

UNIVERSITAS
GEDANENSIS



PÓŁROCZNIK ❖ R. 33 / 2020 / t. 58

Wariacje Bachowskie
cz. 1

MAGDALENA DZIADEK

TOMASZ GÓRNY

KAROLINA KOLINEK-SIECHOWICZ

ELŻBIETA BILICKA

JÓZEF MAJEWSKI

ANATOLIJ MIŁKA

MAGDALENA BOROWIEC



PÓŁROCZNIK ❖ R. 33 / 2020 / t. 58

WARIACJE BACHOWSKIE

cz.1

Universitas Gedanensis, t. 58

Redaktor Naczelny
Jan Grzanka

Z-ca redaktora naczelnego
Krystyna Bembenek

Redakcja naukowa bieżącego numeru
dr hab. Anna Chęćka, prof. UG
dr hab. Alina Ratkowska, prof. UMFC

Rada Naukowa
Paweł Dybel, Tadeusz Gadacz, Ludwik Kostro, Andrzej
Leder, Piotr Nowak, Aleksander Piwek, Alina Ratkowska, Zenon Roskal,
Karol Toeplitz

Korektor języka angielskiego
Teresa Ossowska

Projekt okładki
Jerzy Wołodźko

Wydawca
Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno-Teologiczne
ul. Lenziona 8/1A
80-245 Gdańsk
tel. 58 3451991
www.universitasgedanensis.pl
redakcja@universitasgedanensis.pl
NIP 957-08-05-001

Nakład 120 egzemplarzy
ISSN 1230-0132

SPIS TREŚCI

Wariacje Bachowskie. Wstęp 7

MAGDALENA DZIADEK

Recepcja muzyki J.S. Bacha na ziemiach polskich w XIX wieku
i na początku XX stulecia

*The Reception of Johann Sebastian Bach's Music in Polish Lands
at the 19th and the Beginning of 20th Centuries* 13

TOMASZ GÓRNY

„Chorały Schüblerowskie” Johanna Sebastiana Bacha: muzyka, tekst,
praktyka wykonawcza

*Johann Sebastian Bach's 'Schübler Chorales': Music, Text, Performance
Practice* 41

KAROLINA KOLINEK-SIECHOWICZ

Bach Rewrite – Marcin Masecki, Wurlitzer Piano and Ontology of Bach's
Music

*Bach Rewrite – Marcin Masecki, pianino Wurlitzera i ontologia muzyki
J.S. Bacha* 65

ELŻBIETA BILICKA

Kto to przetrwa? Pojedynek z *Wariacjami goldbergowskimi*

Who Will Survive This? A Duel Against Goldberg Variations 77

JÓZEF MAJEWSKI

Krzyż Chrystusa 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* 97

ANATOLIJ MIŁKA

О христианской символике в двойном каноне И.С. Баха BWV 1077

The Christian Symbolics in the Double Canon BWV 1077 by J.S. Bach

O symbolice chrześcijańskiej w podwójnym kanonie J.S. Bacha BWV 1077 123

MAGDALENA BOROWIEC

Roman Palester i... Bach? Dwie wypowiedzi kompozytora o Janie
Sebastianie Bachu 155

ROMAN PALESTER

Bach a współczesność 161

J.S. Bach 171

Informacje bibliograficzne – cytaty 175



Portret Jana Sebastiana Bacha
Elias Gottlob Haussmann, 1748

WARIACJE BACHOWSKIE. WSTĘP

Miłośnicy muzyki mają w roku 2020 wiele okazji do świętowania okrągłych jubileuszy: wystarczy wspomnieć o Chopinie (urodzonym w 1810 roku) i Beethovenie (urodzonym w 1770 roku). My jednak już od dawna planowaliśmy złożyć hołd Janowi Sebastianowi Bachowi i jemu właśnie poświęcamy ten numer czasopisma, aby upamiętnić 270. rocznicę jego śmierci, przypadającą dokładnie 28 lipca.

Jak pisał Nikolaus Harnoncourt w swoim słynnym „Dialogu muzycznym”, we wszystkich rolach, w jakich przyszło Bachowi występować w toku jego spokojnej kariery, „objawiał jednaki talent i odnosił jednakie sukcesy: jako organista w Arnstadt, Mühlhauseni Weimarze, jako muzyk, koncertmistrz i kapelmistrz na dworach w Weimarze i Köthen, jako kantor i dyrektor muzyczny w Lipsku. Gdyby okoliczności życiowe zaprowadziły go na jeden z wielkich dworów katolickich albo na jakieś niezależne środowisko świeckie – co przyjąłby zapewne z radością – stałby się bez wątpienia największym kompozytorem operowym swych czasów. Jego zdolności i zainteresowania obejmowały wszelkie dziedziny twórczości muzycznej”¹.

Jedną z najmniej celnych charakterystyk Bacha jako Muzyka Totalnego popisał się niefortunnie Witold Gombrowicz, wymieniając – wśród licznych, z założenia pejoratywnych określeń – choćby te: „nudny, obiektywny, abstrakcyjny, monotony, matematyczny, wysublimowany, kosmiczny, kubiczny”. Co ciekawe, poza monotonią i nudą, wszystkie inne określenia wskazują na Bachowskie cnoty. Wysublimowanie, obiektywizm, kosmiczność czy matematyczność muzyki Bacha sprawiają, że jawi się ona wielu odbiorcom jako odbicie przedustawnej harmonii wszechświata a nawet – jak w przypadku Emila Ciorana – jako dowód na istnienie Boga. W „Zapiskach ze złego roku” Coetzego pobrzmiewa podobna refleksja: „najlepszy dowód, że życie jest dobre, czyli że może jednak istnieje jakiś Bóg, któremu leży na sercu nasze dobro, stanowi to, że każdy z nas w dniu narodzin dostaje

¹ N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1999.

muzykę Jana Sebastiana Bacha. Otrzymujemy ją w prezencie, niezasłużenie, po prostu za nic, darmo”².

Można też pójść tropem zaproponowanym przez Dariusza Czaję i doprowadzić, jak bardzo myli się Gombrowicz, przypisując obiektywizm „przenikniętej bólem arii *Erbarne dich?*”, abstrakcyjność – „nieledwie skocznej arii sopranowej *Ich folge dir gleichfalls z Pasji Janowej*” czy monotonię – „światlistej 51. kantacie *Jauchzet Gott*” albo matematyczność „rozkołysanym Koncertom brandenburskim”³.

Pewne jest to, że o twórczości Bacha pisać można zarówno naukowym, analitycznym tonem – oddającym sprawiedliwość racjonalności i obiektywizmowi, jak i sercem – odsłaniając czytelnikowi własne zaangażowanie w podejmowaną problematykę i umiłowanie muzyki Bacha. Obie te ścieżki – analityczna i odsłaniająca głębię przeżycia estetycznego – są obecne w numerze, który oddajemy teraz w ręce Czytelników.

Nasz numer otwiera artykuł Magdaleny Dziadek *Recepcja muzyki J.S. Bacha na ziemiach polskich w XIX wieku i na początku XX stulecia*. Poza oczywistą poznawczą korzyścią płynącą z przyjętej przez Autorkę historycznej perspektywy, artykuł ten skłania do postawienia fundamentalnego pytania o trwałość *versus* zmienność wartości artystycznej w czasie historycznym. Zauważmy, że pytanie to ma niebagatelne znaczenie w świetle kolejnej, przypadającej w 2020 roku rocznicy: 50-lecia śmierci Romana Ingardena, który w swojej filozofii sztuki opowiadał się jednoznacznie za obiektywizmem wartości artystycznej, niejako niezależnie od historycznej zmienności jej recepcji.

W kolejnym artykule *Chorały Schüblerowskie BWV 645-650 Johanna Sebastiana Bacha: muzyka, tekst, praktyka wykonawcza*, Tomasz Górny prowadzi Czytelników poprzez rzetelną analizę źródeł ku zagadnieniu interpretacji utworów organowych, które w większości stanowią transkrypcję kantat lipskiego kantora. Studium porównawcze tkanki słowno-muzycznej kantat z odpowiadającymi im chorałami zachęca do pogłębionego, świeżego odbioru utworów uważanych przez melomanów za znane.

Kierując do Autorów zaproszenie do publikacji tekstów w numerze poświęconym Janowi Sebastianowi Bachowi, zwróciliśmy uwagę na możliwość

² J.M. Coetzee, *Zapiski ze złego roku*, tłum. M. Kłobukowski, Kraków 2008.

³ D. Czaja, *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, Kraków 2014, s. 336.

zejścia ze ścieżki akademickiej i ujawnienia swoich własnych muzycznych fascynacji a nawet – zdania Czytelnikom relacji z osobistych doświadczeń estetycznych wywołanych muzyką Bacha. I choć droga realizacji tego założenia jest odmienna, taką ścieżką podążają dwie Autorki publikujące w naszym czasopiśmie. Karolina Kolinek-Siechowicz przywołuje wciąż aktualny, zdobywający laury na całym świecie projekt artystyczny polskiego pianisty Marcina Maseckiego w artykule *Bach Rewrite – Marcin Masecki, Wurlitzer Piano and Ontology of Bach's Music*. Tekst rekonstruuje główne tezy zaprezentowane przez Autorkę na światowej konferencji *Bach in the Imaginary Museum and Bach Re-Imagined: Contemporary Perspectives on Performing and Re-Creating Bach* w kwietniu 2019 roku w Uniwersytecie Massachusetts w Amherst w USA. Jest to pespektywa łącząca kompetencje muzykologa i krytyka muzycznego. Z kolei Elżbieta Bilicka dzieli się z nami praktycznymi dylematami refleksyjnego artysty, prezentując perspektywę pianistki zmagającej się z wielkim, stanowiącym wyzwanie interpretacyjne dziełem w tekście *Kto to przetrwa? Pojedynek z Wariacjami goldbergowskimi*.

Subiektywny i mocno zarysowujący indywidualność Autora ton wypowiedzi pojawia się nie tylko w tekstach deklarujących chęć podzielenia się z nami przeżyciem muzycznym, ale w opracowaniach z założenia analitycznych. Tak dzieje się w artykule Józefa Majewskiego, przekonującego polskich muzykologów do poważnego potraktowania teologicznej wykładni instrumentalnych dzieł Bacha, zwłaszcza zaś *Wariacji goldbergowskich*, któremu Autor poświęcił szereg artykułów i niedawno wydaną książkę *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii Wariacji goldbergowskich* (słowo/obraz terytoria 2019). Za prowokacyjnie brzmiącym tytułem artykułu *Krzyż Chrystusa i płocze dziewczę. Przyczynek do odpowiedzi na pytanie o miejsce teologicznej wykładni twórczości J.S. Bacha w muzykologii polskiej*, kryją się rozważania, które zachęcają do rewizji poglądów na temat retoryki muzycznej. Czytelnicy tekstów amerykańskiego filozofa muzyki, Petera Kivy'ego pamiętają zapewne jego uwagi kierowane przeciwko praktykom referencjalistycznego odczytywania muzyki czysto instrumentalnej, zwanej przez filozofa 'musicalone'. I chociaż dominujący dzisiejszą anglosaską filozofię muzyki nurt zwany formalizmem, nie ma sam w sobie anty-teologicznych założeń, to jednak skłania do zajęcia postawy zdecydowanie ostrożnej wobec wszelkich praktyk nadawania muzyce czystej cech semantycznych. Dlatego też

ciekawie przedstawiałby się dialog koncepcji Józefa Majewskiego z tym, co Peter Kivy pisze w esejach *Empty Pleasure to the Ear* czy też *First the Music, and then the Words*. Zwłaszcza ów drugi esej znakomicie kontrpunktuje wypowiedzi Majewskiego dotyczące wykorzystywania muzyki współlistniejącej pierwotnie z tekstem świeckim do celów religijnych (słynny przykład *Mesjasza* Haendla). Mamy więc nadzieję, że dyskusja, która toczy się na łamach niniejszego numeru, wykracza poza polską literaturę przedmiotu.

Oczywistym tego dowodem jest tekst, w którym wypowiada się jeden z najwybitniejszych współczesnych znawców twórczości Bacha, Anatolij Miłka z Rosji. Snuje on erudycyjne rozważania wokół kanonu BWV 1077, przywołując detalicznie szereg innych dzieł, w tym także utwór będący jednym z głównych „bohaterów” niniejszego numeru, czyli wspomniane już *Wariacje goldbergowskie*.

Naszą kolekcję tekstów zamyka cenna osobliwość, jaką stanowi wspomnienie współczesnego kompozytora o dawnym kompozytorze. Okoliczności napisania przez Romana Palestra dwóch krótkich Bachowskich tekstów objaśnia Czytelnikom w swoim komentarzu Magdalena Borowiec.

Retorycznym ozdobnikiem tego numeru są zacytowane przez nas, prawdopodobnie mniej znane Czytelnikom, wybrane wypowiedzi wielkich osobowości – próby zwerbalizowania tego, dlaczego Bach jest dla słuchaczy tak wyjątkowy i ważny.

dr hab. Anna Chęćka, prof. UG
dr hab. Alina Ratkowska, prof. UMFC

Redakcja „Universitas Gedanensis” dziękuje Annie Chęćce i Alinie Ratkowskiej za zaangażowanie się w prace nad numerem *Wariacje Bachowskie*. Stanowi on pierwszy z dwóch tomów poświęconych Bachowi, drugi ukaże się pod koniec 2020 roku. Istotny wkład w kształt tego wydania, oprócz napisanych artykułów, mają również Magdalena Borowiec i Józef Majewski, którym również przekazuję podziękowania.

Redaktor Naczelny
dr Jan Grzanka

Sztuka jest szczególnym rodzajem ludzkiego działania. Domeną sztuki są te sprawy, które człowiek może zakomunikować człowiekowi jedynie sposobami danej sztuce właściwymi. Nie da się na przykład powiedzieć słowami tego, co zakomunikowali ludzkości geniusze muzyki czy malarstwa poprzez swe dzieła. Często tedy, gdy przychodzi nam mówić o sztuce, napotykamy całkowitą bezsilność słów.

Ta bezsilność jest szczególnie dotkliwa, gdy chcemy ująć w słowa jakąś bodaj cząstkę zjawiska tak olbrzymiego jak twórczość Bacha.

Dlatego ograniczmy się tylko do jednej ogólnej refleksji.

Gdy oddajemy się kontemplacji dzieł Bacha, to nieraz musimy się zdumiewać, że potężne masy energii psychicznej potrafił on wyzwalać z taką prostotą i naturalnością; czynił to w sposób przywodzący na myśl pojęcie jak gdyby jakiejś oczywistości. Ta oczywistość sztuki Bacha jest może jej największą tajemnicą. Staramy się nieraz nad tą tajemnicą zastanawiać. Przyrównujemy wtedy oczywistość sztuki Bachowskiej do oczywistości powietrza, gleby lub promieni słońca. Czynimy to z pewnością dlatego, że tak jak fizyczna strona naszej istoty wzrosła w oparciu o żywioły natury, tak i duch nasz formował się i wzbogacał od najmłodszych lat na spuściznie geniuszów, w naszym wypadku – chyba na Bachu przede wszystkim. Nic więc dziwnego, że zdaje się on nam tak oczywisty jak powietrze czy słońce.

Jesteśmy uprzywilejowani przez fakt, że to, co Bach miał ludziom do zakomunikowania, stało się naszym udziałem; że i nam zostało to zakomunikowane. Jesteśmy tak dziś zrośnięci z Bachowską spuścizną, że nie możemy wyobrazić sobie jej braku. Gdyby jakimś przewrotnym cudem odjęto nam to, co zbudowała w nas twórczość największego z geniuszów muzycznych ludzkości, nie moglibyśmy w tym spustoszeniu poznać siebie samych.

Witold Lutosławski

MAGDALENA DZIADEK
UNIwersytet Jagielloński

RECEPCJA MUZYKI J.S. BACHA NA ZIEMIACH POLSKICH W XIX WIEKU I NA POCZĄTKU XX STULECIA THE RECEPTION OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S MUSIC IN POLISH LANDS AT THE 19TH AND THE BEGINNING OF 20TH CENTURIES

Słowa kluczowe: Jan Sebastian Bach, muzyka baroku, polska kultura muzyczna XIX wieku, polska kultura muzyczna XX-lecia międzywojennego, krytyka muzyczna.

Key words: Johann Sebastian Bach, baroque music, Polish music culture of the 19th century, Polish music culture of the interwar period, music criticism.

Abstrakt: Dzieje obecności dzieł Bacha w polskim życiu muzycznym rozpoczynają się w pierwszym trzydziestoleciu XIX wieku, gdy zaczął się nimi interesować Fryderyk Chopin. Od Chopina rozpoczyna się polska tradycja studiowania dzieł Bacha w trakcie nauki muzyki w konserwatoriach. W połowie XIX wieku pojawiają się pierwsi polscy wirtuozi wykonujący kompozycje Bacha, wśród nich organista August Freyer i skrzypek Henryk Wieniawski. II połowa XIX wieku przyniosła rozkwit refleksji nad muzyką Chopina – w jej ramach znalazło się miejsce na omówienie zależności Chopina od Bacha. Mimo trudności ze zrozumieniem dzieł Bacha przez szeroką publiczność, we wszystkich trzech zaborach nieistniejącego kraju próbowano propagować kompozycje solowe i kameralne lipskiego mistrza. Na przełomie XIX i XX wieku przypadają pierwsze polskie prezentacje dzieł oratoryjnych. XX-lecie międzywojenne przенiosło ogromny postęp w polskim wykonawstwie Bachowskim, m. in. za sprawą klawesynistek wykształconych w szkole muzyki dawnej Wandy Landowskiej oraz osób, które odebrały wykształcenie muzyczne w Niemczech (np. kompozytor i organista Feliks Nowowiejski). Po przełomie hitlerowskim, mimo eskalacji konfliktu polsko-niemieckiego, muzycy potrafili obronić wysoką pozycję Bacha w polskim

życiu muzycznym. Jego dzieła wykonywano w Warszawie, Poznaniu, Lwowie czy Krakowie aż po wybuch wojny. Ich odbiorowi towarzyszyła refleksja, której niecodziwnym wątkiem – kontrowersyjnym dla obserwatorów niemieckich – była obecność w muzyce Bacha „elementu polskiego” w postaci rytmów polonezowych.

Abstract: The history of the presence of Bach's works in Polish musical life begins in the first thirty years of the nineteenth century, when Fryderyk Chopin became interested in them. The Polish tradition of studying Bach's works while learning music in conservatories begins with Chopin. In the mid-nineteenth century, the first Polish virtuosos perform Bach's compositions, including the organist August Freyer and the violinist Henryk Wieniawski. The second half of the nineteenth century brought a flourishing reflection on Chopin's music - within it there was a place to discuss Chopin's dependence on Bach. In spite of difficulties for the general public to understand Bach's works, attempts were made to promote solo and chamber compositions of the Leipzig master in all three partitions of the non-existent country. At the turn of the 19th and 20th centuries, the first Polish presentations of oratorio works fall. The 20th interwar period brought enormous progress in Polish Bach performance, among others thanks to harpsichordists educated at the early music school of Wanda Landowska and people who received musical education in Germany (e.g. composer and organist Feliks Nowowiejski). After the Nazi breakthrough, despite the escalation of the Polish-German conflict, the musicians managed to defend Bach's high position in Polish music life. His works were performed in Warsaw, Poznań, Lviv and Krakow until the outbreak of war. Their reception was accompanied by reflection whose indispensable thread – controversial for German observers – was the presence of „Polish element” in the form of polonaise rhythms in Bach's music.

Zainteresowanie Bachem i jego muzyką, w Niemczech datujące się od końca XVIII wieku, do Polski dotarło z ogromnym opóźnieniem. Jak wynika z ustaleń Hanny Pukińskiej-Szepietowskiej, ani jeden utwór Bacha nie zabrzmiał w Warszawie publicznie w pierwszym trzydziestolecu XIX wieku¹. Co do innych ważnych ośrodków kultury języka polskiego znajdujących się na obszarze byłej I Rzeczypospolitej² – brak wiedzy na ten temat, można jednak założyć, że i tam Bach nie był wówczas przedmiotem zainteresowania

¹ H. Pukińska-Szepietowska, *Życie koncertowe w Warszawie (lata 1800-1830)*, w: *Szkiełce o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. II, Warszawa 1973, s. 35–104.

² W niniejszym artykule, mającym charakter przekrojowy, wzięto pod uwagę ośrodki tradycyjnie typowane do tego typu badań, a więc ośrodki wiodące, pełniące w odnośnych okresach rolę centrów kultury polskiej: Warszawę, Kraków i Lwów, a w okresie międzywojennym także Poznań i Katowice jako miasta „repolonizowane”, stanowiące przedmiot szczególnej troski władz i posiadające dynamicznie rozwijające się profesjonalne życie muzyczne.

muzyków zawodowych, a tym bardziej osób muzykujących amatorsko. Jeśli chodzi o Warszawę – wiodący ośrodek kultury muzycznej na ziemiach polskich w pierwszej połowie XIX stulecia – główną przyczyną słabego przenikania tam zainteresowania Bachem był tranzytowy charakter miasta, którego rezultatem była krótkotrwałość i brak kontynuacji inicjatyw podejmowanych przez czasowo przebywających w nim muzyków obcego, w tym niemieckiego pochodzenia. Koronnym przykładem jest działalność w Warszawie Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna – jednego z największych entuzjastów Bacha w pokoleniu wczesnoromantycznym. Spędził on w mieście trzy lata (1803–1806), przyczyniając się do znacznego ożywienia tamtejszego życia muzycznego jako założyciel Towarzystwa Muzycznego i organizator koncertów muzyki niemieckiej; po wyjeździe Hoffmanna, związanym z wkroczeniem do Warszawy Napoleona, zainteresowanie tą muzyką znacznie zmalało. Trzeba też pamiętać, że w Warszawie kultywowano od wieków bliskie związki z kulturą francuską; w modzie była opera – francuska i włoska. Ponadto, przemiany demograficzne i zachodzące w okresie Księstwa Warszawskiego nie sprzyjały wykształceniu się trwałych elit zainteresowanych muzyką wysoką. Zmiana w interesującym nas obszarze dokonała się z chwilą założenia w Warszawie zawodowej uczelni muzycznej (1811), która przyciągnęła dużą grupę pedagogów niemieckich. Był wśród nich Ślązak Józef Elsner – nauczyciel Chopina.

Wielokrotnie podkreślano wielką rolę Bacha w kształtowaniu się estetyki Chopina i stylu jego twórczości; nikt nie wie jednak na pewno, kiedy zaczął Chopin grać Bacha, kto mu w Warszawie polecał jego utwory i jakie to były utwory. Biografowie powtarzają nieudokumentowany źródłowo – być może pochodzący od samego Chopina przekaz Liszta, że z Bachem miał się Chopin zetknąć już podczas nauki u Wojciecha Żywnego (było to w latach 1816–1822) i że ów pedagog był „żarliwym wielbicielem Jana Sebastiana”³. Jeśli legenda odpowiada rzeczywistości, należałoby mniemać, że Żywny zapoznał Chopina ze zbiorem *Das Wohltemperierte Klavier* – najwcześniej wydaną drukiem kompozycją Bacha (w 1801 roku ukazały się równocześnie trzy edycje dzieła: Simrocka w Bonn, Hofmeistera i Kühnela w Lipsku i Nägelego w Zurychu⁴). Przez kilka kolejnych dekad *Wohltemperiertes Klavier* było stałą, a zarazem jedyną pozycją Bachowskiego repertuaru klawiszowego obecną w ówczes-

³ F. Liszt, *Chopin*, tłum. F. Faleński, Warszawa, 1873, s. 123.

⁴ Zob. M. Elste, *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000*, Stuttgart – Weimar 2000, s. 38.

snym repertuarze pedagogicznym. Już w 1805 roku konserwatorium paryskie zatwierdziło podręcznik Louisa Adama *Méthode de piano du Conservatoire* zawierający preludia i fugi z tego zbioru; wiadomo też, że używali ich jako materiału ćwiczebnego dla uczniów Beethoven i jego uczeń Carl Czerny. Pojedyncze preludia i fugi figurowały także w kolekcjach wydanych przez sławnych pedagogów fortepianu, jak choćby u Muzio Clementiego, w jego wydanej w latach 1811–1815 kilkutomowej kolekcji *Clementi's Selection of Practical Harmony, for the Organ or Piano-forte; Containing Voluntaries, Fugues, Canons & Other Pieces*. Wymienione wydania były z pewnością dostępne w Warszawie przełomu lat -nastych i dwudziestych XIX wieku.

