicznymi* na temat właśnie *Vom Himmel hoch* BWV 769. Boyd pisze:

Istnieją podobieństwa w idiomie kanonicznym między kanonami *Wariacji goldbergowskich* i *Wariacji kanonicznych*, podobieństwa, które są wzmocnione przez podobieństwo pierwszej linii melodii tej kolędy do początku basu *Wariacji goldbergowskich*. [...] Opadający motyw części pierwszej *Wariacji kanonicznych* [...] w oczywisty sposób odnosi się do pierwszej linii *Vom Himmel hoch, da komm' ich her*²⁹.

Przekonująco *Wariacje Goldbergowskie* z bożonarodzeniową pieśnią Lutra wiąże także P. Williams, tyle że przywołując nie *Wariacje kanoniczne*, ale czternaście kanonów, które w 1974 r. odkryto na wewnętrznej stronie tylnej okładki autorskiego egzemplarza *Wariacji Goldbergowskich*, a które w katalogu Wolfganga Schmiedera noszą numer BWV 1087. Jan Sebastian własnoręcznie zatytułował je w taki sposób: *Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vor-heriger Aria von J.S. Bach* – „Różne kanony na pierwsze osiem nut basu poprzedzającej *Arii*, pióra J.S. Bacha”³⁰. P. Williams

²⁸ W. Mellers, *Bach and the Dance of God*, New York 1981, s. 30, cyt. za: L. Bock, *The Sarabande as End Focus in the Passions of J.S. Bach* [w:] J. Abel, L. Bock et al., *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew Passion*, s. 23, <http://documents.mx/documents/bachs-st-matthew-passion.html> [dostęp: 3.08.2016].

²⁹ M. Boyd, *Bach*, Oxford–New York 2000, s. 214.

³⁰ Zob. Ch. Wolff, *Bach's „Handexemplar” of the Goldberg Variations: A New Source*, „Journal of the American Musicological Society” 1976, no. 2, s. 229. O tych czternastu kano-

zauważa, że te „osiem zwykłych ćwierćnut” „przypomina początkową frazę melodii kolędy *Vom Himmel hoch, da komm' ich her*”³¹.

Związek *Wariacji Goldbergowskich* z kolędą *Z wysokam zszedł... i Wariacjami kanonicznymi*, trudno nie przyjąć, że zamierzony przez Jana Sebastiana, pokazuje, iż miłość, o którą może chodzić w *Wariacjach Goldbergowskich*, jest miłością, która zstępuje z wysoka, z boskich wysokości, na człowieczy padół. Jest to miłość, która sprawia, że Bóg, Boskie Słowo, staje się człowiekiem: „A Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas” (J 1,14), Ten, który jest wieczny, schodzi, zstępuje w czas, niecierpiętlivy staje się cierpiętlivy, nieśmiertelny poddaje się śmierci. I właśnie muzyczne „schodzenie” i „zstępowanie” króluje w kolędzie Lutra, w *Wariacjach kanonicznych* i w *Wariacjach Goldbergowskich*. A króluje w nich, zgodnie z barokową retoryką muzyczną, pod postacią figury *catabasis* (z gr. „schodzenie”), czyli szeregu dźwięków opadających, imitujących opadanie, spadanie, schodzenie, zstępowanie. Figura ta w muzyce baroku mogła oddawać różne znaczenia, jak upadek w grzech, postawę unieżenia, umieranie (zstępowanie do grobu), zsyłanie łaski, Zesłanie Ducha, ale także wcielenie, inkarnację Syna Bożego. *Catabasis* w pierwszych ośmiu, kluczowych taktach linii basowej *Wariacji Goldbergowskich* ma postać opadającego tetrachordu, ale utwór ten w całości opiera się na trzech opadających tetrachordach, bo taką postać mają dźwięki szkieletowe tego arcydzieła: dwa pierwsze mają postać g-fis-e-d, a trzeci: c-h-a-g.

Wieczność w czasie

Po sarabandowej *Arii* następuje wariacja pierwsza, która jest polonezem i która – jak ujął to Donald Francis Tovey – „z miejsca porzuca nastrój i fakturę tematu [*Arii* – J.M.]”³². Konstatacja tego muzykologa nie oddaje jednak mocy, z jaką pierwszy polonez, można powiedzieć, „spada” na słuchacza. Trafniej oddaje to sformułowanie Davida Schulenberg: „wariacja pierwsza otwiera

nach Bacha – zob. też R.D.P. Jones, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Volume II: 1717–1750. Music to Delight the Spirit*, Oxford 2013, s. 350–352.

