

JÓZEF MAJEWSKI  
UNIwersytet Gdański

**KRZYŻ CHRYSZTUSA I PŁOCHE DZIEWCZĘ.  
PRZYCZYNEK DO ODPOWIEDZI NA  
PYTANIE O MIEJSCE TEOLOGICZNEJ  
WYKŁADNI TWÓRCZOŚCI J.S. BACHA  
W MUZYKOLOGII POLSKIEJ**  
THE CROSS OF CHRIST AND A TENDER  
GIRL. A CONTRIBUTION TO ANSWERING  
THE QUESTION ABOUT THE PLACE OF  
THE THEOLOGICAL INTERPRETATION  
OF THE MUSIC OF J.S. BACH IN POLISH  
MUSICOLOGY

**Słowa kluczowe:** muzyka instrumentalna J.S. Bacha, teologiczna interpretacja muzyki, kontrafaktura, zapożyczenia, muzykologia polska.

**Key words:** the instrumental music of J.S. Bach, theological interpretation of music, contrafactum, borrowing, Polish musicology.

**Abstrakt:** W światowej literaturze muzykologicznej przybywa studiów z teologicznymi interpretacjami instrumentalnej muzyki Jana Sebastiana Bacha. Tymczasem w polskiej literaturze muzykologicznej nurt ten jest bardzo mało widoczny, a jeśli się go dostrzega, to zwykle krótko i krytycznie. Niniejszy artykuł podejmuje dyskusję z kilkoma argumentami polskich krytyków tego nurtu.

**Abstract:** Global musicological literature is enriched with an increasing number of studies based on the theological interpretation of instrumental music by Johann Sebastian Bach. In contrast, this tendency is poorly reflected in Polish musicological literature – if it is at all noticed, then only briefly and critically. This paper undertakes a discussion with several arguments voiced by Polish critics of this trend.

## Wprowadzenie

Zacznijmy od przywołania słynnej konstatacji Alberta Schweitzera, którego studium *Jan Sebastian Bach* dla wielu już pokoleń zda się muzykologiczną inicjacją w teologiczną wykładnię twórczości Lipskiego Kantora. Ten, jak Bach, luteranin, muzykolog i organista, a jednocześnie teolog i filozof, pisząc o *Credo* z *Mszy h-moll*, a konkretnie rozjaśniając muzyczną postać dogmatu chrystologicznego: „[Wierzę] w jednego Pana [...], Boga z Boga, Światłość ze Światłości, [...] współistotnego Ojcu” – doszedł do wniosku, iż muzyka ta „dowodzi [...], że dogmaty można znacznie jaśniej i bardziej zadowolająco wyrazić w muzyce niż w formułach. Interpretacja [...] *Nicejskiego Wyznania Wiary* doprowadziła [w historii] do walk i wojen; [a] Bach ukazał ten dogmat tak, że staje się on drogi i zrozumiały nawet dla ludzi, którzy o dogmatach nie mają pojęcia”<sup>1</sup>. Prawdziwa teologia pisana muzyką.

W swoim studium Schweitzer zasugerował, że teologiczna wykładnia twórczości Bacha nie musi odnosić się tylko do jego muzyki wokalne, bo teologię da się odkryć także w muzyce instrumentalnej Jana Sebastiana. Wydaje się, że w tym drugim wypadku miał na myśli nade wszystko utwory opatrzone tytułami religijnymi, jak chorały organowe, które w ten sposób podpowiadają ich interpretację teologiczną czy wręcz dogmatyczną. Krok dalej po tej interpretacyjnej linii poszedł inny wybitny biograf Lipskiego Kantora Martin Geck, pisząc dokładnie sto lat później: „W stuleciu przed Bachem żył jeden wielki kompozytor, który niewzruszenie wierzył w wyższość muzyki wokalne i w jej misję włączania słowa Bożego do muzyki: Heinrich Schütz. Dla Bacha czysto instrumentalna muzyka także należała do tego porządku – lecz jako muzyka religijna. Także w wypadku Bacha droga do niosącej znaczenie muzyki instrumentalnej [...] naturalnie wiedzie przez konfrontację z teologią i tekstami muzycznymi. Muzyka instrumentalna również ma swoje znaczenie, ponieważ jest obrazem Dzieła Stworzenia, tworzona na chwałę Boga i udoskonalenie ducha ludzkiego”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Kraków 1987, s. 555. Pierwsza, francuska wersja tego studium ukazała się już w 1905 roku, kolejna, niemiecka trzy lata później.

<sup>2</sup> M. Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, tłum. J. Hargraves, New York – London 2006, s. 649–650.

Już w 1987 roku Eric Chafe, muzykolog z Brandeis University, pisał: „Wśród najdynamiczniej rozwijających się nurtów badań twórczości Bacha znalazła się teologia. [...] Zważywszy na rozmiary tego zjawiska, jest to fenomen XX wieku”<sup>3</sup>, ale także – dodajmy – wieku XXI. A dotyczy to interpretacji nawet instrumentalnej muzyki Jana Sebastiana, która interesuje mnie tutaj najbardziej, również tej czysto instrumentalnej, jak *Musikalisches Opfer* i *Die Kunst der Fuge*, zatem muzyki bez religijnych tytułów, muzyki, która długo uchodziła za czysto świecką, wręcz absolutną, taką, której „pozaziemskie przeznaczenie spełnia się w jej bogactwie i krążącej wokół własnego punktu odniesienia zawartości jej wewnętrznej formy”<sup>4</sup>. Badacze przedkładają racje za zamierzoną przez Bacha, mówiąc ogólnie, symboliką teologiczno-religijną. Konkretnie elementy, środki i techniki muzyczne, jak kontrapunkt, melodia, skale, tonacje, harmonia, metrum, rytm, instrumentacja, głosy, figury czy proporcje liczbowe, oraz ich konfiguracje traktują jako znaki komunikujące treści religijne, teologiczne i doktrynalne, metafizyczne. Tymczasem w Polsce niewiele wiadomo o tym symboliczno-teologicznym zjawisku. Środowisko muzykologiczne nad Wisłą zasadniczo preferuje nie-teologiczne podejście do muzyki Bacha – i oczywiście trudno mu z tej racji robić wyrzuty, a mimo wszystko może dziwić, że teologiczne jej wykładnie pomija się u nas niemal milczeniem. Raczej nie zauważa się tego rodzaju wykładni, i to nawet pióra znaczących czy wybitnych badaczy, jak Hans Heinrich Eggebrecht z Niemiec, Anatolij Miłka z Rosji czy Michael Marissen z USA<sup>5</sup>. A kiedy już wspomina

<sup>3</sup> E. Chafe, *Review of „The Calov Bible of J. S. Bach” by Howard H. Cox; „J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary” by Robin A. Leaver; „Bach among the Theologians” by Jaroslav Pelikan*, „Journal of the American Musicological Society” 1987, nr 2, s. 343. Z tych trzech prac w języku polskim ukazała się tylko książka Pelikana: *Jan Sebastian Bach wśród teologów*, tłum. E. Sojka, Katowice 2017, wydana przez niemuzykologiczną oficynę Fundacja CLC). Konstatację Chafe’a przypomniał w Polsce Robin A. Leaver, muzykolog i emerytowany profesor Westminster Choir College of Rider University, w artykule „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luteranńskiej od Praetoriusa do Bacha*, tłum. S. Zabieglińska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4, s. 5–24. Głos ten do dziś pozostaje w Polsce jednym z nielicznych świadectw symboliczno-teologicznego podejścia do muzyki Bacha.

<sup>4</sup> C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Kraków 1988, s. 169. O kilku takich interpretacjach piszę w artykule *Musica theologica. Religious Aspects of “Die Kunst der Fuge”, “Musikalisches Opfer”, and “Goldberg Variations” of J. S. Bach*, „Gdański Rocznik Ewangelicki” 2019, t. XIII, s. 181–202.

<sup>5</sup> Eggebrecht w *Sztuce fugi* dostrzegł muzyczne wcielenie fundamentalnej dla luteranizmu zasady *sola gratia* – prawdy, że zbawienie ludzi, grzeszników, jest dziełem wyłącznie łaski Bożej – zob. *J.S. Bach’s „The Art of Fugue”. The Work and Its Interpretation*, tłum. J.L. Prater, Ames 1993 (niemiecki oryginał ukazał się w 1984 roku). Miłka to samo arcydzieło powiązał z *Księgą Objawienia Świętego Jana*, z rozdziałami od czwartego do jedenastego – zob. „*Ицкыцмво фызу*”

się o nich, to zwykle pobieżnie czy bardzo ogólnie – i, co znamienne, raczej krytycznie. Mając na uwadze zaledwie kilka takich krytycznych głosów, zamierzam w tym miejscu przedstawić niektóre racje za symboliczno-teologicznym podejściem do czysto instrumentalnej muzyki Jana Sebastiana. A myślę głównie o utworach z ostatniego, wyjątkowego okresu jego twórczego życia, gdy na bazie kontrapunktu ścisłego, kanonu i fugi komponował wielkie cykle, takie jak *Wariacje goldbergowskie*, *Muzyczna ofiara* i *Sztuka fugi*.