Kolejny impuls skłaniający Chopina do zajęcia się Bachem mógł wyjść od Elsnera, który był doskonale obeznany z niemieckim rynkiem wydawniczym i tamtejszą myślą o muzyce; do własnego programu nauczania w działającym pod jego dyktando od 1821 roku Instytucie Muzyki i Deklamacji (później przemianowanym na Szkołę Główną Muzyki) Elsner włączył podręcznik generałbasu Johanna Philippa Kirnbergera – ucznia Bacha i zapalonego zbieracza pozostałych po nim autografów⁵, a także *Allegemeine Geschichte der Musik* uczonego z Getyngi Johanna Nicolausa Forkla⁶; z pewnością znał także wydaną przez Forkla w 1802 roku biografię Bacha. Sama twórczość Elsnera świadczy o doskonałym obeznaniu z Bachowską sztuką polifonii. Czy rozmawiał o niej ze swym genialnym uczniem? W młodzieńczej spuściźnie Chopina figuruje tylko jedna fuga, i to skromniutka, dwugłosowa⁷. Natomiast w ciągu całego życia nasz wielki kompozytor wykonywał sam i polecał uczniom granie preludiów i fug ze zbioru *Das Wohltemperierte Klavier*. Począwszy od Fredericka Niecksa (autora biografii Chopina wydanej w języku angielskim w 1888 roku⁸), a skończywszy na Jeanie-Jacquesie Eigeldingerze (autorze wydanej ponad sto lat później obszernej pracy *Chopin w oczach swoich uczniów*⁹) wymieniano stale kilka nazwisk uczniów, którzy z polecenia Chopina grali Bachowskie

⁵ Złożyły się one na tzw. Amalienbibliothek – zbiór pozostający pod pieczę księżnej Amalii Pruskiej, u której służył Kirnberger jako nauczyciel muzyki i kapelmistrz (M. Elste, dz. cyt., s. 37–38).

⁶ Zob. A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 188.

⁷ Napisana prawdopodobnie w latach nauki u Elsnera, wydana po raz pierwszy z autografu w 1898 przez sławną polską pianistkę Natalię Janothę u Breitkopfa i Härtla.

⁸ Tytuł dzieła brzmi *Frederick Chopin, As a Man and Musician*.

⁹ J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, wyd. III, Boudry-Neuchatel 1988. Wydanie polskie: J.-J. Eigeldinger, tłum. Z. Skowron, *Chopin w oczach swoich uczniów*, Kraków 2000; M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1995, s. 149 i 571.

preludia i fugi oraz przekazali, że Chopin grał je sam – i to z pamięci – bądź odebrali od swego nauczyciela uwagi dotyczące ważnej roli utworów Bacha dla pianisty (są to Fryderyka Müller-Streicher, Camille Dubois, Wilhelm von Lenz, Emilia von Timm, Karol Mikuli, E. von Gretsche i Jane Stirling¹⁰). Z dwóch listów Chopina do Juliana Fontany dowiadujemy się, że kompozytor miał przy sobie egzemplarz *Das Wohltemperierte Klavier* podczas pobytu na Majorce latem 1838 roku¹¹, a rok później – podczas pierwszych wakacji w Nohant – przymierzał się do poprawiania paryskiej edycji tego dzieła¹². Wiemy także, że Chopin posiadał egzemplarz *Pasji wg św. Mateusza* wydany w Paryżu przez Maurice’a Schlesingera¹³ i że wykonał w Paryżu w 1833 roku, wspólnie z Franciszkiem Lisztem i Ferdynandem Hillerem *Allegro z Koncertu d-moll na trzy klawesyny* (BWV 1063)¹⁴. Jeśli chodzi o to, co Chopin myślał ogólnie o Bachu i reprezentowanemu przez niego kierunkowi w muzyce, dysponujemy dwoma nierównej wartości świadectwami: pierwsze to autentyczna notatka w *Dzienniku* Eugene’a Delacroix, zawierająca zapis rozmowy z 7 kwietnia 1848 roku, w której Chopin mówi o fudze jako „czystej logice w muzyce” przedstawiającej prawa, których poznanie daje kompozytorowi panowanie nad elementami „wszelkich przyczyn i następstw w muzyce”¹⁵, drugą znajdujemy w artykule *Johann Sebastian Bach* zamieszczonym na oficjalnej stronie Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina (w dziale „Osoby związane z Chopinem”), gdzie cytowany jest, za pośrednictwem starego artykułu Stefanii Łobaczewskiej, list Chopina do Delfiny Potockiej (sic!)¹⁶, w którym kompozytor deklaruje, że dla niego istnieje tylko dwóch geniuszów: Bach i Mozart. Tej drugiej informacji nie możemy brać pod uwagę, dopóki ktoś ostatecznie nie udowodni, że listy Chopina do Delfiny Potockiej są autentyczne.

Warto dowiedzieć się, którzy z uczniów Chopina „zarazili się” od niego kultem Bacha. Nie jest to łatwe, gdyż tylko niewielu spośród nich stało się zawodowymi pianistami, czy choćby ludźmi, o których sztuce ktoś pisał.

¹⁰ Zob. J.-J. Eigeldinger, dz. cyt., s. 178–179; M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, dz. cyt., s. 149 i 571.

¹¹ Informacja w liście do Juliana Fontany z 28 grudnia 1838.

¹² Informacja w liście do Juliana Fontany z 8 sierpnia 1839.

¹³ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 571.

¹⁴ J.-J. Eigeldinger, dz. cyt., s. 178. W ujęciu M. Tomaszewskiego informacja trochę się rozrosła – mowa o wykonaniu całego koncertu, i to „kilkakrotnym” (dz. cyt., s. 571).

¹⁵ E. Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza 1822–1853*, tłum. J. Guze i J. Hartwig, Wrocław 1968, s. 175–176.

¹⁶ <https://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/id/827> (dostęp: 12.02.2020).

Dysponujemy wszakże przykładem wielokrotnie wspominatej w *Dziennikach* Delacroix księżny Marceliny z Radziwiłłów Czartoryskiej, gospodyni salonu muzycznego w Paryżu, a następnie w Krakowie. Znajomość muzyki Bacha, wyprzedzająca w jej przypadku spotkanie z Chopinem, datuje się z czasów nauki u Czernego, którą odbywała młoda księżniczka podczas pobytu w Wiedniu (przed 1840)¹⁷. Już jako mężatka Czartoryska grała osobiście wiele fug Bacha. Stanisław Tarnowski wspomina w obszernym szkicu biograficznym napisanym po śmierci księżnej domowy koncert, jaki dała we własnym majątku w Podhajcach w 1856 roku – wypełniony właśnie fugami Bacha, na których „niżej podpisany poznać się nie umiał”¹⁸.

U Marceliny Czartoryskiej uczył się jakiś czas w Paryżu Jan Kleczyński. Nie został koncertującym pianistą; jakiś czas uczył fortepianu w niższych klasach warszawskiego konserwatorium, a przede wszystkim zajmował się publicystyką muzyczną¹⁹. Otrzymał od Czartoryskiej wiedzę o wykonywaniu dzieł Chopina przekazał polskim pianistom w cyklach odczytów *O wykonywaniu dzieł Chopina* i *Chopin w celniejszych swoich utworach*, wygłoszonych w Warszawie odpowiednio w 1879 i 1886 roku. Jednym ze szczegółowych zagadnień poruszonych w tych odczytach była kwestia genezy chopinowskiego rubata (techniki wykonawczej polegającej na naprzemiennym lekkim opóźnieniu bądź przyspieszaniu głosu prawej ręki w stosunku do miarowo realizowanego basu). Ową technikę wywiódł Kleczyński od Bacha, przypominając o fascynacji Chopina muzyką tego kompozytora; wskazał na *Fantazję chromatyczną* BWV 903 jako utwór zapowiadający ów swobodny sposób realizacji rytmu²⁰. W dziełach Bacha dostrzegał też Kleczyński źródło specyficznego pojmowania przez Chopina artykulacji legato poprzez pryzmat tradycji wokalne (ideał naśladowania głosu ludzkiego)²¹. W przypadku Kleczyńskiego mamy do czynienia z przypadkiem dziedziczenia fascynacji Bachem przez trzecie pokolenie, licząc od samego Chopina. Nie od rzeczy będzie dodać, że Kleczyński posługiwał się w przypominanych wyżej odczytach francuską wersją tytułu DWK *Clavecin bien tempéré*: mówi to wiele o okrężnej drodze przenikania do

¹⁷ S. Tarnowski, *Marcelina Czartoryska*, „Przegląd Polski” 1895, t. 116, s. 255.

¹⁸ Tamże, s. 272.

¹⁹ Zob. M. Woźna-Stankiewicz, *Jan Kleczyński – pisarz, pedagog, kompozytor*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. III, Warszawa 1976, s. 130–218.

²⁰ J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina*, Kraków 1959, s. 67.

²¹ Tenże, *Chopin w celniejszych swoich utworach*, w: tenże, *O wykonywaniu dzieł Chopina*, dz. cyt., s. 86.

Polski zainteresowania Bachem – *via* Paryż, z którym, jak już nadmieniałam, Warszawa miała o wiele lepsze kontakty niż z Lipskiem czy Berlinem²².

O ile od lat dysponujemy pełnym obrazem związków Chopina z Bachem, o tyle nadal brak jakichkolwiek źródeł, które umożliwiłyby prześledzenie obecności wątków bachowskich w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki. Możemy jedynie wierzyć, że w czasie studiów w berlińskiej Sing-Akademie (1837–1840) młody twórca, który jakiś czas mieszkał nawet w gmachu tego towarzystwa, zaglądał do jego wspaniałej biblioteki, w której znajdowało się wiele manuskryptów muzyki XVII i XVIII wieku, w tym także dzieła Bacha. W twórczości i działalności organizatorskiej dojrzałego Moniuszki brak jednak śladów zainteresowania spuścizną lipskiego kantora.

Interesujący, lecz również niemożliwy do pełnego zrekonstruowania trop prowadzi od Moniuszki do Augusta Freyera. Ten urodzony w Saksonii w okolicach Drezna, organista i kompozytor, zjawił się w 1827 roku w Warszawie, podejmując (od 1828) w miejscowym konserwatorium naukę gry na organach i kompozycji. W stolicy Królestwa Polskiego zajmował się również udzielaniem lekcji muzyki, a wśród jego uczniów był właśnie Moniuszko, wówczas ośmioletni chłopczyk. Według często cytowanych własnych słów Freyera, udzielał mu on lekcji fortepianu i zasad muzyki na poziomie podstawowym. Jak długo trwały te lekcje? Dziewiętnastowieczny historiograf Władysław Krogulski zanotował, że miały miejsce jedynie w 1827 roku²³.

Sam Freyer po ukończeniu nauki w konserwatorium zaczął z powodzeniem występować jako organista. Następnie wyjechał za granicę. Do Warszawy powrócił po powstaniu listopadowym, podejmując pracę muzyka orkiestrowego. W 1834 roku rozpoczął dwuletnią podróż po miastach niemieckich, koncertując z wielkim powodzeniem na organach. W roku 1836 otrzymał posadę organisty w zborze ewangelickim św. Trójcy w Warszawie. Funkcję tę pełnił przez wiele lat, łącząc ją nadal z występami, np. w 1840 roku koncertował (w repertuarze Bachowskim) w Krakowie. W latach 1861–1866 piastował stanowisko profesora organów w Warszawskim Instytucie Muzycznym, z którym pozostał związany także po wygaśnięciu kontraktu. Wykonywanie dzieł Bacha stało się specjalnością Freyera jako wirtuoza. W tej dziedzinie zyskał uznanie nie tylko Polaków, ale i zagranicznych muzyków, którzy odwiedzali miasto.

²² Notabene współczesny polski wydawca odczytów Kleczyńskiego (zob. przypis 19) pozostawił tę formę, nie dodając w nawiasie tytułu oryginalnego.

²³ W.J. Krogulski, *Żywoty artystów naszych*, rkp. w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 6828.

Wśród nich byli Franciszek Liszt (1843) i Michaił Glinka (1849). Z zapisków Glinki znamy dwa tytuły utworów wykonywanych przez Freyera: *Fuga B-A-C-H* (z *Kunst der Fuge*?) i *Toccata F-dur* BWV 540²⁴. W warszawskim zborze ewangelickim Freyer prowadził także chór, brak jednak informacji o wykonywaniu przez ten zespół kompozycji Bacha. Do końca XIX wieku żaden z chórów działających na ziemiach polskich, czy to świeckich, czy kościelnych nie zdobył się na zaprezentowanie dzieła wokalnie-instrumentalnego lipskiego kantora, za wyjątkiem *Preludium C-dur* z I tomu *Wohltemperiertes Klavier* z tekstem *Ave Maria* w opracowaniu Charlesa Gounoda; ów przebieg funkcjonował także w wersji na skrzypce i fortepian – grywał go m.in. Henryk Wieniawski. Powodem braku zainteresowania polskich chórów repertuarem Bachowskim mógł być zarówno brak odpowiednich kompetencji dyrygentów i chórzystów, jak i przynależność tych utworów do tradycji protestanckiej (warto wspomnieć, że wspomniany wyżej August Freyer, a także jego następcy w klasie organów uczelni warszawskiej byli zobowiązani dostosować program nauczania do rytuału katolickiego).

Utwory Jana Sebastiana trafiły natomiast w dużym wyborze i bez przeszkód do repertuaru pianistycznego, co było zgodne ze standardem europejskim, przyznającym im ważną rolę w profesjonalnym kształceniu pianistów. Na podstawie zachowanych XIX-wiecznych programów nauczania w założonym w 1861 roku Instytucie Muzycznym Warszawskim możemy się przekonać, które z utworów Bacha studiowano w tej szkole: w programie kursu wyższego fortepianu Rudolfa Strobla na II roku figurowały preludia, suites i symfonie Bacha, a na roku III preludia i fugi²⁵. W programie sześcioletnich kursów opracowanych wspólnie przez Juliusza Janothę, Rudolfa Strobla i Jana Śliwińskiego w latach 1868 i 1870 znalazły się: preludia, inwencje oraz pojedyncze tańce (kurs 4)²⁶, fugi z *Das Wohltemperierte Klavier* (kurs 5), *Fantazja chromatyczna i fuga* oraz *Koncert włoski* (kurs 6)²⁷. W tych i innych zachowanych progra-

²⁴ Zob. S. Lachowicz, *August Freyer – szkic biograficzny*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. III, Warszawa 1976, s. 324–339.

²⁵ *Program 3-letniego kursu gry na fortepianie w klasach wyższych Instytutu Muzycznego (Konservatorium) Warszawskiego*, cyt. za: A. Rutkowska, *Działalność pedagogiczna Instytutu Muzycznego Warszawskiego (1860-1918)*, Warszawa 1967, s. 180.

²⁶ *Programat sześciu kursów rocznych w klasach fortepianu*, cyt. wg: A. Rutkowska, dz. cyt., s. 186–188.

²⁷ *Programat na 6 kursów rocznych podzielony, podług którego ma być prowadzony wykład w klasach fortepianowych*, b.d. [1868], cyt. wg. A. Rutkowska, dz. cyt., s. 186.

mach klas konserwatorium²⁸ lokowano dzieła Bachowskie w ramach kursów średnich i wyższych – inaczej niż w XX wieku, kiedy zaczęto obowiązkowo zaznajamiać uczniów z Bachem już w pierwszych latach nauki elementarnej. Utwory Bacha figurują też w jedynym zachowanym warszawskim programie konserwatoryjnym nauki gry na organach, nie wiadomo, czyjego autorstwa (można przypuszczać, że Jana Śliwińskiego)²⁹.

Otrzymane przez absolwentów warszawskiego konserwatorium wykształcenie pozwoliło im wykonywać utwory Bacha publicznie. Prezentacje te nie były częste, a ponadto ograniczały się jedynie do włączania pojedynczych utworów, zwykle preludiów i fug, do programów mieszanych. Obserwacja ta zachowuje ważność także w stosunku do tych polskich pianistów, którzy uczyli się u zagranicznych pedagogów. Na podstawie przeprowadzonych dotychczas badań nad recepcją muzyki na ziemiach polskich możemy stworzyć prowizoryczną listę polskich pianistów, którzy grywali tu pojedyncze utwory Bacha w „długim” XIX wieku – byli to m.in. Aleksander Michałowski, Ignacy Jan Paderewski, Henryk Melcer, Józef Śliwiński, Józef Hofman, Ignacy Friedman, Maria Wąsowska-Badowska, Bolesław Domaniewski, Wanda Landowska, Jerzy Lalewicz. W ich repertuarze spotykamy zarówno oryginalne dzieła Bacha (głównie preludia i fugi z DWK oraz *Fantazję chromatyczną*) jak i – częściej nawet – wirtuozowskie transkrypcje (najbardziej popularne były: *Toccaty i fuga d-moll* w opracowaniu Carla Tausiga, stale obecna m.in. w repertuarze Śliwińskiego, Friedmana i Domaniewskiego, *Fantazja i fuga a-moll* przerobiona przez Liszta, grana często przez Paderewskiego, czy *Chaconna* w transkrypcji Busoniego, którą na estrady polskie wprowadził sam Busoni podczas swej wizyty w naszym kraju w 1901 roku.

W spisie polskich pianistów grywających Bacha należy wyróżnić Aleksandra Michałowskiego – ucznia Ignaza Moschelesa w Lipsku i Carla Tausiga w Berlinie. Wykształcony w niemieckich ośrodkach przodujących w kulcie lipskiego kantora, przywiózł stamtąd nie tylko perfekcyjną znajomość całego cyklu *Wohltemperiertes Klavier* (legenda głosi, że każdy z utworów zbioru

²⁸ Wśród nich warto wymienić *Wprawy fortepianowe polecane przez Instytut Muzyczny z najlepszych źródeł zebrane i mogące z korzyścią zastąpić wprawy Al. Schmitta*, wydane drukiem w oficynie M. Arcta z 1886 roku; Kleczyński, podobnie jak jego poprzednicy, proponuje przejście przez inwencje, suitę i *Wohltemperiertes Klavier* na kursach średnich i wyższych.

²⁹ Zob. A. Rutkowska, dz. cyt., s. 199.

potrafił na zawołanie przetransponować do dowolnej tonacji³⁰), ale i nowe, zgoła nie szkolne podejście do Bachowskiego repertuaru. W czasie, kiedy Michałowski kształcił się w Niemczech (1867–1869), rozwinął się tam nowy nurt wykonawstwa instrumentalnego odrzucający powierzchowne efekciarstwo tradycyjnego wirtuozostwa na korzyść wglębiania się w istotny przekaz dzieł autorstwa wielkich kompozytorów klasycznych. Wraz z renesansem klasycznego repertuaru rozpowszechnił się wówczas na Zachodzie Europy, zwłaszcza w Niemczech nowy typ programu koncertowego, w którym miejsce utworów wirtuozowskich zajęły utwory klasyczne (z Bachem, Haendlem i Beethovenem na czele) oraz nowy styl gry charakteryzujący się przemyślaną, pogłębioną, zdystansowaną („obiektywną”) interpretacją. Ów nowy styl narzucali zarówno pianiści, jak Johannes Brahms – jeden z czołowych promotorów kierunku klasycznego w muzyce niemieckiej II połowy XIX wieku, czy Anton Rubinstein – propagator klasyki działający w Rosji, jak i skrzypkowie – przede wszystkim Józef Joachim, przyjaciel i bliski współpracownik Brahmsa. Za sprawą Joachima i Rubinsteina dokonał się w latach 60. XIX wieku charakterystyczny zwrot w repertuarze i stylu interpretacji polskiego skrzypka Henryka Wieniawskiego. Będąc często przez krytyków niemieckich konfrontowany ze sztuką Joachima, zaczął wówczas Wieniawski grać więcej Beethovena i trochę Bacha: w 1865 roku wykonał po raz pierwszy *Chaconnę* (wspólnie z Francuzem Alfredem Jaëllem), w kolejnych latach wprowadził do swego repertuaru kilka fragmentów sonat i partit solowych (m.in. w 1867 roku zagrał po raz pierwszy w Petersburgu *Preludium z III Partity E-dur* na skrzypce solo BWV 1006); współpracy skrzypka z Antonem Rubinsteinem zawdzięczamy natomiast wykonanie przez obu artystów w Wiedniu w 1877 roku *Sonaty A-dur* BWV 1015 w wersji na skrzypce i fortepian³¹.

Kolejne pokolenie polskich skrzypków wykształconych w Rosji reprezentowali Emil Młynarski i Paweł Kochański. Również i w ich repertuarze znalazły się pojedyncze utwory Bacha; wspólnie wykonali m.in. *Koncert podwójny*

³⁰ Zob. hasło *Michałowski Aleksander*, w: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 432.

³¹ Rekonstruując bachowski rozdział działalności Wieniawskiego, korzystałam z nieopublikowanego kalendarium życia i twórczości tego muzyka, przygotowanego przez Michała Jaczyńskiego (w przygotowaniu – publikacja internetowa na stronach Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie).

d-moll BWV 1043 na wieczorze zorganizowanym w 1901 roku w Warszawie, z którego dochód przeznaczono na pomnik Moniuszki³².

Co do Rubinsteina – ten zapalony miłośnik muzycznej tradycji, wielki reformator rosyjskiego życia muzycznego, dążący do nadania jej profesjonalnego oblicza, w bardzo istotny sposób przyczynił się do rozpropagowania muzyki Bacha zarówno w Rosji, jak i w innych krajach Europy. W sezonie 1885–1886 odbył tournée po Rosji i Europie, prezentując cykl tzw. koncertów historycznych – monograficznych recitali poświęconych twórczości największych kompozytorów europejskich, którzy tworzyli od XVI do XIX wieku. W programie tego cyklu koncertowego nie mogło zabraknąć Jana Sebastiana Bacha; znalazło się także miejsce dla jego syna Carla Philippa Emanuela.

Anton Rubinstein wykształcił w konserwatorium petersburskim, którego był założycielem, sporą grupę polskich pianistów. Był wśród nich Bolesław Domaniewski, który powtórzył pomysł mistrza, organizując w sezonie 1895–1896 w Krakowie, gdzie osiadł po powrocie z Rosji, na wzór swego mistrza, cykl koncertów historycznych. W ramach serii zmieścił się pierwszy na ziemiach polskich koncert poświęcony wyłącznie dziełom Bacha. Odbył się na początku listopada 1895 roku. Jego oficjalnym organizatorem było miejscowe Towarzystwo Muzyczne. Zaangażowano orkiestrę i chór Towarzystwa, a także kilkoro pedagogów i uczniów konserwatorium. Dyrygował szef Chóru Akademickiego Wiktor Barabasz, a w programie znalazły się pojedyncze numery chóralne z *Pasji wg św. Mateusza* i *Pasji wg św. Jana*, *Crucifixus* z *Mszy h-moll* oraz szereg utworów kameralnych wykonanych na fortepianie bądź skrzypcach i fortepianie³³. O tym, jak nowy był dla ówczesnych krakowian Bachowski repertuar, poucza następujące zdanie recenzenta: „Kompozycje Bacha są nader poważne i trochę za ciężkie na cały wieczór i dlatego dwa razy je słuchać przyszłoby chyba z trudnością”³⁴. Uwagę Adolfa Steibelta wzięto sobie do serca: w drugiej serii koncertów historycznych, które urządziło Krakowskie Towarzystwo Muzyczne w następnym sezonie, wykonano jedynie szereg tańców Jana Sebastiana na wieczorze poświęconym w całości muzyce tanecznej³⁵.

³² *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 8, s. 93–94.

³³ Zob. F. Bylicki, w: *Ruch artystyczny i umysłowy*, „Czas” nr 256 z 7.11.1895, s. 4.

