

JÓZEF MAJEWSKI

UNIwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-9617-6454

WARIACJE NA TEMAT KRZYŻA MARGINALIA BACHOWSKIE VARIATIONS ON THE THEME OF THE CROSS BACH MARGINALIA

Słowa kluczowe: krzyż, Jezus Chrystus, muzyka instrumentalna, Bach, teologia.

Key words: the cross, Jesus Christ, instrumental music, Bach, theology.

Abstrakt: Na artykuł składają się rozważania, które są rodzajem wariacji i impresji na temat krzyża w muzyce Jana Sebastiana Bacha. Zawarłem w nich kilka przemyśleń, komentarzy, pytań, intuicji i cytatów, które zapisywałem na marginesie rozlicznych lektur, nie tylko muzycznych czy muzykologicznych. Wszystkie bardziej lub mniej bezpośrednio wiążą się ze sprawą teologiczną, może i metafizycznej interpretacji czysto instrumentalnych utworów Bacha.

Abstract: This article presents reflections – some kind of variations and impressions – on the theme of the cross in the music of Johann Sebastian Bach. It contains some of my conclusions, comments, questions, intuitions and quotations which I recorded on the margins of my numerous literary readings – not only ones devoted to music or musicology. All of them are more or less directly related to the issue of the theological – maybe even metaphysical – interpretation of Bach's purely instrumental works.

Na niniejsze rozważania, rodzaj wariacji na temat krzyża w muzyce Jana Sebastiana Bacha, składają się zróżnicowane stylistycznie impresje. Zawarłem w nich kilka przemyśleń, komentarzy, pytań, intuicji, głównie zaś cytatów, które zapisywałem na marginesie rozlicznych lektur. Wszystkie bardziej lub mniej bezpośrednio wiążą się ze sprawą teologiczną, może i metafizycznej interpretacji czysto instrumentalnych utworów Lipskiego Kantora. Utwory te długo uchodziły, a i dziś często, jeśli nie najczęściej,

uchodzą za przykłady muzyki absolutnej, niewyrażającej żadnych treści pozamuzycznych, zatem i teologicznych, niepoddającej się – jak ujął to kiedyś Peter Kivy, mając na myśli m.in. *Die Kunst der Fuge* Bacha – interpretacji treści (content interpretation), a jedynie czysto abstrakcyjnej i pozamuzycznie pustej interpretacji struktury (*structure interpretation*)¹.

Odpowiedź Hiobowi

W maju 1956 roku Carl Gustav Jung w liście do Henry’ego Corbina, profesora islamu w Ecole des Hautes Etudes na Sorbonie, zagadnięty o swoją słynną *Odpowiedź Hiobowi*, wyznał: „Piszesz, że czytałeś moją książkę niczym «oratorium». Ta książka «przyszła do mnie» w gorączce choroby. Było tak, jakby towarzyszyła temu wielka muzyka Bacha czy Händla. Nie jestem typem słuchacza. Niczego nie słyszałem. Miałem tylko wrażenie, że dochodzi do mnie wielka muzyka albo raczej że jestem na koncercie”².

Händel i *Odpowiedź Hiobowi*? Który z wielkich utworów autora *Mesjasza* mógł mieć na myśli Jung, gdy odpowiadał nieszczęśnikowi z krainy Oz? Czy można u Händla usłyszeć coś z Księgi Hioba, coś z tego, czemu świadectwo dał współtwórca psychologii głębi? Choćby coś takiego: „Zaprawdę, nie można nazwać budującym widoku Jahwe, bez namysłu wydającego swego wiernego sługę na łup złego ducha i beztrosko i bezlitośnie pozwalającego Hiobowi pogrążyć się w otchłani fizycznych i moralnych cierpień. [...] Trzeba sobie zdać sprawę z tego, że w nader krótkim czasie następuje tu nagromadzenie wielu przestępstw: dochodzi do grabieży, mordu, umyślnego uszkodzenia ciała i odmówienia sprawiedliwości. Jako okoliczność obciążająca wchodzi w rachubę jeszcze to, że Jahwe nie okazuje żadnych skrupułów, żalu czy współczucia, lecz jedynie bezwzględność i okrucieństwo. [...] łamie on w jaskrawy sposób przynajmniej trzy spośród trzech przykazań, które sam ogłosił na górze Synaj”³. Takich rzeczy nie słyszę u Händla. Tymczasem w muzyce Bacha – tak! Ale nie w którymś z jego oratoriów, lecz (przede wszystkim) w *Fantazji chromatycznej d-moll* BWV

¹ Zob. P. Kivy, *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*, tłum. J. Barska, w: A. Chęćka-Gotkiewicz, M. Jabłoński (red.), *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, Poznań 2015, s. 331–344.

² C.G. Jung, *Letters, in two volumes, 2: 1951–1961*, tłum. R.F.C. Hull, London 2011, s. 116; por. J. Prokopiuk, *Postowie*, w: C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1995, s. 203.

³ Tenże, *Odpowiedź Hiobowi*, dz. cyt., s. 46–47.