### Prześmiewcza chrystologia?

Jeden z polskich muzykologów w recenzji wydawniczej dla renomowanego pisma muzykologicznego w odniesieniu do teologicznych interpretacji Bachowych dzieł ostatniego okresu zauważył: „Jest [...] nadużyciem dopatrywanie się w każdym znaczącym dziele instrumentalnym Bacha wykładni teologicznej, szukanie na siłę tendencji do przekładania przez Bacha na dźwięki określonych fragmentów Pisma Św.”. I już bezpośrednio pod adresem chrystologicznej wykładni *Wariacji goldbergowskich* sformułował krytyczne pytanie, które wcześniej i potem słyszałem w ustach kilku innych zainteresowanych: „[...] skoro koncepcja *Wariacji Goldbergowskich* podporządkowana została tak precyzyjnej wizji teologicznej – muzycznej narracji o Męce Pańskiej i zwycięstwie Chrystusa nad śmiercią, cóż znaczy na samym końcu cyklu prześmiewczy, zabawny *Quodlibet* z cytatem z saskiej piosenki ludowej, której tekst «Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätte Mutter Fleisch gekocht so wär ich länger blieben» żadną miarą do owej podniosłej interpretacji [...] nie pasuje”<sup>6</sup>. Pytanie to zdaje się świadczyć o tym, że ich autor jakby zapomniał, iż muzyka rządzi się swoją własną logiką, nie zawsze zgodną z logiką uładowanej ogłady interpretacyjnej, zakładaną w tym pytaniu, w której to, co dramatyczne, tragiczne i wzniosłe, zda się wykluczać to, co

*И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации*, Санкт-Петербург 2009 (osiem lat później ukazała się angielska – mocno zmieniona – wersja tego studium: *Rethinking J. S. Bach's „The Art of Fugue”*, tłum. M. Ritzarev, red. E. Sheinberg, London – New York 2017). Marissen, muzykolog ze Swarthmore College w USA, przekonuje, że kolejne cykliczne arcydzieło Bacha – *Musikalisches Opfer*, ofiarowane oświeceniowemu władcy Prus Fryderykowi II, jest teologiczną obroną ortodoksyjnego luteranizmu, miażdżonego w owym czasie w antychrześcijańskich żarnach oświecenia – *The Theological Character of J. S. Bach's „Musical Offering”*, w: D.R. Melamed (red.), *Bach Studies 2*, Cambridge 1995, s. 85–106; ten sam tekst w nowym opracowaniu ukazał się w: M. Marissen, *Bach and God*, New York 2016, s. 191–226.

<sup>6</sup> Tekst anonimowej recenzji do wglądu w archiwum autora niniejszych rozważań.

wesołe, prześmiewcze i poślednie. Historia sztuki dźwięku na Zachodzie aż nadto dowodzi, o czym nieco szerzej za chwilę, że bliska jest jej logika paradoksu, w ramach której to, co „nie pasuje” tego rodzaju interpretacyjnej oglądzie, może całkiem dobrze „pasować” samej muzyce. Dowodem jeden z ulubionych chorałów Jana Sebastiana Bacha, którego melodię kilka razy słyszymy w jego *Pasji według świętego Mateusza – O Haupt voll Blut und Wunden*, gdzie padają dogłębnie przejmujące, bolesne i tragiczne słowa: „O Głowo, pełna krwi i ran, / Pełna boleści i pełna pogardy! / O Głowo, przystrojona dla szyderstwa koroną z cierni!” – a tymczasem chorał ten powstał do melodii świeckiej piosenki miłosnej *Mein G'mütt ist mir verwirret von einer Jungfrau*, czyli „Płochę dziewczę zwróciło mi w głowie”. W muzyce niekiedy możliwe jest nawet to, co niemożliwe.

Wracając do „goldbergowskiego” quodlibetu<sup>7</sup>, zatem do wariacji trzydziestej, ostatniej w cyklu, wypada dodać, że Bach w ogniwie tym wykorzystał melodię jeszcze jednej popularnej w swoich czasach ulicznej piosenki, o treści wręcz frywolnej, rubasznej: „Ich bin so lang nicht bei dir gewest, / Ruck her, ruck her, ruck her!”<sup>8</sup>. W *Wariacjach goldbergowskich* da się zatem usłyszeć – z jednej strony i najpierw – echo słów:

Tak dawno cię nie odwiedzałem,  
Przybądź tu, przybądź tu, przybądź tu!  
a z drugiej i następnie:  
Groch z kapustą matka gotowała  
I w ten sposób z domu mnie wyгнаła<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> „As a kind of musical joke, it had enjoyed considerable popularity for two centuries before Bach's time. There were various ways of composing a quodlibet; it could be either a medley of popular songs of opposing character succeeding one another [...], or it could consist of several folk tunes, as different as possible from each other, intened simultaneously. This last formula, which contains interesting contrapuntal possibilities, was chosen by Bach” (W. Landowska, *Landowska on Music*, tłum. i red. D. Restoud, R. Hawkins, New York 1969, s. 217. O pieśniach religijnych wykorzystywanych w quodlibecie pisze R.A. Leaver, *Churches*, w: R.A. Leaver [red.], *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, London – New York 2017, s. 146–147).

<sup>8</sup> W quodlibecie najpierw słyszymy melodię piosenki ze słowami „Ich bin so lang nicht bei dir gewest”, czyli tańca kołowego pochodzącego z pierwszej połowy XVII wieku. Zwano go „tańcem dziadka” (*Grossvateranz*) lub „zamiataniem” (*Kehraus*), w znaczeniu „tańca ostatniego”, a wykonywano go na zakończenie uroczystości takich jak finał festiwalu tańca czy wesele. Zob. Ch. Wolff, *Bach's Musical Universe. The Composer and His Work*, London – New York 2020, s. 189–190.

<sup>9</sup> Erwin Bodky przytacza zaproponowane już w 1934 roku przez Fritza Müllera («*Kraut und Rüben*». *Einige Bemerkungen über die Schlussnummer in J.S. Bachs Goldberg Variationen*, „*Zeitschrift für Musik*”, 1934, t. 101, s. 129–131) rozwiązanie zagadki owych dwóch piosenek

Prześmiewczość i zabawność, frywolność i rubaszność – oto co ma sprawiać, że do tego czysto instrumentalnego arcydzieła Bacha żadną miarą nie pasuje wykładnia teologiczna. Żadną miarą? Istnieje jednak kilka racji, które usprawiedliwiają łączenie melodii zabawnych i prześmiewczych, rubasznych i frywolnych piosenek z podniosłymi treściami teologicznymi i życiem religijnym – także z Męką Pańską i zwycięstwem Chrystusa nad śmiercią.

Zacznijmy od konstatacji, że w życiu religijnym nie brakuje dziś i nie brakowało w przeszłości miejsca na wesołość, śmiech, radość, o czym dobrze wiedział Jan Sebastian. Johann Nikolaus Forkel, autor pierwszej jego biografii, pisał w niej o tradycji rodzinnych zjazdów Bachów, na których muzykowano i śpiewano quodlibety, śmiano się i radowano, żartowano i frywolono, ale także modlono. Modlitwa nie wykluczała quodlibetów, a quodlibety modlitwy. Czytamy u Forkela: „Bachowie nie tylko prezentowali wesołe usposobienie, niezbędne dla radosnego przeżywania życia, lecz także okazywali bardzo ściśle więzi ze sobą nawzajem. Wszyscy [...] mieli zwyczaj spotykać się raz w roku w miejscu i czasie wcześniej ustalonym. Spotkania te zwykle odbywały się w Erfurcie, Eisenach, a czasami w Arnstadt. [...] Gromadzili się tam zatem kantorzy, organiści i muzycy miejscy, zatrudnieni w służbie Kościoła i mający zwyczaj zaczynania dnia pracy od modlitwy – zaczynali więc od śpiewu hymnu. Wypełniwszy zaś swój religijny obowiązek, resztę czasu spędzali na wesołych przyśpiewkach. Najbardziej lubili improwizować wspólne śpiewy popularnych piosenek, śmiesznych czy krotochwilnych, łącząc je w harmonijną całość, przy tym śpiewając słowa każdej z nich. Tego rodzaju śpiewny miszmasz nazywali quodlibetem, nieustannie wybuchając śmiechem i wywołując równie serdeczny i niepohamowany śmiech u widzów”<sup>10</sup>. Serdeczny i niepohamowany śmiech powodował również inny z Bachowych quodlibetów, napisany – jak można przypuszczać – kiedy przyszedł czas na jego własny ślub: „*Quodlibet* BWV 524 (na cztery głosy i continuo), z parodystycznym

w quodlibecie: „«I» (the theme) have been away from «you» (the player) because cabbage and beets (the free variations) drove me away. If mother had cooked meat (if Bach had remained closer to the basic theme), I would have stayed. The return of the theme in its original form is the meat, so heartily longed for. Readers who are familiar with Bach's method of using hymn melodies for symbolic purposes in his cantatas, will immediately grasp the similarity of procedure in the use of the folksongs in this quodlibet” (*Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge 1960, s. 253).

<sup>10</sup> J.N. Forkel, *Johann Sebastian Bach. His Life, Art and Work*, przekł. z niemieckiego, przypisy i dodatki Ch.S. Terry, New York 1920, s. 8, wersja elektroniczna: <http://www.gutenberg.org/ebooks/35041> (dostęp: 21.03.2020).

tekstem i mnóstwem odważnych aluzji, między innymi do osób z kręgu rodziny i przyjaciół Bacha”<sup>11</sup>.

