



Religia czysto instrumentalna? Spór o muzykę Jana Sebastiana Bacha

Józef Majewski

Wydział Nauk Społecznych

Uniwersytet Gdański

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

Abstract

Purely Instrumental Religion? The dispute over the music of Johann Sebastian Bach

It did not take Martin Luther long to accept instrumental music in the liturgy of the Church. Since then, many masterpieces of sacred and religious music were created in Protestantism in Germany, in particular by Johann Sebastian Bach. Over the last few decades, scholars have been putting forward religious and theological interpretations of Bach's works, not only the religious but also the purely instrumental ones – even those which were long considered lay. Such interpretations have encountered sharp criticism. The dispute in this matter continues for good. The author of the article comes up with an analytical-synthetic presentation of the dispute.

Keywords: religion, Lutheranism, dispute, sacred music, instrumental music, religious interpretation of 'lay' purely instrumental music

Słowa kluczowe: religia, luteranizm, spór, muzyka sakralna, muzyka instrumentalna, religijna wykładnia „świeckiej” muzyki czysto instrumentalnej

„Istnieją pewne [...] *olamot* [światy], do których można dotrzeć wyłącznie za pomocą muzyki”¹

Matityahu Glazerso

¹ M. Glazerson, *Muzyka i kabala*, przeł. U. Krawczyk, M. Krawczyk, Kraków 2011, s. 61.

Zażyła bliskość muzyki z religią zaczęła się już w czasach archaicznych – jako tańiec, słowo śpiewane i gra na (prostych) instrumentach². Bliskość ta znamienna jest także dla chrześcijaństwa, chociaż w jego wielkich tradycjach losy tych trzech składników ułożyły się różnie. Kościoły luterński, prawosławny i rzymskokatolicki oficjalnie zaakceptowały śpiew w liturgii, choć podejrzliwie odnosiły się do obecności w niej tańca i instrumentów muzycznych, uważanych za elementy pogańskie. Co do tańca, to na Zachodzie wszystkie trzy Kościoły oficjalnie usunęły go ze służby Bożej, chociaż nie do końca – wszak przetrwał w nich w formie szczątkowej, pod postacią na przykład procesji, a także rytmów tanecznych w pieśniach kościelnych. Jeśli zaś chodzi o samą muzykę wygrywaną na instrumentach, która najbardziej interesuje mnie w niniejszym artykule, to zabrakło dla niej miejsca w prawosławiu, z kolei rzymski katolicyzm zgodził się na nią, tyle że faworyzując organy. Tymczasem luteranizm, po niejakich sporach w tej kwestii, dopuścił do liturgii także inne instrumenty muzyczne. W tej materii poszedł za Marcinem Lutrem, nauczającym, że muzyka jest „darem Boga, a nie ludzi” i „towarzyszką teologii”, co dotyczyło zarówno muzyki wokalne, jak i instrumentalnej: „praktyka śpiewania pieśni duchowych [...] podoba się Bogu, wszak [...] prorocy i królowie Izraela [...] chwalili Go muzyką wokalaną i instrumentalną, pieśniami i instrumentami strunowymi”³.

Reformator łaskawszym okiem patrzył na instrumenty w służbie Bożej, biorąc przykład z autorów biblijnych, którzy nie raz piszą o instrumentach muzycznych, również rozbrzmiewających w liturgii świątynnej⁴, o czym traktuje Druga Księga Kronik:

Stali [w domu Pańskim] Lewitowie śpiewacy, i wszyscy, którzy byli przy Asafie, Hemmanie, i Jedytunie, i synowie ich, i bracia ich, obleczeni będąc w szaty bisiorowe, z cymbałami i z harfami, i z cytrami, stali, mówię, na wschodniej stronie ołtarza, a przy nich kapłanów sto i dwadzieścia trąbiących w trąby (2Krn 5,11–14)⁵.

Bez zielonego światła Lutra dla instrumentów światowa kultura byłaby uboższa o arcydzieła muzyki takich twórców jak Heinrich Schütz, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, a nade wszystko Jan Sebastian Bach (1685–1750), „największy z geniuszów muzycznych ludzkości”⁶. Czy można wyobrazić sobie świat bez kantat, oratoriów, pasji, mszy czy preludiiw chorałowych lipskiego kantora?

W ostatnich kilku dekadach spora grupa badaczy przekonuje, że Bach o sprawach religijnych „rozprawiał” w muzyce nie tylko przeznaczonej do liturgii, ale także tej,

² Zob. E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978; T. Georgiades, *Greek Music, Verse and Dance*, przeł. E. Benedikt, M.L. Martinez, New York 1956.

³ Cyt. za: W.E. Buszin, *Luther on Music*, „The Musical Quarterly” 1946, nr 1, s. 83, 85, 87–88. Por. A. Loewe, K. Firth, *Luther's Theory of Music*, [w:] *idem, Luther and the Arts: Music, Images, and Drama to Promote the Reformation*, Leiden–Boston 2023, s. 11–47.

⁴ Zob. G. Kubies, *Nazwy instrumentów muzycznych w polskich przekładach Starego Testamentu*, „Studia Bobolanum” 2004, nr 1, s. 109–138.

⁵ *Biblia gdańska*, http://bibliepolskie.pl/zsteksty_ch.php?wid=8&book=14&chapter=5&e= [dostęp: 5.11.2023].

⁶ W. Lutosławski, wypowiedź w ramach ankiety *Współcześni muzycy o Bachu*, [w:] *Jan Sebastian Bach*, Z. Lissa (red.), Warszawa 1951, s. 143.

która długo uchodziła za świecką, jak muzyka czysto instrumentalna z tak zwanego ostatniego okresu jego twórczego życia, to jest lat 1739–1750, kiedy tworzył „najbardziej wizjonerską i głęboką muzykę, jaka kiedykolwiek została skomponowana”⁷. W tym czasie Bach oddał się stylowi polifonicznemu, który w czasach umacniania się kultury oświecenia uważano za przestarzały, niemodny, sztuczny, przeintelektualizowany, a nawet nazbyt kościelny. W latach czterdziestych XVIII wieku na niemieckich dworach królował lekki, śpiewny i uczuciowy homofoniczny styl *galant*⁸.

Propozycje religijnych czy teologicznych wykładni muzyki Bacha, w tym czysto instrumentalnych „świeckich” utworów, od początku spotykały się z krytyką i oporem. Dziś spór trwa na dobre – i o nim zamierzam teraz opowiedzieć, proponując diachroniczny przegląd stanowisk w połączeniu z analizą porównawczą w perspektywie ujęcia syntetycznego.

Pierwsza postać sporu: Bach „kościelny” czy „niekościelny”?

Wielki ogień na bachologiczną ziemię rzucił przede wszystkim niemiecki muzykolog Friedrich Blume, który w słynnym wykładzie *Zarysy nowego obrazu Bacha*, wygłoszonym 1 czerwca 1962 roku w Moguncji, skrytykował tradycyjny wówczas wizerunek lipskiego kantora jako kompozytora głębokiej wiary luteranckiej, oddanego powołaniu kościelnemu. Obraz taki – mówił – malowany przez dziewiętnasto- i dwudziestowieczne międzynarodowe grono autorów, jak Philipp Spitta, Arnold Schering, André Pirro, Charles Terry czy Albert Schweitzer, ma niewiele wspólnego z prawdą historyczną. Bach nie był – dowodził Niemiec – „potężnym czempionem tradycji, ortodoksyjnym piewą Pisma Świętego i chorału”, nie był „grajkiem Boga” czy „piątym ewangelistą”. Nie ma żadnych dowodów, że upodobał sobie w pracy kościelnej. Wniosek: „Bach, Najwyższy Kantor, twórczy sługa Słowa Bożego, zagorzały luteranin – to legenda”⁹.