903. Konkretnie zaś myślę o wykonaniach tego arcydzieła pod palcami dwóch wielkich klawesynistek: Wandy Landowskiej, polskiej Żydówki, i Zuzany Růžičkovej, Żydówki z Czech, która pierwsza na świecie nagrała komplet utworów Jana Sebastiana na klawesyn, a która jako młoda dziewczyna przeszła przez obozy koncentracyjne w Teresinie, Auschwitz i Bergen-Belsen (przed wywózką skopiowała i zabrała ze sobą nuty fragmentu sarabandy z *V Suity angielskiej e-moll*, które swoim pięknem w nazistowskim piekle podtrzymywały jej nadzieję na ocalenie i sens życia). Żydowskie korzenie obu tych artystek mają tu zasadnicze znaczenie: w ich wykonaniach zdaje mi się, że słyszę echa bezbożnych czasów Holocaustu.

Bachową fantazję wypełniają po brzegi chromatyczne, w istocie tragiczne pytania człowieka przywalonego wielkim, ogromnym cierpieniem. Są to pytania, które – jakby połamane czy przetrącone – kanciąście, chropowato, jak to w wypadku klawesynu, szybują to w górę, w niebo, a zaraz potem spadają, pikują w otchłań bólu i cierpienia. I znowu w niebo – i znowu w czeluści bezsensu... Są to pytania, którym jednak brakuje pytańników, znaków zapytania. To pytania-oskarżenia. Pytania-rozpacz... Może nawet bunt...

Růžičková miała rację, że już jednak *Fuga d-moll* BWV 903, która rozbrzmiewa bezpośrednio po fantazji, „wykracza poza ludzkie cierpienie. Pojawia się odwieczny porządek. I zasada. Siła nie ludzka, lecz wyższa. Zawsze słyszę to tak: człowiek sięga dna rozpaczy, ale istnieje coś ponad nim, ponad jednostkową wiarą i ponad jednostkową udręką. W jego muzyce zawsze da się odczuć pewien rodzaj boskiej obecności. [...] 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”⁴.

Tyle że akurat w *Fantazji chromatycznej* Boga nie ma... *Fuga d-moll* jej nie obłaskawia. Nie rozjaśnia ciemności. Nie czyni jej mniej piekielną. Nie sprawia, że życie staje się lżejsze... *Fuga* nie jest arcydziełem – odnoszę wrażenie, że Bach doczepił ją do fantazji, arcydzieła, jakby na siłę, byleby fantazją zanadto nie przerażać.

⁴ Z. Růžičková, W. Holden, *Moje życie pełne cudów*, tłum. E. Borówka, Kraków 2020, s. 134.

Koło w muzyce

Glenn Gould, miłośnik elektroniki, zapewne byłby rad, gdyby zobaczył mnie nad jeziorem ze słuchawkami w uszach, w których rozbrzmiewała *Aria z Wariacji goldbergowskich* w jego własnym nagraniu z 1981 roku, zupełnie odmiennym od tych wcześniejszych z lat pięćdziesiątych XX wieku, wolniejszym, głębszym, mądrzejszym, ciemniejszym – i dramatycznym...

Zapadał wieczór. Gdzieś przy ognisku kobiety i mężczyźni śpiewali, dzieci piszczały, pohukiwali chłopcy, a nad tymi głosami górował szmer i ożywczy zapach sosen. Ciemniało. Czerniły się dookolne brzegi, a jeszcze bardziej ich odbicia w wodzie. Nad jeziorem unosiły się ołowiane chmury, jakby uginające się pod ogromnym ciężarem. W oddali, naprzeciwko, tłoczyła się gęsta mgła, która nagle wszystko, co widziałem, zaczęła zagarniać pod siebie, niczym lawina spadająca w moją stronę. Tymczasem wzmógł się wiatr, na twarzy poczułem deszcz. Powierzchnia jeziora drgała pod miękkimi kaskadami kropel. Szmer gęstniał. Mgła rzedła, a ja spojrzałem prawie pod nogi. Przy brzegu rósł tatarak – jak w opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza: „[...] kiedy się [...] pasmo tataraku rozetrze, kiedy się włoży nos w bruzdę, wyłożoną jak gdyby watą, czuje się obok kadzidlanej woni zapach błotnistego iltu, gnijących rybich łusek, po prostu błota. Zapach ten na początku mojego życia skojarzył się z obrazem gwałtownej śmierci”⁵. W tym miejscu, gdzie stałem, tatarak wystawał ponad wodę niczym ostrza wielu kos. Zwiewnie tańczący niewielki płot zielonej czerni. Jego zdławiony szelest to wznosił się, to opadał.

Cały ten czas grała mi w uszach *Aria*, doskonale wtopiona w muzykę nocnego nieba, chmur, deszczu, sosen, jeziora i tataraku. Z wolna napęniała mnie dostojna, a bolesna świadomość przemijania, poczucie – jakby to ujął Zygmunt Bauman – nie tyle śmierci, ile śmiertelności, znikomości, nietrwałości, kruchości własnego istnienia⁶... Ten stan nazywam modlitwą.