### Piękno diabelskich przyśpiewek

Kluczowe znaczenie dla teologicznej wykładni „goldbergowskiego” quodlibetu, w którym Bach wykorzystał dwie melodie świeckich piosenek ludowych i ulicznych, prześmiewczych, zabawnych, wesołych, frywolnych i rubasznych, ma popularne w protestanckich częściach Niemiec, poczynając od Marcina Lutera, znane zaś w muzyce Zachodu właściwie od starożytności, zjawisko i technika kontrafaktury, a później również intabulacji, czy też ujmując rzecz ogólniej, zapożyczeń<sup>12</sup>. Kontrafaktura polega na podstawianiu nowego tekstu pod istniejącą melodię. Zjawisko to ma nie tylko bardzo długą historię, ale także rozliczne postaci, by wspomnieć o dwóch: podłożenie słów religijnych pod melodię istniejącej wcześniej piosenki ze słowami świeckimi, nierzadko prześmiewczymi i frywolnymi, oraz „podłożenie nowego tekstu pod intawolację (intabulację), czyli instrumentalny (tabulaturowy) zapis utworu wokalnego istniejącego wcześniej z innym tekstem”<sup>13</sup>. W ramach tego rodzaju zapożyczeń należy umieścić także quodlibet, praktykowany od XV wieku głównie w Niemczech, kompozycję polegającą na kombinacji kilku do kilkunastu pieśni zwykle, choć nie zawsze, w kontekście humorystycznym czy rozrywkowym.

<sup>11</sup> Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2010, s. 126.

<sup>12</sup> Zob. W. Kałamorz, *Sakralność religijnej kontrafaktury świeckich utworów*, „Pro Musica Sacra” 2013) t. 11, s. 67–69, 74–78; H.M. Brown, *Intabulation*, w: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001 (wersja elektroniczna); B. Mika, *Z historii zapożyczeń „muzyki w muzyce”*, „Studia Artystyczne” 2014, nr 1, s. 49; J.P. Burkholder, *Borrowing*, w: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001 (wersja elektroniczna). W. Braun, *Kontrafaktur*, w: *Riemann Musik Lexicon. Sachteil*, Mainz 1967, s. 487–488; G. von Dadelsen, A. Brinzing, H. Schick, R. Schulz., *Parodie und Kontrafaktur*, w: F. Blume F., L. Finscher (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel – Stuttgart 1997, t. 7, kol. 1394–1416.

<sup>13</sup> W. Kałamorz, *Sakralność religijnej kontrafaktury...*, art. cyt., s. 69–70. Howard Mayer Brown: „Intabulation (Ger. *Intabulierung*; It. *Intavolatura, Intabolatura*). An arrangement for keyboard, lute or other plucked string instrument of a vocal composition; the term is especially applied to those prepared in the 14th, 15th and 16th centuries, and written in Tablature, the system of notation using letters, figures or other symbols instead of notes on a staff” (*Intabulation*, dz. cyt.).

Kościół luterński, i nie tylko on, od samego swego początku korzystał z zapożyczeń, i to hojną ręką<sup>14</sup>. Sięgał po popularne pieśni ludowe, piosenki uliczne i żołnierskie, zastępując ich świeckie, wesołe, miłosne, erotyczne czy frywolne teksty pobożnymi tekstami religijnymi<sup>15</sup>. Był to sposób Kościoła luterńskiego, i nie tylko tego Kościoła, na szeroką katechizację wiernych i przekaz protestanckich idei i doktryn wiary w atmosferze lubianych i znanych melodii, które ułatwiały zapamiętanie odpowiednich prawd. Kilka z licznych tak powstałych chorałów i pieśni religijnych słyszymy na przykład w *Pasji według świętego Mateusza*. Przykładem wspomniany już chorał *O Haupt voll Blut und Wunden*, ale także chorał *O Welt, ich muss dich lassen* – „O, świecie, muszę cię opuścić” – który jest kontrafakturą szesnastowiecznej świeckiej pieśni *Innsbruck, ich muss dich lassen* („Innsbruck, muszę cię opuścić”) Heinricha Isaaca. Chorał organowy Jana Sebastiana Bacha *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 637 opiera się na luterńskiej pieśni kościelnej pod tym samym tytułem, która okazuje się kontrafakturą żołnierskiej piosenki *Pavierton*, śpiewanej przez landsknechtów o bitwie pod Pawią (1525 r.).

Zapożyczeniowe chorały i pieśni kościelne służyły zatem katechizacji wiernych, ale także ewangelizacji i nawróceniu, czyli miały za zadanie wyeliminowanie z życia społecznego tego, co luteranizm, i nie tylko on, w istocie uznawał za rezultat działania złych mocy. „Diabeł nie powinien zachować dla siebie żadnych pięknych melodii – stwierdził już Luter, i dlatego ułożył swą pieśń na Boże Narodzenie *Vom Himmel hoch, da komm ich her* na nutę pieśni-zagadki *Ich komm aus fremden Landen her*, gdzie śpiewak zadaje zagadkę i zdobywa wianek dziewicy, która zagadki tej nie potrafiła rozwiązać”<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Ch. Bertoglio, *Reforming Music: Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*, Berlin – Boston 2017, s. 247 i 253–256.

<sup>15</sup> Zob. H.G. Koenigsberger, *Music and Religion in Early Modern European History*, w: Ph. Vendrix (red.), *Music and the Renaissance: Renaissance, Reformation and Counter-Reformation*, London – New York 2011, s. 275–305; C. Schalk, *German Church Song*, w: R.F. Glover (red.), *The Hymnal 1982 Companion*, t. 1, *The Church Hymnal Corporation*, New York 1990, s. 288–309; Ch. Bertoglio, *Reforming Music...*, dz. cyt., s. 253–256; W. Kałamarz, *Sakralność religijnej kontrafaktury...*, art. cyt., s. 79–81.

<sup>16</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 26. „Później jednak musiał Luter odstąpić diabłu tę melodię, gdyż nawet po «nawróceniu» rozlegała się ona nieustannie na wszystkich placach, gdzie tańczono, i we wszystkich gospodach. Anno 1551 [Johann] Walter [przyjaciel Lutra, pierwszy w dziejach kantor Kościoła luterńskiego, i współtwórca chorału protestanckiego] wyrzucił ją ze śpiewnika, zastępując inną, na którą po dzień dzisiejszy śpiewa się ową pieśń Lutra. Recydywa taka należy jednak do wyjątków. Większość melodii świeckich, nobilitowanych przez Kościół, umiała zachować nową rangę i może jedynie mieć pretensje do czasu, który przez tak wiele wieków nie zdołał całkowicie uporać się z nielicznymi, na papierze



W luterańskich, ale nie tylko luterańskich, zapożyczeniach chodziło o piękno melodii, które należy odebrać bezbożnemu światu i jego władcy, a zastosować w Kościele ku chwale samego Boga. W istocie zatem chodziło w nich nie tyle o sens słów świeckich przyśpiewek, ile głównie o melodię i możliwości jej religijnego zastosowania. Dlaczegoż by nie miał być właśnie taki zamysł Bacha, gdy zdecydował się ostatnią „goldbergowską” wariację oprzeć na dwóch świeckich piosenkach? Dlaczego nie miałyby mu chodzić o piękno tych melodii, w tym także o ich polifoniczny i kontrapunktyczny potencjał, który był on w stanie wykorzystać – zgodnie z luterańską *theologia crucis*, teologią krzyża – dla chwały Boga objawionego w ukrzyżowanym i zmartwychwstałym Jezusie Chrystusie?

### Piękne buty i Komunia święta

Teologiczną wykładnię „goldbergowskiego” quodlibetu, z – zapożyczeniowym – kontrapunktycznym opracowaniem melodii dwóch świeckich piosenek ludowych, podpowiada związek tego ogniwa, stojącego na końcu wariacji, z końcowymi dwoma ogniwami arcydzieła mistrza kontrapunktu włoskiego renesansu Girolama Frescobaldiego – *Fiori musicali*, zbioru trzech mszy organowych (*Missa della Domenica*, *Missa degli Apostoli*, *Missa della Madonna*), w których także – zapożyczeniowo – kontrapunktycznie zostały opracowane melodie dwóch świeckich piosenek i tańców ludowych<sup>17</sup>. Jan Sebastian wysoko cenił twórczość Włocha, a *Fiori musicali* skopiował już w 1714 roku i studiował długie lata<sup>18</sup>.

---

zachowanymi dowodami świeckiego ich pochodzenia. Trudno byłoby już rozpoznać w nich rysy świeckie, bo wiek użycza wszelkiej muzyce godności, która ją niejako uświęca. Mistyczna więź obejmuje i łączy przeszłość i religię. Słusznie stwierdził więc ktoś dowcipny, iż można by zwięźle wszystkich purystów muzyki kościelnej, wykonując stary, świecki motet z podłożonym tekstem religijnym” (tamże).

<sup>17</sup> Zob. Ch. Wolff, *Bach's Musical Universe*, dz. cyt., s. 189-190; J. Littlewood, *The Variations of Johannes Brahms*, London 2004, s. 21-22; P. Williams, *Bach: the Goldberg Variations*, Cambridge 2001, s. 90-92.