Blume powołał się między innymi na ustalenia Alfreda Dürra i Georga von Dadelsena¹⁰, którzy pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku niezależnie od siebie wykazali, że Bach w okresie lipskim – czyli od 1723 roku do śmierci w 1750 – kantaty z pasją pisał tylko przez pierwsze trzy, co najwyżej pięć lat. W latach 1728–1733 mocno zwolnił, ograniczając się do zaledwie kilku okazjonalnych utworów. Blume tłumaczył, że Bach w okolicach 1730 roku musiał utracić powołanie muzyka kościelnego

⁷ M. Boyd, *Bach*, Oxford–New York 2000, s. 212. W 1739 r. rada miejska Lipska zakazała Bachowi wykonania na Wielki Piątek *Pasji według świętego Jana*, co spowodowało, że od tej pory zrezygnował z pisania kantat do cotygodniowej liturgii, a skupił się na twórczości szczególnej m.in. pod względem techniczno-formalnym, z dominacją kontrapunktu ścisłego, kanonu, fugi i formy wariacyjnej.

⁸ A. Mądry, *Styl galant – schylek czy przełom w muzyce?*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, E. Borkowska, E. Knapik (red.), Katowice 2006, s. 64–75.

⁹ F. Blume, *Outlines of a New Picture of Bach*, przeł. S. Godman, „Music & Letters” 1963, nr 3, s. 217.

¹⁰ A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, „Bach-Jahrbuch” 1957, nr 44, s. 5–162; G. von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958.

i przeżył kryzys wiary, a może nawet ją utracił, co w czasach oświecenia nie należało przecież do rzadkości. Owszem, w kolejnych lipskich latach skomponował prawdziwe arcydzieła muzyki kościelnej, jak *Msza h-moll*, *Pasje* – według świętego Mateusza i według świętego Jana czy *Oratoria* – na Boże Narodzenie, Wielkanoc i Wniebowstąpienie, tyle że są to tak zwane parodie, zatem powtórki jego wcześniejszych utworów, co nie musiało zakładać ani powołania kościelnego, ani wiary.

To prawda, że w większej części okresu lipskiego Bach nie pisał nowych kantat i że w kolejnych utworach kościelnych stosował parodię, technikę muzyczną popularną w baroku i wcześniej¹¹, ale tłumaczenie tej sytuacji kryzysem wiary i powołania kościelnego nie przekonuje. Już sam Dürr, w odpowiedzi na moguncki wykład i swoje w nim miejsce, za błędne uznał założenie Blume'a, że muzyk z autentycznym powołaniem kościelnym tworzenie kantat musiałby rozłożyć równomiernie na całe swoje życie, a nie ograniczyć się w tej materii do kilku pierwszych lat kościelnej pracy. Dürr tłumaczył: grubo ponad 200 oryginalnych coniedzielnich (i z okazji świąt) kantat, które powstały w tych kilku latach, Bach mógł zaplanować jako

zasób praktycznych kompozycji, z myślą o tym, by w razie potrzeby móc do nich wracać w kolejnych latach. Po prawdzie [z uwagi na niezwykle kunszt kantat] wątpię, by Bach był fizycznie w stanie kontynuować takie twórcze wysiłki przez całe życie. W każdym razie nie widzę racji za tym, w jaki sposób znane fakty z jego życia miałyby dowodzić, że utracił on swoje powołanie¹².

Co zaś dotyczy samej parodii, to Blume jakby założył, iż muzycy po tę technikę sięgali głównie wtedy, gdy dopadały ich kryzysy twórczości lub wiary. Jakby parodia była odtwórczą czy mechaniczną kopią pierwowzoru. Nie da się obronić i tego założenia, bo – jak pisał Willi Apel – parodia polegała na „poważnym przepracowaniu kompozycji, obejmującym dodatki czy istotne modyfikacje oryginału”¹³, a – to już Joseph P. Swain – badania wykazują, „że parodia zwykle wymagała od kompozytora większego wysiłku niż napisanie nowego dzieła od zera”¹⁴. Bach stosował parodię twórczo, jak na przykład w wypadku centralnego ogniwa *Mszy h-moll* (1747–1749) – *Crucifixus*, parodii chóru z kantaty *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1714). Gdyby w tej *Mszy* w miejsce *Crucifixus* wstawić ów chór, to niemożliwe byłoby kolejne jej ogniwo – *Et resurrexit*, zmartwychwstanie Jezusa, a *Credo* w arcydziele Bacha rozpadłoby się na kawałki, tracąc swoją misterną chiastyczną konstrukcję¹⁵. Kantata

¹¹ Parodia, o jakiej tu mowa, nie miała oczywiście nic wspólnego z parodią w sensie świadomego kopiowania czy naśladowania czyjegoś stylu, mówienia czy zachowania w celu jego ośmieszenia. Parodia w baroku i wcześniej oznacza technikę kompozytorską, polegającą na wykorzystaniu podczas tworzenia nowego dzieła materiału utworu już istniejącego, swojego lub cudzego. Zob. J.P. Swain, *Parody*, [w:] *idem, Historical Dictionary of Baroque Music*, Lanham–Toronto–Plymouth 2013, s. 228.

¹² A. Dürr, *Zum Wandel des Bach-Bildes: zu Friedrich Blumes Mainzer Vortrag*, „Musik und Kirche“ 1962, nr 32, s. 145–152.

¹³ W. Apel, *Parody*, [w:] *idem, Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1974, s. 643.

¹⁴ J.P. Swain, *Parody*, [w:] *idem, Historical Dictionary of Sacred Music*, Lanham–Oxford 2006, s. 242.

¹⁵ Pojęcie chiazmu – pochodzące od greckiej litery „X” (w wymowie „chi”), odnosi się do „figur” składającej się z dwóch przecinających się, krzyżujących prostych – stąd polska nazwa: „krzyżownik” (*Chiasm*, Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/chiazmu;3885174.html> [dostęp:

i jej mszalna parodia są, owszem, podobne do siebie, ale jeszcze bardziej – niepodobne, szczególnie w zakończeniach. Wprowadzenie gęstej chromatyki w zakończenie *Crucifixus*, obrazującej śmierć Jezusa na krzyżu, i nieoczekiwanej jasnej, durowej kadencji G w finałowych akordach zapowiadających radosne *Et resurrexit* – tak wiele dodaje głębi i znaczenia materiałowi pierwotnemu, że nie sposób tu zarzucić Bachowi braku twórczego pomysłu.

Druga postać sporu: Bach „muzyk” czy „teolog”?

Blume prorokował zmierzch kościelnych wizerunków Bacha, tymczasem w kolejnych dekadach powstało sporo prac w nowy sposób wiążących go z religią i wiarą. Niektórzy wręcz zobaczyli w nim „teologicznego muzyka i muzycznego teologa”¹⁶.

Fiasko przewidywań Blume’a dobrze ilustruje zawartość liczącego ponad 560 stron raportu o stanie badań bachologicznych z kilku ostatnich dekad – *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach* (2017)¹⁷. Takie kościelne słowa, jak (angielskie i niemieckie) „Kościół/kościół”, „liturgia”, „Biblia”, „Ewangelia”, „Bóg”, „Jezus”, „Chrystus” czy „teologia” łącznie występują tu prawie 2160 razy, czyli blisko cztery razy na jedną stronę. Najczęściej pojawia się słowo „Kościół” – 829 razy, potem „Bóg” – 624 i „teologia” – 339. Na przełomie XX i XXI wieku kościelny nurt badań nad twórczością Bacha okrzepł, a nawet rozwinął się w nurt teologiczny, dysponujący dziś poważnymi racjami na swoją korzyść. Oto część z nich:

1. Duże znaczenie ma na przykład historyczny fakt, że Bach religijnymi symbolami S.D.G. (*Soli Deo Gloria* – „Bogu Jedynemu Chwała”) i J.J. (*Jesu juva* – „Jezu, pomóż!”) opatrywał większość swoich utworów, zarówno sakralnych, jak i świeckich, także instrumentalnych. Znamienne, że w zachowanych autografach okresu lipskiego były one znacząco częściej notowane przez Bacha niż w autografach z okresów wcześniejszych: w pierwszym roczniku lipskich kantat (1723–1724) 81% partytur zawiera symbol J.J., 12% – S.D.G. i 8% – oba symbole;

– w roczniku drugim (1724–1725) 98% – J.J., 50% – S.D.G., a 48% – oba symbole;

7.11.2023]). „Chiastic structure. A term [...] used to describe the symmetrical ordering of some element (or elements) in a composition – for example, the keys, scoring, or formal types of individual movements or sections – on either side of a central component, which is thus brought into prominence. Chiastic structures have been observed in many of Bach’s mature vocal words. Examples include the ‘Herzstück’ of the St. John Passion and a rather more complex disposition centring on the aria ‘Aus Liebe will mein Heiland sterben’ in Part 2 of the St. Matthew Passion” (*Chiastic structure*, [w:] *Oxford Composer Companions: J.S. Bach*, M. Boyd [red.], Oxford 1999, s. 91).