W tejsze chwili pomyślałem o całej tej piekielnej maszynerii śmierci w przyrodzie. O tych ćmach, które żywcem spalały się w płomieniach ogniska, bez którego przecież nie byłoby owego urzekającego wieczorno-nocnego nastroju, który przenika ciepłem pełzającego piękna ciała i dusze turystów,

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Tatarak*, w: *Tatarak i inne opowiadania*, Warszawa 1960, s. 155.

⁶ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność: o wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998.

nabierających sił do życia w leśnych ostępach. Pomyślałem o tataraku, który przy brzegu czernił się swoim wiotkim życiem. Nagle poczułem coś jakby dotknięcie w ramię od tyłu, a właściwie było to delikatne pociągnięcie. Obejrzałem się. Nikogo za mną nie było...

W *Arii* pod palcami Goulda jest to wszystko: słycać w niej krople deszczu spadające do jeziora, jest w niej szum i zapach sosen, zgniła woń tataraku, jest też owa kruchość istnienia... Gdy Gould ostatni raz nagrywał *Wariacje goldbergowskie*, śmierć już czaiła się na niego. Śmiertelny udar dopadł go kilka dni po premierze płyty... A wcześniej, dużo wcześniej śmierć poprzedziła Bachową pracę nad *Wariacjami*..., a może nawet sprowokowała go do ich skomponowania: w 1739 roku w tajemniczych okolicznościach umarł jego dwudziestoczteroletni syn Bernhard. Przed nim, śmierć dopadła jedenaściorga dzieci Jana Sebastiana.

Aria rozbrzmiewa na samym początku i wraca po trzydziestu wariacjach jako *Aria da capo*. Zjawia się na początku i na końcu. Bez początku i bez końca? Krople deszczu w płasie po obwodzie koła? „Bóg jest nieskończonym kołem, którego środek jest wszędzie, a obwód nigdzie” (Bonawentura)⁷.

Muzyczne kazanie

W 2019 roku na Zachodzie ukazało się znakomite studium rosyjskiego muzykologa Anatolija Miłki *Rethinking J.S. Bach's "Musical Offering"*. Równo dwadzieścia lat wcześniej ten sam autor w swoim ojczystym języku opublikował książkę „Музыкальное приношение” И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации⁸. To dwie prace na temat jednego z ostatnich dzieł Jana Sebastiana: *Musikalisches Opfer*. Bach napisał je na temat zaproponowany mu przez samego króla Prus, Fryderyka Wielkiego, i temu monarsze, człowiekowi oświecenia, ateuszowi, wrogowi chrześcijaństwa i muzykowi, który nie znosił muzyki kościelnej, je podarował/ofiarował. Władca Prus nienawdził muzyki kościelnej, bo ta, jak miał mawiać – o czym w XVIII wieku informo-

⁷ Cyt. za: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 154.

⁸ A. Miłka, „Музыкальное приношение” И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации, Музыка, Москва 1999; tenże, *Rethinking J.S. Bach's "Musical Offering"*, tłum. M. Ritzarev, Newcastle 2019.

wał Charles Burney, autor pionierskiej historii muzyki europejskiej – „trąci kruchtą”, a dosłownie – „this smells of the church” – „śmierdzi kościołem”⁹.

Wśród poglądów, których Miłka w ciągu dwudziestu lat dzielących wydania obu książek nie zmienił, znalazł się i ten, że Bach nie zamierzył *Muzycznej ofiary* jako utworu religijnego czy teologicznego. Trudno jednak z tym się zgodzić. Teologiczne wykładnie tego dzieła, które rosyjski muzykolog bez mrugnięcia odrzucił, zaproponowali Michael Marissen i Zoltán Göncz¹⁰. O ile propozycja tego drugiego nie przekonuje, o tyle pierwszego – przynajmniej daje do myślenia.

Marissen uważa, że *Musikalisches Opfer* jest muzyczno-teologiczną obroną wiary Kościoła, atakowanej wówczas przez ludzi oświecenia, na czele z królem Fryderykiem. Do argumentów tego muzykologa dodałbym jeszcze jeden, związany z łacińskim tytułem, jaki Bach umieścił nad ricercarami, dwoma z trzynastu wszystkich ogniw tego dzieła: *Regis Iussu Cantio et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, czyli „Na rozkaz króla, pieśń i pozostałe części rozwiązane sztuką kanoniczną”.

Kluczowe znaczenie dla teologicznej wymowy zarówno tego tytułu, jak i całej *Muzycznej ofiary*, ma słowo *cantio* (pochodzące od czasownika *cantare* „śpiewać”, „grać”), „pieśń”, które w luterańskich Niemczech czasów baroku tworzyło znamienne parę ze słowem *concio* – „kazanie”, głoszone w kościele podczas liturgii, Wieczery Pańskiej. *Cantio* w czasach Bacha mocno zalatywało kościelnym perfum.