<sup>18</sup> O wpływie muzyki Frescobaldiego, szczególnie *Fiori musicali*, na twórczość Bacha piszą m.in.: P. Williams, *Frescobaldi's "Fiori musicali" and Bach*, „*Recercare*” 2012, nr 1-2, s. 93-105; ; J. Ladewig, *Bach and the Prima prattica: The Influence of Frescobaldi on a Fugue from the Well-Tempered Clavier*, „*The Journal of Musicology*”, 1991, nr 3, s. 358-375; S. Vartolo, *Johann Sebastian Bach – Homo Universalis*, [https://www.naxos.com/SharedFiles/pdf/8.570577-78\\_sungtext.pdf](https://www.naxos.com/SharedFiles/pdf/8.570577-78_sungtext.pdf) (dostęp: 8.04.2020).

*Missa della Madonna* jest ostatnią mszą w liturgicznym zbiorze Frescobaldiego i wieńczą ją – inaczej niż w wypadku dwóch wcześniejszych mszy, na końcu których stoją canzony – dwa capriccia, opierające się na melodiach wiejskich piosenek i tańców, popularnych wtedy na północy Włoch: przedostatnią jest bergamaska, a ostatnią girolmetta. Ich właściwości melodyczne sprawiały, że – zgodnie z wymogami ówczesnego katolickiego ceremoniału liturgicznego *Cerimoniale Episcoporum, wcielającego w życie decyzje Soboru Trydenckiego* – nie mogły być wykorzystywane w świętej obrzędach. Przyczyna: „zmysłowość i nieczystość”. Przeciwno ich liturgicznemu zastosowaniu przemawiał i ten fakt, że Frescobaldi zaczerpnął je z opery komicznej *Chi soffre spera* Virgilia Mazzocchiego i Marca Marazzolego, co gorsza – wystawionej w czasie karnawału w 1639 roku. Teksty obu piosenek są mało wzniosłe, przyziemne, właśnie karnawałowe, jakże Nieliturgiczne. Słyszymy w nich na przykład takie słowa: „Franceschina m'è garbata” („Franceschina miła jest mi”), „«Chi t'ha fatto le belle scarpe che ti stan si ben, Girometta?» – «Me l'ha fatte lo mio amore che mi vol gran ben» („Girometta, kto wykonał twe piękne buty, które tak ci pasują?» – „Mój miły, który kocha mnie, zrobił je dla mnie”)<sup>19</sup>. Na nic się zdały zalecenia i zakazy *Cerimoniale Episcoporum* – Frescobaldi opracowanie melodii bergamaski przeznaczył na czas... Komunii Świętej, z kolei girometty – na dziękczynienie.

W kontekście *Wariacji goldbergowskich* w arcydziele muzyki organowej Włocha uwagę przykuwa przede wszystkim bergamaska, popularna nie tylko we Włoszech, ale także w innych regionach Starego Kontynentu, gdzie do melodii tej piosenki podkładano różne teksty. Na przykład w Saksonii Jana Sebastiana Bacha takie: „Groch z kapustą matka gotowała / I w ten sposób z domu mnie wyгнаła”. Zresztą w XVII stuleciu melodia ta przyciągała uwagę niejednego kompozytora. Wykorzystał ją Frescobaldi, ale także Jan Pieterszoon Sweelinck, Samuel Scheidt, Wolfgang Ebner czy Dietrich Buxtehude. W wieku XVIII sięgnął po nią, jak wiele na to wskazuje, zainspirowany bergamaską z *Fiori musicali*, także sam Bach. Peter Williams, muzykolog z Wysp Brytyjskich, pisze: „Quodlibet *Wariacji goldbergowskich* [...] zawiera ważną i czysto muzyczną aluzję. Melodia piosenki «Kraut und Rüben» zaczyna się bardzo podobnie jak *Bergamasca* (też w tonacji G-dur) *Fiori musicali* z 1635 roku [...]».

<sup>19</sup> F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi: An Extended Biography*, <https://girolamofrescobaldi.com/18-last-works/> (dostęp: 28.04.2020). Zob. też: tenże, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge – London 1983, s. 210.

Frescobaldi w różnych miejscach tego utworu również wykorzystał dwie frazy w różnych kontrapunktach, dużo bardziej swobodnie niż w wypadku ścisłej szesnastotaktowej struktury quodlibetu, ale co do zasady nie niepodobnie. [...] Dla starego Bacha [...] w odniesieniu do sporej partii w ogóle *Wariacji goldbergowskich* bardziej inspirującym modelem [niż ten w *La Capricciosa* Buxtehudego, w którym także została wykorzystana melodia bergamaski] byłaby *Bergamasca* Frescobaldiego, gdzie na swój sposób porównywalne są stosowanie imitacji, różne tematy, harmoniczne piękno melodii, naturalna melodyjność, kontrapunktyczna kombinacja i zmiany metrum”<sup>20</sup>.

Włoski mistrz kontrapunktu, katolik, nie widział przeciwwskazań, by w utworze czysto religijnym – wiążącym się z celebrowaniem najgłębszych tajemnic wiary chrześcijaństwa, liturgicznym uobecnieniem męki i zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią – zapożyczeniowo wykorzystać melodie świeckich piosenek, i to wbrew zaleceniom władz Kościoła katolickiego. Dlaczego więc odmawiać takiego prawa Bachowi? Nie widać ku temu żadnych racji, przeciwnie – jak starałem się to pokazać – sporo przemawia za tym, że Jan Sebastian w *Wariacjach goldbergowskich* poszedł podobną drogą co Girolamo Frescobaldi.

Teologiczną wykładnię arcydzieła Lipskiego Kantora podpowiada również melodia drugiej niemieckiej piosenki wykorzystanej w quodlibecie: „Ich bin so lang nicht bei dir gewest”. Także ta melodia nie jest w twórczości Jana Sebastiana bez związku ze sprawami wiary, a konkretnie z liturgią, wszak – jak pisze Christoph Wolff – jej początkowa linia „jest wspólna (jak się zdaje, rozmyślnie) z melodią chorału *Was Gott tut, das ist wohlgetan* («Co Bóg czyni, dobrze jest uczynione»), często wykorzystywanego przez Bacha”. Znajdziemy ją w kantatach *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (BWV 98, 99, 100) czy chorale organowym pod tym samym tytułem BWV 1116<sup>21</sup>.

W końcu, mając na uwadze teologiczne spojrzenie na *Wariacje goldbergowskie*, warto byłoby bliżej przyjrzeć się relacji między tym dziełem i *Missa Prolationum* Johannes Ockeghema, ponieważ „Nie można nie zauważyć, że metoda użyta w *Wariacjach goldbergowskich*, polegająca na granii kanonów kolejno w prymie, sekundzie, tercji itd. [aż do nony w wariacji

<sup>20</sup> P. Williams, *Bach: the Goldberg Variations*, dz. cyt., s. 90–91.

<sup>21</sup> Ch. Wolff, *Bach's Musical Universe*, dz. cyt., s. 357, przypis 41. Por. A.-H. Schlüter, *Die Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung von Josef Rheinberger und Max Regner. Eine Vergleichsstudie*, Hamburg 2011, s. 27 i 142.

dwudziestej siódmej], koncepcyjnie wzorowała się na *Missa Prolationum*<sup>22</sup>. W tym kontekście na myśl przychodzi jeszcze jedna msza czasów renesansu – *Repleatur os meum laude*, skomponowana przez Giovanniego Pierluigiego da Palestrinę, w której kolejne kanoniczne partie pojawiają się w kolejnych, tyle że malejących interwałach: *Kyrie I* – w oktawie, *Christe* – w septymie, *Kyrie II* – w sekście itd.<sup>23</sup>

### Gematria, chronogramy i akrostychy

Nawet w gronie tych badaczy, którzy (bardzo) sceptycznie podchodzą do symbolicznej wykładni instrumentalnej muzyki Bacha, niekiedy przyjmuje się, że jest ona możliwa, ale tylko w (bardzo) wąskim zakresie, zasadniczo ograniczającym się do symboliki liczbowej. Przedstawicielem tej linii interpretacyjnej jest choćby Peter Williams, który pisze: „Wiele przykładów odnajdywania pewnych liczb [...] w konkretnej liczbie taktów części utworu czy całego dzieła lub w liczbie jego nut, a nawet w liczbie ogniw, sugeruje niektórym, że te sprawy zajmowały Bacha więcej niż przypadkowo. Jest to możliwe, zważywszy na fakt, że spotykał on liczbowe znaczenia w pismach Andreasa Werckmeistera (zm. 1706), Johanna Kuhnaua (zm. 1722) i innych jak też w swoich młodych latach zapoznał się z niemiecką specjalnością, którą były chronogramy i akrostychy”<sup>24</sup>. Przykładem *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* Kuhnaua, gdzie ten kompozytor – i bezpośredni poprzednik Bacha na stanowisku organisty w kościele świętego Tomasza w Lipsku – wskazał na „pewnego autora” za pomocą nie nazwiska, ale algebraicznej zagadki. Posłużył się kodem wykorzystującym kabalistyczny alfabet numeryczny (gematria, numerologia), w którym kolejnym literom alfabetu (łacińskiego czy niemieckiego) odpowiadały kolejne liczby naturalne (dodajmy, że tajemniczą postacią okazał się włoski kompozytor Agostino Steffani). W wypadku nazwiska Bacha literze A odpowiada zatem liczba 1, B – 2, C – 3, H – 8, co znaczy, że liczbą jego rodu jest czternastka, powstała z dodania ich do siebie.