¹⁶ R.A. Leaver, *Johann Sebastian Bach: Theological Musician and Musical Theologian*, „Bach” 2000, nr 1, s. 17–33; J. Pelikan, *Jan Sebastian Bach wśród teologów*, przeł. E. Sojka, Katowice 2017; *Bach unter den Theologen: Themen, Thesen, Temperamente*, I. Bredenbach, V. Leppin, Ch. Schwöbel (red.), Tübingen 2022.

¹⁷ *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, R.A. Leaver (red.), London–New York 2017.

- w trzecim 90% (1725–1726) – J.J., 65% – S.D.G., a 63% – oba symbole;
- w późniejszych latach 61% partytur zawiera J.J., 40% – S.D.G., a 35% – oba symbole¹⁸.

2. Zasadnicze znaczenie dla teologicznego spojrzenia na Bacha ma barokowa koncepcja muzyki jako służebnicy *Orationis*, mowy/tekstu (*musica poetica*), starającej się oddać ich przesłanie z pomocą języka muzycznego¹⁹.

Koncepcja muzyki zdominowanej przez słowo, odbijająca się echem w niezliczonych traktatach tamtych czasów – traktujących o «doktrynach» stylu, afektów, figur, retoryki muzycznej etc. – bezpośrednio lub pośrednio potwierdzała racjonalistyczny sojusz muzyki i języka, który określił kierunek rozwoju całego stylu²⁰.

Koncepcja ta również kazała (i każe) szukać w muzyce barokowej, także w muzyce czysto instrumentalnej, treści pozamuzycznych, szczególnie religijnych.

3. Kapitalne znaczenie dla religijno-teologicznego podejścia do twórczości Bacha ma jego związek z Die Correspondierende Societät der Musicalischen Wissenschaften (Korespondencyjnym Towarzystwem Wiedzy Muzycznej), założonym w 1738 roku przez Lorenza Mizlera, przyjaciela i ucznia Jana Sebastiana, który został członkiem tego towarzystwa w 1747 roku. Należało do niego kilkunastu wybitnych teoretyków i praktyków muzyki, którzy w poszanowaniu mieli muzykę opierającą się na uczonej kontrapunkcie, fudze i kanonie, w tamtych czasach – jak już wspomniałem – przez ludzi oświecenia uważaną za „przestarzałą”²¹. Towarzystwo muzycznie nawiązywało do tradycji pitagorejskiej, traktującej muzykę matematycznie, metafizycznie i alegoryczno-symbolicznie, rozwijanej w czasach reformacji i po niej przez takich niemieckich teoretyków muzyki jak Michael Praetorius, Johannes Lippius, a w czasach Bacha – Andreas Werckmeister czy Johann Gottfried Walther, kuzyn i przyjaciel Bacha.

W twórczości tych uczonych muzyka ma naturę metafizyczno-teologiczną. Sam Mizler pisał: „musica theologia” – „muzyka to teologia”²². Zasadę tę teoretyk muzyki

¹⁸ Zob. M. Marissen, *Bach against Modernity*, [w:] *Rethinking Bach*, B. Varwig (red.), Oxford 2021, s. 318–319.

¹⁹ Zob. E. Chafe, *Allegorical Music: The „Symbolism” of Tonal Language in the Bach Canons*, „The Journal of Musicology” 1984, nr 4, s. 340. Zob. K. Korpanty, *Niemiecka nauka kompozycji w XVII i na początku wieku XVIII*, Warszawa 2017.

²⁰ E. Chafe, *Allegorical Music...*, op. cit., s. 340. Zob. D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997; T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009; S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998; A. Mądry, *An Introduction to European Theoretical Thought in Music. From Antiquity to the End of the Eighteenth Century*, [w:] *Between Chopin and Tellefsen. European Music Treatises Universality and National Identity*, Warszawa 2022, <https://music-treatises.nifc.pl/en/artykuly-wprowadzajace/10-an-introduction-to-european-theoretical-thought-in-music-from-antiquity-to-the-end-of-the-eighteenth-century> [dostęp: 4.11.2023].

²¹ Byli to m.in. Heinrich Bokemeyer, Georg Heinrich Bümler, Carl Heinrich Graun, Georg Friedrich Händel (członek honorowy), Christoph Gottlieb Schröter, Georg Andreas Sorge, Meinrad Spieß, Georg Philipp Telemann, Georg Venzky.

²² Cyt. za: L. Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof: Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«*, Hildesheim–Zürich–New York 2012, s. 111.

Georg Andreas Sorge, który do Towarzystwa wstąpił w tym samym roku co Bach, rozwinął w formułę: „W muzyce jest cała teologia. W rzeczy samej, studiujcie pilnie, a znajdziecie więcej, i nauczcie się udowodniać religię luterzańską z pomocą muzyki, gdyby Biblia nie wystarczyła”²³. Formuły Mizlera i Sorgego wyraźnie nawiązują do koncepcji Werckmeistera, którą Bach dobrze znał. We wstępie do *Musicalische Paradoxal-Discourse* uczony ten pisał: „Drogi Czytelniku, w niniejszej pracy znajdziesz także muzykę w liczbach teologicznych, czyli *Musicam Theologicam*, albowiem w takiej muzyce można przedstawić wolę Boga, jak objawił się nam w Piśmie Świętym”²⁴. Uczony ten materiał diatoniczny – szeregi harmoniczne, konsonanse, dysonanse, akordy, skale diatoniczne, chromatykę, system temperowany itd. – traktował jako muzyczne symbole czy alegorie²⁵, za którymi kryły się prawdy religijne. I tak na przykład współbrzmienie unisono wskazywało na Boga Ojca i Stwórcę, tercje wielka i mała – na boską i ludzką naturę Jezusa Chrystusa, trójdźwięk durowy – na Tróję Świętą, chromatyka – na grzeszność i cierpienie²⁶.

4. Przełomowe znaczenie dla teologicznej wizji muzyki Bacha przypadło odkryciu w 1934 roku w USA trzynomowej księgi ongiś do niego należącej – *Biblii Calova*. Dzieło zostało zredagowane w XVII wieku przez luterńskiego teologa Abrahama Calova. Złożyły się na nie fragmenty Biblii oraz komentarze do nich Lutra i samego redaktora²⁷. Świat o *Biblii Calova* dowiedział się właściwie dopiero w 1968 roku, sześć lat po mogunckim wykładzie Blume’a.

Bach *Biblię Calova* zapewne nabył w 1733 roku, czyli w ósmym roku od przybycia do Lipska – i od tego czasu pilnie ją czytał, na co wskazują jego pisemne ingerencje w tekst, których łącznie badacze doliczyli się ok. 500. Lipski kantor uzupełniał brakujące teksty Biblii; za erratą, umieszczoną na końcu tomu trzeciego, poprawiał błędy powstałe podczas druku; poprawiał także błędy, o których errata milczy; podkreślał słowa i frazy w wypadku zarówno tekstów Biblii, jak i komentarzy; część fragmentów oznakowywał kreskami kreślonymi wzdłuż marginesów; na marginesach wielokrotnie notował dwie litery: „NB.” – łac. *nota bene* („zauważ dobrze”); także na marginesach zapisywał własne uwagi i komentarze, w tym cztery dotyczące muzyki.