Cantio i *concio* ściśle liturgicznie związał ze sobą Michael Praetorius (1571–1621), niemiecki kompozytor, teoretyk muzyki i teolog, wielki luterański autorytet kościelno-muzyczny w czasach baroku. Z pomocą pary tych łacińskich słów nawiązał on do nierozłącznej pary niemieckich słów w teologiczno-liturgicznym słowniku samego Marcina Lutra: „singen und sagen” – „śpiewać i przemawiać” podczas liturgii, co znaczyło: śpiewać

⁹ Ch. Burney, *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i zjednoczonych prowincjach albo Dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, tłum., opracował i wstępem opatrzył J. Chachulski, Warszawa 2018, s. 240. Cytat angielski w: tenże, *The Present state of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, t. 2, London 1775, s. 92; https://archive.org/details/bub_gb_O1EUAAAQAAJ/page/n3/mode/2up (dostęp: 15.09.2019).

¹⁰ M. Marissen, *The Theological Character of J.S. Bach's "Musical Offering"*, w: tenże, *Bach & God*, New York 2016, s. 191–225; Z. Göncz, *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar*, „Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 2011, nr 1, s. 46–69.

Ewangelię i głosić Ewangelię, śpiewem i kazaniem komentować objawione, biblijne słowo Boże czytane podczas Wieczery Pańskiej. Teologiczny sens „singen und sagen” ojciec Reformacji wyłożył choćby w pierwszej zwrotce pieśni bożonarodzeniowej *Vom Himmel hoch da komm ich her*, którą Bach często grał i śpiewał:

Vom Himmel hoch, da komm' ich her.
Ich bring' euch gute neue Mär,
Der guten Mär bring' ich so viel,
Davon ich sing'n und sagen will.

Z wysokam zszedł, by dobrą wieść
Dla utrapionych z nieba nieść,
Przecudnych rzeczy wiele wam
Wygłosić i wyśpiewać mam.

Do kolędy tej Jan Sebastian skomponował kilka preludiów chorałowych, a przede wszystkim wielki cykl *Wariacje kanoniczne*, pochodzący z tego samego okresu co *Muzyczna ofiara*.

Teologiczno-liturgiczną istotną wymowę gry słów „singen und sagen” oraz „cantio et concio” klarownie uchwycił Andreas Werckmeister (1645–1706), inny wielki niemiecki teoretyk muzyki, kompozytor i organista, którego twórczość i poglądy dobrze znał Lipski Kantor: „Muzyka jest tym samym co kazanie”¹¹. O to też (zapewne) chodziło Bachowi, gdy nad dwoma *ricercarami* umieścił łacińskie słowa *Regis Iussu Cantio et Reliqua Canonica Arte Resoluta*.

Muzyczna ofiara to muzyczno-liturgiczne kazanie skierowane do największego w tamtym czasie w Niemczech wroga Kościoła. Akurat takiego muzycznego perfum Fryderyk Wielki nie znosił. Trudno się zatem dziwić, że nie istnieje żadne historyczne świadectwo, by na jego dworze chociaż raz zagrano *Muzyczną ofiarę*. Zresztą, Bachowy podarunek szybko ulotnił się z obszernej muzycznej biblioteki króla, trafiając w inne ręce.

¹¹ Cyt. za: R.A. Leaver, „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luteranńskiej od Praetoriusa do Bacha*, tłum. S. Zabieglńska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4, s. 13.

Symbol Chrystusa

Dotarło do mnie drugie wydanie arcyeseju Stefana Riegera *Glenn Gould, czyli szuka fugi*, a w nim kolejny argument za (moją) tezę, że Kanadyjczyk grał muzykę Bacha genialnie, ale jej nie rozumiał. Genialnie – to oczywiste – grał na przykład *Wariacje goldbergowskie*, ale ich nie pojął, w przeciwnym razie pozostałby wierny kluczowej dyrektywie Bacha, że każdą z dwóch części każdego ogniwa tego cyklu należy powtórzyć, zagrać dwa razy (AABB). Dyrektywa ta – jak sądzę – łącznie z pozostałą symboliką liczbową w tym utworze, ma charakter chrystologiczny, kryje się w niej wyznanie wiary, że Jezus Chrystus jest prawdziwym Bogiem i prawdziwym człowiekiem, jednając dwie te natury w jednej osobie Syna Bożego. Tymczasem Gould zbagatelizował wolę Bacha – na przykład w nagraniu *Wariacji goldbergowskich* z 1955 roku nie powtórzył ani jednej części, co można mu wybaczyć, w końcu miał zaledwie 23 lata i bardzo mu się wtedy spieszyło. Problem w tym, że kiedy już dochodził do pięćdziesiątki i z bagażem kolejnych ponad 25 lat życiowych doświadczeń nagrał dużo wolniejszą wersję *Wariacji goldbergowskich* (bo gdzie miałby się wtedy spieszyć?), to i wtedy niewiele przejmował się wymaganiami Jana Sebastiana: powtórzył jedynie pierwsze części i to wyłącznie wybranych trzynastu wariacji (3, 4, 6, 9, 10, 12, 15, 18, 21, 22, 24, 27 i 30). W tym względzie w gronie „heretyków” znaleźli się i inni wykonawcy dzieła Jana Sebastiana: Wanda Landowska (1934), Gustav Leonhardt (1976), Daniel Barenboim (1989), Karl Richter (1970) czy Ton Koopman (1987).