³⁴ A. Steibelt, *Z muzyki*, „Głos Narodu” nr 252 z 5.11.1895, s. 3.

³⁵ B.T., w: *Ruch artystyczny i umysłowy*, „Czas” nr 48 z 28 lutego 1897, s. 3. Na temat krakowskich koncertów historycznych zob. T. Przybylski, *Cykl XII krakowskich koncertów symfonicznych (tzw. historycznych) Towarzystwa Muzycznego w Krakowie*, w: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Warszawa 2000, s. 74–82.

Osiadliwszy się w 1900 roku w Warszawie, Domaniewski kontynuował działalność pianistyczną, grając nadal sporo Bacha – także w zespołach; z Marią Wąsowską-Badowską i Henrykiem Melcerem wykonał *Koncert C-dur* BWV 1064 w wersji na trzy fortepiany³⁶.

Do absolwentów konserwatorium petersburskiego należał również Jerzy Lalewicz (wychowanek Anny Jesipowej – żony Teodora Leszetyckiego). Po powrocie do kraju osiadł w Krakowie i tam zajął się pracą pedagogiczną. W 1905 roku urządził cykl wieczorów *Od Bacha do Chopina* z udziałem uczniów. Zostały one uzupełnione fachowymi pogadankami wygłoszonymi przez wykształconego w Wiedniu muzykologa Zdzisława Jachimeckiego³⁷.

Wśród pianistów debiutujących w ostatnich latach XIX wieku, którzy włączyli do swego repertuaru utwory Bacha była także Wanda Landowska – wychowanka Aleksandra Michałowskiego, który z pewnością odegrał znaczącą rolę w powstaniu jej znanej inklinacji do muzyki dawnej. Pierwsze prezentacje utworów Bacha w wykonaniu Landowskiej nie miały jeszcze charakteru „historycznie poinformowanych” – mieściły się z ramach XIX-wiecznej konwencji sugerującej prezentowanie pojedynczych kompozycji polifonicznych w ramach programów mieszanych. Na tej zasadzie włączyła młodzianka debiutantka wolną część *Koncertu włoskiego* BWV 971 do programu prezentowanego na koncercie warszawskiego Towarzystwa „Lutnia” (1897)³⁸. Także wczesne kompozycje Landowskiej, stylizowane na muzykę dawną: *Menuet* i *Gawot*, miały więcej wspólnego z duchem współczesnej muzyki salonowej niż ze świadomą grą z historycznym autentykiem, podobnie jak tańce barokowe stylizowane przez innych współczesnych jej pianistów, by wymienić chociażby popularne niegdyś *Gigue all’ antica* Teodora Leszetyckiego, czy nieśmiertelny *Menuet* Paderewskiego. W programach wczesnych występów Landowskiej dzieła muzyki dawnej bynajmniej nie przeważały, a jeśli już – artystka preferowała bardzo już wówczas popularne sonaty Scarlattiiego, efektowne drobiazgi Haendla, Kuhnaua, Daquina itp. Początek poważnej pracy nad kreowaniem wizerunku znawczyni i entuzjastki historycznego autentyku przypada dopiero na okres jej studiów w Berlinie: jesienią 1899 roku zaprezentowała w prestiżowej sali ber-

³⁶ Zob. hasło osobowe Bolesława Domaniewskiego w *Słowniku pianistów polskich* Stanisława Dybowskiego, dz. cyt., s. 129.

³⁷ W. Noskowski, *Muzyka w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1905, t. 158, z. 4, s. 563–568.

³⁸ M.M. Biernacki, *Przegląd Muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 44, s. 523.

lińskiej Sing-Akademie, wraz z pianistkami Koch i Siebold, *Koncert potrójny c-moll* BWV 1060 Bacha, jeszcze w wersji fortepianowej³⁹. Od tego momentu Landowska grała stale dzieła kameralne Bacha – na fortepianie i klawesynie – w głównych centrach muzycznych Europy (Paryż, Berlin, Wiedeń, Praga, Budapeszt, Petersburg) ze znakomitymi partnerami, wśród których byli czołowi przedstawiciele ruchu na rzecz odrodzenia muzyki dawnej, m.in. w 1910 roku odbyła tournée wiodące z Paryża do Petersburga ze słynną paryską grupą Société des instruments anciennes, założoną w 1901 roku przez Henri Casadesusa. Grupa dała m.in. koncerty w miastach polskich (Kraków, Warszawa, Wilno). Końcowym etapem podróży był Petersburg. W latach I wojny światowej w gronie partnerów Landowskiej, z którymi wykonywała kameralne kompozycje Bacha w Prusach i krajach monarchii austro-węgierskiej (wyjazdy do innych krajów były w tym czasie wykluczone), znaleźli się m.in. skrzypek Bronisław Huberman, flecista John Amans, wiolonczelista Paul Grümmer i organista Hans Hammerschlag. W recitalach solowych dawanych przez nią w pierwszych latach XX wieku zjawiały się z dzieł Bacha najczęściej *Partita c-moll* BWV 826 i *Koncert włoski*. Artystka chętnie łączyła ten koncert z *Wariacjami d-moll* Haendla⁴⁰. Pełny Bachowski program solowy, w którym znalazły się po raz pierwszy preludia i fugi z DWK, zagrała Landowska w wielkiej Sali Filharmonii Berlińskiej we wrześniu 1917 roku. Interpretacji DWK nie mieli szczęścia usłyszeć polscy słuchacze, gdyż do programów niezbyt licznych koncertów w Polsce (tu. m.in. dwukrotne występy z orkiestrą Filharmonii warszawskiej w 1913 i 1917 roku oraz seria dorocznych recitali we Lwowie pomiędzy 1911 i 1917 rokiem) Landowska wybierała zwykle drobne utwory Bacha, wciągając je do programów mieszanych, zawierających również utwory Mozarta, Haendla, Scarlattiego, czy Kuhnaua.

O wiele szersze było w omawianym czasie oddziaływanie myśli Landowskiej na polskich odbiorców, za sprawą docierających z zagranicy informacji o sukcesie jej wydanej w Paryżu w 1909 roku książki *La musique ancienne*, a przede wszystkim poprzez jej artykuły opublikowane w rodzimej prasie muzycznej – wśród nich praca *Bach i jego wyraziciele*, opublikowana w „No-

³⁹ *Berliner Nachrichten*, „Signale für die musikalische Welt” 1899 nr 63, s. 1001.

⁴⁰ Taki układ miał program recitalu wykonanego w Pradze w 1908 roku, w Sali Rudofinum, na zaproszenie Niemieckiego Towarzystwa Muzyki Kameralnej, zob. F.A., *Theater und Musik. Alte Kammermusik*, „Bohemia” 1908, nr 120, s. 2.

wościach Muzycznych” w 1906 roku⁴¹, której celem była obrona piękna muzyki dawnej jako piękna żywego, możliwego do odczucia przez kolejne pokolenia. Ten sam wątek podjęła Landowska w artykule *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności*, opublikowanym w 1913 roku w czołowym polskim piśmie fachowym „Przegląd Muzyczny”⁴²; była to także myśl przewodnia jej późniejszych pism o muzyce dawnej.

Artykułami tymi, będącymi zresztą przedrukami z prasy francuskiej, sprawnie „wstrzeliła się” artystka w zainicjowaną w środowisku pisarzy związanych z promującą nowoczesność formacją Młodej Polski dyskusję na temat genezy modernizmu muzycznego, w której toku stale łączono czołowych kompozytorów współczesnych z Bachem jako „ojcem modernizmu”. „Na szczycie sztuki muzycznej znajduje się trójca: Bach, Beethoven, Wagner, w której Bogiem Ojcem jest Bach, gdyż zostawił nam w swoim genialnym dziele wszystko, co jest, a zarazem wszystko co będzie, na wieki wieków” – pisał w charakterystyczny dla młodopolan egzaltowany sposób krakowianin Feliks Jasiński w eseju-rzecz *Manggha*⁴³. Szukając konkretnych pokrewieństw między muzyką Bachowską i współczesną (odznaczającą się szokującą harmoniką opartą na primacie dysonansu i swobodzie połączeń między akordami), fachowi autorzy wskazywali na Bacha jako „ojca harmoniki dysonansowej”⁴⁴. Czołowy przedstawiciel świeżo ukonstytuowanej dziedziny humanistyki – muzykologii Adolf Chybiński zdefiniował trzy sfery łączności muzyki Bacha z muzyką współczesną: harmonikę, polifonię oraz stylistykę (w sensie dominowania w obu tych rodzajach tendencji do komplikacji faktury)⁴⁵.

Młoda Polska to okres, w którym „słuchanie poprzez czytanie”⁴⁶ zdecydowanie dominowało w Polsce nad realnym udziałem publiczności w życiu koncertowym. Brało się to z jednej strony z ogromnej aktywności ówczesnego

⁴¹ W. Landowska, *Bach i jego wyraziciele*, „Nowości Muzyczne” 1906, nr 2 i nast.

⁴² Tejże, *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?* „Przegląd Muzyczny” 1913, nr 7, s. 4–7.

⁴³ F. Jasiński, *Manggha*, w: E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasiński i jego Manggha*, Kraków 1992, s. 311. Zob także: M. Dziadek, *Jan Sebastian Bach w oczach pisarzy Młodej Polski*, „Canor” 1994, nr 1, s. 12–15.

⁴⁴ Zob. np. A. Chybiński, *Grzegorz Fitelberg*, „Młoda Muzyka” 1908, nr 2.

⁴⁵ A. Chybiński, *Jan Sebastian Bach a terażniejszość*, „Przegląd Muzyczny” 1913, nr 22–25.

⁴⁶ *Listening through reading* – to określenie, niezwykle trafnie charakteryzujące sposób kształtowania się postaw wobec muzyki XIX-wiecznej publiczności przejęłam od wybitnego badacza recepcji muzyki L. Botsteina, z jego pracy *Listening through reading: Musical Literacy and the Concert Audience*, opublikowanej w piśmie „19th Century Music” 1992, t. 16, nr 2.

środowiska literackiego (z głównym ośrodkiem w Krakowie, skąd wywodzili się ostatnio cytowani autorzy: Jasiński i Chybiński), z drugiej – ze słabej kondycji instytucji muzycznych, zwłaszcza chórów i orkiestr. Na przełomie stuleci zasadniczą rolę w propagowaniu Bachowskiego repertuaru odegrali zagraniczni wirtuozi – skrzypkowie Józef Joachim, Jacques Thibaut i Willy Burmester, a z pianistów Eugen d’Albert i Ferruccio Busoni. Nie można powiedzieć, by ich propozycje spotykały się z entuzjazmem, czy chociażby zrozumieniem krytyków związanych z prasą codzienną; wręcz przeciwnie, dominującym tonem popularnych wypowiedzi na temat Bachowskich interpretacji tych muzyków był sceptycyzm, podobny do tego, który wyraził cytowany wyżej Adolf Steibelt po krakowskim koncercie historycznym. Zarzucano muzyce Bacha formalizm, hermetyczność, niedostatek ujmującego „uczucia”⁴⁷. Nieufnie odnoszono się zwłaszcza do wielkich dzieł oratoryjnych, przerastających jakoby możliwości percepcyjne słuchacza. „Kto ze świeżą, nie przytępioną umyślnie wrażliwością i wyczuleniem potrafi łączyć wzruszenie dla całego Bacha, a nie czekać niecierpliwie, aż się recitativy skończą, a zaczną chorały – ten jest albo olbrzymem uniwersalnym, albo po trosze muzycznym faryzeuszem” – zwierzał się czytelnikom miesięcznika „Ateneum” znany krytyk Cezary Jellenta⁴⁸. Jedyny ślad żywszego zainteresowania osobą Bacha w omawianym okresie to obowiązkowa danina dziennikarska wyprodukowana z okazji 150. rocznicy śmierci kompozytora (1900), kilka tekstów podejmujących wątki sensacyjne (*Nowo odkryte kompozycje Bacha*⁴⁹, *Szkielet Bacha rozpoznany po 150 latach*⁵⁰) oraz recenzje monografii Alberta Schweitzera, którą na język polski przełożono wszakże dopiero w II połowie XX wieku⁵¹.

Nieliczne koncerty, na których odważano się w ośrodkach polskich przełomu XIX i XX wieku wykonać wielkie utwory wokalnie-instrumentalne Bacha, były inicjatywami pojedynczych osób i bazowały na udziale zorganizowanych *ad hoc* zespołów amatorów. Do tego rodzaju inicjatyw należał omówiony wyżej koncert historyczny w Krakowie, a także zorganizowane w Wielki Piątek 1904 roku wykonanie *Pasji wg św. Mateusza* we Lwowie. Była to pierwsza prezen-

⁴⁷ Zob. M. Dziadek, *Polską krytyką muzyczną w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 395–396.

⁴⁸ C. Jellenta, *Kronika Sztuki*, „Ateneum” 1904, z. 6, s. 313.

⁴⁹ *Nowo odkryte kompozycje Bacha*, „Scena i Sztuka” 1910, nr 2, s. 17–18.

⁵⁰ *Szkielet Bacha rozpoznany po 150 latach*, „Scena i Sztuka” 1908, nr 31, s. 3–4.

⁵¹ Książkę wydało Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 1972 roku w przekładzie M. Kureckiej i W. Wirpszy.

tacja tego utworu w całości na ziemiach polskich. Inicjatorem wydarzenia był śpiewak Konrad Zawilowski, związany wówczas z Teatrem Miejskim. Kształcił się on także w dziedzinie muzykologii – był słuchaczem wykładów Guido Adlera w Wiedniu; tam spotkał się z muzyką wokально-instrumentalną Bacha, znajdującą się chociażby w repertuarze słynnego zespołu Wiener Sängerknaben, próbując ją następnie szczepić na ziemi rodzinnej.

Lwowskie wykonanie *Pasji* było wielkim wydarzeniem. Wystąpiła orkiestra działającej od 1902 roku Filharmonii Lwowskiej i połączone chóry amatorskie (m.in. Chór Technicki). Przed wykonaniem obszerny felieton na temat Bacha i jego *Pasji* napisał czołowy lwowski krytyk Stanisław Niewiadomski; dowiadujemy się z niego, że utwór wykonano w przeróbce Roberta Franza, zastępującej oryginalną partię basu cyfrowanego rozbudowanym akompaniamentem grupy smyczków i wzmacniającej, zgodnie z romantycznym gustem, brzmienie orkiestry poprzez dopisanie kilku partii instrumentów dętych (w tym puzonów) i kotłów⁵². W podobnym guście opracowano w Niemczech w II połowie XIX wieku szereg innych utworów Bacha na orkiestrę, m.in. popularną *Toccatę i fugę d-moll* BWV 565, którą zaprezentował warszawskiej publiczności w 1890 roku w tej wersji szef orkiestry operowej Józef Rebicek. Spowicie utworu w bogatą szatę brzmieniową niewiele pomogło słuchaczom, w których imieniu odezwał się krytyk „Kuriera Warszawskiego” Stanisław Ciechowski z pretensją do kompozytora, iż reprezentuje on „żywiół formalistyczno-retoryczny, mogąc[y] improwizować do nieskończoności”⁵³.

Pewien udział w propagowaniu muzyki Jana Sebastiana Bacha miała działająca od listopada 1901 roku Filharmonia Warszawska. Już w pierwszym sezonie działalności instytucji jej szef artystyczny Emil Młynarski zadyrygował w niej własną transkrypcją orkiestrową *Fugi g-moll* BWV 578⁵⁴. Wyprzedzając chronologię, dodajmy, że Młynarski interesował się orkiestrowaniem dzieł Bacha także w dojrzałym okresie życia. W czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych powziął pod wpływem Leopolda Stokowskiego – szefa Filharmonii Filadelfijskiej, autora niezmiernie popularnej orkiestracji *Toccaty i fugi d-moll*,

⁵² S. Niewiadomski, *Jan Sebastian Bach i jego Matthaëus-Passion* (dokończenie), „Słowo Polskie” nr 120 z 10 marca 1904, s. 2.

⁵³ S. Ciechowski, *Beethoven w Warszawie*, „Kurier Warszawski” nr 290 z 20 października 1890 s. 1.

⁵⁴ A. Miller, *Ostatni koncert Filharmonii*, „Głos” nr 43 z 25 października 1902, s. 662–663.

pomysł zinstrumentowania *Kunst der Fuge*. Prawykonanie fragmentów tego opracowania odbyło się w 1934 roku w Filharmonii Warszawskiej.

Zasluga wprowadzenia na estradę Filharmonii Warszawskiej oryginalnych dzieł orkiestrowych Bacha przypada wybitnemu dyrygentowi Grzegorzowi Fitelbergowi, który sprawował kierownictwo placówki po wyjeździe Młynarskiego do Anglii, w latach 1908–1909. W tym okresie zadyrygował w Filharmonii *III Suitę D-dur* BWV 1068 (w 1908 roku) oraz dwoma pierwszymi *Koncertami brandenburskimi* (w 1909 roku), spotykając się z tym samym niezrozumieniem ze strony recenzentów, które dotknęło innych ówczesnych artystów prezentujących muzykę lipskiego kantora w ośrodkach polskich. « *Koncert II brandenburski* Bacha, w drugiej części bardzo słaby, w całości przypomina drobniejsze i słabsze utwory tego kompozytora » – tymi słowami skwitował wykonanie Mieczysław Surzyński, profesor organów w Konserwatorium Warszawskim⁵⁵. Warto wspomnieć, że w tym okresie Fitelberg wplatał Bachowskie kompozycje pomiędzy utwory późnoromantyczne o wzmożonej ekspresji (Brahms, Skriabin, Szymanowski) – być może dlatego wydawały się recenzentom « blade ».

Fitelberg był z wykształcenia skrzypkiem, karierę rozpoczynał jako drugi skrzypek orkiestry Filharmonii Warszawskiej. Jako solista grywał bardzo rzadko, jedynie na imprezach dobroczynnych i okolicznościowych. W tej roli wystąpił w 1924 roku na koncercie ku czci nestora polskich skrzypków Stanisława Barcewicza, wykonując wraz z Józefem Ozimińskim *Koncert podwójny d-moll* BWV 1043⁵⁶.

XX-lecie międzywojenne przyniosło ogromny postęp w dziedzinie recepcji muzyki Bacha w Polsce. Przesądziły o tym dwa czynniki: włączenie w granice odrodzonej Rzeczypospolitej części Górnego Śląska, posiadającego wspaniale rozwiniętą powszechną kulturę muzyczną ukształtowaną pod wpływem niemieckich ośrodków: Wrocławia, Lipska i Berlina, po drugie zaś – pojawienie się trendu do « nadrabiania zaległości » we wszelkich dziedzinach życia społecznego, w tym i w życiu muzycznym. Zorganizowana już we wczesnych latach 20. XX wieku pomoc państwowa w postaci stypendiów umożliwiła młodym artystom wyjazdy do czołowych ośrodków zagranicznych. Była wśród nich założona przez Wandę Landowską szkoła muzyki dawnej w Saint-Leu-

⁵⁵ M. Surzyński, *Warszawska Orkiestra Symfoniczna*, „Nowa Gazeta” 1909, nr 498, s. 4.

⁵⁶ Zob. L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg 1879-1953. Życie i dzieło*, Katowice 1995, s. 89.

la-Forêt pod Paryżem. Absolwentkami kursów Landowskiej były trzy polskie pianistki: Emma Altberg, Janina Wysocka-Ochlewska i Margerita Trombini-Kazuro. Koncertowały także na klawesynie, a w ich repertuarze, świadomie skoncentrowanym na muzyce dawnej, dzieła Bacha grały niebagatelną rolę. Występowały pojedynczo i wspólnie, grając utwory solowe oraz kompozycje na dwa lub trzy instrumenty klawiszowe; brały udział w wykonaniach *Koncertów brandenburskich*, realizując partię basso continuo; ściśle współpracowały z powstałym w 1925 roku w Warszawie Stowarzyszeniem Miłośników Muzyki Dawnej, organizującym regularne sezony koncertowe.

Inspiracją dla młodych pianistów chcących nie tylko grać Bacha, ale i grać go zgodnie z aktualną wiedzą o wykonawstwie historycznym, byli także dwaj niemieccy pedagodzy, którzy pomieszkiwali w Zakopanem: Egon Petri i Wilhelm Kempff. Na ich letnich kursach zapoznawano się m.in. z niemieckimi edycjami krytyczno-źródłowymi dzieł klawiszowych Bacha autorstwa m.in. Kreutza i Kellera; wiedza ta posłużyła następnie do opracowania, już po drugiej wojnie światowej, pierwszych polskich „poinformowanych historycznie” wydań Bachowskich; pionierką w tej dziedzinie była wspomniana Emma Altberg. Jako pierwsza przygotowała polskie edycje łatwych utworów Bacha przeznaczonych do początkowego nauczania gry na fortepianie.

Jeśli idzie o inne dziedziny wykonawstwa muzycznego, po I wojnie światowej pojawiło się w Polsce dwóch koncertujących organistów, w których repertuarze znalazły się dzieła Bacha. Byli to Feliks Nowowiejski i Bolesław Szabelski, równocześnie działający jako kompozytorzy. W twórczości obu artystów uwyraźniło się zainteresowanie polifonią. Jeśli chodzi o koncertowanie – repertuar Bachowski był ważną częścią działalności wirtuozowskiej Nowowiejskiego. Waldemar Gawiejnowicz opracował na podstawie kwerendy prasy krakowskiej spis kompozycji Bacha, które Nowowiejski wykonywał w czołowych kościołach Krakowa, gdzie mieszkał w latach 1909–1914, piastując stanowisko dyrektora Towarzystwa Muzycznego⁵⁷. Spis ten obejmuje 14 pozycji, które trudno zidentyfikować, bowiem autor miał do dyspozycji jedynie tytuły utworów podane w gazetach – niektóre nadane przez XIX-wiecznych wydawców (*Pastorałka* czy *Resignation*). Niektóre tytuły gatunkowe figurują bez określenia tonacji, zatem mogą odnosić do jednych i tych samych kompo-

⁵⁷ W. Gawiejnowicz, *Feliks Nowowiejski w życiu muzycznym Krakowa jako wykonawca i kompozytor muzyki organowej*, w: *Feliks Nowowiejski i jemu współcześni wobec idei muzycznych przelomu XIX i XX wieku*, red. I. Dulisz, J. Schiller-Rydzewska, Olsztyn 2019, s. 144–180.

zycji; w rzeczywistości repertuar Nowowiejskiego mógł być zatem węższy; nie brakło w nim wszakże najbardziej popularnej pozycji – *Toccaty i fugi d-moll*.

Szabelski koncertował najintensywniej w latach 20., gdy zamieszkał w Katowicach. Nagrywał audycje dla tamtejszej rozgłośni Polskiego Radia, a 28 września 1929 roku na uroczystej mszy św. odprawionej z okazji otwarcia Śląskiego Konserwatorium Muzycznego wykonał *Fantazję i fugę organową g-moll* Bacha BWV 542.

W konserwatorium tym pracowała pianistka zainteresowana muzyką Bacha – Władysława Markiewiczówna, wykształcona w Krakowie i Berlinie. Lubiała wykonywać potężnie brzmiące transkrypcje bachowskie Busoniego, łącząc je – co wówczas weszło w modę – z utworami współczesnymi.

Ogromnie ważne dla polskiej kultury muzycznej międzywojnia było pojawienie się chórów, które były w stanie wykonywać dzieła oratoryjne niemieckiego mistrza. Rola pionierska przypada tu Górnemu Śląskowi i działającym na jego terenie niemieckim towarzystwom muzycznym, przede wszystkim znakomitemu chórowi miejskiemu z Katowic, założonemu przez przybyłego tu w 1872 roku Oskara Meistera. Ukształtował on repertuar zespołu, w którym dominowała niemiecka klasyka od Bacha, poprzez Haydna, Mozarta i Beethovena do Brahmsa. Profil ten podtrzymali następcy Meistera: Gustav von Lüpke, pracujący z chórem do końca 1915 roku oraz Fritz Lubrich – chórmistrz, organista i kompozytor, związany z zespołem do 1945 roku.