Żadna z ingerencji Bacha nie wskazuje na to, by w latach lipskich utracił on powołanie kościelne czy wiarę. Ich rodzaj i liczba świadczą o czymś zgoła przeciwnym:

²³ *Ibidem*, przypis 364.

²⁴ *Ibidem*, s. 115.

²⁵ W czasach baroku i wcześniej alegorie i symbole traktowano jako jedno, do ich separacji doszło dopiero w romantyzmie i w refleksji filozoficznej ostatnich dwóch stuleci. Zob. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 2004, s. 119; U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1997, s. 80.

²⁶ Zob. E. Chafe, *Allegorical Music...*, *op. cit.*, s. 357–358. Por. K. Korpany, *Znaczenie ładów liczbowego oraz muzyka jako dar Boży w świetle traktatów Andreasa Werckmeistera*, „Muzyka” 2016, nr 3, s. 97–114.

²⁷ *Johann Sebastian Bach's Personal Copy of Abraham Calov's Bible Commentary: History – Significance – Perspectives = Johann Sebastian Bachs persönliches Exemplar des Bibelkommentars von Abraham Calov: Geschichte – Bedeutung – Perspektiven*, A. Clement (red.) Amersfoort 2023. Zob. J. Majewski, „Calov-Bibel” *Jana Sebastiana Bacha*, „Gdański Rocznik Ewangelicki” 2021, nr 15, s. 225–240.

o jego przywiązaniu do Biblii; o głębokim zaangażowaniu w ortodoksyjną luterzańską interpretację Biblii, a stronienu w tym względzie od poglądów uczonych oświeceniowych; o osobistej lekturze Biblii, rzucającej światło także na jego rozumienie własnego powołania jako muzyka²⁸. „Tematy, które poruszały go i motywowały do ingerencji, są zawsze takie same: zrozumienie posługi i obowiązków, pokora i posłuszeństwo, sprawiedliwość i łaska”²⁹. Ingerencje Bacha ponadto „stanowią imponujący dowód jego teologicznej wiedzy, zrozumienia i dokładności”³⁰. Część oznakowań lipskiego kantora świadczy o jego wyjątkowym zainteresowaniu symboliką biblijną – szczególnie symboliką liczbową.

Znaczące miejsce wśród jego ingerencji zajmują cztery uwagi o muzyce. Na przykład przy rozdziale 25 Pierwszej Księgi Kronik zanotował: „Ten rozdział jest prawdziwym fundamentem wszelkiej muzyki kościelnej na chwałę Boga etc.”. Obok fragmentu rozdziału 28,19–21 tej samej księgi napisał: „Wspaniały dowód na to, że obok innych elementów składowych kultu, za pośrednictwem Dawida Duch Boży ustanowił również muzykę”. Z kolei w kontekście cytowanego już tu fragmentu Druhej Księgi Kronik – o śpiewakach i muzykach lewitowych w świątyni – stwierdził: „Gdzie jest pobożna muzyka, tam zawsze obecny jest Bóg ze swoją łaską”³¹. Pobożna muzyka, także instrumentalna, jest zatem czymś w rodzaju kazania. I w tej materii lipski kantor pozostał wierny Lutrowi, który – komentując muzykę Josquina des Prés (zm. 1521) – stwierdził: „Tak Bóg przepowiadał Ewangelię także przez muzykę”³². A w innym miejscu: „Nic nie jest ściślej związane ze Słowem Bożym niż muzyka”³³. Werckmeister prawdę tę ujął w formułę: „Muzyka jest tym samym co kazanie”³⁴.

5. Odkrycie *Biblii Calova* sprawiło, że zasadnicze znaczenie w badaniach przypadło prywatnej bibliotece teologicznej Bacha, jak na owe czasy ilościowo i jakościowo imponującej, przypominającej „dużo bardziej bibliotekę pastora niż muzyka”³⁵. Ze sporządzonej po jego śmierci w 1750 roku listy dzieł wiadomo, że zawierała przynajmniej 52 tytuły w 81 woluminach, *folio*, *quarto* i *octavo*³⁶, przy czym jak do tej pory z listy tej odnaleziono tylko *Biblię Calova*.

Na teologicznych półkach Bacha stały komentarze do Biblii, studia na temat soboru trydenckiego (XVI w.), Konfesji augsburskiej, Ostatniej Wieczerzy, chrztu, dwie różne edycje dzieł Lutra, dodatkowy tom jego komentarzy do Księgi Psalmów,

²⁸ Zob. M. Heinemann, 1733, [w:] *Johann Sebastian Bach's Personal...*, *op. cit.*, *passim*.

²⁹ *Ibidem*, s. 228.

³⁰ A. Clement, *Introduction*, [w:] *ibidem*, s. 24.

³¹ Cyt. za: J. Majewski, *Calov-Bibel...*, *op. cit.*, s. 234. Tam pozostałe uwagi Bacha o muzyce.

³² M.E. Anttila, *Luther's Theology of Music: Spiritual Beauty and Pleasure*, Berlin–Boston 2013, s. 88–89.

³³ Cyt. za: W.E. Buszin, *op. cit.*, s. 81.

³⁴ Cyt. za: R.A. Leaver, „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luterńskiej od Praetoriusa do Bacha*, przeł. S. Zabiegińska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4, s. 13.

³⁵ *Idem*, *Johann Sebastian Bach...*, *op. cit.*, s. 32.

³⁶ Zob. *idem*, *Bachs theologische Bibliothek: eine kritische Bibliografie: mit einen Beitrag von Christoph Trautmann = Bach's Theological Library: A Critical Bibliography: With an Essay by Christoph Trautmann*, Stuttgart 1983; *idem*, *Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek*, „Bach Jahrbuch” 1975, nr 61, s. 124–132.

dwie edycje *Postylli* (egzegetycznego komentarza do Biblii) i kopia *Rozmów przy stole*, gdzie mógł znaleźć także zebrane wypowiedzi ojca reformacji o muzyce. Poza dziełami Lutra trzeba wymienić prace takich autorów jak na przykład Martin Chemnitz, jeden z najwybitniejszych teologów reformacji XVI wieku (*Opera* oraz *Examen decretorum Concilii Tridentini*), wielki dominikański mistyk i teolog Jan Tauler (*Kazania*), teolog i bibliista Johann Olearius (wielotomowy *Biblischer Erklärung* oraz *Hauptschlüssel*), specjalista od kabał Johannes Müller (*Judaismus oder Judenthum...*), August Pfeiffer, Johann Arnd, Heinrich Müller³⁷.

Przedstawicielki i przedstawiciele nurtu krytycznego wizji Bacha teologa, tacy jak David Schulenberg, Paul Brainard, Peter Williams, Rebecca Lloyd, Peter Kivy czy Joyce L. Irwin³⁸, osłabiają znaczenie przedstawionych pięciu argumentów za teologiczno-religijną wykładnią jego instrumentalnej muzyki, przekonując, że lipski kantor nie musiał wiązać z nimi wymowy teologicznej. Twierdzą na przykład, że Bach, owszem, umieszczał na partyturach symbole S.D.G i J.J, lecz nie muszą one przecież mieć znaczenia teologicznego, wszak można je znaleźć także u innych autorów tamtych czasów, u których mają sens zwyczajowy, jak robienie znaku krzyża przez katolików po wejściu do kościoła.

Niektórzy teologiczno-bachowscy sceptycy nie przeczą też, że w muzyce sakralnej lipskiego kantora zawiera się przesłanie religijne, ale uważają, że muzyka ta nie jest dziełem Bacha teologa, lecz wyłącznie Bacha muzyka, któremu nie chodziło o teologię, ale o jak najlepsze muzyczne oddanie religijnych słów. Jak pisze Irwin:

Bach nie był z wykształcenia teologiem. W tamtym stuleciu nie było niczym niezwykłym, że kantor awansował na stanowisko pastora, ponieważ wykształcenie akademickie na obu stanowiskach było podobne, ale brak formalnego wykształcenia teologicznego Bacha [który nie zrobił żadnych studiów uniwersyteckich] nie kwalifikowałby go do takiej zmiany³⁹.