Gould genialnie zagrał także ostatni kontrapunkt *Sztuki fugi*, ale również go nie zrozumiał. Rieger pisze: „Bruno Monsaingeon opowiada, jak podczas próby przed nakręceniem filmu o *Sztuce Fugi* Gould zagrał mu ostatnią, niedokończoną fugę. «Był w stanie niewiarygodnego uniesienia. Kiedy dotarł do ekspozycji ostatniego tematu, opartego na nutach B. A. C. H. [cztery pierwsze dźwięki trzeciego tematu z planowanych czterech w tym ogniwie – J.M.], miałem wrażenie, że zaraz zleci z krzesła. W pewnej chwili mówi: «To najbardziej transcendentny twór ludzkiego ducha», a w parę sekund później na jego twarzy pojawia się grymas i Gould dodaje: «O! tutaj Bach zrobił błąd w kontrapunkcie, trzeba znaleźć jakieś rozwiązanie; z pewnością gdyby pożył dłużej, toby to poprawił». I zaproponował na poczekaniu

wariant korekty”¹². Sprawy mają się jednak jeszcze gorzej, bo Kanadyjczyk, rozpędzony do szaleństwa w procesie poprawiania arcydzieła Bacha, urywa ostatnie ogniwo *Sztuki fugi* w miejscu kulminacyjnym całego cyklu, gdzie spotykają się ze sobą wszystkie jego trzy tematy... Do tego Gould całość tego ogniwa i w ogóle cyklu kończy dźwiękami, których nie znajdziemy w partyturze Bacha: a^1-f^2 – zatem zerwaną sekstą. Dlaczego?

Nicość czy trwanie?

Wieczorem czytałem książkę Zbigniewa Chojnowskiego *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*. Kolejne podrozdziały: *Ku poczuciu jedni*, *Metafizyka bycia*, *Teodycea zawieszona*... Tymczasem doszedłem do takich słów: „W tomie *Jutro żniwa* i w *Kragłym roku* toczy się spór o wieczność [...], zmagają się dwie koncepcje: bytu ku nicości i bytu ku trwaniu”¹³. Nicość i trwanie? Trwanie czy nicość? Przypomniały mi się dwa wykonania ostatniego ogniwa *Die Kunst der Fuge* – fugi czternastej, z łaciny nazwanej przez Bacha kontrapunktem – *Contrapunctus XIV*.

W logice czy w duchu „bytu ku nicości” ogniwo to – jak mi się zdawało – nagrał Juilliard String Quartet. Przestrzeń tej muzyki jakby ograniczała się do samej jaskini Platona, tyle że wejście do niej przysypała lawina kamieni. Żadnego światła. Cienie na ścianach zlały się w jeden nieograniczony cień – w bezdenną ciemność, w której od czasu do czasu jakby dawało się słyszeć tylko brzęki kajdan niewolników przykutych do skał – i pomruk trwogi. „Trwoga jest tym podstawowym nastrojem, który stawia wobec nicości” – pisał Martin Heidegger, dwudziestowieczny piewca (nie tylko) filozoficznego nihilizmu¹⁴. Smyczki Juilliard String Quartet wygrywają trwożne *nihilum*.

Tymczasem w logice „bytu ku trwaniu” to samo ogniwo nagrał Hesperion XX Jordiego Savalla. Tym razem niewolnicy platońskiej jaskini, pozbywszy się kajdan, niepewnie, ale bez trwogi, najpierw bardzo wolno, z czasem coraz szybciej, odważnie wychodzą na zewnątrz – w jasność. Przecierają oczy, przyzwyczajając się do światłości, w której promieniach zaczynają dostrzegać zieleń traw, zarysy kwitnących drzew, lot rozśpiewanych ptaków... Hesperion XX do *Die Kunst der Fuge* przyłożył, oprócz smyczków, kornet,

¹² S. Rieger, *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, Gdańsk 2007, s. 26.

¹³ Z. Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 194.

¹⁴ M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Warszawa 1989, s. 231.

obój, puzon i fagot. To przede wszystkim te instrumenty, z ich jasnym, przyjaznym brzmieniem, wyciągnęły ostatni kontrapunkt wręcz w nieskończoną nadwysoką i rozjaśnioną sferę niebios.

Przeciwko śmierci

Po prawdzie, dziś jestem już przekonany, że *Contrapunctus XIV* nie kryje ani „bycia ku nicości”, ani „bycia ku trwaniu”. Raczej przez muzykę tego ogniwa przemawia to, co Paul Ricoeur (zm. 2005 r.) nazwał kiedyś „byciem przeciwko śmierci”. Francuski filozof, jako schorowany starzec, czekając na własną śmierć, w dniu swoich dziewięćdziesiątych urodzin, tłumaczył przyjaciółom, którzy w ostatnim okresie jego życia roztoczyli nad nim opiekę: „Istnieje proste szczęście bycia jeszcze przy życiu, i ponad wszystko, miłość życia, dzielona z tymi, których kocham, tak długo, jak długo jest mi to dane. Czyż życie nie jest rozpoczynającym wszystko darem?” Jego uczennica Catherine Goldstein wyznała, że w tym trudnym czasie dopadała go depresja, a wraz z nią trwoga. Kiedyś powiedział: „«Oczywiście, istnieje trwoga przed nicością...» [...]; ale po momentach kryzysu powtarzał jeszcze pragnienie «uczczenia życia»”¹⁵.