³¹ P. Williams, *Bach: the Goldberg Variations*, Cambridge 2001, s. 33. Zob. też A. J. Godzieba, „...And Followed Him on the Way” (*Mk 10:52*): *Identity, Difference, and the Play of Discipleship*, „Catholic Theological Society of America: Proceedings” 2014, no. 69, s. 10, <http://ejournals.bc.edu/ojs/index.php/ctsa/article/view/5501/4983> [dostęp: 28.01.2019]; A. Leahy, „Vor deinen Thron tret ich”: *The Eschatological Significance of the Chorale Settings of the P271 Manuscript of the Berlin Staatsbibliothek*, „Bach” 2006, vol. 37, no. 2, s. 111–116.

³² D.F. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, London–New York–Toronto 1956, s. 37.

serię z hukiem”³³. Jeszcze bliższe prawdy zda się stwierdzenie Glenna Goulda o „niespodziewanym wybuchu wariacji pierwszej, raptownie zrywającej ze spokojem *Arii*”, wręcz o „agresji”, której nie kojarzy się z pierwszymi ogniwami wariacji, zwykle wyraźnie zależnymi od tematu³⁴.

Wariacja pierwsza zaskakuje słuchacza, bo radykalnie kontrastuje z *Arią*, a jednak i mimo wszystko, gdy bliżej przyjrzeć się zakończeniu ogniwa pierwszego i początkowi ogniwa drugiego, dostrzeże się między nimi nić ciągłości zarówno na poziomie głosu górnego, jak i basu. Polonez pierwszy zrywa z *Arią*, ale w tym, co najważniejsze, ją kontynuuje. Na ciągłość w głosie górnym zwróciła uwagę Wanda Landowska, pisząc: w ostatnich pięciu taktach ogniwa pierwszego ponad basem „równo kołyszące się szesnastki niosą temat do końca *Arii* i kontynuują [podkreśl. – J.M.] ów bieg w wariacji pierwszej”³⁵, przy czym trzy ostatnie dźwięki sarabandy odpowiadają trzem pierwszym dźwiękom poloneza: g-d-g. Z kolei w linii basowej *Arię* i wariację pierwszą łączy jeden i ten sam dźwięk: g – wraz z nim zaś następuje nagły wybuch zmienności.

Sytuacja ta każe pytać o racje, jakie mogły kierować Janem Sebastianem, że pierwszy polonez – z jednej strony – kontynuuje pierwszą sarabandę, a jednocześnie – z drugiej – zrywa z nią, przypominając grom z jasnego nieba. Odpowiedź podpowiada doktryna chrześcijańska, a konkretnie inkarnacyjna perspektywa wiary: jeśli w *Arii* Bach muzycznie opowiada o bosko-ludzkim wydarzeniu wcielania Boga, zstępowania Drugiej Osoby Boskiej z niebiańskiej wieczności w ziemski czas, stawania się Boga człowiekiem, to w kolejnym ogniwie, w wariacji pierwszej, odsłania pierwsze ziemskie chwile wcielnego Boga, którego wejście w świat zaczyna się, tak jak normalne narodziny dziecka, płaczem, krzykiem, „hukiem”, ale też jest absolutnie wyjątkowym wydarzeniem w dziejach ludzkości, które wstrząsa podstawami bytu i ontycznym fundamentem całej rzeczywistości, wydarzeniem, które rozsadza wszystkie ludzkie miary i wyobrażenia. Marcinowi Lutrowi blisko było do poglądu Tertuliana (II–III w.), że *credibile est, quia ineptum est; [...] certum est, quia impossibile*, „wiary godne jest, bo niedorzeczne; [...] pewne jest, bo niemożliwe”³⁶.

³³ D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, New York–London 2006, s. 379.

³⁴ *The Glenn Gould Reader. Edited and with an Introduction by Tim Page*, New York 1984, s. 23. Zob. *Gould's Notes on Bach's Goldberg Variations*, <http://www.collectionscanada.gc.ca/glenn Gould/028010-4020.04-e.html#source> [dostęp: 28.01.2019].

³⁵ W. Landowska, *Landowska on Music*, eds. and transl. D. Restoud, R. Hawkins, New York 1969, s. 216.

³⁶ Tertulian, *De carne Christi*, V, 4, http://www.tertullian.org/articles/evans_carn/evans_carn_03latin.htm [dostęp: 28.01.2019].