Sam Williams dopuszcza możliwość symbolicznego znaczenia właśnie liczby czternaście – jako numerologicznego odpowiednika muzycznego mo-

<sup>22</sup> M. Geck, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 650.

<sup>23</sup> Zob. A. Wielikowskij, «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла, Научный вестник Московской консерватории, 2011, nr 3, s. 179.

<sup>24</sup> P. Williams, *Bach: A Musical Biography*, Cambridge 2016, s. 564.

tywu B-A-C-H i nazwiska Bach – w liczbie (słynnych) czternastu kanonów, które Jan Sebastian zapisał na wewnętrznej stronie tylnej okładki swego autor-skiego egzemplarza *Wariacji goldbergowskich*<sup>25</sup>. Brytyjczyk pisze: „Czternaście kanonów» [...] mogło być samo-odniesieniem (= Bach), wcale nie nieodpowiednim w wypadku takiego ezoterycznego gatunku jak monotematyczne kanony, nawet jako część racji, dla których powstało ich tak wiele”<sup>26</sup>.

Wśród „symboliczno-bachowskich” sceptyków są jednak i tacy, którzy odmawiają muzyce Jana Sebastiana możliwości zamierzonej przez niego niechby tylko symboliki liczbowej. Przykładem Tomasz Górny z Uniwersytetu Warszawskiego, który pisze: „Oczywiście można argumentować – jak to często czynią zwolennicy teorii numerologicznych – iż w czasach Bacha symboliczne rozumienie liczb było powszechne, niemniej nie jest to przecież dowód na to, że Bach podzielał ową predylekcję. Przeciwnie – świadectwa, które znamy, wskazują na coś odwrotnego. Na przykład pod koniec *Nekrologu* [pośmiertne *curriculum vitae* Bacha, pióra jego syna Carla Philippa Emanuela i ucznia Johanna Friedricha Agricoli, opublikowane w 1754 roku, cztery lata po śmierci Lipskiego Kantora – J.M.] czytamy: «Nasz św. pamięci Bach nie oddawał się głębokim teoretycznym rozważaniom o muzyce, był wszak mocniejszy w praktyce». Z historycznego punktu widzenia nie ma zatem powodu, by posądzać Bacha o skomplikowane spekulacje liczbowe”<sup>27</sup>. Argumentacja ta nie przekonuje, i to nie tylko dlatego, że opiera się na zaledwie jednym cytacie, z którego – bez słowa historycznej egzegezy i wyjaśnienia – wyprowadza się nieproporcjonalny wniosek. Wszak na przykład skąd założenie, że w baroku do stosowania w muzyce symboliki liczbowej koniecznie trzeba było być gotowym na „skomplikowane spekulacje liczbowe” – a nieskomplikowane nie mogły wystarczyć?<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Ch. Wolff, *The Handexemplar of the Goldberg Variations*, w: *Bach. Essays on His Life and Music*, Cambridge – London 1999, s. 162-177; tenże, *Bach's „Handexemplar” of the Goldberg Variations: A New Source*, „Journal of the American Musicological Society” 1976, nr 2, s. 224-241.

<sup>26</sup> P. Williams, *Bach: A Musical Biography*, dz. cyt., s. 564.

<sup>27</sup> T. Górny, *Trzecia część Clavier Übung Johanna Sebastiana Bacha: muzyka i znaczenie*, Kraków 2019, s. 151.

<sup>28</sup> Argumentacja ta nie przekonuje, nawet jeśli można uzupełnić ją o inne historyczne świadectwa, jak choćby samego Carla Philippa Emanuela z 13 stycznia 1775 roku. Tego dnia w liście do Forkela tak pisał o pedagogicznej metodzie swego ojca: „Zmarły, podobnie jak ja i każdy prawdziwy muzyk, nie był miłośnikiem suchych, matematycznych rzeczy. [...] W komponowaniu przechodził z uczniem od razu to praktyki, omijając jakiekolwiek suche odmiany kontrapunktu, o których mowa u Fuxa i innych” (*The Letters of C.P.E. Bach*, tłum. S.L. Clarc, Oxford 1997, s. 73).

Przykład Williamsa – idźmy dalej – pokazuje, że nie trzeba być zwolennikiem teorii numerologicznych, by dostrzegać w muzyce Bacha symbolikę liczbową, choćby w ograniczonym zakresie. Ponadto na *Nekrolog* wypada powoływać się ostrożnie, ponieważ nie jest on dokumentem pod każdym względem faktograficznie wiarygodnym<sup>29</sup>. Jego autorzy popełnili w nim całkiem sporo błędów i nieścisłości. Ludzka pamięć także w tamtych czasach mogła być i była zawodna, nie mówiąc o tym, że miała zdolność, jak to z pamięcią bywa, podporządkowywać się zwyczajom i konwenansom epoki. Kilka przykładów<sup>30</sup>. Carl Philipp Emanuel i Agricola w *Nekrologu* przyjmują, że Johann Christoph Bach, najstarszy brat Jana Sebastiana, organista w Ohrdruf, zmarł w 1700 roku, a w rzeczywistości stało się to, bagatela, 21 lat później. Według tego dokumentu Bach przyswoił sobie muzyczny styl francuski, mając do tego sposobność w Celle, gdzie mógł słuchać orkiestry złożonej z Francuzów, w istocie jednak słuchał jej w innej miejscowości – Lüneburgu, sporo oddalonego od Celle. W innym miejscu autorzy *Nekrologu* błędnie przypisali Louisowi Marchandowi utwór *Nouvelle suite d'airs pour deux tambourins, musette sou vieilles*, podczas gdy jego autorem był inny przedstawiciel muzycznej gałęzi rodziny Marchandów<sup>31</sup>.

W obliczu błędów i nieścisłości *Nekrologu* zasadnie można pytać: a jeśli jego autorzy myślą się lub podają nieścisłe dane także wtedy, gdy piszą o Bachu, że nie oddawał się (głębokim) rozważaniom teoretycznym o muzyce? Po prawdzie istnieją historyczne racje, by w tym wypadku wątpić w ich dobrą pamięć czy nieomyślność.

<sup>29</sup> Korzystam z elektronicznej wersji tego dokumentu: Zob. *Nekrolog auf Johann Sebastian Bach und Trauerkantate*, za: *Bach-Dokumente*, Band 3, Nr. 666, <https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1754-leipzig-nekrolog-auf-johann-sebastian-bach-und-trauerkantate> (dostęp: 24.03.2020). *Nekrolog* po raz pierwszy ukazał się na łamach pisma redagowanego przez Lorenza Christopha Mizlera, przyjaciela Bacha: „Musikalische Bibliothek” 1754, t. IV, s. 158–176; przedruk w: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1750–1800*, red. H.-J. Schulze, Kassel–Leipzig 1972, t. 3, nr 666, s. 80–93; przekład angielski w: *The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, red. H.T. David, A. Mendel, Ch. Wolffa, New York – London 1998, s. 295–307.

<sup>30</sup> Jedną z możliwych nieścisłości *Nekrologu* przywołuje nawet sam autor *Trzeciej części Clavier Übung Johanna Sebastiana Bacha*, prezentując opinię Patera Williamsa (*Again: Was J. S. Bach an Expert on Organs?*, „The Organ Yearbook” 2007, s. 87–105; por. tenże, *Bach: A Musical Biography*, Cambridge 2016, s. 528–533), iż wiedza Bacha jako eksperta w dziedzinie budownictwa organowego nie musiała być aż tak dogłębna, jak się zwykle sądzi, idąc – dodajmy – za sformułowaniami *Nekrologu* (s. 76, przypis 39).

<sup>31</sup> Zob. *Nekrolog auf Johann Sebastian Bach und Trauerkantate*, art. cyt. Zob. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzykę i uczoney*, tłum. B. Świdzka, Warszawa 2010, s. 78, 98, 233.

## Suche, matematyczne rzeczy?

Powiedzmy najpierw, że jakkolwiek ważyć wiarygodność inkryminowanej wypowiedzi *Nekrologu*, jej treść nie musi z konieczności prowadzić do wniosku, że Bach nie zajmował się (skomplikowanymi) spekulacjami muzycznymi. W tę właśnie stronę idzie refleksja Thomasa Christiansena, muzykologa z University of Chicago, w artykule pod znamienym tytułem *Bach among the Theorists*. Czytamy w nim: „Brak jakiegokolwiek pewnego świadectwa dokumentarnego [na rzecz Bacha teoretyka] w naturalny sposób kieruje nas ku samej jego muzyce. Jeśli będziemy pojmować *theoria* w jej najbardziej fundamentalnym sensie – jako «kontemplację» pełną i całkowitą, wtedy Bachowe podejście do komponowania jest zasadnie «teoretyczne». [...] To dlatego wielu teoretyków XIX stulecia jego późne instrumentalne cykle, jak *Wariacje goldbergowskie* i *Sztuka fugi*, określało mianem «uczonych», «spekulatywnych» i ostatecznie «teoretycznych». Z perspektywy historycznej stanowią one rodzaj encyklopedycznej summy w tradycji siedemnastowiecznych badań scholastycznych; tworzą implicytną techniczną i potencjalną *Mathesis*, która mówi dużo więcej niż jakikolwiek eksplicytny traktat dydaktyczny o pojmowaniu materialnych, formalnych i celowych przyczyn muzyki (by posłużyć się terminologią Arystotelesa, która była tak bliska wielu teoretykom muzyki w czasach Bacha). Być może zatem Bach był przede wszystkim teoretykiem. Ale – by sparafrazować Leibniza – jeśli muzyka jest liczeniem liczb przez umysł nieświadomy tego, co robi, można powiedzieć, że Bach był kompozytorem, który teoretyzował, nieświadomy tego, że to czyni”<sup>32</sup>.