Ricoeur eschatologiczną nadzieję opierał na wierze w zmartwychwstanie: „Na kilka tygodni przed śmiercią wysłał do swojej przyjaciółki [Marie Geoffroy, jego uczennica], niewiele młodszej od niego i również u zmięchu życia [zmarła niedługo po nim] parę słów [...]”:

«Droga Marie
W godzinie schyłku przychodzi
Słowo zmartwychwstanie. Razem z nim
Cudowne wydarzenia. Z głębi życia,
Wynurza się siła, która powiada, że bycie
jest byciem przeciwko śmierci.
Uwierz w to wraz ze mną»”¹⁶.

¹⁵ C. Goldenstein, *Posłowie*, w: P. Ricoeur, *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 145–147.

¹⁶ Tamże, s. 147.

Bach nad *Sztuką fugi* pracował latami i praktycznie do końca życia, chociaż między bajki trzeba włożyć pogląd, że śmierć dopadła go, gdy pisał *Contrapunctus XIV*. Podobnie przez lata i do końca życia pracował, starym zwyczajem kompozytorów tamtych czasów, nad muzyczną modlitwą na własną śmierć. W ramach tej *ars moriendi* całe lata zmagał się z chorałem *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* – „Gdyśmy w największej biedzie już”. Powstały przynajmniej trzy wersje fantazji chorałowej po tym tytule i do tej pieśni kościelnej. W końcu jednak, gdy śmierć już pukała do jego drzwi, stary, sześćdziesięcioletni, schorowany, prawie ślepy, dokonawszy z pomocą swego przyjaciela kolejnych poprawek w tym utworze, ostatecznie zmienił jego tytuł na *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* – „Przed tron Twój oto zbliżam się”. (Znamienne, że pierwotną perspektywę mnogą, społeczną, kryjącą się w zaimku *wir*, „my”, zastąpił perspektywą indywidualną, osobistą *ich*...). Kilka tygodni później Bach zmarł.

Zarówno ostatnie ogniwo *Kunst der Fuge*, jak i *Vor deinen Thron* zbudowane są na fundamencie Jezusowego krzyża, który wraz ze zmartwychwstaniem tworzy symbol „bycia przeciwko śmierci”. Gdzie w tych utworach znaleźć krzyż? W wypadku *Contrapuncti XIV* – pod postacią figury muzycznej, na którą składają się cztery dźwięki, tożsame z literami nazwiska Jana Sebastiana i w takim samym porządku: B-A-C-H. Z kolei w wypadku fantazji chorałowej krzyż ma postać dwóch liczb: 14 i – raka cztertnastki – 41...

Dźwięki B-A-C-H tworzą figurę retoryczno-muzyczną *imaginatio crucis*, „wyobrażenia krzyża”, na którą składają się cztery pierwsze dźwięki trzeciego tematu, a która powstaje w wyniku połączenia ze sobą w notacji muzycznej liniami prostymi dźwięku pierwszego z czwartym (B z H) oraz drugiego z trzecim (A z C) – linie te przecinają się w kształcie krzyża. W muzyce wokalnej barokowi muzycy *imaginatio crucis* łączyli z takimi słowami, jak „krzyż” (*crux*, *Kreuz*), „ukrzyżuj” (*crucifige*) czy „niósł swój krzyż” („er trug sein Kreuz”).

Z kolei liczby 14 i 41 w barokowej numerologii muzycznej były odpowiednikami – liczba 14 – nazwiska BACH, w którym, oczywiście, kryje się krzyż, z kolei 41 – J.S. BACH. W numerologii tej kolejnym literom alfabetu (łacińskiego) przypisywano wartości kolejnych liczb naturalnych:

$$\text{BACH} = 2 (\text{B}) + 1 (\text{A}) + 3 (\text{C}) + 8 (\text{H}) = 14$$

$$\text{J.S. BACH} = 9 (\text{J}) + 18 (\text{S}) + 2 (\text{B}) + 1 (\text{A}) + 3 (\text{C}) + 8 (\text{H}) = 41$$

W *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* chorałowy *cantus firmus* pojawia się cztery razy. Za pierwszym razem składa się nań czternaście dźwięków, z kolei we wszystkich czterech „zjawieniach” liczy łącznie dźwięków 41.

Lipski Kantor nie raz wykorzystał liczby 14 i 41 oraz figurę B-A-C-H w swoich utworach i nie wątpię, że po luterańsku był dumny z tego prostego faktu, iż jego nazwisko kryje w sobie tajemnicę krzyża, zarówno Jezusa, jak i jego samego, jako chrześcijanina, który starał się naśladować Rabbiego z Nazaretu, zgodnie z Jego wezwaniem: „Jeśli kto chce pójść za mną, niech się zaprze samego siebie i weźmie krzyż swój, i niech idzie za mną” (Mt 16,24). Na jednym z kanonów Jan Sebastian zapisał łacińskie słowa: *Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros* – „Symbol. Chrystus ukoronuje krzyżonosiciela”.