W latach 20. ukonstytuował się w polskiej części Górnego Śląska Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, obejmując przewodnictwo w miejscowym amatorskim ruchu chóralnym. Pierwszym kierownikiem Związku był Julian Samulowski – kapelmistrz i organista wywodzący się z Warmii, wykształcony w słynnej szkole muzyki kościelnej w Ratyźbonie. Po nim funkcję sprawował m.in. Stefan Marian Stoiński (1925–1931). W 1927 roku Stoiński przejął prowadzenie najstarszego katowickiego chóru „Ogniwo”, istniejącego od 1913 roku. Rozbudował repertuar zespołu według modelu wypracowanego w Niemczech, tj. stawiając w centrum klasyczną muzykę oratoryjną, a także powiększył jego skład – do blisko stu osób. „Ogniwo” wytrwale rywalizowało z chórem założonym przez Meistera (Der Meistersche Gesangverein), szybko osiągając poziom, który pozwalał mu wykonywać m.in. oratoria Haydna i Haendla. Jednak to Fritz Lubrich miał zaszczyt zapoznać Warszawę z dwo-

ma arcydziełami Bacha: *Mszą h-moll* (1928) i *Pasją wg św. Mateusza* (1935), pierwszy raz wykonywanymi w tym mieście.

Pojawienie się w stolicy katowickiego chóru Lubricha, na prezentację którego wybrano zresztą nie najszcześniejszy termin (odbył się w ramach taniej serii niedzielnych filharmonicznych koncertów popołudniowych w końcówce karnawału) wywołało trochę kontrowersji. Jeden z czołowych ówczesnych krytyków działających w stolicy – Karol Stromenger umieścił w swojej recenzji sugestię, że szef zespołu wybrał utwór ze słowami w języku łacińskim, aby nie narażać się warszawskiej publiczności śpiewaniem po niemiecku⁵⁸. Sam fakt zaproszenia chóru „z prowincji” uznał za „zawstydzający” dla rodaków, a wykonanie, w którym wzięła udział orkiestra Filharmonii Warszawskiej i miejscowi soliści, m.in. Ewa Bandrowska-Turska i Józef Woliński – za przeciętne⁵⁹. Przeciwnego zdania była recenzentka kobiecego tygodnika „Bluszcz” Paula Lamowa: chwając katowicki chór i jego dyrygenta wskazała na solidny, systematyczny tryb pracy śląskich muzyków, wyróżniający się na tle – jej zdaniem – dyletanckich działań polskich propagatorów muzyki dawnej (miała na myśli mające miejsce w tym samym czasie wykonanie kantaty *Weinen, Klagen, Sorgen, Sagen* BWV 12 przez Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki)⁶⁰. Wymowa przytoczonych tekstów wskazuje wyraźnie na istnienie „drugiego dna” ówczesnej recepcji Bacha, które tworzyła świadomość kryzysu polskiego życia muzycznego, borykającego się z problemami finansowymi i kadrowymi. Kryzys ów, drastycznie pogłębiony w kolejnych latach, był wiodącym tematem dyskusji polskiego środowiska muzycznego do 1939 roku. Szereg artystów, którzy odwiedzili III Rzeszę w drugiej połowie lat 30. wskazywało tamtejszą organizację życia muzycznego jako wzór dla polskich władz.

Rzecz jasna, w polską recepcję Bacha w latach międzywojennych nie mógł nie zostać wpisany wątek rywalizacji narodowej. Objawił się szczególnie ostro w dzielnicach posiadających mniejszości niemieckie (Wielkopolska, Warmia, polska część Górnego Śląska). Warszawski sukces chóru Lubricha postarał się umniejszyć jego katowicki konkurent Stefan Marian Stoiński. Czytelników redagowanego przez siebie pisma „Śpiewak Śląski”, poświęconego propago-

⁵⁸ K. Stromenger, *Przegląd Muzyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 15, s. 288.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ P[aula] L[amowa], *Z życia muzycznego*, „Bluszcz” 1928, nr 10, s. 14.

waniu idei polskiego śpiewactwa amatorskiego jako bastionu patriotyzmu, przekonywał, że wykonanie *Mszy* było nieudane⁶¹.

Kolejne wielkie przedsięwzięcie Lubricha – prezentacja *Pasji wg św. Mateusza* w Filharmonii Warszawskiej, pod jego dyрекcją, z udziałem dwuosobowego chóru wrocławskiej Sing-Akademie, niemieckich solistów i instrumentalistów (wykonawców partii organów i basso continuo), w Wielki Piątek 1935 roku prasa warszawska potraktowała jednogłośnie jako wielkie wydarzenie: „Dzień 18 kwietnia r. 1935-go pamiętnym pozostanie na zawsze w dziejach stołecznej kroniki muzycznej [...]. Nareszcie Warszawa poznała jedno z najpiękniejszych dzieł arcymistrza, stanęła w obliczu jednego z najwspanialszych pomników sztuki dźwiękowej, wzniesionego mocą wspaniałości ducha człowieczego, siłą szlachetności, wzniosłości uczucia, nieskazitelną czystością myśli chrześcijańskiej” – entuzjazmował się krytyk „Kuriera Warszawskiego” Leopold Binental⁶². Nawet Piotr Rytel, krytyk o poglądach wybitnie nacjonalistycznych, pisujący w endeckiej „Myśli Narodowej”, wyraził uznanie dla niemieckich muzyków: „na bezwzględną pochwałę zasługuje zrozumienie powagi zadania i szacunek dla treści wykonywanego dzieła oraz jego autora”⁶³. Aby w pełni zrozumieć intencję Rytle, należy dodać, że jego poglądy były nacechowane skrajnym antysemityzmem; z tej perspektywy doceniał całe dziedzictwo muzyki „aryjskiej”, wyróżniając jako wiodący dorobek kompozytorów niemieckich, w tym przede wszystkim Bacha, Beethovena i Wagnera.

W recenzjach warszawskich dotyczących prezentacji *Pasji* nie spotkamy żadnych jawnych aluzji politycznych, co było związane z ograniczeniami cenzuralnymi – koniecznością dostosowania się do aktualnego kursu władz, nakazującego wyciszać nastroje antyniemieckie. Kilku recenzentów ponownie wyzyskało koncert niemieckich muzyków jako pretekst do napiętnowania mizerii miejscowego wykonawstwa. Jeden z nich, przedstawiciel młodego pokolenia muzyków, związany z elitarnym czasopiśmem literackim „Prosto z Mostu”, pisał: „Musiano aż z Wrocławia sprowadzić cały zespół Sing-Akademie wraz z solistami, aby nareszcie, po upływie niemal dwóch stuleci, zapoznać polską publiczność z jednym z największych arcydzieł, jakim obdarzył świat

⁶¹ [bez nazwiska autora], *Varia*, „Śpiewak Śląski” 1928, nr 3, s. 34.

⁶² Bis [Leopold Binental], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 112, wyd. wieczorne, s. 5.

⁶³ W. Narusz [Piotr Rytel], *Muzyka. Filharmonia*, „Myśl Narodowa” 1935, nr 17, s. 276.

geniusz ludzki”⁶⁴. W kilku recenzjach pojawił się też charakterystyczny „wątek polski”, obecny już w wypowiedziach po wykonaniu *Mszy h-moll* w 1928 roku (m.in. w cytowanych tekstach Stromengera i Lamowej) – przypomnienie, że Bach był nadwornym kompozytorem elektora saskiego i króla Polski Augusta III. Omawiając prezentację *Pasji* w 1935 roku, Karol Stromenger podjął także, na łamach dziennika rządowego „Gazeta Polska”, zagadnienie obecności rytmów polonezowych w dziełach oratoryjnych Bacha⁶⁵. Kontynuowano je z powodzeniem po II wojnie światowej⁶⁶.

„Spolszczenie” Bacha nie uszło uwagi niemieckich krytyków realizujących w okresie III Rzeszy dzieło „odbudowy dziedzictwa niemieckiego na Wschodzie”. Był wśród nich Konrad Müller, autor opublikowanego tuż po wybuchu wojny na łamach, „Signale für die Musikalische Welt” artykułu *Polen und Musik*. Czytamy tam: „Kiedy wrocławskie Singakademie wykonała w 1935 roku – po raz pierwszy – *Pasję według św. Mateusza* w Warszawie, tamtejsza gazeta przedstawiła Bacha jako „nadwornego organistę króla polskiego” (!). Tego rodzaju informacja jest charakterystyczna dla polskiej buty, która chętnie wzięłaby na własność Bacha, podobnie jak innych wielkich Niemców (Kopernika, Wita Stwosza). W rzeczywistości Polska jest uboga w twórczych uczonych i artystów, w szczególności w twórczych muzyków”⁶⁷.

Nabrzmiały w latach 30. konflikt polsko-niemiecki znacząco wpłynął na obecność muzyki Bacha w polskim życiu muzycznym regionów pogranicznych, takich jak Śląsk czy Wielkopolska – tam tendencją dominującą była eliminacja muzyki niemieckiej z imprez adresowanych do szerokiej publiczności; nie znikła ona wszakże z programów koncertów uczniowskich w konserwatoriach, gdzie nadal stanowiła, tak jak wszędzie na świecie, ważną część programu nauczania. Obchodzono w Polsce, jakkolwiek nie z takim zapalem, jak w Niemczech, 250. rocznicę urodzin Bacha i Haendla (1935); kantaty Bacha rozbrzmiewały też w latach 30. na koncertach religijnych – wielkopost-

⁶⁴ M. Kondracki, *Recenzje muzyczne*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 18, s. 7.

⁶⁵ [Karol Stromenger], *Zagadki Jana Sebastiana Bacha*. „Gazeta Polska” nr 110 z 20 kwietnia 1935, s. 4.

⁶⁶ Kwestią obecności rytmów polonezowych w muzyce Bacha zajmował się pochodzący z Cieszyńska muzykolog Karol Hławiczka. W roku 1960 opublikował na łamach prestiżowego pisma „Bach-Jahrbuch” pracę *Zur Polonaise g-moll (BWV Anh. 119) aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. W tym samym piśmie w roku 1965 ukazała się jego kolejna praca – *Die Herkunft der Polonaise-Melodie aus der Ouverture h-moll (BWV 1067) von J.S. Bach*.

⁶⁷ K. Müller, *Polen und Musik*, „Signale für die musikalische Welt” 1939, z. 41/42, s. 464. Tłumaczenie: Magdalena Dziadek.

nych i wielkanocnych⁶⁸. W głównych ośrodkach miejskich II Rzeczypospolitej utwory Bacha (głównie koncerty skrzypcowe i klawiszowe) grywali w filharmoniach wirtuozi polscy i zagraniczni do końca sezonu 1938-1939, podobnie jak utwory Beethovena, Mozarta, a nawet Wagnera. Jednym z ostatnich był urodzony we Włocławku i wykształcony w Warszawie oraz Berlinie wybitny skrzypek i dyrygent żydowskiego pochodzenia Szymon Goldberg. W lutym 1939 roku zadyrygował w Filharmonii Warszawskiej koncertem kameralnym „od skrzypiec” tj. działając, według najnowszej mody panującej wśród wykonawców muzyki dawnej, równocześnie jako solista i dyrygent; w jego programie znalazł się Bachowski *Koncert E-dur* BWV 1042⁶⁹.

Spisana tu kronika obecności dzieł Bacha w polskim życiu koncertowym kilkunastu dekad pozwala dojrzeć konsekwencję, z jaką odnoszono się do nich jako części dziedzictwa kultury europejskiej. Niezależnie od koniunktur politycznych, pozycja muzyki Bachowskiej w polskim życiu muzycznym była stała i odpowiadała tej, którą cieszył się wielki niemiecki kompozytor na Zachodzie, przynajmniej na poziomie intencji organizatorów życia muzycznego i wykonawców. Nieliczne przypadki upolitycznienia odbioru wykonań Bacha, wiążące się z polsko-niemiecką rywalizacją w życiu publicznym lat 20. i 30. XX wieku, nie burzą tego obrazu. W tym okresie Bach pozostał dla Polaków, podobnie jak Haendel, Mozart czy Beethoven, wielkim klasykiem. Można by zapytać, dlaczego nie napisano w naszym kraju przed 1939 rokiem żadnej książki o Bachu, chociaż dorobiliśmy się wtedy kilku popularnych monografii poświęconych Mozartowi i Beethovenowi? Można przypuścić, że w biografii Bacha nie dostrzeżono materiału na romantyczną legendę – warunek konieczny, by daną osobą zainteresować szerszą publiczność. Brak rodzimej biografistyki Bachowskiej nadrobiono zresztą natychmiast po zakończeniu II wojny światowej, w związku z kolejną okrągłą rocznicą, jaka przypadała w roku 1950. Omówienie stworzonej wtedy literatury wykracza jednak poza ramy chronologiczne tej pracy.

⁶⁸ Ostatnie przedwojenne wykonanie kantaty na niedzielę wielkanocną *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 odbyło się w Poznaniu, siłami tamtejszego Towarzystwa Muzycznego, w 1938 roku (zob. Jerzy Korab [Jerzy Młodziejowski], *Muzyka w Poznaniu*, „Kultura” 1938, nr 18, s. 8).

⁶⁹ Zob. K. Regamey, *Niezwykły koncert*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 7, s. 4.

Bibliografia

Źródła

- Berliner Nachrichten*, „Signale für die musikalische Welt” 1899, nr 63.
- Bis [Binental Leopold], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 112.
- Biernacki M. M., *Przegląd Muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 44.
- Ciechowski S., *Beethoven w Warszawie*, „Kurier Warszawski” nr 290 z 20 października 1890.
- Chybiński A., *Grzegorz Fitelberg*, „Młoda Muzyka” 1908 nr 2.
- Delacroix E., *Dzienniki*. Część pierwsza 1822-1853, tłum. J. Guze i J. Hartwig, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.
- [bez nazwiska autora], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901 nr 8.
- F.A., *Theater und Musik. Alte Kammermusik*, „Bohemia” 1908 nr 120.
- Jasiński F., *Manggha*, w: E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasiński i jego Manggha*, Universitas, Kraków 1992.
- Jellenta C., *Kronika Sztuki*, Ateneum” 1904, z. 6.
- Jerzy Korab [Jerzy Młodziejowski], *Muzyka w Poznaniu*, „Kultura” 1938 nr 18.
- Kleczyński J., *O wykonywaniu dzieł Chopina*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1959.
- Kondracki M., *Recenzje muzyczne*, „Prosto z Mostu” 1935 nr 18.
- Krogulski W.J., *Żywoty artystów naszych*, rkp. Biblioteka Jagiellońska, sygn. 6828.
- P[aula] L[amowa], *Z życia muzycznego*, „Bluszcz” 1928, nr 10.
- Landowska W., *Bach i jego wyraziciele*, „Nowości Muzyczne” 1906, nr 2-4.
- Landowska W., *Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności?*, „Młoda Muzyka” 1908, nr
- Liszt F., *Chopin*, tłum. F. Faleński, nakł. Księgarni Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1873.
- Miller A., *Ostatni koncert Filharmonii*, „Głos” 1902, nr 43.
- Müller K., *Polen und Musik*, „Signale für die musikalische Welt” 1939, z. 41/42.
- Niewiadomski S., *Jan Sebastian Bach i jego Matthaues-Passion*, „Słowo Polskie” 1904, nr 114, 116, 120.
- Noskowski W., *Muzyka w Krakowie*, „Przegląd Polski 1905, t. 158, s. 4.
- Nowo odkryte kompozycje Bacha*, „Scena i Sztuka” 1910 nr 2.
- Program 3-letniego kursu gry na fortepianie w klasach wyższych Instytutu Muzycznego (Konservatorium) Warszawskiego*, w: A. Rutkowska, *Działalność pedagogiczna Instytutu Muzycznego Warszawskiego (1860-1918)*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Warszawa 1967.
- Programat na 6 kursów rocznych podzielony, podług którego ma być prowadzony wykład w klasach fortepianowych*, b.d. [1868], w: A. Rutkowska, *Działalność pedagogiczna Instytutu Muzycznego Warszawskiego (1860-1918)*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Warszawa 1967.

Programat sześciu kursów rocznych w klasach fortepianu, w: A. Rutkowska, *Działalność pedagogiczna Instytutu Muzycznego Warszawskiego (1860-1918)*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Warszawa 1967.

Regamey K., *Niezwykły koncert*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 7.

Ruch artystyczny i umysłowy, B.T. [tekst bez tytułu], „Czas” 1897, nr 48.

Ruch artystyczny i umysłowy, Bylicki Franciszek [tekst bez tytułu], „Czas” 1895, nr 256.

Stromenger K., *Przegląd Muzyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 15.

[Stromenger Karol], *Zagadki Jana Sebastiana Bacha*. „Gazeta Polska” 1935, nr 110.

Surzyński M., *Warszawska Orkiestra Symfoniczna*, „Nowa Gazeta” 1909, nr 498.

Szkielet Bacha rozpoznany po 150 latach, „Scena i Sztuka” 1908, nr 31.

Tarnowski S., *Marcelina Czartoryska*, „Przegląd Polski” 1895, t. 116.

W. Narusz [Piotr Rytel], *Muzyka. Filharmonia*, „Myśl Narodowa” 1935, nr 17.

[bez nazwiska autora], *Varia*, „Śpiewak Śląski” 1928, nr 3.

Opracowania

Botstein L., *Listening through reading: Musical Literacy and the Concert Audience*, „19th Century Music” 1992, Vol. 16, No 2.

Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003.

Dziadek M., *Jan Sebastian Bach w oczach pisarzy Młodej Polski*, „Canor” 1994, nr 1.

Dziadek M., *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.

Eigeldinger J.-J., *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Z. Skowron, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.

Elste M., *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000*, Metzler-Bärenreiter, Stuttgart – Weimar 2000.

Gawiejnowicz W., *Feliks Nowowiejski w życiu muzycznym Krakowa jako wykonawca i kompozytor muzyki organowej*, w: *Feliks Nowowiejski i jemu współcześni wobec idei muzycznych przelomu XIX i XX wieku*, red. I. Dulisz, J. Schiller-Rydzewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2019.

Lachowicz S., *August Freyer – szkic biograficzny*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.

Markiewicz L., *Grzegorz Fitelberg 1879-1953. Życie i dzieło*, Fundacja Międzynarodowych Konkursów Dyrygentów im. G. Fitelberga, Katowice 1995.

Niecks F., *Frederick Chopin, As a Man and Musician*, Novello&Co, Ewer&Co, London 1888.

Nowak-Romanowicz A., *Józef Elsner*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957.

Przybylski T., *Cykl XII krakowskich koncertów symfonicznych (tzw. historycznych) Towarzystwa Muzycznego w Krakowie*, w: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Związek Kompozytorów Polskich Sekcja Muzykologów Warszawa 2000.

Pukińska-Szepietowska H., *Życie koncertowe w Warszawie (lata 1800-1830)*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Rutkowska A., *Działalność pedagogiczna Instytutu Muzycznego Warszawskiego (1860-1918)*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina, Warszawa 1967.

Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. Podsjedlik, Raniowski i Spółka, Poznań 1995.

Woźna-Stankiewicz M., *Jan Kleczyński – pisarz, pedagog, kompozytor*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.

Strona internetowa

<https://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/id/827> (dostęp: 12.02.2020).

Nota o Autorce

Magdalena Dziadek – ur. w 1961r. w Bielsku-Białej, ukończyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach (dyplom z wyróżnieniem, 1984). W 1991 roku obroniła w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie dysertację doktorską, poświęconą warszawskiej krytyce muzycznej z lat 1810–1890. W 2004 zrealizowała tamże przewód habilitacyjny. Od 1992 prowadzi samodzielną działalność naukową, skupiając się na historii polskiej i środkowoeuropejskiej kultury muzycznej XIX i 1. połowy XX wieku. Opublikowała dwuczęściową monografię *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, zbiór materiałów źródłowych dotyczących recepcji muzyki Chopina w Polsce w XIX wieku oraz w Polsce i w Niemczech w XX-leciu międzywojennym oraz kilka innych książek poświęconych historii polskiej kultury muzycznej (w tym dwutomową monografię *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu – dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010* oraz popularną pracę o biografach Chopina, wyd. Warszawa 2019). Obecnie pracuje nad życiem i twórczością Stanisława Moniuszki. Jest profesorem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

W niedzielę siedzę z Erlandem w moim pokoju w teatrze i rozmawiamy o Sebastianie Bachu. Mistrz powrócił z podróży, żona i dwoje dzieci zmarło pod jego nieobecność. Zapisał w dzienniku: Dobry Boże, spraw, żebym nie utracił mojej radości. W całym moim świadomym życiu żyłem tym, co Bach nazywał swoją radością. Ratowała mnie ona w kryzysach i nieszczęściach i funkcjonowała równie wiernie jak moje serce. Niekiedy przemożna i trudna do utrzymania w ryzach, ale nigdy wroga lub destruktywna. Bach nazywał ten stan swoją radością, radością daną od Boga. Dobry Boże, spraw, żebym nie utracił mojej radości. [...]

Pewnej grudniowej niedzieli słuchałem *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha w kościele Hedvig Eleonory. Było popołudnie, śnieg padał cały dzień, cicho i bez wiatru. Teraz zaczęło świecić słońce. Siedziałem na lewej bocznej galerii, wysoko pod samym sklepieniem. Mieniające się złotem, silne światło słoneczne rzucało refleksy na rząd okien plebanii naprzeciwko kościoła i tworzyło figury i wzory na wewnętrznych podporach sklepienia. Światło ostrymi klingami wpadało skośnie przez kopułę. Witraż obok głównego ołtarza płonął przez chwilę i zgasł, bezgłośnie eksplozja czerwieni, błękitu i złotawego brązu. Krzepiący chorał rozchodził się po zmierzchającej nawie: pobożność Bacha łagodzi udrękę naszej niewiary.

Ingmar Bergman

TOMASZ GÓRNY
UNIwersytet Warszawski

„CHORAŁY SCHÜBLEROWSKIE”
JOHANNA SEBASTIANA BACHA:
MUZYKA, TEKST, PRAKTYKA
WYKONAWCZA¹
JOHANN SEBASTIAN BACH’S
‘SCHÜBLER CHORALES’: MUSIC, TEXT,
PERFORMANCE PRACTICE

Słowa kluczowe: Johann Sebastian Bach, *Chorały Schüblerowskie*, muzyka organowa.

Key words: Johann Sebastian Bach, *Schübler Chorales*, organ music.

Abstrakt: Artykuł dotyczy tzw. *Chorałów Schüblerowskich* BWV 645–650 Johanna Sebastiana Bacha, tj. zbioru kompozycji organowych, który ukazał się drukiem około roku 1748. Większość z tych kompozycji to transkrypcje fragmentów wcześniejszych kantat lipskiego kantora, co sprawia, że przypadek ten stanowi doskonałe źródło do badań porównawczych. W niniejszym tekście rozważono przede wszystkim problemy związane z tkanką słowno-muzyczną kantat oraz odpowiadających im chorałów (na przykładzie *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645), a także omówiono zagadnienia praktyki wykonawczej wynikające z przeniesienia muzyki wokalnie-instrumentalnej na organy (przede wszystkim w odniesieniu do *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650).

¹ Artykuł powstał w trakcie realizacji projektu „Johann Sebastian Bach’s *Schübler Chorales*: music, text, performance practice”. Badania były finansowane przez Narodową Agencję Wymiany Akademickiej (grant nr PPN/BEK/2018/1/00255/DEC/1). W ramach prowadzonych badań odbyłem 6-miesięczny staż w Hochschule für Musik und Theater w Hamburg i współpracowałem z Pieterem van Dijkem (profesorem organów w tejże uczelni), któremu uprzejmie dziękuję za zaangażowanie w projekt, liczne rozmowy oraz konsultacje. Ponadto dzięki serdecznej pomocy Państwa Bylickich udało się ustalić kilka nieznanych jak dotąd w literaturze Bachowskiej szczegółów na temat pierwodruku *Chorałów Schüblerowskich* zawierającego odręczne korekty kompozytora. Uprzejmie dziękuję Pani Róży Szuldrzyńskiej (*de domo* Bylickiej). Ponadto podziękowania niechaj przyjmą Pani Teresa Bylicka oraz Panowie Maksymilian i Iko Byliccy.