Ojciec reformacji pisał w komentarzu do Listu do Galatów: „Wiara mówi [...] tak: O, Boże! Wierzę Ci, gdy Ty przemawiasz. A co mówi Bóg? Rzeczy niemożliwe, głupie, nieprzekonujące, niedorzeczne i heretyckie, jeśli rozsądzać je rozumem”³⁷. Wraz z wcieleniem Syna Bożego, o czym traktuje *Aria*, niebo rzeczywiście i jak najdosłowniej opada, a raczej spada na ziemię, Bóg z nieba zstępuje na ten padół, Stwórca staje się stworzeniem, Nieśmiertelny poddaje się śmierci, Nieskończoność rozrywa ontyczną powłokę skończoności, wstrząsa fundamentami kosmosu, Światłość oślepiąco rozświetla ludzkie ciemności. Pieśń bożonarodzeniowa *Vom Himmel hoch, da komm’ ich her*, „Z wysokam zszedł, by dobrą wieść”, jedna z ulubionych kolęd Jana Sebastiana Bacha, widzi to tak: „Wszechświata Stwórco, Światło cne, / O jakież poniżenie Twe! / W stajenceś pomieszkanie miał / I żłób Ci świat za łoże dał. [...] // Pieluszki, siano, które schnie, / To bisiór i szkarłaty Twe; / Jaśniejesz na nich, Królu mój, / Jak gdybyś tron w nich widział Swój”³⁸.

O tym ontycznym, chrystologicznym i antropologicznym arcyparadoksie wiary, o Królu wszechświata na sianie w betlejemskiej stajni – opowiada wariacja pierwsza, i trudno się dziwić, że rozsadza muzycznie przyzwyczajenia i zasady związane z naturą formy wariacyjnej. A i z powodu tego, że zawiera w sobie ów arcyparadoks, jest – jak można przypuszczać – właśnie polonezem, a nie innym tańcem. Poza *Mszę h-moll*, o czym już wspomniałem, Jan Sebastian wykorzystał polski taniec w takich kantatach jak: *Nun ist das Heil und die Kraft* BWV 50 („Teraz nastąpiło zbawienie i moc, i panowanie / Boga naszego, i władztwo Pomazańca Jego...”), *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137 („Chwała Panu, cześć potężnemu Królowi”) czy *Erwünschtes Freudenlicht* BWV 184 („Światło radości upragnione”). Wprzęgając poloneza do muzyki sakralnej, kantor z Lipska – jak przekonująco wykazuje Sz. Paczkowski – nawiązywał do ceremoniału dworu w stolicy Saksonii. „W repertuarze drezdeńskiej kaplicy katolickiej sprzed roku 1740 często [...]

³⁷ M. Luter, *Komentarz do Listu do Galatów* III.6, t. 1, tłum. Zespół, Tymbark 2015, s. 134. Na tej samej stronie Luter podaje przykłady absurdów wiary: „Zatem wedle osądu rozumowego Bóg, gdy wykląda nam prawdy o wierze chrześcijanina, oznajmia rzeczy niedorzeczne i niemożliwe. W rzeczy samej głupstwem i nonsensem zdaje się być to, że w czasie Wieczery Pańskiej ofiaruje się nam Ciało i Krew Chrystusa, że chrzest to kąpiel nowego narodzenia i otrzymania Ducha Świętego, że umarli powstaną z martwych w dniu ostatecznym, że Chrystus, Syn Boży, był poczęty i noszony w łonie Marii Dziewicy, że się narodził, że przecierpiał najbardziej haniebną śmierć na krzyżu, że zmartwychwstał, że siedzi teraz po prawicy Boga Ojca i że dana Mu jest wszelka moc na niebie i na ziemi”.

³⁸ *Śpiewnik dla Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Polsce*, Warszawa [b.r., ok. 1899], s. 63.

napotkać można ustępy, w których kompozytorzy ewidentnie sięgali po polskie wzorce taneczne, przede wszystkim rytmy poloneza. Gdy już zdecydowali się na zastosowanie w swoich dziełach stylu polskiego, muzyką *à la polonaise* opatrywali najchętniej dwa fragmenty tekstu liturgicznego: *Quoniam tu salus sanctus* z *Glorii* i artykuły 9–11 z *Credo* (*Et resurrexit tertia die, Et ascendit in coelum* oraz *Et iterum venturus est*)³⁹. Tą samą drogą poszedł Bach we *Mszy h-moll*, przejmując również drezdeńskie teologiczno-religijne znaczenie poloneza jako „tańca królewskiego”, afektywnie i retorycznie dającym wyraz takim doktrynalnym wypowiedziom, jak *Quoniam tu salus sanctus*: „Albowiem tylko Tyś jest święty, / Tylko Tyś jest Panem, / Tylko Tyś Najwyższy, / Jezu Chryste”. Teologiczna wymowa drezdeńskich polonezowych opracowań mszalnych ogniw *Qui sedes ad dexteram Patris, Quoniam tu solus sanctus* i *Et resurrexit tertia die* „wiąże się [...] – jeszcze raz Sz. Paczkowski – z wizją zmartwychwstałego i zwycięskiego Chrystusa-Króla”⁴⁰. Polonez w muzyce religijnej kompozytorów na dworze w Dreźnie symbolizował królowanie Jezusa Chrystusa, Władcy wszechświata, Króla Niebios i Światłości ludzi⁴¹. I tym królewsko-triumfalnym, rozświetlającym ciemności stworzenia – teologicznym tropem również Jan Sebastian poszedł zarówno w polonezach *Mszy h-moll*, jak i w pierwszym polonezie – i pozostałych polonezach – *Wariacji Goldbergowskich*.