Muzyka Jana Sebastiana – kontynuuje Christiansen – prowadzi do różnych, w tym sprzecznych interpretacji i wykładni, a dzieje się tak przede wszystkim z tej racji, że jest ona „quodlibetem różnych stylów i funkcji”, sprawiając, że wszyscy teoretycy muzyki, którzy cytują jego twórczość w drugiej połowie XVIII wieku i potem, a było ich naprawdę wielu, mogą zasadnie powoływać się na niego, uzasadniając nawet odmienne teorie i wizje. „Muzyka Bacha tworzy pewne spektrum – po prawdzie cały muzyczny ocean, by przywołać frazę Beethovena – które jest tak pojemne, że kryje w sobie wszystkie teorie harmoniczne, teologiczne katechizmy i numerologiczne szyfry, które jego słuchacze odkrywali w tej muzyce w ciągu wieków. Jest ono tak pojemne, że

<sup>32</sup> Th. Christiansen, *Bach among the Theorists*, „Bach Perspectives” 1998, nr 3, s. 44–45.

otwiera się na nasze dzisiejsze troski, nasze własne wyjątkowe pragnienia, by nakładać na nie odmienne hermeneutyczne odczytania, polityczne alegorie i społeczne lub genderowe hierarchie. Być może to jest najtrwalszym teoretycznym dziedzictwem Jana Sebastiana Bacha, takim, które obiecuje, że nie ulegnie wyczerpaniu w żadnym czasie”<sup>33</sup>.

Thomas Christiansen dopuszcza myśl, że Lipski Kantor teoretyzował nieświadom tego, iż to czynił, lecz można wskazać na historyczne świadectwa, które sugerują, że Bach jednak teoretyzował, zaiste, dobrze wiedząc, co robi. Nie musi to od razu znaczyć, że autorzy *Nekrologu* mylili się zupełnie, czy podali kompletnie nieściśle dane o a-teoretycznej jego praktyce. Ich spostrzeżenie mogło dotyczyć czasów, gdy Carl Philipp Emanuel mieszkał jeszcze w domu rodzinnym w Lipsku i na co dzień jako uczeń był świadkiem ówczesnych metod pracy swego ojca. Ale dom ten opuścił na dobre w 1734 roku. Mógł stracić w ten sposób możliwość zaznajomienia się ze stylem pracy i działania Bacha w ostatniej dekadzie jego życia, kiedy ten – co postaram się pokazać – poważnie zajął się teorią, którą muzycznie „wykładał” głównie pod postacią wariacji i kanonu, zatem gatunków wcześniej wykorzystywanych przez niego tylko sporadycznie: *Wariacje goldbergowskie*, *Wariacje kanoniczne*, *Muzyczna Ofiara* czy *Sztuka fugi*. Charakterystyczne, że wśród listów Emanuela, które się zachowały, brakuje tych do rodziców i rodzeństwa w Lipsku, a bardzo prawdopodobne jest, że nie było ich wiele<sup>34</sup>.

Carl Philipp Emanuel i Agricola, który także opuścił Lipsk, tyle że w 1741 roku<sup>35</sup>, w czasie redagowania *Nekrologu* należeli do grona muzyków zatrudnionych na dworze Fryderyka II, króla Prus, absolutystycznego propagatora oświecenia i wielkiego miłośnika muzyki, tyle że muzyki nowej – w stylu *galant*, która w tamtych czasach wiodła prym na dworach, a nie tej, której wtedy w szczególny sposób oddawał się Jan Sebastian. A Bach oddawał się wówczas muzyce nie nowej, lecz starej, jakby teoretycznej, w której królował

<sup>33</sup> Tamże, s. 45–46.

<sup>34</sup> W tym kontekście do myślenia daje fakt, że Anna Magdalena, druga żona Jana Sebastiana, która matkowała Emanuelowi od siódmego roku jego życia, w 1760 roku zmarła w nędzy i zapomnieniu (D. Yearsley, *The Widow Bach: Anna Magdalena Rediscovered*, <https://www.counterpunch.org/2016/08/26/the-widow-bach-the-rediscovery-of-anna-magdalena/> (dostęp: 27.03.2020); tenże, *Sex, Death and Minuets. Anna Magdalena Bach and her Musical Notebooks*, Chicago – London 2019).

<sup>35</sup> J.C. Baird, *Introduction: Agricola's Treatise*, w: J.F. Agricola, *Introduction to the Art of Singing*, tłum. i red. J.C. Baird, Cambridge – New York 1995, s. 4.



kontrapunkt ścisły i kanon, muzyki, którą na dworze oświeconego i antykościelnego monarchy uważano za przebrzmiałą i niemodną, symbol zniewolenia i starego, nie-oświeconego, chrześcijańskiego, kościelnego porządku świata<sup>36</sup>. Wydaje się, że gdyby nawet Emanuel z Agricolą znali prawdziwe ówczesne zamiłowanie Bacha do „suchych, matematycznych rzeczy” i do „głębokich teoretycznych rozważań o muzyce”, to i tak raczej nie pozwoliliby sobie na tego rodzaju muzyczną charakterystykę Jana Sebastiana, charakterystykę przecież idącą pod prąd muzycznym gustom, a przede wszystkim przekonaniom ich despotycznego pracodawcy.

### Biblia, kabała i muzyka

Tymczasem nie można pominąć kolejnego historycznego faktu, o którym w studium *Trzecia część Clavier Übung Johanna Sebastiana Bacha* z niewiadomych racji także panuje całkowite milczenie – że Lipski Kantor w 1747 roku został (czternastym) członkiem wybitnie teoretycznego elitarnego korespondencyjnego Towarzystwa Wiedzy Muzycznej (Societät der musicalischen Wissenschaften), założonego w 1738 roku przez jego ucznia i przyjaciela Lorenza Christopa Mizlera. Członkom tego gremium bliska była pitagorejska i matematyczna wizja muzyki, a nawet koncepcja teologiczno-metafizyczna<sup>37</sup>. Ten, kto chciał zostać członkiem tej organizacji, musiał spełnić konkretne warunki, które na łamach swojego pisma „Neu-eröffnete musikalische Bibliothek” wyłożył sam Mizler: do Towarzystwa nie mogła należeć osoba, której wiedza muzyczna miałaby charakter wyłącznie praktyczny, z drugiej jednak strony mógł zostać nim ktoś, kto nawet w poważnym stopniu nie miałby oglądy w muzycznej praktyce. Dlaczego „czyści” teoretycy, w przeciwieństwie „czystych” praktyków, byli mile widziani w Societät? „Ponieważ tacy – pisał

<sup>36</sup> O sporze i napięciach między „muzyką nową” a „muzyką starą” w osiemnastowiecznych Niemczech, w tym o stanowisku Bacha, zob. D. Yearsley, *Ideologies of Learned Counterpoint in the North German Baroque. A Dissertation Submitted to the Department of Music and the Committee on Graduate Studies of Stanford University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*, Ann Arbor 1995 (maszynopis), stanowisko Jana Sebastiana – zob. szczególnie rozdział siódmy *Nature, “Kunst”, and Allegory in J.S. Bach’s «Canon Variations on Vom Himmel hoch» and «Vor deinen Thron tret ich»*, s. 295–360.

<sup>37</sup> A. Milka, „Искыцтво фызу” *И. С. Баха*, dz. cyt., s. 35; tenże, *Rethinking J. S. Bach’s The Art of Fugue*, dz. cyt., s. 10-13; M.E. Bonds, *Absolute Music: the History of an Idea*, Oxford – New York 2014, s. 93–95. Członkami Towarzystwa byli między innymi: Heinrich Bokemeyer (zm. 1751), Gottfried Heinrich Stölzel (zm. 1749), Georg Heinrich Bümler (zm. 1745), Georg Philipp Telemann (zm. 1767) czy Jerzy Fryderyk Händel (członek honorowy, zm. 1759).

Mizler – zapewne potrafią odkrywać rzeczy użyteczne w miarach matematycznych”. W oczach założyciela Towarzystwa modelowym jego członkiem miał być ten, kto na równi opanował teorię i praktykę muzyczną<sup>38</sup>.