Robin A. Leaver kontrował:

Wśród muzyków i muzykologów istnieje tendencja do traktowania teologii jako wymiaru pozamuzycznego, który ma niewiele lub nic wspólnego z samą istotą muzyki. Duchowni i teologowie mają skłonność do traktowania muzyki jako opcjonalnego dodatku do nabożeństwa,

³⁷ Wypada dodać, że lista teologicznego inwentarza lipskiego kantora zapewne nie wyczerpuje zawartości jego biblioteki, która musiała obejmować również dzieła „autorów innych niż siedemnastowieczni i starsi”. Na liście znalazły się wyłącznie dzieła „pozostałe po tym, jak spadkobiercy [Bacha] zdążyli już wybrać i podzielić między siebie książki bardziej dla nich użyteczne” (Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczonec*, przeł. B. Świderska, Warszawa 2011, s. 393).

³⁸ Zob. D. Schulenberg, „*Musical Allegory*” *Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque*, „*Journal of Musicology*” 1995, nr 12, s. 203–239; P. Brainard, *Bach as Theologian?*, [w:] *Reflections on the Sacred: A Musicological Perspective*, *idem* (red.), New Haven 1994, s. 1–7; P. Williams, *Some Fashionable Uses to Which Bach Is Put: Sui Generis*, „*The Musical Times*” 2000, nr 1871, s. 8, 10, 12–15; *idem*, *Bach: A Musical Biography*, Cambridge 2016, s. 559–566; R. Lloyd, *Bach: Luther's Musical Prophet?*, „*Current Musicology*” 2007, t. 83, s. 5–32; M. Boyd, *op. cit.*, s. 228–245; P. Kivy, *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński (red.), przeł. J. Barska, Poznań 2015, s. 334–335; J.L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, s. 141–152.

³⁹ J.L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone...*, *op. cit.*, s. 141.

któremu [...] brakuje treści teologicznej. Ale takie poglądy nie reprezentują zasadniczej natury teologii i praktyki luteriańskiej [...]. Nie reprezentują one ani teologii muzyki Lutra, ani jego muzycznego rozumienia teologii⁴⁰ [te natomiast były bliskie Bachowi].

Trzecia postać sporu: Bach „alegoryczny” czy „niealegoryczny”?

Spór o Bacha „kościelnego” i „teologicznego” przerodził się w spór o możliwość religijno-teologicznej wykładni jego czysto instrumentalnej muzyki, głównie ostatniego okresu jego życia, która długo uchodziła za czysto „świecką”. Kluczową rolę w takich wykładniach odgrywają trzy podstawowe narzędzia muzyki baroku jako *musica poetica*: „doktryna” figur retoryczno-muzycznych, „doktryna” afektów, „doktryna” symboliki liczbowej.

„Doktryna” figur retoryczno-muzycznych uczyła, że to, co zmysłowe (burza, wiatr, głosy ptaków, ruch, światło, pocztylion, kłótnia itd.) oraz

[t]o, co pozazmysłowe, może zostać przedstawione w muzyce [...] za pomocą symboliki dźwiękowej. W czasach baroku określone figury dźwiękowe zyskały wartość semantyczną, co stanowiło częściowo rezultat przedstawień obrazowych, później zaś było odbierane bezpośrednio jako figura. Wykształciło się wiele figur muzyczno-retorycznych, omawianych w traktatach dydaktycznych epoki – na przykład chromatycznie opadająca kwarta wyrażała ból (łac. *passus duriusculus*, bas *lamenta* [...])⁴¹;

skok o interwał dysonansowy (np. kwinta zmniejszona, septyma mała) – stany negatywne, smutek, cierpienie, śmierć (łac. *saltus duriusculus*), szereg dźwięków wznoszących się – ruch wznoszenia fizycznego lub duchowego, jak wniebowstąpienie (gr. *anabasis*, „wchodzenie na górę”); szereg dźwięków opadających – opadanie fizyczne lub duchowe, na przykład zstąpienie z nieba (gr. *catabasis*, „schodzenie”).

„Doktrynę” afektów polski bacholog Szymon Paczkowski zaprezentował w taki sposób:

[...] naukę o afektach należy rozumieć jako sumę dostępnej wówczas wiedzy na temat ludzkich uczuć i namiętności, obejmującą ich zakres etyczny, ogólniej – filozoficzny, retoryczny i medyczny (psychologiczny). W odniesieniu do muzyki stanowić będzie wyabstrahowaną na bazie piśmiennictwa teoretycznego i praktyki kompozytorskiej koncepcję muzyki jako ekspresywnej (również zmysłowej) sztuki emocji, ale też racjonalną umiejętność ich wywoływania, przestrzeganą oraz interpretowaną w powiązaniu z etyką i religią, przy znajomości procesu fizjologicznego⁴².

⁴⁰ R.A. Leaver, *Johann Sebastian Bach...*, *op. cit.*, s. 17. Irwin odpowiedziała Leaverowi w artykule *The Orthodox Lutheranism of Mattheson and Bach*, „Bach” 2011, nr 1, s. 70–83.

⁴¹ U. Michels, *Atlas muzyki*, t. 1, przeł. P. Maculewicz, Warszawa 2002, s. 129. Zestawy figur retoryczno-muzycznych okresu baroku można znaleźć w: D. Bartel, *Musica Poetica...*, *op. cit.*; T. Jasiński, *op. cit.* Figury muzyczne u Bacha – zob. np. K. Korpanty, *Jan Sebastian Bach i retoryka. Analiza muzyczno-retoryczna kantaty „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159”*, „Młoda Muzykologia” 2008, s. 36–61.

⁴² S. Paczkowski, *op. cit.*, s. 14. Afekty u Bacha – zob. np. T. Górny, *Związki retoryki i muzyki – kantata „Christ lag in Todesbanden” Jana Sebastiana Bacha*, „Ruch Literacki” 2012, nr 6, s. 731–743.

Celem muzyka było za pomocą między innymi figur retoryczno-muzycznych wzbudzić w słuchaczach afekty, o których opowiadały *Orationes*, tak jak słowa Biblii, libretta czy wiersze: miłość, radość, smutek, żalność, pragnienie, pychę, pokorę, upór, złość, nadzieję, rozpacz, litość czy nienawiść.

„Doktrynę” symboliki liczbowej barok odziedziczył po wcześniejszych epokach, aż po czasy biblijne i starożytnej Grecji. W jej ramach konkretne liczby w muzyce (np. liczba powtórzeń fragmentu utworu, części dzieła, taktów lub dźwięków w takcie) mogły kryć głębsze znaczenia. W religijnej muzyce baroku inspiracją była szczególnie symbolika liczbową w Biblii, na przykład: 3 – Trójca Święta; 4 – krzyż Jezusa; 5 – pięć ran Jezusa na krzyżu; 6 – liczba stworzenia, doskonałości boskiego dzieła; 7 – liczba doskonała, boska, siedem darów Ducha Świętego; 10 – Dekalog, Stary Testament; 12 – liczba Kościoła czy Nowego Testamentu; 49 (7×7) – liczba doskonałego przebaczenia⁴³.