Bach w wariacji pierwszej muzycznym językiem polskiego tańca składa wyznanie wiary, że to niemowlę, które leży na sianie w betlejemskiej stajni – wbrew ludzkim miarom i ludzkiej logice – jest Tym, który pokonał śmierć, Królem wszechświata i Światłością rodzaju ludzkiego, według zapowiedzi anioła zwiastującego Dziewicy z Nazaretu: „Nie bój się, Mario, znalazłaś bowiem łaskę u Boga. I oto poczniesz w łonie, i urodzisz syna, i nadasz mu imię Jezus. Ten będzie wielki i będzie nazwany Synem Najwyższego. I da mu Pan Bóg tron jego ojca Dawida. I będzie królował nad domem Jakuba na wieki, a jego królestwu nie będzie końca” (Łk 1,30–33). Niemniej jednak w tym polonezowym królewsko-triumfalnym wyznaniu Jana Sebastiana nie zabrakło fundamentalnej dla wiary chrześcijaństwa prawdy – w szczególny sposób akcentowanej w tradycji Kościoła luterańskiego – o Chrystusowym krzyżu, którego motyw Bach „ukrył” w wirtuozowskim geście krzyżowania rąk, polegającym na tym, że ręce grającego poruszają się po klawiaturze w ten sposób, iż jedna z nich, przesuując się ponad drugą, z nią się krzyżuje (takty trzynasty,

³⁹ Sz. Paczkowski, *Styl polski w muzyce Jana Sebastiana Bacha...*, s. 255.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 202–203 i 263–264.

czternasty, dwudziesty pierwszy, dwudziesty drugi), oraz w figurze *imaginatio crucis*, „wyobrażenie krzyża”⁴² (takty dwudziesty pierwszy i dwudziesty drugi). Bach jest wierny nowotestamentalnej koncepcji wyniesienia Jezusa na tron królewski: Jego intronizacja, czyli – jak ujmują to autorzy Nowego Testamentu – wywyższenie, dokonana się na Golgocie, została zaś zapowiedziana przez samego Rabbiego z Nazaretu: „A jak Mojżesz wywyższył węża na pustyni, tak potrzeba, by wywyższono Syna Człowieczego, aby każdy, kto w Niego wierzy, miał życie wieczne” (3,14; zob. też 8,28; 12,32–33).

Голгофа, Golgota

W mistrzowski sposób każdą z pięciu „Goldbergowskich” saraband scharakteryzowała Wanda Landowska: „Aria, temat *Wariacji goldbergowskich*, pojawia się jako sarabanda [...]. Wrażenie robi ważny detal, który wydaje się potwierdzać ideę, że [pierwotnie – J.M.] sarabanda ta nie była zamierzona jako temat zbioru wariacji; na pięć taktów przed jej końcem bas porzuca spokojny bieg, ożywając, i nigdy nie powraca do swego początkowego modelu. Ponad nim równo kołyszące się szesnastki niosą temat do końca *Arii* i kontynuują ów bieg w wariacji pierwszej”. *Arię* polska klawesynistka nazywa „spokojną”, wręcz „poważną”, która jednak „wibruje życiem wewnętrznym”. Z kolei wariacja trzynasta „jest delikatną misterną kantyleną, która w pewnej mierze przypomina *andante* *Koncertu włoskiego* [BWV 971 – J.M.], niemniej jednak podczas gdy owa słynna druga część tego utworu opakowana jest w ciemną tonację d-moll, zachwycająca wariacja trzynasta rozwija się w najbardziej promiennym świetle G-dur”.

⁴² Figurą *imaginatio crucis* (niem. *Kreuzfigur*) „stała się czterodźwiękowa struktura meliczna, która zawiera w sobie rysunek krzyża obecny w przecięciu się dwóch wyimaginowanych prostych: pierwszej, łączącej pierwszy i czwarty dźwięk struktury, oraz drugiej, wiążącej dźwięk drugi z trzecim (np. następstwo g-fis-b-a). Oparta na wizualnej wyobraźni figura – *imaginatio crucis* (wyobrażenie krzyża) – interpretowała słowa mówiące o Krzyżu Chrystusowym, Ukrzyżowaniu. Gdy w tekstach pasji, motetów, kantat i mszalnych *Credo* pojawiały się tego rodzaju wyrażenia (*crucifixus* [ukrzyżowany], *crucifixatur* [niech będzie ukrzyżowany], *crucifige* [ukrzyżuj], *vidit crucem* [ujrzał krzyż], *er trug sein Kreuz* [on niósł swój krzyż], *komm, süßes Kreuz* [przyjdź, słodki Krzyżu!] etc.), to niektórzy twórcy [w tym Jan Sebastian Bach – M.B, J.M.] wprowadzali – właśnie na ów moment – krzyżową formułę jako czytelny w ich oczach emblemat” – T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009, s. 110.