Abstract: The paper discusses Johann Sebastian Bach's *Schübler Chorales* BWV 645–650, i.e. a collection of organ compositions published around 1748. Most pieces in that collection are transcriptions from Bach's earlier cantatas, which makes them perfect material for comparative studies. This paper focuses on assorted points of lyrics and music, using *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 as an example; also discussed are the issues of performance practice resulting from the adapting cantatas for the organ, with special attention being paid to *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650.

1. Datowanie, styl, praktyka wykonawcza

Pod koniec I połowy wieku XVIII ukazał się druk zatytułowany *Sechs Chorale von verschiedener Art*. Na karcie tytułowej (zob. ilustracja 1) czytamy, co następuje:

Sechs Chorale von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen verfertigt von Johann Sebastian Bach Königl: Pohln: und Chur. Sæchß: Hoff=Compositeur Capellm: u: Direct: Chor: Mus: Lips: In Verlegung Joh: Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde. Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm: Bachen, bey dessen Herrn Söhnen in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella.

Sześć chorałów różnego rodzaju przeznaczonych na organy z dwoma manualami oraz pedałem, przygotowanych przez Johanna Sebastiana Bacha, nadwornego kompozytora królewsko-polskiego i elektorsko-saskiego, dyrektora Chori Musici w Lipsku. Nakładem Johanna Georga Schüblera, Zella w Lesie Turyńskim. Do nabycia u Pana Kapelmistrza Bacha w Lipsku, u jego synów w Berlinie i Halle oraz u wydawcy w [miejsowości] Zella².

Wydawcą druku był Johann Georg Schübler³ – uczeń Bacha⁴. Od jego nazwiska pochodzi popularna w literaturze przedmiotu nazwa omawianego cyklu – *Chorały Schüblerowskie*⁵. Rok publikacji nie jest znany, jednak zbiór

² Współcześnie Zella-Mehlis. Przekład – T.G.

³ G. Kraft, *Johann Georg Schübler. Bachs Notenstecher und Verleger*, w: H. Bessler, G. Kraft et al. (red.), *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, Weimar 1950, s. 183–188.

⁴ Wynika to m.in. z życiorysu Johanna Heinricha Schüblera (tj. brata Johanna Georga Schüblera). Zob. W. Wiemer, *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, „Bach-Jahrbuch” 1979, t. 65, s. 75–95; *Bach-Dokumente III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, H.-J. Schulze (red.), Leipzig – Kassel 1972, nr 145, s. 196. Zob. też B. Koska, *Bachs Privatschüler*, „Bach-Jahrbuch” 2019, t. 105, s. 13–82 (szczególnie s. 43).

⁵ Podstawowe opracowania podręcznikowe dotyczące *Chorałów Schüblerowskich* to m.in.:

musiał się ukazać nie wcześniej niż 16 kwietnia 1746, ponieważ to właśnie wtedy Wilhelm Friedemann Bach przeniósł się do Halle, aby objąć funkcję organisty w kościele Mariackim (*Liebfrauenkirche*). Najczęściej datuje się *Sześć chorałów* na okres około roku 1748⁶. Niektórzy badacze skłonni są przesuwac tę datę bliżej roku 1750, ponieważ Bach w chwili śmierci był winny „Panu Schüblerowi” ponad dwa reichstalery (2 rthl. 16 gr.)⁷. Randolph N. Currie⁸ i Albert Clement⁹ sądzą, że dług musiał być związany z wydaniem *Chorałów Schüblerowskich* i dlatego opowiadają się za późniejszym okresem publikacji niż 1748. Warto wszak podkreślić, że nie wiadomo, czy pieniądze należały się Johannowi Georgowi Schüblerowi, czy któremuś z jego braci (np. Johannowi Heinrichowi¹⁰), ani nie ma pewności co do tego, czy płatność dotyczyła sztychowania *Sześciu chorałów*, czy może innego druku (rodzina Schüblerów była również zaangażowana w inne projekty wydawnicze Johanna Sebastiana Bacha, przede wszystkim w powstanie *Musikalisches Opfer* BWV 1079)¹¹. Innymi słowy, pewne jest tylko to, że druk ukazał się w okresie 1746–1750.

B. Billeter, *Die Schübler-Choräle*, w: tegoż, *Bachs Klavier- und Orgelmusik*, Winterthur 2010, s. 778–783; P. Williams, *Schübler Chorales BWV 645–650*, w: tegoż, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge 2008 [2003/1980], s. 317–335; J. Butt, *Die «Schübler-Choräle»*, w: S. Rampe (red.) *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, t. 2, w serii: R. Emans, S. Hiemke, K. Hofmann (red.), *Das Bach-Handbuch*, t. 4/2, Laaber, 2007, s. 996–1006; M. Kube, *Choralgebundene Orgelwerke*, w: K. Küster (red.), *Bach Handbuch*, Kassel – Stuttgart – Weimar 1999, s. 543–612 (szczególnie s. 603–609); H.-H. Löhlein, *Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle)*, w: tegoż, *Orgelbüchlein, Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle), Orgelpartiten. Kritischer Bericht*, w ramach: J. S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, Leipzig 1987 (w skrócie NBA, KB IV/1), s. 125–172.

⁶ NBA, KB IV/1, s. 152–156.

⁷ *Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, W. Neumann, H.-J. Schulze (red.), Leipzig – Kassel 1969, nr 627, s. 497.

⁸ Zob. R. N. Currie, *Cyclic Unity in Bach's 'Sechs Chorale': A New Look at the 'Schüblers,' Part II*, „BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 1973, t. 4, nr 2, s. 25–39 (szczególnie s. 28–29).

⁹ A. Clement, *On the Inner Correlation of the Six chorales BWV 645–650 and its Significance*, „BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 2003, t. 34, nr 2, s. 1–62 (szczególnie s. 9–12) [fragmenty tego artykułu ukazały się wcześniej po niemiecku: A. Clement, *Zum inneren Zusammenhang der Sechs Choräle BWV 645–650 von J. S. Bach und dessen Bedeutung*, w: A. Clement (red.), *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs*, Amsterdam – Oxford – New York – Tokyo 1995, s. 285–304; A. Clement, *Bach als Baumeister. Die Sechs Choräle BWV 645–650*, w: J. Trummer (red.), *Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis: Perspektiven der Aufführungspraxis*, Regensburg 1997, s. 93–104].

¹⁰ Zob. W. Wiemer, *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, dz. cyt., *passim*.

¹¹ NBA, KB IV/1, s. 154.



Ilustracja 1.

**Johann Sebastian Bach, *Sechs Chorale von verschiedener Art*,
 Johann Georg Schübler, Zella, s.a., strona tytułowa.
 Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn SH J. S. Bach 40¹²**

Materiał muzyczny *Chorałów Schüblerowskich* pochodzi przede wszystkim z kantat Bacha i stanowi w gruncie rzeczy transkrypcję wcześniejszych kompozycji:

1. *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645: kantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, część 4: *Zion hört die Wächter singe*; 1731¹³.
2. *Wo soll ich fliehen hin / Auf meinen lieben Gott* BWV 646: przepracowana wersja *Wo soll ich fliehen hin* BWV 694 lub oryginalna kompozycja organowa lub transkrypcja fragmentu zaginionej kantaty.
3. *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 647: kantata *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 93, część 4: *Er kennt die rechten Freudenstunden*; 1724.
4. *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 648: kantata *Meine Seel erhebt den Herren* BWV 10, część 5: *Er denket der Barmherzigkeit*; 1724.

¹² https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_5474666&order=1&view=SINGLE (dostęp: 20.01.2020).

¹³ Datowanie wszystkich pięciu kantat za: A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, przeł. A. A. Teske, Lublin 2004 [oryginalnie książka ukazała się w języku niemieckim w dwóch tomach pod tytułem *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1971]. Zob. też A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1976 [jest to poszerzone wydanie artykułu, który ukazał się wcześniej pod takim samym tytułem w roczniku „Bach-Jahrbuch” (1957, t. 44, s. 5–162)].

5. *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* BWV 649: kantata *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6, część 3: *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*; 1725.
6. *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650: kantata *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137, część 2: *Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret*; 1725.

W przypadku *Wo soll ich fliehen hin / Auf meinen lieben Gott* BWV 646 nie znamy bezpośredniego pierwowzoru. Zdecydowana większość badaczy sądzi, że BWV 646 stanowi fragment zaginionej dziś kantaty¹⁴, niemniej analogie fakturalne i motywiczne z *Wo soll ich fliehen hin* BWV 694 (trio, nieozdobiony *cantus firmus* w pedale, wiele podobnych motywów) wskazują, że być może mamy tu do czynienia z przepracowaną wersją wcześniejszej kompozycji organowej¹⁵. Warto również zauważyć, że *Chorały Schüblerowskie* stanowią jedyny opublikowany za życia kompozytora zbiór zawierający transkrypcje. Zagadnienie to jest bardzo ciekawe, a dostępne źródła dosyć niejednoznaczne. Otóż pierwodruk został przygotowany w taki sposób, że mechanicznie powtarza materiał dźwiękowy z kantat. Wymownym przykładem jest chorał *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650, w którym notacja stanowi kalkę z głosów drugiej części kantaty *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137. *Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret* BWV 137/2 to aria altowa z towarzyszeniem skrzypiec i *basso continuo* – na pierwszej pięciolinii zanotowana została partia skrzypiec w kluczu wiolinowym, na drugiej partia wokalna w kluczu altowym, na trzeciej zaś *continuo* w kluczu basowym¹⁶. W pierwodruku *Chorałów Schüblerowskich* znajdujemy dokładnie taką samą dyspozycję poszczególnych głosów, co sugeruje, że

¹⁴ Zob. m.in. Ch. Wolff, *Bach's Personal Copy of the Schübler Chorales*, w: tegoż, *Bach: essays on his life and music*, Cambridge – London 1991, s. 178–186 oraz 414–416 (szczególnie s. 185). Artykuł ukazał się również w tomie J. S. *Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*, G. B. Stauffer, E. May (red.), Bloomington 1986 (s. 121–132) oraz w języku niemieckim jako *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, „Bach-Jahrbuch” 1977, t. 63, s. 120–129. Zob. też NBA, KB IV/1, s. 156–159; M. Kube, *Choralgebundene Orgelwerke*, dz. cyt., s. 607–608.

¹⁵ A. Dürr, *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*, „Bach-Jahrbuch” 1956, t. 43, s. 93–104 (szczególnie s. 101).

¹⁶ Dyspozycja ta jest łatwo zauważalna w partyturach znajdujących się w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: D-B Mus.ms. Bach P 1142 oraz D-B Mus.ms. Bach P 1040. Wersja elektroniczna dostępna w portalu Bach Digital: https://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalWork_work_00000169 (dostęp: 20.01.2020).

prawa ręka powinna wykonać partię skrzypiec, lewa materiał przeznaczony w oryginale dla altu, nogi zaś winny zagrać linię basową. Rzecz jednak w tym, że melodia przeznaczona dla nóg jest bardzo skomplikowana i dlatego dużo bardziej zasadne wydaje się wykonanie altu za pomocą pedału, natomiast basu za pomocą lewej ręki. O tym, że takie rozwiązanie pozostaje w zgodzie z intencją kompozytora, świadczy egzemplarz *Chorałów Schüblerowskich* przechowywany obecnie w bibliotece Uniwersytetu w Princeton (Princeton University Library, US-PRu, Scheide Collection 26.2), który zawiera odręczne korekty wprowadzone przez Bacha.

Historia tego dokumentu jest niezwykle ciekawa – przez wiele lat uchodził on za zaginiony i odnalazł się dopiero w roku 1975. Wówczas to został sprzedany za pośrednictwem antykwariatu Albiego Rosenthala z Oxfordu¹⁷. Nabywcą był znany bibliofil William H. Scheide, który podarował go bibliotece Uniwersytetu Princeton, gdzie znajduje się on do dziś (Scheide Collection, signature: 26.2). Tożsamość sprzedającego nie jest znana, niemniej Christoph Wolff podaje, że w drugiej połowie XIX wieku właścicielem pierwodruku był Franciszek Bylicki z Krakowa¹⁸. Róża Szuldrzyńska (*de domo* Bylicka) – prawnuczka Franciszka Bylickiego (1844–1922) – podaje w niepublikowanej pracy licencyjckiej, że istotnie dokument był własnością rodzinną¹⁹. Ponadto w osobnej korespondencji z autorem niniejszego artykułu Pani Szuldrzyńska poinformowała, że cymelium zostało sprzedane Andrzejowi Morawskiemu lub Karolowi Epsteinowi pod koniec lat 40. lub na początku lat 50. XX wieku²⁰. Zgodnie z historią przekazywaną w rodzinie Państwa Bylickich cenny pierwodruk należał do Fryderyka Chopina, który podarował go Marcelinie Czartoryskiej (1817–1894), ona zaś sprezentowała go Franciszkowi Bylickiemu²¹. Ponadto – według przekazu ustnego Andrzeja Bylickiego – autentyczność

¹⁷ Ch. Wolff, *Bach's Personal Copy of the Schübler Chorales*, dz. cyt., s. 415.

¹⁸ Tamże, s. 416. Ch. Wolff, *From Berlin to Łódź: The Spitta Collection Resurfaces*, „Notes” 1989, nr 2, s. 311–327 (szczególnie s. 319).

¹⁹ R. Bylicka, *Franciszek Bylicki – krytyk muzyczny XIX wieku*, niepublikowana praca licencyjcka napisana pod kierunkiem dr Iwony Lindstedt, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 29.

²⁰ Na podstawie wspomnień Andrzeja Bylickiego oraz Teresy Bylickiej zebranych przez Różę Szuldrzyńską (*de domo* Bylicką).

²¹ R. Bylicka, *Franciszek Bylicki – krytyk muzyczny XIX wieku*, dz. cyt., s. 29. Wątek ten pojawia się również w listach Philippa Spitty z roku 1882 do nieznanego adresata (był nim najpewniej Franciszek Bylicki), które zostały dołączone do egzemplarza *Chorałów Schüblerowskich* z Princeton. Christoph Wolff opublikował ich treść zarówno w niemieckim oryginale (*Bachs*

Bachowskich korekt potwierdzić miał Hans von Bülow²². Było to z całą pewnością możliwe, ponieważ słynny dyrygent i pianista był związany z Krakowem więzami rodzinnymi. Bylicki pisał w „Czasie”: „Bülow jest miastu naszemu dobrze znajomym, gdyż żona jego i siostra żony, których mam zaszczyt być nauczycielem, przebywają często dłuższy czas wśród nas”²³. Nie ulega wątpliwości, że te nieznane w literaturze Bachowskiej szczegóły domagają się pogłębionej refleksji, niemniej jest to temat na osobne studium²⁴. Z punktu widzenia niniejszych rozważań najważniejsze jest to, że druk Państwa Bylickich (obecnie w Princeton) zawiera odręczne poprawki skreślone ręką kompozytora.

I tak w przypadku chorału *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650 w źródle tym znajdują się następujące instrukcje wykonawcze: pod pierwszą pięciolinia czytamy „Dextra” (tj. prawa), pod trzecią natomiast „Sinistra” (tj. lewa; zob. ilustracja 2). Ponadto w miejscu, w którym pojawia się alt (takt 13) Bach zanotował „Ped. 4 Fuß u. eine 8tav tiefer”²⁵, co oznacza, że registracja pedału powinna się wspierać na głosie 4-stopowym, a grać należy oktawę niżej, niż to wskazuje zapis. Jest zatem jasne, że zgodnie z tymi instrukcjami partia przeznaczona w kantacie dla głosu wokalnego, powinna zostać wykonana za pomocą nóg, dzięki czemu lewa ręka może zająć się dużo bardziej skomplikowanym przebiegiem basowym.



Ilustracja 2.

Johann Sebastian Bach, *Sechs Chorale von verschiedener Art*,

Johann Georg Schübler, Zella, s.a., s. 11.

Princeton University Library, US-PRu, Scheide Collection 26.2²⁶

Handexemplar der Schübler-Choräle, dz. cyt., s. 121–122), jak i w tłumaczeniu na język angielski (*Bach's Personal Copy of the Schübler Chorales*, dz. cyt., s. 179–180).

²² R. Bylicka, *Franciszek Bylicki – krytyk muzyczny XIX wieku*, dz. cyt., s. 29.

²³ F. Bylicki, *Koncert Hansa Bülowa*, „Czas”, 30 stycznia 1887, nr 24, s. 2. Chodzi najpewniej o drugą żonę muzyka – Marie von Bülow, nie zaś pierwszą, słynną Cosimę (córkę Franza Liszta oraz późniejszą żonę Richarda Wagnera). Marie von Bülow pochodziła z krakowskiej rodziny Schanzerów i zapewne z tego powodu często przebywała w tym mieście, a Franciszek Bylicki mógł ją zaliczyć w poczet swoich uczennic.

²⁴ Autor pracuje obecnie and tym zagadnieniem.

²⁵ Transkrypcja wszystkich Bachowskich określeń za NBA, KB IV/1, s. 134.

²⁶ <https://catalog.princeton.edu/catalog/4600694#view> (dostęp: 20.01.2020).

Dlaczego jednak w pierwodruku od razu nie pojawia się właściwy układ głosów i konieczne było wprowadzenie dodatkowych wskazówek wykonawczych? Mogło to wynikać z faktu, że ktoś inny niż Bach przygotował *Stichvorlage*, tj. wersję stanowiącą podstawę dla rytownika²⁷. Niektórzy badacze sugerują zatem, że być może kompozytor nie był zbyt aktywnie zaangażowany w proces powstawania druku²⁸. Trzeba wszak pamiętać, że na karcie tytułowej znajduje się jasna informacja, że zbiór można kupić u lipskiego kantora oraz jego synów w Berlinie oraz Halle, a zatem Bachowie musieli autoryzować pomysł publikacji. Ponadto dwa²⁹ z sześciu zachowanych egzemplarzy *Chorałów Schüblerowskich* zawierają korekty wprowadzone ręką Johanna Sebastiana Bacha. Egzemplarz z Wiednia (Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn SH J. S. Bach 40) jest w tym kontekście szczególnie ciekawy. Odnajdujemy w nim ponad 120 poprawek³⁰, a jednak brak uwagi o wykonaniu środkowego głosu *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650 w pedale. W związku z tym George B. Stauffer przypuszcza, że kompozytor mógł dopuszczać obie wersje wykonania (alt w pedale bądź lewej ręce)³¹.

Układ chorałów, jaki odnajdujemy w pierwodruku, zdradza pewien zamysł organizacyjny. Wszystkie kompozycje zawierają *cantus firmus*: melodia chorałowa pojawia się w długich wartościach rytmicznych i zostaje wydzielona na osobnej klawiaturze, dzięki czemu można ją podkreślić za pomocą odpowiedniej registracji³². W egzemplarzu z Princeton (US-PRu, Scheide

²⁷ Scenariusz taki proponuje Wolff, zob. Ch. Wolff, *Bach's Personal Copy of the Schübler Chorales*, dz. cyt., s. 185.

²⁸ Tamże. Por. też H.-J. Schulze, „Die 6 Choräle kosten nichts”. *Zur Bewertung des Originaldrucks der „Schübler-Choräle”*, „Bach-Jahrbuch” 2008, t. 94, s. 301–304 (szczególnie s. 303).

²⁹ Chodzi o egzemplarz z Wiednia (Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn SH J. S. Bach 40) oraz omówiony powyżej egzemplarz z Princeton (Princeton University Library, US-PRu, Scheide Collection 26.2).

³⁰ G. B. Stauffer, *Ein neuer Blick auf Bachs „Handexemplare”: Das Beispiel Clavier-Übung III*, „Bach-Jahrbuch” 2010, t. 96, s. 29–52; G. B. Stauffer, *Noch ein „Handexemplar”: Der Fall der Schübler-Choräle*, „Bach-Jahrbuch” 2015, t. 101, s. 177–192 (szczególnie s. 179).

³¹ G. B. Stauffer, *Preface*, w: J. S. Bach, *The Complete Organ Works*, Series I, Vol. 9: *Schübler Chorales, Canonic Variations on Vom Himmel hoch, Chorale Partitas*, G. B. Stauffer (red.), Colfax 2018, s. VI–XXX (szczególnie s. XXIX). Por. też P. Williams, *Schübler Chorales BWV 645–650*, dz. cyt., s. 319–320.

³² Wiele lat temu Hans Luedtke sformułował myśl, że *Chorały Schüblerowskie* można wykonać również w ten sposób, że instrumentalista realizuje dwie partie na organach bądź innym instrumencie klawiszowym, natomiast śpiewak (albo chór podczas nabożeństwa) wykonuje partię *cantus firmus*. Układ taki pozwalałby na wykorzystanie *Sześciu chorałów* zarówno w trakcie liturgii jak i podczas domowego muzykowania. Nie ma żadnego jednoznacznego dowodu na to, że taki był zamiar Bacha, jednak budowa formalna oraz styl omawianych utworów z całą

Collection 26.2) Bach zanotował nawet określenie „Dextra forte”³³ (prawa forte) w sopranie *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 648. Pod względem budowy formalnej wszystkie chorały są podobne, niemniej każdy z nich posiada swój bardzo indywidualny rys, toteż tytułowe określenie „różnego rodzaju” („verschiedener Art”) znajduje odzwierciedlenie przede wszystkim w wielości zastosowanych pomysłów melodycznych. Ponadto, z punktu widzenia liczby głosów cała kolekcja tworzy bardzo proporcjonalny układ³⁴:

- | | |
|---|---------|
| 1. <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> BWV 645: | 3 głosy |
| 2. <i>Wo soll ich fliehen hin / Auf meinen lieben Gott</i> BWV 646: | 3 głosy |
| 3. <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> BWV 647: | 4 głosy |
| 4. <i>Meine Seele erhebt den Herren</i> BWV 648: | 4 głosy |
| 5. <i>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</i> BWV 649: | 3 głosy |
| 6. <i>Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter</i> BWV 650: | 3 głosy |

Badacze zauważają, że również inne elementy łączą *Chorały Schüblerowskie* w cykl³⁵. Część komentatorów wskazuje na to, że *cantus firmus* przeprowadzony został w zaplanowany sposób (BWV 645 – lewa ręka; BWV 646 – pedał; BWV 647 – pedał; BWV 648 – prawa ręka; BWV 649 – prawa ręka; BWV 650 – lewa ręka)³⁶, niemniej kwestia ta jest dyskusyjna, ponieważ – o czym była mowa wcześniej – w egzemplarzu z Princeton Bach wpisał wyraźną sugestię, że środkową partię *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650 należy wykonać za pomocą nóg, co rzecz jasna zaburza opisywany układ.

pewnością na to pozwalają. Zob. H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*, „Bach-Jahrbuch” 1918, t. 15, s. 1–96 (szczególnie s. 67).

³³ Transkrypcja za NBA, KB IV/1, s. 134.

³⁴ Zob. m.in. M. Taesler, *Vom Zusammenhang in einigen zyklischen Orgelwerken Johann Sebastian Bachs. Beobachtungen eines Orgelspielers*, „Musik und Kirche” 1969, t. 39, s. 184–187.

³⁵ Między innymi wykorzystanie dokładnie sześciu kompozycji (podobnie Bach postąpił w wielu innych zbiorach swoich utworów, np. organowych sonatach triowych, skrzypcowych sonatach i partitach czy suitach klawiszowych), zastosowanie trzech tonacji durowych (BWV 645; BWV 649; BWV 650) i trzech tonacji mollowych (BWV 646; BWV 647; BWV 648), a także rozmaicie interpretowane nawiązania teologiczno-liturgiczne. Zob. m.in. A. Clement, *On the Inner Correlation of the Six chorales BWV 645–650 and its Significance*, dz. cyt., *passim*; M. Bighley, *The Schübler chorales as Cycle: A Liturgical and Theological Perspective*, „The Organ Yearbook” 1991, t. 22, s. 97–118; R. N. Currie, *Cyclic Unity in Bach’s ‘Sechs Chorale’: A New Look at the ‘Schüblers,’ Part I*, „BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 1973, t. 4, nr 1, s. 26–38.