To przede wszystkim te trzy „doktryny” razem wzięte stanowiły swoisty muzyczny język, z którego pomocą barokowi kompozytorzy mogli pisać dźwiękami coś w rodzaju muzycznych traktatów o sprawach pozamuzycznych. Co jednak istotne, są one zbudowane na jednym fundamencie myślenia metaforycznego, alegorycznego i symbolicznego, głęboko charakteryzującego całą kulturę baroku i każdą odmianę jego sztuki⁴⁴: poezji, malarstwa, rzeźby, architektury czy właśnie muzyki, która pod tym względem nie była żadnym wyjątkiem⁴⁵. Autorzy współczesnych propozycji religijnej interpretacji twórczości Bacha przyjmują, że założenie o symboliczno-alegorycznej naturze muzyki w baroku dotyczy także muzyki czysto instrumentalnej, nawet uchodzącej za świecką. Oto niektóre z religijnych wykładni tej muzyki Bacha:

- Christoph Bossert, organista i muzykolog z Niemiec, zaproponował eschatologiczną wykładnię tomu drugiego klawiszowego arcydzieła *Das Wohltemperierte Klavier* (1741–1742);
- Anne Leahy, muzykolożka z Wysp Brytyjskich, w *Preludium, fudze i allegrze Es-dur na lutnię* (1740–1745 [?]) usłyszała tajemnicę Trójcy Świętej;
- Anatolij Miłka, profesor muzykologii i organista z Petersburga, przekonuje, że *Canone doppio sopril Soggetto*, który Bach napisał dla pewnego absolwenta wydziału teologicznego Uniwersytetu Lipskiego, odzwierciedla fundamentalne założenia *Wyznania wiary* chrześcijaństwa;

⁴³ Symbolika liczbową u Bacha – zob. np. F. Presseisen, *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christopa Bosserta i grupy Bach-Societät*, „Pro Musica Sacra” 2015, nr 13, s. 123–140.

⁴⁴ J.R. Martin, *Baroque*, New York 1977, *passim* (szczególnie rozdział: *Transcendental View of Reality and the Allegorical Tradition*, s. 119–154); W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, postłowie A. Lipszyc, Warszawa 2013; *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, B. Bohn, J.M. Saslow (red.), Oxford 2013, *passim* (szczególnie rozdział: M. Zucker, *Iconography in Renaissance and Baroque Art*, s. 361–380); J. Pelc, *Obraz. Słowo. Znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1973.

⁴⁵ Zob. A. Schering, *Das Symbol in der Musik. Mit einem Nachwort von Wilibald Gurlitt*, Leipzig 1941; M. Bukofzer, *Allegory in Baroque Music*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1939–1940, nr 1–2, s. 1–21; E. Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Berkeley–Los Angeles 1991; S.A. Crist, *Bach, Theology, and Harmony: A New Look at the Arias Source*, „Bach” 1996, nr 1, s. 1–30.

- Amerykański muzykolog Michael Marissen przekonuje, że w słynnej *Musikalisches Opfer* (1747), подарowanej przez Bacha królowi Fryderykowi Wielkiemu, chodzi o obronę wiary Kościoła przed atakami bardów epoki oświecenia, na czele właśnie z tym monarchą;
- Christoph Wolff dotarł do filozoficzno-teologicznych warstw w kanonie *Trias harmonica* (między 1747 a 1749), chyba najśłynniejszym kanonie enigmatycznym Bacha;
- Hans Heinrich Eggebrecht, muzykolog i historyk muzyki z Niemiec, przekonywał, że cykl *Kunst der Fuge* (1742–1749/1750) opowiada o luteranńskiej zasadzie *sola gratia*, głoszącej, iż zbawienie jest wyłącznie łaską Boga;
- sam zaproponowałem chrystologiczną wykładnię *Wariacji Goldbergowskich* (1741) i dołożyłem jeden argument do teologicznej interpretacji *Muzycznej Ofiary* autorstwa Marissena⁴⁶.

Krytycy religijnej interpretacji „świeckiej” muzyki instrumentalnej Bacha nie zawsze przeczą, że tego rodzaju interpretacje z zasady są niemożliwe, pytają jednak o granice takiego podejścia⁴⁷. Mając na uwadze te wątpliwości, Anatolij Miłka pisze, że zasadnicze znaczenie dla zakreślania właściwych granic winna mieć odpowiedź na pytanie, czy sam kompozytor w wypadku konkretnego utworu zamierzył sens alegoryczno-symboliczny:

Żaden element wypowiedzi muzycznej nie niesie z sobą określonej symboliki, dopóki autor (a nie: badacz) jej tej symboliki nie nada. Wybrawszy ów element, autor poddaje go pewnym specyficznym zabiegom, aby mógł on pełnić pożądaną funkcję. Co nie mniej ważne: proces ten odbywa się również po to, aby odbiorca (czyli osoba zapoznająca się z wypowiedzią muzyczną) podświadomie wybrał ten element z wielu innych, zwrócił na niego uwagę, a następnie postrzegł w sposób symboliczny⁴⁸.

Od XVI do XVIII wieku kompozytorzy najczęściej na trzy sposoby wydzielali z wypowiedzi muzycznej konkretne elementy, wskazując na ich znaczenie symboliczne: *multiplicatio*, czyli zwielokrotnienie; *segregatio*, czyli oddzielenie, wyłączenie; *lapsus linguae* – błąd językowy⁴⁹.

⁴⁶ C. Bossert, *Muzyczna systematyka a eschatologia Das Wohltemperierte Klavier cz. II Bacha jako paradygmat*, [w:] *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w 250. rocznicę śmierci kompozytora*, D. Sławiec-Domagala (red.), przeł. M. Olech, Kielce 2001, s. 13–59; A. Leahy, *Bach's Prelude, Fugue and Allegro for Lute (BWV 998): A Trinitarian Statement of Faith?*, „Journal of the Society for Musicology in Ireland” 2005–2006, nr 1, s. 33–51; A. Miłka (A. Милка), *О христианской символике в двойном каноне И.С. Баха BWV 1077 / O symbolice chrześcijańskiej w podwójnym kanonie J. S. Bacha BWV 1077*, przeł. T. Cudowski, „Universitas Gedanensis” 2020, t. 58, s. 123–152; M. Marissen, *Bach and God*, New York 2016, s. 191–226; Ch. Wolff, *op. cit.*, s. 394–398; H.H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, München 1984; J. Majewski, *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji Goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*, Gdańsk 2019; *idem*, *Krzyż Jezusa i ślepy Amor. Słowo o religijnym przesłaniu instrumentalnych dzieł Jana Sebastiana Bacha*, Gdańsk 2022.

⁴⁷ Zob. M. Boyd, *op. cit.*, s. 232–233.

⁴⁸ A. Miłka (A. Милка), *О христианской символике...*, *op. cit.*, s. 137.

⁴⁹ *Idem*, „Искусство фуги” И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации, Санкт-Петербург 2009, s. 380–396 (rozdział: *Принцип отбора элементов*).

Multiplicatio – to wielokrotne powtórzenie konkretnego elementu symboliki na różne sposoby i na różnych poziomach odbioru. Na przykład w *Fudze cis-moll* z pierwszego tomu cyklu *Das Wohltemperierte Klavier* Bach podpowiada alegoryczną interpretację, multiplikując liczbę cztery na kilka sposobów: po pierwsze – jako cztery krzyżyki przy kluczu (tonacja cis-moll), po drugie – jako liczba porządkowa fugi w całym cyklu (4.), po trzecie – jako metrum 4/4 (w postaci C), po czwarte – jako liczba nut proposty (4), utwór ten ponadto jest oparty na melodycznej formule tematu, znanej jako motyw krzyża.

Segregatio – polega na odizolowaniu wybranego elementu muzycznego z pomocą dowolnego środka ekspresji. Sporo przykładów tego zabiegu można znaleźć w *Wariacjach Goldbergowskich* – oto dwa z nich:

- z wariacji 27. – i wyłącznie z tego ogniwa – Bach usunął głos basowy, bez którego traci ona w jakiejś mierze swoją wariacyjność, bo przecież w arcydziele tym to właśnie linia basowa jest fundamentem wariacyjności;
- logika porządku kanonów w tym dziele (co trzy, począwszy od wariacji trzeciej) domaga się, by ostatnia wariacja – 30. – także była kanonem, tymczasem nim nie jest.