Wariację dwudziestą piątą Landowska nazwała „najdoskonalszą perłą” w naszymy jniku *Wariacji Goldbergowskich*, ale jest to „perła czarna. W jej posępnych lśnieniach można już dostrzec cały niepokój romantyków. To bogato zdobione adagio po brzegi jest wypełnione cierpkością rozpalonej chromatyki”. A wariacja dwudziesta szósta? W niej „słyszymy iskrzący pasaż, unoszący się szybko w podwójnych tercynach wokół tematu sarabandy”. Na końcu, po wariacji trzydziestej, „po tej kulminacji czystej radości, zapada cisza. Następnie wraca *Aria*, poważna, podniosła i spokojna”⁴³.

Każda „Goldbergowska” sarabandowa wariacja jest wyjątkowa, ale zarówno wśród tych saraband, jak i pozostałych wariacji najbardziej niezwykła zdaje się wariacja dwudziesta piąta. P. Williams tak ją charakteryzuje: „Słowo »adagio«, zapisane [przy tej sarabandzie – J.M.] ręką kompozytora na egzemplarzu jego kopii, tylko potwierdza to, co zawsze było oczywiste, że wariacja dwudziesta piąta jest wolniejsza i intensywniejsza niż koloraturowa wariacja trzynasta czy jakkolwiek inny moment w *Wariacjach goldbergowskich*. [...] Jej piękno i ciemna uczuciowość sprawiają, że bezsprzecznie stanowi najwyższy emocjonalny punkt całego dzieła”, a „unikalny *Affekt* tego ariosowego »adagia« opiera się na chromatycznej kwarcie, która [stale – J.M.] pojawia się jedna za drugą, pod postacią raz opadającą (bas, takty od pierwszego do czwartego), raz wstępującą (tenor i bas, takty od trzynastego do szesnastego), innym razem zarówno wstępującą, jak i opadającą (takty od dziesiątego do dwunastego) itd.”⁴⁴. Począwszy od XVII w. na takiej chromatycznie opadającej kwarcie opierano pieśni żałoby i skargi, zwane lamentami (*lamento*)⁴⁵, „które były nieodłącz-

⁴³ W. Landowska, *Landowska on Music...*, s. 214, 216, 217 i 218. Bogactwo wyrazowe „Goldbergowskich” saraband, ich różnorodność i specyfika, to tylko niewielki wycinek formalnej i wyrazowej różnorodności w sarabandowych kompozycjach Jana Sebastiana. Bach ciągle eksperymentował z szeroką różnorodnością saraband i ją wzbogacał. „He wrote them with and without upbeats, and no two upbeat figures are the same; he wrote short sarabandes (BWV 832, 965, and 1007 each consist of only two eight-measure strains) and very long ones (BWV 1013 has two strains of sixteen and thirty measures respectively); he wrote a sarabande in which the first strain is repeated *da capo* (BWV 823), one with a written-out *petite reprise* in the double (BWV 818), stately sarabandes, lyrical sarabandes, sarabandes with constant dotted rhythms and a marchlike character which recall the French overture and *entrée grave*, and many which present elaborate and harmonically complex dance stylizations. Only one ensemble piece contains a sarabande, the B minor suite for orchestra. Thus, in Bach’s hands the sarabande is essentially a virtuoso piece for a soloist, who has a freedom to use subtle performance techniques not available to larger groups” (M. Little, N. Jenne, *Dance and the Music of J.S. Bach...*, s. 102).

⁴⁴ P. Williams, *Bach: the Goldberg Variations...*, s. 81–82.

⁴⁵ „*Lamento* (wł. pieśń skargi, pieśń żałobna). W XVII w. rozwija się wielokrotnie charak-

nym składnikiem wielu większych form wokalnie-instrumentalnych [...]. Lamenty, wyrażając uczucia cierpienia, bólu, rozpacz, wszechogarniającego smutku, wymagały użycia niezwykle intensywnych środków ekspresyjnych, a takimi właśnie były rozmaite struktury chromatyczne⁴⁶. Przypomnijmy kilka najświetniejszych w dziejach muzyki lamentów: *Lament Dydony* z opery *Dydona i Eneasza* Henry'ego Purcella, *Introitus* i *Lacrimosa* z *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta czy – co w kontekście niniejszych rozważań bardzo znamienne – *Crucifixus* z *Msy h-moll* Jana Sebastiana Bacha.