Sola gratia

Ostatnie ogniwo *Sztuki fugi* zawsze jawiło mi się jako muzyka eucharystyczna... Nie mnie jednemu... Podobne rzeczy w tym kontrapunkcie słyszał wybitny niemiecki muzykolog Hans Heinrich Eggebrecht, o czym poinformował w niewielkiej książce *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung* z 1984 roku, chociaż ani razu nie posłużył się w niej słowem „Eucharystia” czy „Wieczera Pańska”. A „eucharystyczne” sedno swoich rozważań wyłożył już na początku: „Do tej pory powszechnie przyjmuje się, że motto B-A-C-H jest tylko kompozytorskim autografem zapisanym w *Die Kunst der Fuge*. Chociaż nie da się udowodnić tej tezy, to z pewnością jest to teoria możliwa. Jednakże zamierzam przedstawić inną możliwość, która opiera się na założeniu, że *Sztuka fugi* ma swe źródło w pewnej centralnej idei metafizycznej. Aby przekonać do tej interpretacji, należy jednak przestudiować cały trzeci temat finałowej fugi, a nie tylko jej pierwsze cztery tony. Całkiem możliwe [zatem], że Bach zapisał własne nazwisko w finałowej fugie nie po to, by zaznaczyć swoje autorstwo, ale raczej po to, by powiedzieć: «Pragnę zmierzać, i właśnie zmierzam, do Toniki – utożsamiam się z nią». Analiza materiału muzycznego potwierdza, że nuta toniki (d) jest

tym centralnym tonem odniesienia każdej chwili. W rzeczywistości d jest tonem początkowym i celem obejmującym pełnię muzycznej struktury w tym dziele jako całość. Dlatego bardzo znaczący jest fakt, iż Bach do tonów B-A-C-H w trzecim temacie ostatniej fugi dodał podwójną kadencję discantową [B-A-C-H-Cis-D-Cis-D]. [...] Ponieważ Bach powiązał tony B-A-C-H z tym wzmacniającym procesem kadencyjnym, dlatego nie jestem w stanie uwierzyć, że zrobił to wyłącznie po to, by powiedzieć: «To jest moja kompozycja». Dodanie podwójnej kadencji discantowej do B-A-C-H zdaje się raczej mówić: «Ja utożsamiam się z Toniką i pragnę ją osiągnąć». W szerszym sensie to samo można sformułować w taki sposób: «Podobnie jak ty [słuchaczu], jestem człowiekiem, mam potrzebę zbawienia; z pewnością żyję nadzieją na to zbawienie i jestem zbawiony przez łaskę». W rzeczywistości istnieje niewątpliwe podobieństwo między przekonaniem wyrażonym w przedstawionej interpretacji i tekstem hymnu ostatniego chorału Bacha:

Vor deinen thron tret' ich hiermit,
O Gott! und dich demüthig bitt',
Wend' dein genädig angesicht
Von mir, dem armen sündler, nicht

Przed tron Twój oto zbliżam się,
O, Boże, kornie proszę Cię:
Nie odwróć łaski twarzy Twej,
Na biedę grzechu patrzeć chciej¹⁷.

Czymże – jeśli nie liturgicznym wcieleniem zasady *sola gratia* – jest Eucharystia/Wieczera Pańska?

Książka Eggebrechta wpadła mi w ręce z dwa lata temu. Wcześniej wiedziałem tylko, że w 1988 roku muzykolog ten chyba raczej podejrzliwie oceniał teologiczne próby interpretacji muzyki Jana Sebastiana. Pisał w tamtym czasie: „Komponowanie było dla Bacha wiedzą – ale nie teologii muzycznej, lecz kompozycji... Komponowanie było dla Bacha pasją – nie pasją głoszenia kazań lub wyrażenia pobożności (może jego własnej – w każdym razie nie wiemy o tym nic), lecz tworzenia wysokiej muzyki”¹⁸.

¹⁷ Korzystam z angielskiego przekładu książki niemieckiego muzykologa: J.S. Bach's „The Art of Fugue”. *The Work and Its Interpretation*, tłum. J.L. Prater, Ames 1993, s. 6–8.

¹⁸ H.H. Eggebrecht, *Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach*, „Musik und

Czyżby cztery lata po wydaniu *Bachs Kunst der Fuge* Eggebrecht (zm. 1999) porzucił sola-gracyjne, eucharystyczne spojrzenie na *Sztukę fugi*? Nie porzucił – w końcu jej angielski przekład ukazał się w roku 1993, na co jej autor musiał wyrazić zgodę.