³⁶ Zob. m.in. A. Clement, *On the Inner Correlation of the Six chorales BWV 645–650 and its Significance*, dz. cyt., s. 17–18; M. Bighley, *The Schübler chorales as Cycle: A Liturgical and Theological Perspective*, dz. cyt., s. 114; R. N. Currie, *Cyclic Unity in Bach’s ‘Sechs Chorale’: A New Look at the ‘Schüblers,’ Part I*, dz. cyt., s. 30.

Wielokrotnie zastanawiano się nad tym, dlaczego Bach zdecydował się na publikację transkrypcji, a nie oryginalnych kompozycji organowych. Jest to tym bardziej ciekawe, że zastosowany w *Chorałach Schüblerowskich* typ melodyki w większości przypadków (wyjątek stanowi *Wo soll ich fliehen hin / Auf meinen lieben Gott* BWV 646) jest nietypowy dla instrumentów klawiszowych, np. prawa ręka w *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650 zmuszona jest do wykonywania skrzypcowych z gruntu figuracji, a partia lewej ręki w chorale *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* BWV 649 – w oryginale przeznaczona na wiolonczelę *piccolo* – oparta jest na przebiegach niezwykle karkołomnych z punktu widzenia techniki gry organowej. Pewnym wytłumaczeniem tego problemu może być styl *Chorałów Schüblerowskich*. Otóż odstają one od typowych opracowań Bacha na organy i nawiązują do modnego w latach 40. XVIII wieku stylu *galant*. Jedni³⁷ widzą w tym konsekwencję znanej krytyki Johanna Adolpha Scheibego, który zarzucił lipskiemu kantorowi w roku 1737, iż jego muzyka jest zbyt wystudiowana i brakuje jej naturalnego piękna³⁸, inni twierdzą, że trudno posądzać Bacha o to, by po tylu latach nadal chciał coś udowodniać Scheibemu³⁹. Jakkolwiek było w rzeczywistości, *Chorały Schüblerowskie* stanowią ukłon kompozytora w stronę nowszych tendencji. Świadczy o tym nie tylko łatwo przyswajalna melodyka i brak zbyt dużych komplikacji kontrapunktycznych, ale również konsekwentne zastosowanie formy ritornelowej. Organowe chorały o takiej budowie są – jak przekonuje Stauffer – typowe dla pokolenia uczniów i synów lipskiego kantora (podobne utwory pisali Johann Ludwig Krebs, Gottfried August Homilius, Johann Friedrich Doles czy Carl Philipp Emanuel Bach)⁴⁰. Wymowny jest tu casus *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*. Bachowskie opracowanie tej melodii o numerze katalogowym BWV 639 jest bardzo dobrze znane i reprezentuje tzw. typ *Orgelbüchlein*. Gdy Carl Philipp Emanuel dokonał aranżacji ojcowskiej kompozycji, postanowił dodać ritornele na początku w środku i na końcu (zob. ilustracje 3 i 4), dzięki czemu powstał utwór podobny do *Sześciu chorałów*. Bez względu jednak na to, jakie motywacje stały za ideą opublikowania trans-

³⁷ Zob. D. Humphreys, *Schübler Chorales*, w: M. Boyd (red.), *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, Oxford – New York 1999, s. 441–442.

³⁸ Zob. *Bach-Dokumente II*, dz. cyt., nr 400, s. 286–288.

³⁹ A. Clement, *On the Inner Correlation of the Six chorales BWV 645–650 and its Significance*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁰ G. B. Stauffer, *Preface*, dz. cyt., s. XI. Zob. też m.in. M. Kube, *Choralgebundene Orgelwerke*, dz. cyt., s. 608–609.

krypcji organowych w stylu *galant*, *Chorały Schüblerowskie* zyskały uznanie⁴¹ i do dzisiaj cieszą się bardzo dużą popularnością.



Ilustracja 3.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV Anh. 73. Kopia wykonana ręką anonimowego skryby około roku 1800. Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, D-LEb Peters Ms. R 25, (depozyt w Bach-Archiv), 1v.⁴²

⁴¹ Zob. m.in. *Bach-Dokumente III*, dz. cyt., nr 693, s. 122; nr 820, s. 313. Jeszcze w latach 60. XVIII wieku, a zatem 10 lat po śmierci kompozytora, można było kupić druk *Chorałów Schüblerowskich* w księgarni Johanna Gottloba Immanuela Breitkopfa w Lipsku. Zob. *Bach-Dokumente III*, dz. cyt., nr 705, s. 151.

⁴² https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003445 (dostęp: 27.01.2020).



Ilustracja 4.

**Carl Philipp Emanuel Bach, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV Anh. 73.
Kopia wykonana ręką anonimowego skryby około roku 1800. Stadtbibliothek
Leipzig, Musikbibliothek, D-LEb Peters Ms. R 25, (depozyt w Bach-Archiv),
2r.⁴³**

⁴³ https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003445 (dostęp: 27.01.2020).

2. Analiza porównawcza BWV 140 i BWV 645

Kantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140 została skomponowana na 27 niedzielę po Świętej Trójcy 25 listopada 1731 roku i być może została powtórzona w roku 1742⁴⁴. Warstwa tekstowa wykorzystuje wszystkie trzy zwrotki tytułowego chorału autorstwa Philippa Nicolaiego. Stanowią one początek, środek i koniec kantaty (części 1, 4 i 7), a przedzielone zostały anonimową poezją (części 2 i 3 oraz 5 i 6), nawiązującą do chrześcijańskiej tradycji mistycznej i fenomenu *unio mystica*⁴⁵. Epistoła przeznaczona na 27 niedzielę po św. Trójcy to fragment *Pierwszego Listu do Tesaloniczan* (5, 1–11). Ustęp ten dotyczy wprawdzie zakończenia świata, ale nie stanowi apokaliptycznej wizji, lecz zachętę do czuwania. Padają w nim słynne słowa o tym, że dzień Pański przyjdzie jak złodziej w nocy (5, 2). Zaraz po owym napomnieniu, następuje jednak pogodne i pełne ufnej wiary zawołanie, mówiące o tym, że chrześcijanie należą do dnia, a nie nocy i dzięki śmierci oraz zmartwychwstaniu Jezusa zostali przeznaczeni do zbawienia i życia wiecznego. Ta budująca wymowa epistoły zdecydowanie dominuje w całej kantacie i znajduje odzwierciedlenie w afektywnym potencjale tkanki muzycznej, poczawszy od łączącego wdzięk z powagą otwierającego chóru, przez liryczne duety przedstawiające rozmowę duszy z Jezusem, a na czterogłosowym chorale w fakturze *nota contra notam* skończywszy. Mimo obecnej w całym utworze ufnej radości, Bach w kilku miejscach podkreślił zupełnie przeciwne w wymowie słowa i opracował je za pomocą zupełnie zaskakującej harmonii (np. w recytatywie *So geh herein zu mir*)⁴⁶.

⁴⁴ Datowanie za: A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, dz. cyt., s. 538. Zob. też A. Dürr, *Kantate zum 27. Sonntag nach Trinitatis. Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140*, w: tegoż, *Kantaten zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht*, w ramach: J. S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 27, Kassel 1968 (w skrócie NBA, KB I/27), s. 128–157. Dalsza bibliografia w: *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, H.-J. Schulze, Ch. Wolff (red.), Teil II: *Vokalwerke*, Leipzig – Frankfurt am Main 1987, nr A 166, s. 706–711.

⁴⁵ H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig – Stuttgart 2006, s. 509–511 (szczególnie s. 510). Zob. też J. Casper, *Die Auslegungstradition im Text der Kantate BWV 140*, w: M. Petzoldt (red.), *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, Göttingen 1985, s. 49–76 (szczególnie s. 62–64).

⁴⁶ K. Küster, *Kantatenkomposition seit Sommer 1727*, w: K. Küster (red.), *Bach Handbuch*, dz. cyt., s. 336–391 (szczególnie s. 364–365).

Ewangelia przeznaczona na 27 niedzielę po Świętej Trójcy to słynna przypowieść o roztropnych i nieroztropnych niewiastach, które oczekują na oblubieńca (*Ewangelia wg. św. Mateusza*, rozdział 25, wersy 1–13). Słowa chorału wyraźnie nawiązują do tej perykopy (szczególnie pierwsza zwrotka), zaś anonimowy tekst części 2, 3, 5 i 6 kantaty wydobywa z *Ewangelii* nie tyle najbardziej oczywisty wątek mądrości i przezorności, lecz oczekiwania na oblubieńca oraz porównanie relacji duszy i Boga do miłości łączącej narzeczonech, którzy z tęsknotą wyczekują się wzajemnie. Nie bez powodu zatem w recytatywach oraz ariach pojawia się wiele odniesień do *Pieśni nad Pieśniami* – księgi w całości zbudowanej na tej analogii⁴⁷. W obu ariach dochodzi ponadto do wyraźnego przypisania ról: sopran reprezentuje tęskniącą do Boga duszę, bas natomiast Zbawiciela.

1. Chorale

Wachet auf, ruft uns die Stimme	Zbudźcie się – głos do nas woła
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,	strażników czujnych dokoła.
Wach auf, du Stadt Jerusalem!	Zbudź się, Jeruzalem święta!
Mitternacht heißt diese Stunde;	Północ oto wybiła
Sie rufen uns mit hellem Munde:	I niesie się głosu ich siła:
Wo seid ihr klugen Jungfrauen?	gdzieżecie są mądre panny?
Wohl auf, der Bräutigam kömmt;	Wstańcie, bo oblubieniec się zbliża.
Steht auf, die Lampen nehmt!	Podnieście się i lampy zapalcie!
Alleluja!	Alleluja!
Macht euch bereit	Czasu niewiele,
Zu der Hochzeit,	zaraz wesele!
Ihr müsset ihm entgegen gehn!	Oblubieńca więc idźcie przywitać!

2. Recitativo

Er kommt, er kommt,	Nadchodzi, oto nadchodzi,
Der Bräutigam kömmt!	oto oblubieniec nadchodzi!

⁴⁷ W tekście pojawiają się również odniesienia do innych fragmentów *Starego* i *Nowego Testamentu*. Szczegółowy wykaz odpowiednich ustępów biblijnych wraz z komentarzem teologicznym przygotował Martin Petzoldt w studium: *Bach-Kommentar. Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der Geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Band I: *Die Geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages*, Stuttgart – Kassel 2004, s. 701–717. Zob. też A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, dz. cyt., s. 539.

Ihr Töchter Zions, kommt heraus,
 Sein Ausgang eilet aus der Höhe
 In euer Mutter Haus.
 Der Bräutigam kommt, der einem Rehe
 Und jungen Hirsche gleich
 Auf denen Hügeln springt
 Und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
 Wacht auf, ermuntert euch!
 Den Bräutigam zu empfangen!
 Dort, sehet, kommt er hergegangen.

Wyjdźcie, o córy Syjonu,
 bo zstąpił już on z wysokości
 I blisko waszego jest domu.
 Kochanek wielkiej piękności,
 niczym jeleń rączy.
 Spieszy się, jak tylko może,
 weselne szykować wam łoże.
 I z wami w miłości się złączyć!
 Oblubieńca czas przywitać!
 Wnet nadejdzie, już go widać!

3. Aria Duetto

Sopran

Wenn kömmt du, mein Heil?

Baß

Ich komme, dein Teil.

Sopran

Ich warte mit brennendem Öle.

Sopran / Baß

Eröffne den Saal

Ich öffne den Saal [B]

Zum himmlischen Mahl. [S+B]

Sopran

Komm, Jesu!

Baß

Komm, liebliche Seele!

Sopran

Kiedy przyjdiesz, ma radości?

Bas

Wnet u ciebie chcę zagościć.

Sopran

Więc czekam, oleju mam zapas.

Sopran / Bas

[S] Otwórz, [S]

Otwieram już bramy [B]

do uczyty wnet zasiadamy! [S+B]

Sopran

Przyjdź, Jezu!

Bas

Przyjdź, słodka duszo!

4. Chorale

Zion hört die Wächter singen,
 Das Herz tut ihr vor Freuden springen,
 Sie wachet und steht eilend auf.

Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,
 Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
 Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.

Nun komm, du werthe Kron,

Córa Syjonu słyszy głos wołania
 i serce przepelnia jej radość czekania,
 Nie śpi i czuwa, gościa wypatrując.

A gość już przychodzi oto z wysokości,
 niechaj łaska Jego pośród nas zagości,
 A ona wciąż czeka, płomień podtrzymując.

Biegnę Tobie na spotkanie,

Herr Jesu, Gottes Sohn!
 Hosianna!
 Wir folgen all
 Zum Freudensaal
Und halten mit das Abendmahl.

Synu Boży i mój Panie!
 Hosanna!
 Obyśmy wszyscy
 do sali weselnej
**się szybko dostali i uczyły tej
 zakosztowali!**

5. Recitativo

So geh herein zu mir,
 Du mir erwählte Braut!
 Ich habe mich mit dir
 Von Ewigkeit vertraut.
 Dich will ich auf mein Herz,
 Auf meinen Arm gleich wie ein Siegel setzen
 Und dein betrübtes Aug ergötzen.
 Vergiß, o Seele, nun
 Die Angst, den Schmerz,
 Den du erdulden müssen;
 Auf meiner Linken sollst du ruhn,
 Und meine Rechte soll dich küssen.

Zachodź do mnie, duszo droga,
 bom ukochał właśnie ciebie!
 Tyś wybrana jest przez Boga,
 jam cię sam pokochał w niebie.
 Ciebie jak pieczęć przyłożyć chcę
 na sercu mym i ramieniu,
 Zatracić się w twym spojrzeniu
 I zapomnieć ci pozwolić
 o wszystkim, co było złe
 I lękiem cię przepęlniało.
 Lewica ma ciebie ukoi,
 prawica obejmie cię całą.

6. Aria Duetto

Sopran
 Mein Freund ist mein,
Baß
 Und ich bin sein,
Sopran / Baß
 Die Liebe soll nichts scheiden.

Sopran
 Oto przyjaciel mój.
Bas
 Cały jestem twój⁴⁸,
Sopran / Bas
 miłości tej nic nie rozdzieli.

⁴⁸ Słowa śpiewane przez bas (*Und ich bin sein*) są w istocie kontynuacją partii sopranu (*Mein Freund ist mein, / Und ich bin sein // Mój miły jest mój, / a ja jestem jego*). Z gramatycznego punktu widzenia wyrażenie to ma tylko jeden podmiot (a nie dwa), dlatego na pozór wydaje się, że jest to zwykły błąd, który w polskich tłumaczeniach jest na ogół poprawiany, tzn. pojawiają się dwa podmioty (sopran: „Oto przyjaciel mój”; bas: „Cały jestem twój”). Dürr zauważa jednak, że zdanie to stanowi powtórzenie słów wypowiedzianych przez Oblubienicę w biblijnej *Pieśni nad Pieśniami* (rozdział 2, wers 16), dlatego możliwe, że Bach świadomie zdecydował się, aby poświęcić dramatyczną spójność kantaty na rzecz wierności *Pismu Świętemu*. Zob. A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, dz. cyt., s. 539–540. Być może i w przyszłych polskich tłumaczeniach warto zachować oryginalną wersję.

Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden, [S] Ja chcę z tobą niebiańskie szczęście
dzielić, [S]
Du sollst mit mir in Himmels Rosen weiden, [B] ty masz ze mną niebiańskie
szczęście dzielić, [B]
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein. [S+B] bo miłość spełniona to
rozkoszy zdrój. [S+B]

7. Choral

Gloria sei dir gesungen	Niechaj wszyscy Twą chwałę śpiewają,
Mit Menschen- und englischen Zungen,	k którzy ludzi i aniołów językiem władają,
Mit Harfen und mit Zimbeln schon.	Niech grają na harfie Ci i cymbałach.
Von zwölf Perlen sind die Pforten,	Dwunastoma zdobione perłami
An deiner Stadt sind wir Konsorten	miasta są Twego wrota
Der Engel hoch um deinen Thron.	i z aniołami wielbi Ciebie ludzkość cała.
Kein Aug hat je gespürt,	Żadne oko nie widziało,
Kein Ohr hat je gehört	żadne ucho nie słyszało
Solche Freude.	takiej radości.
Des sind wir froh,	Niech ta radość trwa,
Io, io!	Hura!
Ewig in dulci jubilo.	Hura! ⁴⁹

W kompozycji organowej, która otwiera cykl *Chorałów Schüblerowskich*, Bach wykorzystał środkową część omówionej powyżej pokrótce kantaty. Wersja wokalnie-instrumentalna składa się z trzech głosów: pierwszy przeznaczony został dla instrumentów smyczkowych (skrzypce I i II, altówka), drugi dla głosu wokalnego (tenor), natomiast trzeci dla grupy *basso continuo*. W transkrypcji organowej partie te wykonują odpowiednio: prawa ręka (na głosie 8'), lewa ręka (na głosie 8'), nogi (na głosie 16')⁵⁰. Oczywiście w wersji organowej pominięte zostało cyfrowanie.

⁴⁹ Oryginalny tekst niemiecki za: A. Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, revised and translated by R.D.P. Jones, Oxford – New York 2005, s. 648–650. Czcionką wytłuszczoną zaznaczono wersy chorału *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Polskie tłumaczenie Pawła Piszczałowskiego za portalem „200 kantat Bacha na 200-lecie Uniwersytetu Warszawskiego”: http://bach.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/48/2019/12/140_t.pdf (dostęp: 01.06.2020).

⁵⁰ 'Dextra 8 Fuss, Sinistra 8 Fuss', Pedal 16 Fuss'. Na podstawie: Joh. Seb. Bach's Werke: I. Orgelbüchlein, II. Sechs Choräle, III. Achtzehn Choräle, W. Rust (red.), herausgegeben von der Bach-Gesellschaft, Band 25, Teil 2, Leipzig 1875 (przedmowa Wilhelma Rusta datowana jest

BWV 645 poza oczywistym związkiem z czwartą częścią kantaty wykazuje też podobieństwo do innych fragmentów BWV 140. Na przykład w otwierającym chórze *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140/1 znajdziemy motyw składający się z dwóch szesnastek i ósemki, który dominuje w partii prawej ręki realizacji organowej. Z kolei aria *Wenn kömmt du, mein Heil?* BWV 140/3 rozpoczyna się od skoku sekstowego (g^1 - es^2), który jednak wypełniony został ozdobnikiem wykorzystującym dźwięki c^2 - d^2 - es^2 (zob. ilustracja 5). W efekcie uzyskujemy szereg g^1 - c^2 - d^2 - es^2 . Jest on zupełnie tożsamy z początkiem BWV 645, gdzie analogiczny ciąg dźwięków pojawia się w transpozycji od b, mianowicie: b - es^1 - f^1 - g^1 (zob. ilustracja 6). Wreszcie bas BWV 140/3 wyzyskuje powtarzane dźwięki ósemkowe, tak bardzo charakterystyczne dla BWV 645⁵¹.



Ilustracja 5.
Johann Sebastian Bach, *Wenn kömmt du, mein Heil?* BWV 140/3, NBA I/27, s. 173⁵²



Ilustracja 6.
Johann Sebastian Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645, NBA IV/1, s. 86⁵³

na rok 1878), s. XVI. Rust miał dostęp do egzemplarza pochodzącego z osobistej biblioteki Johanna Sebastiana Bacha, w którym wpisane były owe oznaczenia.

⁵¹ Więcej przykładów analogii motywicznych między BWV 140 i BWV 645 omawia Radosław Pluta, *Koncepcja cyklu w zbiorze Chorałów Schüblerowskich BWV 645–650 Jana Sebastiana Bacha*, niepublikowana praca licencjacka napisana pod kierunkiem dra Szymona Paczkowskiego, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 10–20.

⁵² [https://imsls.org/wiki/Wachet_auf_ruft_uns_die_Stimme_BWV_140_\(Bach_Johann_Sebastian\)](https://imsls.org/wiki/Wachet_auf_ruft_uns_die_Stimme_BWV_140_(Bach_Johann_Sebastian)) (dostęp: 16.03.2020).

⁵³ <http://imsls.eu/files/imglInks/euimg/9/9c/IMSLP609460-PMLP10093-bach-wachet-auf.pdf> (dostęp: 16.03.2020).

Komentatorzy dostrzegają w BWV 645 odniesienia do różnych fragmentów tekstu, szczególnie zaś dosłuchują się muzycznej ilustracji śpiewu strażnika (*Wächter singen*) w powtarzalnych motywach otwierających utwór⁵⁴. Jak zwykle w takich przypadkach, nie sposób ustalić czy taka była intencja kompozytora, nie ulega jednak wątpliwości, że potencjał afektywny kantaty – który ogniskuje się wokół poczucia radości i ufności w zjednoczenie z Chrystusem – został odzwierciedlony w chorale organowym i powinien być brany pod uwagę w trakcie wykonania omawianego utworu. Pogodna i uroczysta tonacja Es-dur w połączeniu z figuracyjnymi ugrupowaniami realizowanymi w umiarkowanie szybkim tempie oraz nieustępliwym następstwem dźwięków basowych, w istocie sprawia wrażenie, że oto mamy do czynienia z utworem podniosłym, choć nie patetycznym, odświętnym i poważnym, ale nie mającym w sobie nic z oschłości czy formalnej sztywności, lecz przepelnionym wszechogarniającą i wypełniającą jakoby od wewnątrz radością. Nie będzie zatem przesady w stwierdzeniu, że BWV 645 skupia w sobie niczym w soczewce tkanę słowno-muzyczną BWV 140, dlatego wydaje się, że słuchając bądź wykonując ów przepiękny utwór organowy, warto pamiętać o opisanym wyżej kontekście.

Bibliografia

Bach, J.S., *Sechs Chorale von verschiedener Art*, Johann Georg Schübler, Zella, s.a.. Dwa egzemplarze: (1) Princeton University Library, US-PRu, Scheide Collection 26.2; (2) Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn SH J. S. Bach 40.

Bach, J.S., *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 27, Bärenreiter, Kassel 1968 (w skrócie NBA I/27).

Bach, J.S., *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, Bärenreiter, Kassel 1983 (w skrócie NBA IV/1).

Bighley M., *The Schübler chorales as Cycle: A Liturgical and Theological Perspective*, „The Organ Yearbook” 1991, t. 22, s. 97–118.

Billeter B., *Die Schübler-Choräle*, w: tegoż, *Bachs Klavier- und Orgelmusik*, Amadeus Verlag, Winterthur 2010, s. 778–783.

Butt J., *Die «Schübler-Choräle»*, w: S. Rampe (red.), *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, t. 2, w: R. Emans, S. Hiemke, K. Hofmann (red.), *Das Bach-Handbuch*, t. 4/2, Laaber Verlag, Laaber, 2007, s. 996–1006.

Bylicki F., *Koncert Hansa Bülowa*, „Czas”, 30 stycznia 1887, nr 24, s. 2.

Bylicka R., *Franciszek Bylicki – krytyk muzyczny XIX wieku*, niepublikowana praca

⁵⁴ Zob. m.in. P. Williams, *Schübler Chorales BWV 645–650*, dz. cyt., s. 323–325; J. Butt, *Die «Schübler-Choräle»*, dz. cyt., s. 1002–1003.

licencjacka napisana pod kierunkiem dr Iwony Lindstedt, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Casper J., *Die Auslegungstradition im Text der Kantate BWV 140*, w: M. Petzoldt (red.), *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1985, s. 49–76.

Clement A., *On the Inner Correlation of the Six chorales BWV 645–650 and its Significance*, „BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 2003, t. 34, nr 2, s. 1–62 [fragmenty tego artykułu ukazały się wcześniej po niemiecku: A. Clement, *Zum inneren Zusammenhang der Sechs Choräle BWV 645–650 von J. S. Bach und dessen Bedeutung*, w: A. Clement (red.) *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs*, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam – Oxford – New York – Tokyo 1995, s. 285–304; A. Clement, *Bach als Baumeister. Die Sechs Choräle BWV 645–650*, w: J. Trummer (red.), *Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis: Perspektiven der Aufführungspraxis*, ConBrio, Regensburg 1997, s. 93–104].