Z kolei *lapsus linguae* to błąd gramatyczny, który twórca popełnia świadomie i celowo, pragnąc w ten sposób zwrócić czyjąś uwagę na konkretne miejsce w tekście czy utworze. Dwa przykłady:

- w kontrapunkcie piątym *Kunst der Fuge* Bach celowo popełnia błąd w tytułowym łacińskim słowie „kontrapunkt”, zamiast *Contrapunctus* pisząc błędnie: *Contrapunctur*; taki błędny wariant redaktorzy wydań tego arcydzieła zwykle traktują jako literówkę i poprawiają, tym samym eliminując efekt, dla którego ten zabieg został przez Bacha dokonany;
- lapsusem językowym zda się także pierwotny tytuł *Kunst der Fuge*, który miał postać *Kunst der Fuga*⁵⁰ – nie z niemiecką, ale z łacińską lub włoską wersją słowa „fuga”, co mogłoby sugerować symboliczną interpretację wręcz całego tego arcydzieła. Tymczasem rodzina i uczniowie Bacha, zapewne nieświadomi jego zagrania, łacinę/włoski poprawili na niemiecki.

Zakończenie

W oczach tych, którzy przekonują do „kościelnego”, „teologicznego”, szczególnie zaś do „alegoryczno-symbolicznego” Bacha, jego „świecka” muzyka czysto instrumentalna do ostatecznych konsekwencji doprowadziła muzyczną intuicję Lutra, zgadzającego się na muzykę instrumentalną w liturgii i ściśle wiążącego ją ze Słowem Bożym, i metafizyczno-teologiczną koncepcję muzyki jej luterzańskich teoretyków XVII i XVIII wieku. John Butt, redaktor *The Cambridge Companion to Bach*, sugeruje wręcz, że lipski kantor postrzegał samą istotę muzyki jako konstytuującą

⁵⁰ Ch. Wolff, *op. cit.* s. 507. Zob. też: A. Miłka, *The Title Page of J.S. Bach's „The Art of Fugue” and the Question of Authorship*, „Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online” 2014, nr 14, <https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/14/index.htm> [dostęp: 26.03.2021].

rzeczywistość religijną: im kompozycja jest doskonalsza, tym bardziej Bóg miałby być w niej immanentny⁵¹.

Zdaniem krytyków wykładni „kościelnych”, „teologicznych” i „alegorycznych”, należą one raczej do sfery czystej spekulatywności bez historycznych podstaw. Autorzy ci wykładnie te, szczególnie „alegoryczne” czysto instrumentalnych „świeckich” utworów ostatniego okresu życia Bacha, uznają za bardziej lub mniej nieprzekonujące czy niemożliwe. Niektórzy z nich uważają je wręcz za „złudną magię”, „kombinację zuchwałości i beztroski” czy też „dziwadło”⁵².

Spór o interpretację muzyki Jana Sebastiana Bacha trwa. Czekając na kolejne jego odsłony, trudno nie postawić pytania, co takiego kryje się w jego muzyce, że dała początek licznym wykładniom „spekulatywnym”? Pytanie to podjął między innymi Malcolm Boyd, sceptyk w odniesieniu do tego rodzaju interpretacji, a waga jego odpowiedzi usprawiedliwia nieco dłuższy cytat. Według tego badacza fundamentalny powód, dla którego szukamy struktur chiastycznych, symboliki religijnej czy symboliki liczbowej w utworach lipskiego kantora, a nie Händla, Purcella czy Vivaldiego,

leży w naturze jego muzyki, mającej taki ciężar i taką złożoność faktury, harmonii i kontrapunktu, które zachęcają do szukania warstw znaczeniowych nawet w utworach bezpośrednio przemawiających do słuchacza. Bogactwo i złożoność tej muzyki jest w rzeczywistości jedną z miar jej wielkości. Kolejną – oryginalność. [...] [Bach] wnosił nowe pomysły do każdego gatunku, w którym pracował, a jego własny rozwój artystyczny znacznie przewyższał współczesnych mu kompozytorów, co można stwierdzić, porównując jego najwcześniejsze dzieła z wysublimowanymi arcydziełami ostatnich lat życia. [...] Nowe utwory (w odróżnieniu od parodii) z ostatniego okresu [...] to dzieła głównie (i co znaczące) instrumentalne [...]⁵³.

Samego Boyda urzekły filozoficzne sensy *Wariacji Goldbergowskich*, *Musikalisches Opfer* czy *Kunst der Fuge*. Arcydzieła te – pisze – „ofiarowują wgląd w tajemnice nieskończoności [...], albowiem muzyka Bacha istnieje w świecie znacznie oddalonym od *musica humana* naszego własnego świata, gdzie muzyka, matematyka i filozofia są jednym”⁵⁴.

Czy zatem – zapytajmy na koniec – instrumentalne arcydzieła ostatniego okresu twórczości Jana Sebastiana Bacha są czysto instrumentalną filozofią? Jeśli nawet muzyka ta niechybnie skłania do refleksji filozoficznej, to jednak dużo więcej podpowiada, że w wypadku *Kunst der Fuge*, *Musikalisches Opfer* czy *Wariacji Goldbergowskich* mamy do czynienia nie z filozofią, ale z teologią i religią – jeśli tak można powiedzieć: z czysto instrumentalną religią.

⁵¹ J. Butt, *Bach's Metaphysics of Music*, [w:] *The Cambridge Companion to Bach*, J. Butt (red.), Cambridge 2010, s. 46–59.

⁵² Zob. np. T. Górny, *Bach i złudna magia liczb*, „Ruch Muzyczny” 2023, nr 15–16, <https://ruchmuzyczny.pl/article/3447-bach-i-zludna-magia-liczb> [dostęp: 7.11.2023]. Peter Kivy w *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, New York 1997 interpretację *Kunst der Fuge* pióra Hansa H. Eggebrechta uznał za „combination of audacity and insouciance” (s. 187), z kolei za „bizarre” w *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, New York 2009, s. 161, przyp. 8.

⁵³ M. Boyd, *op. cit.*, s. 235–236.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 226.

Bibliografia

- A Companion to Renaissance and Baroque Art*, B. Bohn, J.M. Saslow (red.), Oxford 2013.
- Andreas Werckmeister's „*Musicalische Paradoxal-Discourse*”: *A Well-Tempered Universe*, przeł. D. Bartel, Lanham–Boulder–London 2018.
- Anttila M.E., *Luther's Theology of Music. Spiritual Beauty and Pleasure*, Berlin–Boston 2013.
- Apel W., *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1974.
- Bach unter den Theologen: Themen, Thesen, Temperamente*, I. Bredenbach, V. Leppin, C. Schwöbel (red.), Tübingen 2022.
- Bartel D., *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997.
- Benjamin W., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Warszawa 2013.
- Biblia gdańska*, 1632, [http://bibliepolskie.pl/zsteksty_ch.php?wid=8&book=14&chapter=5&e=\[dostęp: 5.11.2023\].](http://bibliepolskie.pl/zsteksty_ch.php?wid=8&book=14&chapter=5&e=[dostęp: 5.11.2023].)
- Blume F., *Outlines of a New Picture of Bach*, przeł. S. Godma, „*Music and Letters*” 1963, nr 3, s. 214–227.
- Bossert C., *Muzyczna systematyka a eschatologia Das Wohltemperierte Klavier cz. II Bacha jako paradygmat*, [w:] *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w 250. rocznicę śmierci kompozytora*, D. Sławiec-Domagala (red.), przeł. M. Olech, Kielce 2001, s. 13–59.
- Boyd M., *Bach*, Oxford–New York 2000.
- Brainard P., *Bach as Theologian?*, [w:] *Reflections on the Sacred: A Musicological Perspective*, *idem* (red.), New Haven 1994, s. 1–7.
- Bukofzer M., *Allegory in Baroque Music*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*” 1939–1940, nr 1–2, s. 1–21.
- Buszin W.E., *Luther on Music*, „*The Musical Quarterly*” 1946, nr 1, s. 80–97.
- Butt J., *Bach's Metaphysics of Music*, [w:] *The Cambridge Companion to Bach*, J. Butt (red.), Cambridge 2010, s. 46–59.
- Chafe E., *Allegorical Music: The „Symbolism” of Tonal Language in the Bach Canons*, „*The Journal of Musicology*” 1984, nr 4, s. 340–362.
- Chiazm*, Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/chiazm;3885174.html> [dostęp: 7.11.2023].
- Chafe E., *Tonal Allegory in the Vocal Music of J.S. Bach*, Berkeley–Los Angeles 1991.
- Dadelsen G. von, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958.
- Dürr A., *Zum Wandel des Bach-Bildes: zu Friedrich Blumes Mainzer Vortrag*, „*Musik und Kirche*” 1962, nr 32, s. 145–152.
- Dürr A., *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs*, „*Bach-Jahrbuch*” 1957, nr 44, s. 5–162.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1997.
- Eggebrecht H.H., *Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung*, München 1984.
- Felbick L., *Lorenz Christoph Mizler de Kolof: Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«*, Hildesheim–Zürich–New York 2012.
- Gadamer H.G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 2004.
- Georgiades T., *Greek Music, Verse and Dance*, przeł. E. Benedikt, M.L. Martinez, New York 1956.
- Glazerson M., *Muzyka i kabala*, przeł. U. Krawczyk, M. Krawczyk, Kraków 2011.
- Górny T., *Zwiazki retoryki i muzyki – kantata „Christ lag in Todesbanden” Jana Sebastiana Bacha*, „*Ruch Literacki*” 2012, nr 6, s. 731–743.