Natężenie chromatyki w trzeciej sarabandzie *Wariacji Goldbergowskich* jest tak wielkie, że Malcom Boyd nie waha się twierdzić, iż „gęstość chromatycznego wystroju tego ogniwa prawie zagraża jej tonalnej stabilności”⁴⁷. Trzy głosy tego ogniwa – sopran i dwa basowe – nasycone są figurą *passus duriusculus* („przejście nieprzyjemne, twarde”), którą definiuje się jako „Pochód chromatyczny lub alterację dokonywane na drodze diatonicznej zakłócające normy modalne. Figura stosowana dla oddania afektów smutnych, np. przy słowach mówiących o śmierci, cierpieniu, płaczu [...]”⁴⁸. Głos najniższy jakby kroczył w stałym powolnym rytmie pochodów sekundowych – raz wznoszących, raz opadających – najczęściej chromatycznych, symbolizujących ból i cierpienie. Głos środkowy – najmniej z trzech melodyjny, pełny dźwięków obcych i opóźnień, niespokojny rytmicznie, znacząco potęguje efekt smutku i bólu. I wreszcie głos najwyższy, właściwa melodia sarabandy, nadzwyczaj giętka, falująca, ozdobna, ale jakże bardzo nasycona „cierpieniem”. Owe „nieprzyjemne przejścia” zaskakują – po pierwsze – nieoczekiwanymi tonalnie zwrotami melodycznymi (jak np. w taktach siódmym z szesnastkowymi triolami); po drugie – pochodami chromatycznymi zawierającymi się w ambitusach interwałów duriusculowych (np. od d³ do gis² w taktach dziesiątym i jedenastym); po trzecie – skokami o rozległe interwały (zwłaszcza septymy i oktawy), które obok sekundowych przebiegów stanowią główny dla melodyki motyw konstrukcyjny.

Do tego wszystkiego głos najwyższy pełen jest retoryczno-muzycznej figury *imaginatio crucis* (takty trzeci, siódmy, dwudziesty pierwszy, dwudziesty siódmy czy dwudziesty ósmy).

terystyczna dla *lamento* forma śpiewu ponad ostinatową figurą basu opadającą chromatycznie na przestrzeni kwarty. Takie figury basowe [...] nazywane były więc lamentującym basem (*bas lamanto*)” (A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A.A. Teske, Lublin 2004, s. 770).

⁴⁶ D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 118.

⁴⁷ M. Boyd, *Bach...*, s. 199.

⁴⁸ T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna...*, s. 312.

W wariacji dwudziestej piątej ładunek emocjonalny tkwi jednak nie tylko w melodyce i horyzontalnym ruchu poszczególnych głosów, lecz także w harmonice, we współbrzmieniach: w obfitości dysonansów (septymy zmniejszone, trytony, sekundy) i w niezgodnych z zasadami przejściami i rozwiązaniach (np. takty dziesiąty i jedenasty).

Wszystkie te chromatyczne, duriusculowe, lamentacyjne, tonalnie niestabilne, szorstkie, smutne, bolesne, opadające, ciemne, śmiertelne, krzyżowe i pasywne cechy wariacji dwudziestej piątej sprawiły, że wielka rosyjska pianistka Maria Judina ogniwo to – na swoim egzemplarzu partytury tego dzieła – określiła jednym jedynym słowem: Голгофа, Golgota⁴⁹, z kolei Wanda Landowska nazwała go „koroną cierniową”⁵⁰, a Ernest Zavorský „głęboką muzyką »pasyjną«, w której »wyczuwamy odbicie wielkiego cierpienia”⁵¹. Bo to ogniwo *Wariacji Goldbergowskich* opowiada właśnie o Golgocie, o drodze krzyżowej Jezusa Chrystusa. Wariacja ta językiem sarabandy, tańca miłości, zatem językiem Boga, który jest Miłością, opowiada o cierpieniu i męce, o krzyżu Jego Syna. Ewangelia Jana: „Jezus odpowiedział: [...] »Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne. [...] A Ja, gdy zostanę nad ziemię wywyższony, przyciągnę wszystkich do siebie«. To powiedział zaznaczając, jaką śmiercią miał umrzeć” (J 3,14 i 12,32–33). W centralnym pod względem emocjonalnym punkcie *Wariacji Goldbergowskich* Jan Sebastian Bach umieścił miłość Boga do rodzaju ludzkiego, a jest to Miłość ukrzyżowana.

Wariacja dwudziesta szósta także zawiera rytmy sarabandy, choć jest to utwór – w przeciwieństwie do wariacji dwudziestej piątej – bardzo energiczny, dynamiczny, żywiołowy, głównie za sprawą sunących w szalonym tempie w sopranie szesnastek. Wydaje się, że Bach sięga tu do historycznych źródeł sarabandy, która początkowo utrzymywała „szybkie tempo zbliżone do corrente”⁵². Szesnastki pędzą tu po klawiaturze niczym błyskawicznie topniejący czas, który jeszcze został Ukrzyżowanemu do przeżycia, ów krótki czas, który za chwilę zatrzyma się nagle na krzyżu.