Currie R. N., *Cyclic Unity in Bach's 'Sechs Choräle': A New Look at the 'Schüblers,' Part I*, „BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 1973, t. 4, nr 1, s. 26–38.

Currie R. N., *Cyclic Unity in Bach's 'Sechs Choräle': A New Look at the 'Schüblers,' Part II*, „BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 1973, t. 4, nr 2, s. 25–39.

Dürr A., *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bärenreiter / Deutscher Taschenbuch Verlag, Kassel 1971.

Dürr A., *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, przeł. A. A. Teske, Polihymnia, Lublin 2004.

Dürr A., *The Cantatas of J. S. Bach*, revised and translated by R. D. P. Jones, Oxford University Press, Oxford–New York 2005.

Dürr A., *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*, „Bach-Jahrbuch” 1956, t. 43, s. 93–104.

Dürr A., *Kantate zum 27. Sonntag nach Trinitatis. Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140*, w: tegoż, *Kantaten zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht*, w ramach: J. S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 27, Bärenreiter, Kassel 1968 (w skrócie NBA, KB I/27), s. 128–157.

Dürr A., *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Bärenreiter, Kassel 1976 [jest to poszerzone wydanie artykułu, który ukazał się wcześniej pod takim samym tytułem w roczniku „Bach-Jahrbuch” 1957, t. 44, s. 5–162].

Humphreys D., *Schübler Chorales*, w: M. Boyd (red.), *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, Oxford University Press, Oxford – New York 1999, s. 441–442.

Koska B., *Bachs Privatschüler*, „Bach-Jahrbuch” 2019, t. 105, s. 13–82.

Kraft G., *Johann Georg Schübler. Bachs Notenstecher und Verleger*, w: H. Bessler, G. Kraft et. al. (red.), *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, Thüringer Volksverlag GmbH, Weimar 1950, s. 183–188.

Kube M., *Choralgebundene Orgelwerke*, w: K. Küster (red.), *Bach Handbuch*, Bärenreiter / Metzler, Kassel / Stuttgart – Weimar 1999, s. 543–612.

Küster K., *Kantatenkomposition seit Sommer 1727*, w: K. Küster (red.), *Bach Handbuch*, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart – Weimar 1999, s. 336–391.

Löhlein H.-H., *Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle)*, w: tegoż,

Orgelbüchlein, Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle), Orgelpartiten. Kritischer Bericht, w ramach: J. S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, Bärenreiter / VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1987 (w skrócie: NBA, KB IV/1), s. 125–172.

Luedtke H., *Seb. Bachs Choralvorspiele*, „Bach-Jahrbuch” 1918, t. 15, s. 1–96.

Neumann W., Schulze H.-J. (red.), *Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Leipzig–Kassel 1969.

Petzoldt M., *Bach-Kommentar. Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der Geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Band I: *Die Geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages*, Internationale Bachakademie Stuttgart / Bärenreiter, Stuttgart / Kassel 2004.

Pluta R., *Koncepcja cyklu w zbiorze Chorałów Schüblerowskich BWV 645–650 Jana Sebastiana Bacha*, niepublikowana praca licencjacka napisana pod kierunkiem dra Szymona Paczkowskiego, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Rust W. (red.), *Joh. Seb. Bach's Werke: I. Orgelbüchlein, II. Sechs Choräle, III. Achtzehn Choräle*, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft, Band 25, Teil 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1875 (przedmowa Wilhelma Rusta datowana jest na rok 1878).

Schulze H.-J. (red.), *Bach-Dokumente III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Leipzig–Kassel 1972.

Schulze H.-J., „Die 6 Choräle kosten nichts”. *Zur Bewertung des Originaldrucks der „Schübler-Choräle”*, „Bach-Jahrbuch” 2008, t. 94, s. 301–304.

Schulze H.-J., *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Evangelische Verlagsanstalt / Carus-Verlag, Leipzig / Stuttgart 2006.

Schulze H.-J., Wolff Ch. (red.), *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Teil II: *Vokalwerke*, Peters, Leipzig – Frankfurt am Main 1987.

Stauffer G. B., *Ein neuer Blick auf Bachs „Handexemplare”: Das Beispiel Clavier-Übung III*, „Bach-Jahrbuch” 2010, t. 96, s. 29–52.

Stauffer G. B., *Noch ein „Handexemplar”: Der Fall der Schübler-Choräle*, „Bach-Jahrbuch” 2015, t. 101, s. 177–192.

Stauffer G. B., *Preface*, w: J. S. Bach, *The Complete Organ Works*, Series I, Vol. 9: *Schübler Chorales, Canonic Variations on Vom Himmel hoch, Chorale Partitas*, G. B. Stauffer (red.), Wayne Leupold Editions, Colfax 2018, s. VI–XXX.

Taessler M., *Vom Zusammenhang in einigen zyklischen Orgelwerken Johann Sebastian Bachs. Beobachtungen eines Orgelspielers*, „Musik und Kirche” 1969, t. 39, s. 184–187.

Wiemer W., *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, „Bach-Jahrbuch” 1979, t. 65, s. 75–95.

Williams P., *Schübler Chorales BWV 645–650*, w: tegoż, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge University Press, Cambridge 2008 [2003/1980], s. 317–335.

Wolff Ch., *Bach's Personal Copy of the Schübler Chorales*, w: tegoż, *Bach: essays on his life and music*, Harvard University Press, Cambridge–London 1991, s. 178–186 [artykuł ukazał się również w tomie: Stauffer G. B., May E. (red.), *J. S. Bach as Organist: His*

Instruments, Music, and Performance Practices, Indiana University Press, Bloomington 1986 (s. 121–132) oraz w języku niemieckim jako *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, „Bach-Jahrbuch” 1977, t. 63, s. 120–129.

Wolff Ch., *From Berlin to Łódź: The Spitta Collection Resurfaces*, „Notes” 1989, nr 2, s. 311–327.

Manuskrypty

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz:

D-B Mus.ms. Bach P 1142

D-B Mus.ms. Bach P 1040

Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek (depozyt w Bach-Archiv):

D-LEb Peters Ms. R 25

Nota o Autorze

Tomasz Górny – pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się literaturoznawstwem (m.in. *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Kraków 2017) oraz muzykologią (publikował m.in. w „Early Music” oraz „Baroku”). Ostatnio wydał monografię pt. „*Trzecia część Clavier Übung*” *Johanna Sebastiana Bacha. Muzyka i znaczenie* (Kraków 2019).

W 1931 roku, w radiowym odczycie [Arnold] Schönberg opowiada o swoich mistrzach: [...] «...na pierwszym miejscu Bach i Mozart; na drugim Beethoven, Wagner, Brahms». [...] W dwóch zdaniach, ujmujących naukę, jaką Schönberg otrzymał od Bacha [...], mogłaby znaleźć definicję cała rewolucja dodekafoniczna: [...] fuga Bacha oraz kompozycja dodekafoniczna od początku do końca rozwijają się z jednego jądra, będącego zarazem melodią i akompaniamentem. [...]

Historyczne położenie Bacha ujawnia to, co późniejsze pokolenia puszczały w niepamięć: świadomość, że Historia nie musi być wspinającą się (ku większemu bogactwu, ku wyższemu wykształceniu) drogą, że wymogi sztuki mogą pozostawać w sprzeczności z wymogami dnia (takiej czy innej nowoczesności) i że nowe [...] może pójść w innym kierunku niż kierunek wytyczony przez to, co wszyscy uznają za postęp”.

Milan Kundera

KAROLINA KOLINEK-SIECHOWICZ
UNIWERSYTET WARSZAWSKI

BACH REWRITE – MARCIN MASECKI, WURLITZER PIANO AND ONTOLOGY OF BACH'S MUSIC

BACH REWRITE – MARCIN MASECKI, PIANINO WURLITZERA I ONTOLOGIA MUZYKI J.S. BACHA

Key words: J.S. Bach, baroque music, historically informed performance, piano, phonography.

Słowa kluczowe: J.S. Bach, muzyka baroku, wykonawstwo historyczne, fortepian, pianino, fonografia.

Abstract: The way of performing Bach's music may be considered as the touchstone of early music reception across the centuries. Nowadays, when HIP movement is the leading style of playing repertoire ranging from the Middle Ages to early 19th Century, it seems natural to judge performances of Bach's music in light of finding the best way to balance performer's creativity and historical knowledge. One of the most important issues of HIP movement is choosing the appropriate instrument to play a particular piece. The Polish pianist, Marcin Masecki puts that question into consideration by thought-provoking recordings of Bach's music using „not historically appropriate” instruments with the accompaniment of a HIP string ensemble. That is the way how his album *Bach Rewrite* was invented: Masecki and the second pianist, Piotr Orzechowski play Bach's harpsichord concertos on Wurlitzer and Rhodes pianos – electronic pianos, which today also seem „historical”. This specific transcription puts the listener's attention to the source of sound, which is neither modern nor historical in its primary sense. Another Masecki's album, *Die Kunst der Fuge Bach/Masecki* is recorded using a voice recorder while the pianist plays the Steinway piano. Both of albums point to the problem of how recording industry influences our mode of listening, especially in case of so well-known compositions. Both of them put our attention to the ontological issues as well. It is notably important in light of

The Art of Fugue interpretation, as the composer did not indicate a particular instrument to play that piece.

The case study of Masecki's recordings will be the starting point of my consideration about the influence of the HIP movement and its close relationship with the recording industry on the modern listener's auidial perception and aesthetic value hierarchy. I will also speculate on the problem of the unresisted need of preparing new recordings of canonical repertoire (which Bach's music is the most spectacular example) and their special exposure to comparisons and criticism.

Abstrakt: Sposób interpretacji muzyki J.S. Bacha można rozpatrywać jako probierz recepcji muzyki dawnej. Wykonawstwo historyczne (HIP) jest dziś wiodącym stylem wykonawczym w repertuarze od średniowiecza aż po początek wieku XIX, warto więc zastanowić się przez jego pryzmat nad proporcją między kreatywnością muzyka a stanem wiedzy na temat wykonywanego utworu, także w przypadku muzyki Bacha.

Jednym z kluczowych problemów wykonawstwa historycznego jest dobór adekwatnego do repertuaru instrumentarium. Polski pianista Marcin Masecki, swoimi bachowskimi nagraniami, prowokuje do namysłu nad materią muzyczną lipskiego kantora. Używając „nieodpowiednich” instrumentów, gra z zespołem instrumentów historycznych, wprowadzając nieuniknioną brzmieniową konfuzję. Na płycie *Bach Rewrite* Masecki wraz drugim nie stroniącym od eksperymentów pianistą, Piotrzem Orzechowskim, gra koncerty J.S. Bacha na elektrycznych pianinach Rhodesa i Wurlitzera – instrumentach, które lata świetności mają już za sobą i z dzisiejszej perspektywy również są „historyczne”. To zestawienie powoduje, że uwaga słuchacza zwraca się ku źródłu dźwięku, które jest niejako zawieszona w historycznej próżni. Drugi bachowski album Maseckiego – *Die Kunst der Fuge Bach/Masecki* – został zarejestrowany za pomocą dyktafonu, a pianista gra na współczesnym fortepianie Steinwaya.

Obie płyty są bodźcem do refleksji nad tym, jak przemysł płytowy wpływa na nasz sposób słuchania, zwłaszcza w przypadku tak znanych kompozycji. Oba nagrania mogą także stanowić pretekst do namysłu nad statusem ontologicznym muzyki instrumentalnej J.S. Bacha, zwłaszcza że w przypadku *Sztuki fugi* kompozytor nie wskazuje konkretnego instrumentarium.

Przypadek Maseckiego będzie tu punktem wyjścia do rozważań na temat nurtu wykonawstwa historycznego, jego ścisłej relacji z rozwojem przemysłu nagraniowego i ich wpływu na kształtowanie gustu słuchaczy. Zastanowię się także nad kwestią nieodpartej potrzeby dokonywania nowych nagrań kanonicznego repertuaru (a repertuar Bachowski z pewnością wiedzie tu prym) i wiążącym się z tym nieustannym ich porównywaniem choćby w dyskursie krytyki muzycznej.

Marcin Masecki, Polish jazz and classical pianist, despite his virtuoso piano technique, prefers to initiate rather thought-provoking projects than to amaze with his talent. In his bio note we read: „Masecki is widely recognized as a leading figure in the Polish independent music scene. His parallel passion is classical music which he performs in rather unorthodox ways (among others he chooses to always use his own little cheapish upright piano thus questioning the ever-present paradigm of perfection and quality, detrimental – in his opinion – to the essence of the art). He feels classical music should be treated as a legitimate and fully integrated element of the modern musical landscape, and not just as an elitist museum piece”¹.

In the English version of the bio, the last sentence is formulated in much more elegant way than in flippant Polish version, where an unmentionable word is used to describe how people who believe that music is an elitist museum piece should be treated.

The need to challenge the idea of imaginary museum of musical works is the most important assumption of Masecki’s performances. Apart from many cross-genre projects in jazz (recently he was prized for writing music for *Cold war* – Pawel Pawlikowski’s movie masterpiece), he frequently puts into consideration some of the canonical works of Western art music. He recorded his own deconstructive arrangements of Chopin’s nocturnes and composed some polonaises for brass ensemble and mazurkas for piano, he also performed and recorded last Beethoven’s piano sonatas wearing earmuffs and playing the old, out of tune upright piano.

Special place in Masecki’s creative output belongs to Bach. The proof of that is his long struggle with *The Art of Fugue*. Since his teenage years he was thinking about recording *The Art of Fugue*, being obsessed with the search of the best medium for it. For some years he was fascinated with Wurlitzer electric piano. As he told in an interview², he practiced on unplugged Wurlitzer not to disturb his neighbors and thanks to that he was able to imagine the whole structures without actually hearing them. Finally, he decided that Wurlitzer is too foggy to grasp the advanced texture of Bach’s polyphony and began some attempts with harpsichord and clavichord. The long journey finally came full circle: he chose good old Steinway which he was playing with his grandma at

¹ Polish version of the bio: https://lodoabc.com/pl/artysci/marcin_masecki (16.06.2020).

² L. Szura, *Marcin Masecki*, „*Die Kunst der Fuge Bach/Masecki*”, <https://culture.pl/pl/dzielo/marcin-masecki-die-kunst-der-fuge-bachmasecki> (16.06.2020).

home piano lessons. However, Steinway itself would have been too obvious for Masecki as he wanted to prescind from the familiar source of sound and bring listener's attention to musical structure. That's why he recorded his album using a simple voice recorder which makes the sound quality rather surprising for Bach's music lovers.

One can say that it is just a fabrication of a blasé young musician who doesn't want to fit in traditional classical music world. Certainly, Masecki's extraordinary inventions are calculated to bring listeners' attention to his thoughtful pianism. But at the same time, his ideas seem to go beyond simple eccentricity. The long process of instruments' exploration and the pianist's strong assurance that there is a way to make *The Art of Fugue* sound both familiar and alienated proves that Masecki is one of those artists who aim to tell something more about musical essence and its cultural context by performing music in unusual ways.

The recording entitled *Die Kunst der Fuge Bach/Masecki* finally came out in 2012³. It was Masecki's first recording with strictly classical repertory and, at the same time, it became one of the world's first recordings of classical music in lo-fi aesthetics. Putting together *The Art of Fugue*, considered as Bach's most transcendental piece and questioning modern recording techniques that promote perfection and highest quality of sound was Masecki's very conscious decision. *The Art of Fugue*, recorded in thousand versions for various instruments from harpsichord, organ and piano to string quartet or brass ensemble is often considered as an exception which enables unlimited freedom in choosing the sound medium. Even historically informed performance paradigm seem to be less categorical in this case. Performers often say that it is not so important which instrument they choose but rather if it measures up to emphasize counterpoint structures of each fugue. However, it is impossible to make the timbre of the instrument disappear, it always influences the listener's perception of the piece. By diverting attention from the Steinway timbre itself and recording it with voice recorder, Masecki – as he claimed in many commentaries – wanted to emancipate piano tune from its usual classical music world. He said: „Bach played on the piano always sounds like the Chopin Competition. When

³ Catalogue number: CD - Lado C/13.

recorded with voice recorder, it becomes another instrument – unvarnished, more modest. It allows to hear this music in a wider frame”⁴.

Masecki is right: voice recorder changes Steinway’s timbre. The whole album sounds like a homemade recording. It resembles through-wall-listening to the neighbor practicing fugues. It puts together two contradictory impressions. First comes the feeling of cultural coziness when one hears someone flawlessly playing Bach on the old piano which is the sign that he belongs to the long Western tradition of practicing Bach’s polyphony to become better pianist and – assumably – better human being. But then, the performer’s piano technique turns out to be highly professional, his interpretation is coherent and clear, even though it is slightly clouded by characteristic lo-fi noise. Much as amateur is the quality of sound, the interpretation still remains artistically valuable.

I think that Masecki failed in aiming to move the listener’s attention from the source of the sound to the structure of the piece alone. Actually, the lo-fi sound aesthetics, the strangely familiar timbre of the old piano and initially frustrating lack of mastering professionalism arrest attention from the first to the last second of the recording. Masecki’s *Kunst der Fuge*’s queerness cannot just disappear in contemplating Bach’s harmonies – the recording style is too disruptive and too ear catching to ignore.

However, the pianist unquestionably succeeded in bringing our attention to the problem of classical music recording industry. His postmodern approach to combine high culture with low sound quality and a famous masterpiece with a simple recording device makes listeners sure that his album is made not just to provide aesthetic pleasure.

The Art of Fugue, commonly regarded as an intellectual exercise in counterpoint mastery and Bach’s musical testament, is the repeated counterexample to the claim that instrumentation is an indispensable aspect of identity of the so called work of music. However, historically speaking, there is no doubt that the piece was written for harpsichord, and as Joseph Kerman emphasized, for Bach learned display was inseparable from practical performance⁵. Masecki is far from regarding any music as purely intellectual entity. But he is also far from HIP demands, even though he admits that the movement enralls him.

⁴ B, Chaciński, *Rozmowa z Marcinem Maseckim*, „Polityka”, 6.12.2010: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1511188,1,rozmowa-z-marcinem-maseckim.read> (15.06.2020).

⁵ J. Kerman, *Art of Fugue. Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*, Berkeley 2005, p. 31.

Choosing the Steinway, he continues the 19th and 20th centuries' tradition of playing Bach on grand piano. Recording it with the voice recorder, he resists the hegemony of perfection which reigns the world of classical music recordings. Bruce Haynes in *The End of Early Music*⁶ argued that the modernist approach, which stems from the belief that the performer should disappear to let the work shine, is preserved with pursuit for perfection in the recording industry. There is no doubt that increasing quality and excellence of classical music recording industry strengthened the lifeblood of the imaginary museum of musical works, even though it took some listeners away from its walls.

Masecki, who challenges the idea of closing music in the snobbery ghetto of untouchable monuments, with his album and all commentaries around it (in the interviews, as there is no booklet inside) opens a small window vent in the stuffy (yet still imaginary) museum. He shows, that „die Kunst” may be also grasped under non-perfect conditions, with all worldly inconveniences that disturb the perception and deflect the performance from the absolute perfection. If it is probably not another recording made just to enjoy, it is undoubtedly an impulse to think about Bach's *Art of Fugue* as a symbol of ritualized Western music culture.

Another take on that problem in Masecki's account is the album entitled *Bach rewrite* issued in 2013 by Decca Classics⁷. It was an idea of the music curator, Filip Berkowicz, to juxtapose electric pianos as solo instruments and a HIP ensemble as an accompanist in Bach's concertos BWV 1053, 1056 and 1062. He invited two rebellious pianists to his project: Masecki and his younger fellow, Piotr „Pianohooligan” Orzechowski. They recorded harpsichord parts using Wurlitzer and Rhodes electric pianos from '70. One of Polish best ensembles specializing in Baroque music, Capella Cracoviensis directed by Jan Tomasz Adamus, accompanied the pianists with period instruments.

Of course, using electric instruments to play Bach's music is not absolutely innovative. The most groundbreaking example of this kind of re-instrumentation is probably Walter Carlos' bestseller album *Switched-On Bach* (1968). Berkowicz's *Bach rewrite* seems to play with all of that connotations, coming out in the second decade of 21st century, when the retromania, also in classical music world, scales its heights.

⁶ B. Haynes, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, New York 2007, p. 63.

⁷ Catalogue number: 0602537545759.

But what we hear here is not just reinstrumentation, so popular in any kind of classical masterpieces' covers. It also eludes from the category of jazz transcriptions as one might expect seeing the names of two young jazz pianists on the title page. At first glance it seems rather as typically postmodern idea to combine elements of the past and the modernity. However, the period instruments ensemble and old electric pianos are not as detached from one another – nowadays they all are historical instruments. Of course, Baroque violin, violas and cellos (or copies of them) are regarded as instruments historically appropriate to play Bach's music, while Rhodes and Wurlitzer undoubtedly are not. Yet they are still no less appropriate than modern piano, so often used to perform those concertos. The way that those various historical instruments are put together suggests that the performance is neither a historical reconstruction, nor a modernization of Bach's music. In a wide perspective, bringing back to life the 17th Century violin is equally artificial as reanimating the outmoded keyboard. This combination again brings listener's attention to the problem of choosing the right medium to perform this music, as well as to make him or her sensible to the indisputable truth, that we all are deeply involved in the culture of dead composers and the aesthetics of the closer or further past.

It would have been a very pessimistic conclusion, but luckily the recording presents something more than just playing the right notes on strange instruments. The most interesting parts of the album are the improvised cadenzas, especially the one in the third movement of the *Double concerto in c minor*, where both of the pianos perform together. Whereas in tuttis the sound of the strings jars with the sound of electric pianos, making it hard to become used to it, the cadenza in the *Double concerto* brings unexpected subtleness of both pianos' sound, as well as creative play with the score material transformed in deconstructive way characteristic of Masecki and Orzechowski. Looping Bach's motives and juxtaposing them with dissonant accompaniment, creating jazzy counterpoints and exploiting trills and tremolos – all of that proves that using electric pianos finally was a fruitful idea.

I am putting so much attention to the last cadenza because in my view it justifies the existence of this album. Admittedly, both Wurlitzer and Rhodes are able to deliver harpsichord parts without much deficit, as their sound is less aggressive than grand piano and, in some ways, similar to the sound of piano's ancestors. The problem begins when it comes to pulsation and accentuation.

Equality of electric piano sound makes it impossible to diversify the strong and weak beats, not to mention the dynamics. Keyboard's lack of precision does not allow to play quick passages as precisely as the ensemble. As a result, strings have to match with the aesthetics (and tune) which stems from electric pianos restrictions, providing the accompaniment which stylistically is rather far from HIP demands. All instruments play rather flat and evenly, which sounds like the HIP recordings from '80, once described by Taruskin as geometrical⁸. This performance's aesthetics also perfectly fits Bruce Haynes' description of „modern” style applied to Baroque music, especially when it comes to lack of beat hierarchy, unyielding tempos and rigidly equal 16th notes. But still, it is closer to traditional classical music world than Walter Carlos' recording about which Jerrold Levinson, considering the problem of using adequate instruments to perform Bach's music, wrote that they appeal only to the 'dull, lazy, unpracticed listener'⁹.

I'm not sure to whom appeals the offbeat mixture of *Bach rewrite*, as it is always hard to classify such a cross-genre production. But I'm sure that its philosophical potential wasn't fully perceived by music critics who concentrated rather on the timbre of electric pianos and – surprisingly – were disappointed that the recording isn't more blasphemous.

Blasphemous or just quirky, *Bach rewrite* is undoubtedly another example of how the unexpected tone quality may let us think not only about the mastery of the composer and virtuosity of performers, but also about historical appropriateness, cultural transfers and our own readiness to change an attitude to well-known masterpieces. Even if this recording was just an experiment without any continuation, it is the perfect excuse to rethink the variety of instrumentational possibilities offered by the 21st century music market. Although, they are not equally historically informed and combining them is unarguably not true to the composer's intentions, it may be regarded as truer to contemporary listener's spectrum of taste, which often includes great and diversified musical stimuli.