Bibliografia

- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność: o wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Burney Ch., *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i zjednoczonych prowincjach albo Dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, tłum., opracował i wstępem opatrzył J. Chachulski, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2018.
- Burney Ch., *The Present state of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, t. 2, London 1775; https://archive.org/details/bub_gb_O1EUAAAAQAAJ/page/n3/mode/2up (dostęp: 15.09.2019).
- Chojnowski Z., *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Olsztyn 1999.
- Eggebrecht H.H., *J.S. Bach's „The Art of Fugue”. The Work and Its Interpretation*, tłum. J.L. Prater, Iowa State University Press, Ames 1993.
- Eggebrecht H.H., *Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach*, „Musik und Kirche” 1988, nr 58.
- Goldenstein C., *Postowie*, w: P. Ricoeur, *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, tłum. A. Turczyn, Universitas, Kraków 2008.
- Göncz Z., *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar*, „Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 2011, nr 1.
- Heidegger M., *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.
- Iwaszkiewicz J., *Tatarak*, w: *Tatarak i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1960.
- Jung C.G., *Letters, in two volumes, 2: 1951-1961*, tłum. R.F.C. Hull, Routledge, London 2011.
- Jung C.G., *Odpowiedź Hiobowi*, tłum. J. Prokopiuk, Ethos, Warszawa 1995.
- Kivy P., *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*, tłum. J. Barska, w: A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński (red.), *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Korpanty K., *Teksty religijnych kantat Jana Sebastiana Bacha i źródła ich inspiracji. Religijna poezja kantatowa Picandra*, „Młoda Muzykologia” 2008, nr 1.

Kirche” 1988, nr 58, s. 130; cyt. za: K. Korpanty, *Teksty religijnych kantat Jana Sebastiana Bacha i źródła ich inspiracji. Religijna poezja kantatowa Picandra*, „Młoda Muzykologia” 2008, nr 1, s. 62–78.

- Leaver R.A., „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luteriańskiej od Praetoriusa do Bacha*, tłum. S. Zabieglńska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989.
- Marissen M., *The Theological Character of J.S. Bach’s “Musical Offering”*, w: M. Marissen, *Bach & God*, Oxford University Press, New York 2016.
- Milka A., „Музыкальное приношение” И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации, Музыка, Москва 1999.
- Milka A., *Rethinking J.S. Bach’s “Musical Offering”*, tłum. M. Ritzarev, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle 2019.
- Prokopiuk J., *Postowie*, w: C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, tłum. J. Prokopiuk, Ethos, Warszawa 1995.
- Rieger S., *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Růžičková Z., Holden W., *Moje życie pełne cudów*, tłum. E. Borówka, Znak Horyzont, Kraków 2020

Nota o Autorze

Józef Majewski – dr hab., 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”, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i miesięcznika „Znak”, publicysta, dziennikarz, tłumacz, redaktor. Publikował na łamach takich czasopism jak: „Bliza”, „Diagonalni”, „Herder Korrespondenz”, „Kontakt”, „Littera Antiqua”, „Przegląd Powszechny”, „Salvatoris Mater”, „Sensus Historiae”, „Studia i Dokumenty Ekumeniczne”, „Studia Paedagogica Ignatiana”, „Tygodnik Powszechny”, „Tworczość”, „W drodze”, „Więź”, „Znak”, „Życie Duchowe”. Autor, współautor, tłumacz 40 książek, w tym: *Dzieci Soboru zadają pytania* (1996; współautor), *Miłość ukrzyżowana. Nad teologią cierpienia Jana Pawła II* (1997; autor), „*Błogosławić mnie będą*”. *Nowotestamentalny obraz Matki Pana według łątoliczo-luteriańskiego dialogu w USA* (1997; autor), *Puste piekło? Wokół ks. Wacława Hryniewicza nadziei zbawienia dla wszystkich* (2000, współautor, redaktor prowadzący), *Nad przepaściami wiary. Z ks. W. Hryniewiczem rozmawiają E. Adamiak i J. Majewski* (2001 i 2010), *Leksykon wielkich teologów XX/XXI wieku* (trzy tomy, 2003–2006, współautor, redaktor prowadzący), *Spór o rozumienie Kościoła. Eklezjologiczne uwarunkowania i perspektywy wielkich debat teologicznych na przelomie XX i XXI wieku* (2004; autor), *Teologia na rozdrożach* (2005; autor), *Media – biznes – kultura* (2009,

współautor, redaktor), *Religia – media – mitologia* (2010; autor), *Poronienie. Zrozumieć rodziców po stracie* (2010; współautor), *Papież Franciszek. Sługa nowego świata* (2013, współautor); *Tabu Polaków* (e-book, 2013; współautor), *Humanistyka w czasach pop* (e-book, 2014; współautor), *Celibat – za czy przeciw* (e-book 2014; współautor), *Fuga przemijania. Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza* (2014; autor), *Dilemmas of the Catholic Church in Poland* (2015, współautor), *Kościół. Komunikacja. Wizerunek* (2016, współautor), *Liturgia – muzyka – język. O współczesnej komunikacji Kościoła* (2017, współautor), *Wiara w trudnych czasach* (2019; autor), *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha* (2019, autor, we współpracy z Magdaleną Borowiec), *Religia – media – popreligia* (2020, razem z Martą Kokoszyczyńską). Redaktor prowadzący i współautor podręcznika akademickiego *Dogmatyka* (sześć tomów, współautor, 2005–2007). Mieszka w Gdańsku.