⁴⁹ J.S. Bach, *Ария с различными вариациями (Гольдберг-вариации) для клавира. С пометками Марии Юдиной. Вступительная статья и комментарии Марины Дроздовой*, Москва 1996, s. 60.

⁵⁰ Na W. Landowską jako autorkę tego określenia wskazał Erwin Bodky, *Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge 1960, s. 234.

⁵¹ E. Zavorský, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 374–375.

⁵² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 41.

Blizsze przyjrzenie się wariacji dwudziestej szóstej prowadzi do wniosku – kolejny raz sięgam do rozważań P. Williamsa – że jej żywiolowy kontrapunkt jest mylący, rozprasza uwagę, odciąga ją od tego, co ważne, bo sprawia, że w ogniwie tym praktycznie znika nam z „oczu” zmysłowa, uczuciowa sarabanda *grave*, która w istocie, gdy tylko do niej dotrzeć, przypomina sarabandę z *Suity na wiolonczelę solo D-dur* BWV 1012. Jan Sebastian w swoim egzemplarzu *Wariacji Goldbergowskich* „do niektórych akordów dodał przednutki długie (*appoggiatura*), tym samym potwierdzając ideę, że w wypadku wariacji dwudziestej szóstej mamy do czynienia z wytworną i *affettuoso* francuską sarabandą – ale słyszaną na tle sunącego, rozpędzonego motywu, który wędruje i zawraca, ostatecznie wyprzedzając sarabandę i spychając ją na bok w gonitwie do finałowej kadencji”⁵³. Można odnieść wrażenie, że w szalonych dźwiękach głosu najwyższego Jan Sebastian jakby zamierzał ukryć ową sarabandę, taniec miłości. Jakby chciał powiedzieć, że to, co najważniejsze w męce Jezusa na Golgocie, o czym traktuje wariacja dwudziesta piąta, i w ostatnich Jego chwilach na krzyżu (wariacja dwudziesta szósta), jest niewidoczne dla „oczu”, ale tam naprawdę jest obecne: miłość, miłość Boga do ludzi.

Podsumowanie

W wariacji dwudziestej szóstej sarabanda, taniec miłości, jest prawie niewidoczna, skrywa się, nie daje się łatwo rozpoznać. Podobnie jest z miłością Boga w cierpieniu i męce Jezusa Chrystusa. Krzyż – mówi wiara chrześcijańska, szczególnie w wersji luterńskiej – objawia Boga *sub contrario*, poprzez przeciwieństwa. Na krzyżu Bóg Jezusa Chrystusa jest Bogiem ukrytym, *Deus absconditus*. Tak widział to Marcin Luter, tak widzi to luteranizm i tak oddaje to muzyka Bacha: „W krzyżu Bóg skrywa się najgłębiej (*Deus absconditus*), w tym najgłębszym ukryciu objawia się najpełniej (*Deus revelatus*)”⁵⁴. Teologia chrześcijańska, którą Jan Sebastian w *Wariacjach Goldbergowskich* opowiada językiem tanecznych rytmów, jest teologią krzyża, *theologia crucis*, bo – zgodnie z formułą ojca reformacji – „tylko krzyż jest sędzią i sprawdzianem prawdy”⁵⁵.

⁵³ P. Williams, *Bach: the Goldberg Variations...*, s. 85.

⁵⁴ S.C. Napiórkowski, *Jak uprawiać teologię*, Wrocław 1996, s. 34.

⁵⁵ M. Luther, *Complete Commentary on the First Twenty Two Psalms*, transl. H. Cole, London 1826, s. 281, <https://archive.org/stream/completestcommenta01luth#page/280/mode/2up/search/%22cross+alone%22> [dostęp: 4.01.2016].