Bach wstąpił do Societät der musicalischen Wissenschaften dziewięć lat po jego utworzeniu, ale od początku utrzymywał towarzyskie relacje z jego członkami, interesował się ich działalnością, śledził debaty. Podobnie jak jego członkowie, kopiował, poznawał i wykonywał muzykę starych mistrzów kontrapunktu ścisłego, kanonu i fugi. W latach 1742–1747 skopiował i przygotował do wykonania na przykład msze *Ecce sacerdos magnus* oraz *Missa sine nomine* Palestriny czy dzieła Frescobaldiego. Z zawartości tego, co ocalało z biblioteki Jana Sebastiana, już po jego śmierci, wynika, że tajemnice kontrapunktu zgłębiał w tym czasie z pomocą lektury traktatów muzycznych takich teoretyków jak Angelo Berardi (*Documenti armonici*, 1687), Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725), Friedrich Erhardt Niedt (*Musicalische Handleitung*, 1700), Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon*, 1732) czy Andreas Werckmeister (*Orgel-Probe*, 1698), a nawet Gioseffo Zarlino (*Le istitutioni harmoniche*, 1558) i Sethus Calvisius (*Melopoeia*, 1592)<sup>39</sup>.

Gdyby Jan Sebastian Bach w swojej działalności nie zajmował się teorią muzyki, gdyby za mało warte miał „suche” i „matematyczne” rozważania teoretyczne, to co w końcu miałoby sprawić, że wstąpił do Towarzystwa Wiedzy Muzycznej, mającego predylekcję właśnie do „suchej” i „matematycznej” teorii? A do tego, jak przekonująco uzasadnić jeszcze jeden historyczny fakt, że ze szkoły Lipskiego Kantora wyszła prawdziwie liczna grupa muzyków i teoretyków muzyki, którzy wslawili się publikacją znaczących traktatów teoretycznych i pedagogicznych, jak Johann Philipp Kirnberger, Christoph Nichelmann, Lorenz Mizler, Johann Friedrich Agricola, Johann Christian Kittel i, oczywiście, dwóch jego synów, Carl Philipp Emanuel i Wilhelm Friedman<sup>40</sup>. „Doprawdy trudno wyobrazić sobie jakiegokolwiek innego kompozytora do

<sup>38</sup> L.Ch. Mizler, *Gesetze der correspondirenden Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland*, „Neu-eröffnete musikalische Bibliothek” 1746, nr 3, s. 349, cyt. za: M.E. Bonds, *Absolute Music*, dz. cyt., s. 94.

<sup>39</sup> A. Miłka, „Искыцство фугу” II. C. Баха, dz. cyt. s. 31–32; tenże, *Rethinking J. S. Bach's The Art of Fugue*, dz. cyt., s. 11; R.A. Leaver, „Concio et cantio”, art. cyt., s. 5–24; Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 392; K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel – New York 1992, s. 226–400.

<sup>40</sup> Zob. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 388–389. Th. Christiansen, *Bach among the Theorists*, art. cyt., s. 23.

tamtym czasów, który wydał tak wielu rozdyktowanych specjalistów od muzyki”<sup>41</sup>. Do tej liczby uczniów Bacha muzyków i teoretyków trzeba dodać również sporą liczbę tych, którzy w tym czy innym stopniu byli z nim związani, podziwiali jego muzykę i utożsamiali się z jego dziedzictwem, by wymienić Wilhelma Friedricha Marpurga, Ernsta Friedricha Wolfa, Christopha Gottlieba Schrötera, Johanna A.P. Schulza i Augusta F.C. Kollmanna<sup>42</sup>.

Głoszenie i rozpowszechnianie przez rzeczywistych i „stowarzyszonych” uczniów Bacha „jego metod i zasad najlepiej ukazuje, że ogrom sił, jakie zainwestował w nauczanie swej filozofii muzycznej, nie poszedł na marne. [...] Ani Händel, ani Scarlatti, Rameau, Telemann czy inny kompozytor nie poświęcili tyle czasu i energii nauczaniu, co Bach przez całe swoje życie. Co istotniejsze, żaden z nich nie mógł – tak jak Bach – wynieść swego nauczania do poziomu akademickiego. To właśnie wyjaśnia tajemnicę, w jaki sposób jego niewielki świat potrafił przekształcić się w bezkresne uniwersum”<sup>43</sup>.

Przywołajmy jeszcze jeden historyczny fakt: zawartość osobistej biblioteki Jana Sebastiana liczbą pozycji, ich jakością i znaczeniem dorównywała osobistym bibliotekom takich wybitnych postaci muzyki i teorii muzycznej jak Dismas Zelenka (Drezno) czy Johann Mattheson (Hamburg), ale przewyższała je swoją różnorodnością. Szczególne miejsce zajmowały w niej dzieła teologiczne<sup>44</sup>. Ich liczba i rodzaj świadczą o tym, że Bacha interesowały nie tylko prace o charakterze dogmatycznym i katechizmowym, ale również dzieła polemiczne, w tym poświęcone niekanonicznym wykładniom i interpretacjom Pisma Świętego, a nawet zajmujące się technikami kabały, z istoty numerologicznej. Pierwszorzędne miejsce w księgozbiórce Jana Sebastiana zajmowała *Biblia Calova*, trzypięciotomowy niemiecki przekład Pisma Świętego z komentarzem Marcina Lutera, skompilowanym w XVII wieku przez cenionego w tamtych czasach teologa luterańskiego Abrahama Calova, który teksty ojca Reformacji uzupełnił o swoje uwagi<sup>45</sup>. Poza kilkoma pełnymi na tamte czasy wydaniem dzieł Lutera można wymienić takich autorów, jak Martin Chemnitz, jeden z najwybitniejszych teologów Reformacji XVI stulecia (*Opera*

<sup>41</sup> Th. Christiansen, *Bach among the Theorists*, tamże.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 389–390.

<sup>44</sup> Zob. R.A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek: Eine kritische Bibliographie*, Neuhausen – Stuttgart 1983.

<sup>45</sup> Zob. tenże, *J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1986; H.H. Cox (red.), *The Calov Bible of J. S. Bach*, Ann Arbor 1985.

oraz *Examen decretorum Concilii Tridentini*), wielki dominikański mistyk i teolog Jan Tauler (*Kazania*), Johann Olearius (wielotomowy komentarz do Pisma Świętego *Biblischer Erklärung* oraz *Hauptschlüssel*), August Pfeiffer (*Anti-Melancolicus*), Philipp Jacob Spener (*Gerechter Eifer wider das Antichristische Pabstthum*), Johann Arndt (*Wahres Christenthum*), Heinrich Müller (*Evangelische Schluß-Kette*) i inni. O technikach kabały traktuje praca Johanna Müllera *Judaismus oder Judenthum...*, a numerologię biblijną Jan Sebastian zgłębiał także z pomocą lektury studium Caspara Heunisch *Haupt-Schlüssel über die hohe Offenbahrung S. Johannis*. To egzegetyczne dzieło jest wykładem symbolicznego znaczenia liczb w tajemniczej i liczbowo-symbolicznej Księdze Apokalipsy, o czym informuje pełny jego tytuł: *Haupt-Schlüssel über die hohe Offenbahrung S. Johannis welcher durch Erklärung aller und jeder Zahlen, die darinnen vorkommen und eine gewisse Zeit bedeuten zu dem eigentlichen und richtigen Verstand Oeffnung thut* – „Główny klucz do wzniesłego Objawienia świętego Jana, jaki – poprzez interpretację liczb, wszystkich razem i każdej z osobna, pojawiających się w nim i pewien czas oznaczających – otwiera dostęp ku właściwemu rozumieniu tegoż”<sup>46</sup>.

Muzyczna i teologiczna zawartość osobistej biblioteki Jana Sebastiana świadczy o szczególnym związku muzyki i teologii, teologii i muzyki w jego życiu i twórczości. Sugestywnie i nadzwyczaj zwięźle związek ten ujął Christoph Wolff: dla Bacha „teologia i muzyka były jako dziedziny nauki dwiema stronami tego samego medalu: poszukiwaniem Boskiego objawienia albo dążeniem do Boga”<sup>47</sup>.

## Zakończenie

Na półkach światowej biblioteki o muzyce Jana Sebastiana Bacha z każdym rokiem przybywa prac pisanych w nurcie interpretacji symboliczno-teologicznej. Znamienne, że coraz częściej zjawisku temu towarzyszą poszukiwania teologii w twórczości innych kompozytorów<sup>48</sup>. Tymczasem w naszej literaturze

<sup>46</sup> A. Miłka, „Искыцтво фызу” *H. C. Baxa*, dz. cyt., s. 316–317.

<sup>47</sup> Ch. Wolff, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 393.

<sup>48</sup> Myślę tu o twórczości na przykład Hildegardy z Bingen, Händla, Mozarta, Beethovena, Chopina, Musorgskiego, Hindemitha, Messiaena czy Pendereckiego. Zob. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen: teologia muzyki*, Kraków 2012; D. B. Green, *The Theology of Handel's Messiah, Beethoven's Credo, and Verdi's Dies Irae: How Listening to Sung Theology Leads to Contemplation of God*, Lewiston 2012; tenże, *The Spirituality of Mozart's Mass in C Minor, Bach's Mass*

muzykologicznej o tych poszukiwaniach raczej głucho. W tym kontekście nadzieją napawają takie publikacje jak *Trzecia część Clavier Übung Johanna Sebastiana Bacha* T. Górnego, który – jak na warunki panujące w środowisku polskiej muzykologii – całkiem sporą część swoich głębokich rozważań poświęcił podejściu symboliczno-teologicznemu, nawet jeśli poddał je srogiej uzasadnionej krytyce. Jak starałem się pokrótce i aspektowo pokazać, symboliczno-teologiczne wykładnie muzyki Bacha stać na rzeczową dyskusję z krytyką. Może nadszedł już czas, by w tej materii także w Polsce podjąć poważniejszą debatę.