- Heinemann M., 1733, [w:] *Johann Sebastian Bach's Personal Copy of Abraham Calov's Bible Commentary: History – Significance – Perspectives = Johann Sebastian Bachs persönliches Exemplar des Bibelkommentars von Abraham Calov: Geschichte – Bedeutung – Perspektiven*, A. Clement (red.), Amersfoort 2023, s. 203–233.
- Irwin J.L., *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993.
- Irwin J.L., *The Orthodox Lutheranism of Mattheson and Bach*, „Bach” 2011, nr 1, s. 70–83.
- Jasiński T., *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009.
- Johann Sebastian Bach's Personal Copy of Abraham Calov's Bible Commentary: History – Significance – Perspectives = Johann Sebastian Bachs persönliches Exemplar des Bibelkommentars von Abraham Calov: Geschichte – Bedeutung – Perspektiven*, A. Clement (red.), Amersfoort 2023.
- Kivy P., *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford University Press, New York 2009.
- Kivy P., *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, A. Chęćka-Gotkiewicz, M. Jabłoński (red.), przeł. J. Barska, Poznań 2015, s. 331–344.
- Kivy P., *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, New York 1997.
- Korpanty K., *Jan Sebastian Bach i retoryka. Analiza muzyczno-retoryczna kantaty „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159”*, „Młoda Muzykologia” 2008, s. 36–61.
- Korpanty K., *Niemiecka nauka kompozycji w XVII i na początku wieku XVIII*, Warszawa 2019.
- Korpanty K., *Znaczenie ladu liczbowego oraz muzyka jako dar Boży w świetle traktatów Andreasa Werckmeistersa*, „Muzyka” 2016, nr 3, s. 97–114.
- Kubies G., *Nazwy instrumentów muzycznych w polskich przekładach Starego Testamentu*, „Studia Bobolanum” 2004, nr 1, s. 109–138.
- Leahy A., *Bach's Prelude, Fugue and Allegro for Lute (BWV 998): A Trinitarian Statement of Faith?*, „Journal of the Society for Musicology in Ireland” 2005–2006, nr 1, s. 33–51.
- Leaver R.A., „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luteranńskiej od Praetoriusa do Bacha*, przeł. S. Zabieglńska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4, s. 5–24.
- Leaver R.A., *Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek*, „Bach Jahrbuch” 1975, nr 61, s. 124–132.
- Leaver R.A., *Bachs theologische Bibliothek: eine kritische Bibliografie: mit einen Beitrag von Christoph Trautmann = Bach's Theological Library: A Critical Bibliography: With an Essay by Christoph Trautmann*, Stuttgart 1983.
- Leaver R.A., *Johann Sebastian Bach: Theological Musician and Musical Theologian*, „Bach” 2000, nr 1, s. 17–33.
- Lloyd R., *Bach: Luther's Musical Prophet?*, „Current Musicology” 2007, t. 83, s. 5–32.
- Loewe A., Firth K., *Luther and the Arts: Music, Images, and Drama to Promote the Reformation*, Leiden–Boston 2023.
- Luther's Table Talk*, extracts selected by Dr. [James] Macaulay, [London 1883], s. 106–107.
- Majewski J., „*Calov-Bibel*” *Jana Sebastiana Bacha*, „Gdański Rocznik Ewangelicki” 2021, nr 15, s. 225–240.
- Majewski J., *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji Goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*, Gdańsk 2019.
- Majewski J., *Krzyż Jezusa i ślepy Amor. Słowo o religijnym przesłaniu instrumentalnych dzieł Jana Sebastiana Bacha*, Gdańsk 2022.
- Marissen M., *Bach against Modernity*, [w:] *Rethinking Bach*, B. Varwig (red.), Oxford 2021, s. 315–335.
- Marissen M., *Bach and God*, New York 2016.
- Martin J.R., *Baroque*, New York 1977.

- Mądry A., *An Introduction to European Theoretical Thought in Music. From Antiquity to the End of the Eighteenth Century*, [w:] *Between Chopin and Tellefsen. European Music Treatises Universality and National Identity*, Warszawa 2022, <https://music-treatises.nifc.pl/en/artykuly-wprowadzajace/10-an-introduction-to-european-theoretical-thought-in-music-from-antiquity-to-the-end-of-the-eighteenth-century-brbrbrhttpsdoiorg1056693mt20220101br> [dostęp: 4.11.2023].
- Mądry A., *Styl galant – schyłek czy przełom w muzyce?*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, E. Borkowska, E. Knapik (red.), Katowice 2006, s. 64–75.
- Melamed D.R., *Rethinking Bach Codes*, [w:] *Rethinking Bach*, Varwig (red.), New York 2021, s. 227–250.
- Michels U., *Atlas muzyki*, t. 1, przeł. P. Maculewicz, Warszawa 2002.
- Miłka A. (Милка А.), „Искусство фуги” И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации, Санкт-Петербург 2009.
- Miłka A. (Милка А.), *О христианской символике в двойном каноне И.С. Баха BWV 1077 / O symbolice chrześcijańskiej w podwójnym kanonie J.S. Bacha BWV 1077*, przeł. T. Cudowski, „Universitas Gedanensis” 2020, t. 58, s. 123–152.
- Miłka A., *The Title Page of J.S. Bach’s „The Art of Fugue” and the Question of Authorship*, „Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online” 2014, nr 14.
- Oxford Composer Companions: J.S. Bach*, M. Boyd (red.), Oxford 1999.
- Paczkowski S., *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.
- Pelc J., *Obraz. Słowo. Znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973.
- Pelikan J., *Jan Sebastian Bach wśród teologów*, przeł. E. Sojka, Katowice 2017.
- Presseisen F., *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christoph Bosserta i grupy Bach-Societät*, „Pro Musica Sacra” 2015, nr 13, s. 123–140.
- S.A. Crist, *Bach, Theology, and Harmony: A New Look at the Arias Source*, „Bach” 1996, nr 1, s. 1–30.
- Schering A., *Das Symbol in der Musik. Mit einem Nachwort von Wilibald Gurlitt*, Leipzig 1941.
- Schulenberg D., „Musical Allegory” Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque, „Journal of Musicology” 1995, nr 12, s. 203–239.
- Swain J.P., *Historical Dictionary of Baroque Music*, Lanham–Toronto–Plymouth 2013.
- Swain J.P., *Historical Dictionary of Sacred Music*, Lanham–Oxford 2006.
- The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, R.A. Leaver (red.), London–New York 2017.
- The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach, R.A. Leaver (red.), London–New York 2017.
- Williams P., *Bach: A Musical Biography*, Cambridge 2016.
- Williams P., *Some Fashionable Uses to Which Bach Is Put: Sui Generis*, „The Musical Times” 2000, nr 1871, s. 8, 10, 12–15.
- Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, przeł. B. Świdorska, Warszawa 2011, *Współcześni muzycy o Bachu*, [w:] *Jan Sebastian Bach*, Z. Lissa (red.), Warszawa 1951.
- Zwolski E., *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.