Literatura

- Bach J.S., *Ария с различными вариациями (Гольдберг-вариации) для клавира. С пометками Марии Юдиной. Вступительная статья и комментарии Марины Дроздовой*, Москва 1996.
- Bodky E., *Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge 1960.
- Bossert Ch., *Muzyczna systematyka a eschatologia. Das Wohltemperierte Klavier cz. II Bacha jako paradygmat*, tłum. M. Olch [w:] *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w 250. rocznicę śmierci kompozytora*, red. D. Sławiec-Domagała, Kielce 2001.
- Boyd M., *Bach*, Oxford–New York 2000.
- Butler G.G., *The Projection of Affect in Baroque Dance Music*, „Early Music” 1984, no. 2.
- Butt J., *Bach: Mass in B Minor*, Cambridge–New York 1991.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne, t. 2: Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987.
- Czaja D., *Kwintesencje. Pasáže barokowe*, Kraków 2014.
- Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1965.
- Drabecka M., *Tańce historyczne, t. 1: Kurant, menuet, sarabanda*, Warszawa 1975.
- Dürr A., *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. i A. Teske, Lublin 2004.
- Eggebrecht H.H., *J.J. Bach's „The Art of Fugue”. The Work and Its Interpretation*, Ames 1993.
- Harriss E.Ch., *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: Translation and Commentary. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the School of Music of the Graduate School of George Peabody College for Teachers, August, 1969, Ann Arbor 1969*.
- Jasiński T., *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009.
- Jones R.D.P., *The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Volume II: 1717–1750. Music to Delight the Spirit*, Oxford 2013.
- Landowska W., *Landowska on Music*, eds. and transl. D. Restoud, R. Hawkins, New York 1969.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988.
- Leahy A., „Vor deinen Thron tret ich”: *The Eschatological Significance of the Chorale Settings of the P271 Manuscript of the Berlin Staatsbibliothek*, „Bach” 2006, vol. 37, no. 2.
- Leeuw G. van der, *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, Oxford–New York 1963.
- Leeuw G. van der, *Czy w niebie tańczą?*, tłum. A. Wojtaś, „Literatura na Świecie” 1978, nr 2.
- Little M.E., *Dance under Louis XIV and XV. Some Implications for the Musician*, „Early Music” 1975, no. 4.
- Little M., Jenne N., *Dance and the Music of J.S. Bach. Expanded Edition*, Bloomington–Indianapolis 2001.
- Luter M., *Komentarz do Listu do Galatów, t. 1*, tłum. Zespół, Tymbark 2015.
- Marissen M., *Bach and God*, New York 2016.
- Mattheson J., Lenneberg H., *Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)*, „Journal of Music Theory” 1958, no. 1.

- Miłka A., „Искусство фуги” И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации, Санкт-Петербург 2009.
- Napiórkowski S.C., *Jak uprawiać teologię*, Wrocław 1996.
- Paczkowski Sz., *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.
- Paczkowski Sz., *Styl polski w muzyce Jana Sebastiana Bacha*, Lublin 2011.
- Rampe S., *Suiten und Klavierübung* [w:] *Bach Handbuch*, hrsg. K. Küster, Kassel 1999.
- Schulenberg D., *The Keyboard Music of J.S. Bach*, New York–London 2006.
- Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998.
- Śpiewnik dla Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Polsce*, Warszawa [b.r., ok. 1899].
- Taniec w muzyce baroku. Z prac Katedry Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej*, red. E. Piasecka, Łódź 2005.
- The Glenn Gould Reader. Edited and with an Introduction by Tim Page*, New York 1984.
- Tovey D.F., *Essays in Musical Analysis*, London–New York–Toronto 1956.
- Vuillier G., *A History of Dancing. From the Earliest Ages to Our Own Times*, London 1898.
- Williams P., *Bach: the Goldberg Variations*, Cambridge 2001.
- Wojciechowska K., *Salome i inne tańczące hetery. Taniec boski czy szatański?*, „Więź” 2012, nr 8–9.
- Wolff Ch., *Bach’s „Handexemplar” of the Goldberg Variations: A New Source*, „Journal of the American Musicological Society” 1976, no. 2.
- Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*, tłum. B. Świdorska, Warszawa 2011.
- Zavarský E., *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985.

Źródła internetowe

- Bock L., *The Sarabande as End Focus in the Passions of J.S. Bach* [w:] J. Abel, L. Bock et al., *A Companion to J.S. Bach’s St. Matthew Passion*, <http://documents.mx/documents/bachs-st-matthew-passion.html> [dostęp: 3.08.2016].
- Godzieba A.J., „...And Followed Him on the Way” (Mk 10:52): *Identity, Difference, and the Play of Discipleship*, „Catholic Theological Society of America: Proceedings” 2014, nr 69, <http://ejournals.bc.edu/ojs/index.php/ctsa/article/view/5501/4983> [dostęp: 28.01.2019].
- Gould’s Notes on Bach’s Goldberg Variations*, <http://www.collectionscanada.gc.ca/glenn-gould/028010-4020.04-e.html#source> [dostęp: 28.01.2019].
- Kwiecień T., *Jezus tańczący*, „List” 2007, nr 4, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/kwiecien.html> [dostęp: 28.01.2019].
- Luther M., *Complete Commentary on the First Twenty Two Psalms*, transl. H. Cole, London 1826, <https://archive.org/stream/complecommenta01luth#page/280/mode/2up/search/%22cross+alone%22> [dostęp: 4.01.2016].
- Tertulian, *De carne Christi*, http://www.tertullian.org/articles/evans_carn/evans_carn_03latin.htm [dostęp: 28.01.2019].