## Bibliografia

Baird J.C., *Introduction: Agricola's Treatise*, w: J.F. Agricola, *Introduction to the Art of Singing*, przekł. i red. J.C. Baird, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1995, s. 1–38.

Beißwenger K., *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Barenreiter, Kassel – New York 1992.

Bertoglio Ch., *Reforming Music: Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*, De Gruyter, Berlin – Boston 2017.

Bodky E., *Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Harvard University Press, Cambridge 1960.

Bonds M. E., *Absolute Music: the History of an Idea*, Oxford University Press, Oxford – New York 2014.

Braun W., *Kontrafaktur*, w: *Riemann Musik Lexicon. Sachteil*, B. Schott's Söhne, Mainz 1967, s. 487–488.

Brown H.M., *Intabulation*, w: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London 2001 (wersja elektroniczna).

Burkholder J.P., *Borrowing*, w: S. Sadie (red.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001 (wersja elektroniczna).

---

*in B Minor, and Messiaen's Quartet for the End of Time: When Hearing Sacred Music is Relating to God*, Lewiston 2012; T. Jasiński, „Podniesienie Krzyża” w exordium „Poloneza fis-moll” op. 44 Fryderyka Chopina, „Annales Universitatis Mariae Curiae-Skłodowska” 2009, nr 7, s. 51–76; Ch. Bertoglio, «Non omnis moriar»: la teologia dei Quadri da un'esposizione di Mussorgskij, „Reportata” 2008, nr 6, <https://mondodomani.org/reportata/bertoglio01.htm> (dostęp: 28.10.2017); A. Shenton (red.), *Messiaen the Theologian*, Farnham – Burlington 2010; S. Bruhn, *Wordless Songs of Love, Glory, and Resurrection: Musical Emblems of the Holy in Hindemith's Saints*, w: tamże, S. Bruhn (red.), *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience*, Hillsdale 2002, s. 157–187; D. Mirka, *The Passion according to Penderecki*, w: tamże, s. 189–230.

Chafe E., *Review of „The Calov Bible of J. S. Bach” by Howard H. Cox; „J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary” by Robin A. Leaver; „Bach among the Theologians” by Jaroslav Pelikán*, „Journal of the American Musicological Society” 1987, nr 2, s. 343–352.

Christiansen Th., *Bach among the Theorists*, „Bach Perspectives” 1998, nr 3, s. 23–46.

Clement A., *Johann Sebastian Bach and the Praise of God: Some Thoughts on the “Canon Triplex” (BWV 1076)*, w: D. Zager (ed.), *Music and Theology. Essays in Honor of Robin A. Leaver*, The Scarecrow Press, Lanham – Maryland – Toronto – Plymouth 2007, s. 147–167.

Cox H.H., (red.), *The Calov Bible of J. S. Bach*, UMI Research Press, Ann Arbor 1985.

Dadelsen von G., Brinzing A., Schick H., Schulz R., *Parodie und Kontrafaktur*, w: F. Blume F., L. Finscher (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Metzler, Kassel – Stuttgart 1997, t. 7, kol. 1394–1416.

Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.

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.

Forkel J.N., *Johann Sebastian Bach. His Life, Art and Work*, tłum. z niemieckiego, przypisy i dodatki Ch.S. Terry, Creative Media Partners, New York 1920.

Geck M., *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, tłum. J. Hargraves, Harcourt, New York – London 2006

Górny T., *Trzecia część Clavier Übung Johanna Sebastiana Bacha: muzyka i znaczenie*, Universitas, Kraków 2019.

Hammond F., *Girolamo Frescobaldi: An Extended Biography*, <https://girolamofrescobaldi.com/18-last-works/> (dostęp: 28.04.2020).

Hammond F., *Girolamo Frescobaldi*, Harvard University Press, Cambridge – London 1983.

Kałamarz W., *Sakralność religijnej kontrafaktury świeckich utworów*, „Pro Musica Sacra” 2013, t. 11, s. 67–110.

Koenigsberger H.G., *Music and Religion in Early Modern European History*, w: Ph. Vendrix (red.), *Music and the Renaissance: Renaissance, Reformation and Counter-Reformation*, Routledge, London – New York 2011, s. 275–305.

Ladewig J., *Bach and the Prima prattica: The Influence of Frescobaldi on a Fugue from the Well-Tempered Clavier*, „The Journal of Musicology”, 1991, nr 3, s. 358–375.

Landowska W., *Landowska on Music*, tłum. i red. D. Restoud, R. Hawkins, Stein and Day, New York 1969.

Leaver R.A. (red.), *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, Routledge, London – New York 2017.

Leaver R.A., „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luteranńskiej od Praetoriusa do Bacha*, tłum. S. Zabieglńska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4, s. 5–24.

Leaver R.A., *Bachs theologische Bibliothek: Eine kritische Bibliographie*, Hänssler-Verlag, Neuhausen – Stuttgart 1983.

Leaver R.A., *J.S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, Concordia Pub House, St. Louis 1986.

Leaver R.A., *The Valuation of Bach's Library*, „Bach” 1978, nr 2, s. 28–32.

Littlewood J., *The Variations of Johannes Brahms*, Plumbago Books, London 2004.

MacDonogh G., *Fryderyk Wielki. Brutalny wódz i subtelny filozof*, tłum. M. Nowak-Kreyer, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2009.

Majewski J., *Musica theologica. Religious Aspects of “Die Kunst der Fuge”, “Musikalisches Opfer”, and “Goldberg Variations” of J. S. Bach*, „Gdański Rocznik Ewangelicki” 2019, t. XIII, s. 181–202.

Marissen M., *Bach and God*, Oxford University Press, New York 2016.

Marissen M., *The Theological Character of J. S. Bach's “Musical Offering”*, w: D.R. Melamed (red.), *Bach Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 85–106.

Mika B., *Z historii zapożyczeń „muzyki w muzyce”*, „Studia Artystyczne” 2014, nr 1, s. 49–57.

Milka A., *„Искусство фугу” И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации*, Композитор, Санкт-Петербург 2009.

Milka A., *Rethinking J. S. Bach's The Art of Fugue*, tłum. M. Ritzarev, red. E. Sheinberg, Routledge, New York 2017.

*Nekrolog auf Johann Sebastian Bach und Trauerkantate*, za: *Bach-Dokumente*, Band 3, Nr. 666, <https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1754-leipzig-nekrolog-auf-johann-sebastian-bach-und-trauerkantate> (dostęp: 24.03.2020).

Pelikan J., *Jan Sebastian Bach wśród teologów*, tłum. E. Sojka, Fundacja CLC, Katowice 2017.

Schalk C., *German Church Song*, w: R.F. Glover (red.), *The Hymnal 1982 Companion*, t. 1, The Church Hymnal Corporation, New York 1990, s. 288–309.

Schlüter A.-H., *Die Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung von Josef Rheinberger und Max Reger. Eine Vergleichsstudie*, Diplomica Verlag, Hamburg 2011.

Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.

Seeger H., *Kontrafaktur*, w: *Musiklexikon*, t. 1, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966, s. 504–505.

*The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, edited by H. T. David, A. Mendel, Ch. Wolff, W. W. Norton & Company, New York – London 1998.

Vartolo S., *Johann Sebastian Bach – Homo Universalis*, [https://www.naxos.com/Shared-Files/pdf/8.570577-78\\_sungtext.pdf](https://www.naxos.com/Shared-Files/pdf/8.570577-78_sungtext.pdf) (dostęp: 8.04.2020).

Wielikowskij A., *«Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла*, Научный вестник Московской консерватории, 2011, nr 3, s. 174–190.

Williams P., *Again: Was J. S. Bach an Expert on Organs?*, „The Organ Yearbook” 2007, s. 87–105.

- Williams P., *Bach: A Musical Biography*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.
- Williams P., *Frescobaldi's "Fiori musicali" and Bach*, „*Recercare*” 2012, nr 1–2, s. 93–105.
- Williams, P. *Bach: the Goldberg Variations*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Wolff Ch., *Bach's Musical Universe. The Composer and His Work*, W.W. Norton and Company, London – New York 2020.
- Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdarska, Lokomobila, Warszawa 2010.
- Wolff Ch., *The Handexemplar of the Goldberg Variations*, w: *Bach. Essays on His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge – London 1999, s. 162–177.
- Yearsley D., *Sex, Death and Minuets. Anna Magdalena Bach and her Musical Notebooks*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2019.
- Yearsley D., *The Widow Bach: Anna Magdalena Rediscovered*, <https://www.counter-punch.org/2016/08/26/the-widow-bach-the-rediscovery-of-anna-magdalena/> (dostęp: 24.03.2020).

## 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”, „Diagonali”, „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 katolicko-luterańskiego 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 przełomie 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). W druku książka *Religia – media – popreligia* (razem z Martą Kokoszyczyńską). Redaktor prowadzący i współautor podręcznika akademickiego *Dogmatyka* (sześć tomów, współautor, 2005–2007). Mieszka w Gdańsku.