There is one more thing to say about both presented recordings. Masecki's *Kunst der Fuge*, with its amateur recording technique and homey piano sound results in bringing more human element into Bach's „intellectual” exercise in

⁸ R. Taruskin, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York – Oxford 1995, p. 130.

⁹ J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca – New York 2011, p. 384.

counterpoint. By contrast, in *Bach rewrite* using electric pianos is rather dehumanizing those concertos, originally performed in rather informal circumstances, probably during the concerts at Café Zimmermann or even at Bach's own home. However, both recordings succeed in decontextualizing Bach's music from its traditional connotations and correlating them with modern ideas.

Masecki who gladly participates in such kind of experiments, seems to be a music philosopher in action. His two albums with Bach's music prove that he is able to challenge the concept of imaginary museum of musical works (to use Lydia Goehr's¹⁰ metaphor), having its central exhibits as his point of departure. Of course, this is only a single voice in huge recording industry's polyphony. But in the present-day plurality of aesthetic attitudes it may be an important alternative for those who also need some fresh air in conventionalized world of Western music.

Bibliography

Chaciński B., *Rozmowa z Marcinem Maseckim*, „Polityka”, 6.12.2010: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1511188,1,rozmowa-z-marcinem-maseckim.read> (15.06.2020).

Goehr L., *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 1994.

Haynes B., *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, New York, 2007.

Kerman J., *Art of Fugue. Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*, University of California Press, Berkeley 2005.

Levinson J., *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford University Press, Ithaca – New York 2011.

https://lodoabc.com/pl/artysci/marcin_masecki (16.06.2020).

Szura L., *Marcin Masecki*, „Die Kunst der Fuge Bach/Masecki”, <https://culture.pl/pl/dzielo/marcin-masecki-die-kunst-der-fuge-bachmasecki> [16.06.2020].

Taruskin R., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York – Oxford 1995.

¹⁰ L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1994.

Nota o Autorce

Karolina Kolinek-Siechowicz – krytyczka muzyczna, redaktorka czasopisma „Ruch Muzyczny”. Publikowała m. in. w „Dwutygodniku”, „Tygodniku Powszechnym”, „Przekroju”, a także czasopismach naukowych: „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, „Scontri”, „Res Facta Nova”. Absolwentka Kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UW, doktorantka na Wydziale „Artes Liberales”, uczestniczka Międzyuczelnianego Programu Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Akademii »Artes Liberales«, studentka Polskiej Szkoły Reportażu. Dwukrotna stypendystka MNiSW, stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej, laureatka Nagrody Polskich Krytyków Muzycznych KROPKA za najlepszy tekst o muzyce w 2014 roku oraz Konkursu im. Z. Moszkowicza (2018).

Być może chwalebne i okraszone sukcesem próby zdjęcia tych utworów [*Wariacje kanoniczne*, *Muzyczna Ofiara*, *Sztuka fugi* – dzieła powstałe w ostatnim okresie twórczego życia Bacha] z zakurzonych półek i regularne umieszczanie w programach recitalowych w rzeczywistości zaciemniają ich prawdziwą naturę. Wszak jeśli prawdą może być, że Bach napisał je z myślą o konkretnych instrumentach [choć w wypadku *Sztuki fugi* nie wspomniał o żadnym], to nie oznacza to, że ich wykonanie należy do istoty tej muzyki, jak dzieje się, dajmy na to, w przypadku *Suit angielskich* czy sonat na flet. W rzeczywistości samo wykonanie nie może prowadzić do pełnego zrozumienia Bachowych dzieł ostatniego okresu. Nawet najbardziej przemyślane wykonanie i najbardziej uważne słuchanie augmentacyjnych kanonów w *Muzycznej ofierze* i *Sztuce fugi* zabrzmia sucho, akademicko, a nawet niezgrabnie, jeśli doświadczy się ich w ten sam sposób, jak doświadcza *Orgelbüchlein* czy *Das Wohltemperierte Klavier*. Lecz czytelnikowi notacji muzycznej, który zdolny jest pójść za chłodną ich logiką i zadumać się nad nią, ofiarowują one wgląd w tajemnice nieskończoności na wzór wydobywania jej matematycznego piękna, jak w paradoksie Zenona z Elei o Achillesie i żółwiu. Podobnie przez lustrzane fugi (szczególnie w formie, w której Bach zanotował je na papierze) możemy wejść w nowy wymiar przestrzeni muzycznej, w świat, którego osobliwe piękno może nigdy nie ujawnić się w wykonaniu. Rzecz jasna, nie należy nazbyt szybko wyrzekać się tego stopnia zrozumienia i przyjemności, które oferuje wykonanie tej muzyki, ale wyłącznie dzięki studium możemy mieć nadzieję, że będzie nam dana pełna jej percepcja, a po studium kontemplacja; albowiem ona istnieje w świecie znacznie oddalonym od *musica humana* naszego własnego świata, w świecie, gdzie muzyka, matematyka i filozofia są jednym.

Malcolm Boyd

ELŻBIETA BILICKA
UTAH STATE UNIVERSITY

KTO TO PRZETRWA?
POJEDYNEK Z WARIACJAMI
GOLDBERGOWSKIMI
WHO WILL SURVIVE THIS?
A DUEL AGAINST GOLDBERG
VARIATIONS

Słowa kluczowe: *Wariacje goldbergowskie*, Bach, pojedynek, wyzwanie, legenda.

Key words: *Goldberg Variations*, Bach, duel, challenge, legend.

Abstrakt: Esej analizuje fenomen legendarnej popularności *Wariacji goldbergowskich* Jana Sebastiana Bacha w kontekście ich wyzwań wykonawczych i odbiorczych. Poprzez porównanie do mitycznego pojedynku bohatera z bestią i własnymi słabościami autor próbuje prześledzić mechanizmy rządzące tajemniczą siłą oddziaływania tego utworu. Szkicowej analizie poddany jest aspekt muzyczny, neurobiologiczny, społeczny oraz moralny zjawiska.

Abstract: The essay analyzes a phenomenon of a legendary popularity gained by the Jan Sebastian Bach's *Goldberg Variations* in the context of their performance- and perception-related challenges. Through comparison to a duel of a mythical hero against a beast and his own weaknesses, the author tries to examine mechanisms responsible for the mysterious impact of this piece. The phenomenon is roughly analyzed from the musical, neurobiological, social and moral perspectives.

Bestia, która wabi

Wariacje goldbergowskie to utwór budzący w równej mierze podziw i zdumienie. Napisany został jako lek na insomnię, środek kojący nerwy i sprowadzający sen¹. Tymczasem dwa i pół wieku później otaczają go emocje o skrajnie

¹ Napisanie *Wariacji goldbergowskich* zostało Bachowi zlecone przez hrabiego Carla Freiherra von Keyserlinga, który cierpiał na insomnię. Aby ukoić nerwy podczas zmagania z bezsennością,

przeciwnej temperaturze. Dzieło to utrzymuje status mitycznego punktu repertuaru pianistów na całym świecie, a na temat jego wykonań mnożą się legendy. Krytycy muzyczni i muzykolodzy toczą spory dotyczące adaptacji jego oryginalnej, klawesynowej wersji na jednomanałowy fortepian. Koncerty z *Wariacjami* w programie nigdy nie narzekają na niedobór publiczności. Słuchać ich chcą nie tylko znawcy baroku i polifonii, ale również melomani bez wykształcenia muzycznego. Trudno powstrzymać się wobec tego zjawiska od szeregu pytań. Jak bowiem możliwe jest, że właśnie ten rodzaj muzyki – o powściągliwej ekspresji i trudnej percepcyjnie konstrukcji polifonicznej – budzi takie zainteresowanie wśród słuchaczy-amatorów? Dlaczego pianiści dobrowolnie poddają się wyzwaniu, a nawet swoistej torturze pracy nad tym utworem, jeśli trudności techniczne związane z wykonywaniem go na niewłaściwym instrumencie graniczą z ludzkimi możliwościami? Co w końcu skłania wykonawców do stawiania jemu czoła na scenie, skoro oznacza to mierzenie się z przytłaczającym ciężarem jego legendy oraz wymogiem utrzymania koncentracji bez chwili przerwy przez około osiemdziesiąt minut?

Trudno oprzeć się wrażeniu, że całościowy fenomen związany z popularnością *Wariacji goldbergowskich* wykroczył poza realia czystej estetyki muzycznej. Kontakt z nimi stał się wydarzeniem, zjawiskiem, w którym decydujący głos mają często mechanizmy społeczno-kulturowe, a nie pobudki czysto artystyczne. Fenomen ów nasuwa skojarzenie z mitycznym starciem herosa z potworem. W alegorii tej pianista (i w pewnym sensie również słuchacz) odgrywałby rolę bohatera, a *Wariacje* poskramianej bestii. Inaczej – chcąc oddać sprawiedliwość pięknu utworu – można użyć tu porównania do hipnotycznej magii syreniego śpiewu, który wabi wykonawców i odbiorców niepomyślnych jeżdzących się dookoła skał. Owa transowość doskonale wpisuje się zresztą w pierwotne przeznaczenie *Wariacji* oraz w ich naturę, wynikającą z szeregu zabiegów konstrukcyjnych, które zastosował kompozytor. Atmosfera tajemnicy otacza zresztą wiele aspektów tego utworu. Numerologiczne odniesienia i obsesyjna wręcz symetria budowy przyczyniły się do powstania szeregu teorii na temat jego domniemanej symboliki i ukrytych w nim, pozamuzycznych

hrabia regularnie wzywał do swojej komnaty ucznia Jana Sebastiana, klawesynistę Johanna Gottlieba Goldberga, aby ten grał mu do snu. Ostatecznie von Keyserling zlecił Bachowi napisanie „czegoś kojącego”, co ukoji jego pobudliwość. *Wariacje* tak przypadły mu do gustu, że chętnie słuchał ich do końca życia i zawsze nazywał je swoimi *Wariacjami*. H.F.Peyser, *Johann Sebastian Bach*, przeł. autor, Nowy Jork 2015, s. 52.

treści. Wszystkie te czynniki wyniosły *Wariacje* z poziomu zwykłego utworu muzycznego na piedestał przedmiotu kultu, a rzesze melomanów przeistoczyły w wyznawców goldbergologii. Odnieść wręcz można wrażenie, że utwór stał się centrum odrębnej rzeczywistości – zamkniętego świata, który sam siebie opisuje i samym sobą się zaspokaja². Jak zatem może się w tych realiach odnaleźć pianista lub meloman? Kto i w jaki sposób jest w stanie przetrwać to wyzwanie? Czy rzeczywiście należy *Wariacje* nazwać „daremny wysiłkiem największego geniusza wszechczasów”³ i uznać pojedynek z nimi za skazany na porażkę?

Szyfrowe prace

Aby w pełni zrozumieć, z jakim rodzajem zadania mierzy się wykonawca i słuchacz *Wariacji*, należy prześledzić wyzwania, które stawia przed nimi ten utwór. Swoimi rozmiarami dzieło to przypomina dwie ostatnie sonaty Schuberta zestawione razem. W ich przypadku jednak wyzwaniem pianisty jest percepcyjne ujęcie czterech odrębnych całości (części), pomiędzy którymi ma czas na złapanie krótkiego oddechu – nie wspominając o przerwie między jedną sonatą a drugą. *Wariacje* zaś to maraton trzydziestu dwóch myśli muzycznych attacca, z których każda stanowi odrębny mikrokosmos najeżony wyzwaniami technicznymi. Te zresztą stawiają pianistę w pozycji graniczącej z fizycznymi możliwościami ludzkiego aparatu wykonawczego. Jest to cena zaadaptowania na fortepian partii przeznaczonej w oryginale na dwumanałowy instrument⁴. Wariacja piąta, w której pianista osiąga apogeum dyskomfortu i poczucia absurdalności swojego położenia, stanowi

² J. Denk, *Bach's Goldberg Variations caused me misery – but I still can't get enough*, „The Guardian”, przeł. autor, 2013.
<https://www.theguardian.com/music/2013/nov/07/bach-goldberg-variations-endless-misery> (dostęp: 11.05.2020); Jeremy Denk jest amerykańskim pianistą, autorem kilku esejów i programów radiowych na temat swoich przemyśleń po wykonaniu cyklu koncertów z *Wariacjami goldbergowskimi* oraz zarejestrowaniu ich na płycie.

³ J. Denk, *Why I hate Goldberg Variations*, „Deceptive Cadence from NPR Classical”, przeł. autor, 2012.
<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/03/16/148769794/why-i-hate-the-goldberg-variations> (dostęp: 11.05.2020).

⁴ J. Denk, *Bach's Goldberg Variations caused me misery – but I still can't get enough*, „The Guardian”, przeł. autor, 2013.
<https://www.theguardian.com/music/2013/nov/07/bach-goldberg-variations-endless-misery> (dostęp: 11.05.2020).

swoisty punkt zwrotny publicznego wykonania. Droga do tego momentu to próba rozgrzania umysłu i ciała w zawsze zbyt krótkim czasie, który oferują pierwsze cztery ustępy. Sama potyczka z piątą wariacją zaś przypomina ślepy skok w przepaść. Niezależnie ile czasu pracowało się nad ujarzmieniem tej części, nigdy nie ma pewności, że w kluczowym momencie misterna choreografia krzyżujących się rąk nie przesunie się o kilka milimetrów z pożądaných torów i nie przeistoczy w kompromitującą kolizję. Każda fałszywa nuta zaś lub jakiegokolwiek zachwianie tkanki rytmicznej rażą w *Wariacjach* wyjątkowo boleśnie. W tej przejrzystej, klarownej strukturze nie da się ukryć najdrobniejszego niedociągnięcia. Jej symetryczna konstrukcja, idealnie przemyślana na poziomie makro i mikro, narzuca wymóg perfekcyjnego wykonania. Nie z szacunku dla utworu tym razem, lecz przez jego swoiste okrucieństwo – obsesyjną doskonałość materiału, która kompromituje najmniejsze od niego odstępstwo. Pianista musi więc zachować skupienie do samego końca, nawet po przekroczeniu krytycznego punktu piątej wariacji. Przed sobą ma jeszcze godzinę opisywania tego samego materiału na dwadzieścia sześć różnych sposobów. Utwór charakterystyczny, popis wirtuozowski, kanon, utwór charakterystyczny, popis wirtuozowski, kanon... W całości – niemal półtorej godziny oscylowania wokół tonacji G-dur (z wyjątkiem trzech molowych wariacji)⁵. Ta jednostajność tonalnego punktu odniesienia stanowi kolejne wyzwanie. Z jednej strony czysto praktyczne – pamięciowe, z drugiej zaś dużo bardziej skomplikowane – interpretacyjne. *Wariacje*, choć złożone z odrębnych mikroświatów, stanowią spójną całość ze swoistą dramaturgią. Nie narzuca się ona jednak w tym dziele w sposób oczywisty. Jak to poetycko określił Glenn Gould w komentarzu do płyty z 1955 roku: „Jest to muzyka, która [...] nie przestrzega ani początku, ani końca, muzyka ani bez prawdziwej kulminacji, ani prawdziwego rozwiązania, muzyka, która, jak kochankowie Baudelaire’a, »spoczywa lekko na skrzydłach nieposkromionego wiatru»”⁶. Jak w takim razie zbudować napięcie w przebiegu kolejnych części? Zwłaszcza, kiedy ich wzajemna relacja polega przeważnie na naprzemiennej intensyfikacji i osłabianiu radosnego afektu? Charakter trzech molowych, nostalgicznych ustępów szybko rozwiewa entuzjazm pozostałych partii (choć, co ciekawe, słuchacze często wymieniają wariację numer 25, najbardziej ponurą w wyrazie, nazwaną

⁵ Tamże.

⁶ V. Konieczny, *Glenn Gould: A Musical Force*, przeł. autor, Toronto 2009, s. 74.

przez Wandę Landowską „Czarną perłą”⁷, jako ich ulubioną – czyżby właśnie dlatego, że przynosi tak upragniony oddech od przytłaczającego optymizmu całego utworu?⁸).

Co więcej, potrzeba integralności cyklu wiąże się z jeszcze jedną trudnością. Tempa i charaktery poszczególnych wariacji, które narzucają się przy pierwszym z nimi zetknięciu w oderwaniu od kontekstu, często nie spełniają swojej dramaturgicznej roli z perspektywy całej formy. Jest to nie lada pułapka i wyzwanie podczas pracy nad tym utworem. Nie da się dzieła takich rozmiarów objąć od razu kompleksowo. Pianista zapoznający się z nim musi podzielić go na drobniejsze części, a ostatecznie pochylić się szczegółowo nad każdą wariacją z osobna. Łatwo w tym procesie przywiązać się do fałszywego rozumienia odrębnych ustępów i przyzwyczaić do niego zarówno umysł, jak i ciało. Porzucenie źle obranych kierunków interpretacyjnych, a co za tym często idzie, również dostosowanie błędnych nawyków aparatu technicznego, są jednak zabiegiem tak bolesnym, jak koniecznym przy ostatecznym spajaniu wariacji w całość. Elastyczność i zdolność szybkiej adaptacji są niezbędne w jeszcze innej sferze wykonawstwa tego dzieła. Ostateczny kształt *Wariacji* skrajnie zależy od instrumentu i akustyki sali, w której się je wykonuje. Ich urok w głównej mierze leży w przejrzystości brzmienia, śpiewnym frazowaniu i detalach kolorystycznych. Wszystkie te elementy okaleczyć lub nawet zupełnie zatrzeć może, na przykład, obranie zbyt szybkich temp przy akustyce z dużym pogłosem lub zrezygnowanie z użycia prawego pedału w salach bardzo wygłuszonych. Bezbarwny instrument odbiera pianiście potężny środek ekspresji i zmusza go do oparcia interpretacji na podkreślaniu elementów rytmicznych, tanecznych czy bez mała perkusyjnych, których *Wariacje* zawierają wiele. W skrajnych przypadkach trudne warunki rozstrzygają walkę na niekorzyść wykonawcy zanim zdąży opuścić przyłbicę na scenie i żadne przemyślane taktyki nie są w stanie losów tej walki odwrócić. Ostatecznym wyzwaniem, które nie tkwi w samym dziele, lecz nabudowane zostało nad nim przez lata i wpisane na stałe w kontekst jego wykonania, jest ogromna

⁷ A. Kanwisher, *From Bach's Goldberg to Beethoven's Diabelli: Influence and Independence*, przeł. autor, Nowy Jork 2014, s. 41.

⁸ J. Denk, *Why I hate Goldberg Variations*, „Deceptive Cadence from NPR Classical”, przeł. autor, 2012, <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/03/16/148769794/why-i-hate-the-goldberg-variations> (dostęp: 11.05.2020).

popularność *Wariacji*. Wychodząc na scenę, pianista musi zmierzyć się nie tylko z samą bestią, ale również z legendami o sposobach jej ujarzmania. Każda publiczność koncertu z *Wariacjami* skrywa przynajmniej kilku goldbergologów, którzy znają na pamięć każdą frazę i ozdobnik z co najmniej obu nagrań Glenna Goulda. Wykonawca podejmuje więc oprócz starcia z samym potworem również niemożliwą walkę z silnie zakodowanymi preferencjami i ugruntowanymi opiniami słuchaczy⁹.

Legenda Glenna Goulda

Przez kilka wieków w świecie muzycznym panowało przekonanie, że *Wariacje goldbergowskie* to utwór nienadający się do sal koncertowych. Dzieło to długo musiało czekać, aby wydobyło je z cienia historii. Po śmierci Bacha, jak wiele innych jego utworów, zostało zapomniane. Twórczość kompozytora ponownie odkryto dopiero w XVIII wieku pod wpływem wykonania Pasji Według Świętego Mateusza pod batutą Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego oraz publikacji pierwszej biografii Bacha autorstwa Johanna Nikolausa Forkla¹⁰. Od tamtej pory dzieła kantora z Lipska, zwłaszcza monumentalne utwory wokarno-instrumentalne, zaczęły zyskiwać rosnącą popularność. Losu tego nie podzieliły jednak od razu *Wariacje goldbergowskie*. Trzeba im było czekać aż do dwudziestego stulecia, aby za sprawą najpierw klawesynowego nagrania Wandy Landowskiej, a później fortepianowego Rosalyn Tureck, zwróciły na siebie uwagę wykonawców i słuchaczy. Status złotego punktu repertuaru pianistów na całym świecie nadał im jednak dopiero Glenn Gould swoim albumem wydanym w 1956 roku. Jednocześnie tym samym nagraniem oraz kreacją siebie i swojej kariery artystycznej obarczył je niezbywalnym ciężarem utworu-legandy. Wszystko bowiem związane z osobą tego kanadyjskiego pianisty, jak również bezpośrednio z historią powstania albumu z *Wariacjami*, miało charakter bezprecedensowego fenomenu i swoistej sensacji. Ofertę kontraktu płytowego Gould uzyskał po swoim nowojorskim debiucie (kameralnym koncercie w miejskim ratuszu dla skromnej, trzydziestu kilku osobowej pu-

⁹ J. Denk, *Bach's Goldberg Variations caused me misery – but I still can't get enough*, „The Guardian”, przeł. autor, 2013.
<https://www.theguardian.com/music/2013/nov/07/bach-goldberg-variations-endless-misery>
(dostęp: 11.05.2020).

¹⁰ J. Majewski we współpracy z M. Borowiec, *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*, Gdańsk 2019, s. 25.

bliczności). Miał wtedy dwadzieścia dwa lata, na koncie drobniejsze koncerty w Kanadzie i recitale radiowe, ale nazwisko jego nie było szeroko rozpoznawalne. Na nowojorski koncert wybrał utwory kompozytorów mało znanych i bardzo rzadko grywanych: Gibbonsa, Sweelincka, Weberna i Berga. Jedyńm uklonem w stronę klasycznego repertuaru była Sonata Op. 109 Beethovena i Partita G-dur Bacha. Sam Gould wyznał, że „stanął na głowie, aby wybrać tak dziwny program, jak to tylko możliwe”¹¹. Siła jego ekscentrycznej osobowości i niespotykana, hipnotyczna jakość gry sprawiły jednak, że następnego dnia David Oppenheim zaoferował mu kontrakt na nagranie płyty. Gould, wiedziony prawdopodobnie podobnym impulsem co przed nowojorskim debiutem, zdecydował się zarejestrować na niej *Wariacje goldbergowskie* Jana Sebastiana Bacha. Był to wybór bardzo ryzykowny. Utworu tego praktycznie nie grywano ówczesnie w środowisku pianistycznym. Uważano go raczej za nużącą pozycję z repertuaru klawesynistów niż błyskotliwy materiał na debiut płytowy¹². Mało tego, Gould nigdy nie pracował nad *Wariacjami* z żadnym ze swoich nauczycieli. Jego matka i później Alberto Guerrero, jedyny oficjalny profesor fortepianu kanadyjskiego pianisty, otworzyli go na świat Das Wohltemperierte Klavier i innych utworów Bacha, ale *Wariacji goldbergowskich* nauczył się całkowicie samodzielnie¹³. Jego legendarny wręcz upór i wiara w swoją intuicję muzyczną okazały się jednak wyrocznią godną zaufania. Nagranie *Wariacji*, którego Gould dokonał w 1955 roku, stało się jednym z najbardziej uznanych albumów w dziejach muzyki klasycznej i zapewniło kanadyjskiemu pianiście światową sławę. Płyty tej nie przestano wydawać aż do dzisiaj¹⁴. Legendę ekscentrycznego pianisty z Kanady ostatecznie umocnił jeszcze jeden zbieg okoliczności (czy też może celowe posunięcie pod wpływem przeczucia?). Po dwudziestu pięciu latach od wydania debiutanckiego albumu Gould postanowił nagrać *Wariacje* jeszcze raz w zupełnie innej, bardziej wyważonej interpretacji. Płyta ta zyskałaby równie wielką popularność i zachwyt melomanów co pierwszy album i bez żadnych wydarzeń towarzyszących. Jednak fakt, że Glenn Gould zmarł zaledwie kilka tygodni po jej wydaniu, otoczył całe wydarzenie atmosferą tajemniczości i ostatecznie nazначzył zarówno pianistę, jak i sam utwór pieczęcią legendy. O tym, jak silnie do dziś oddziałuje

¹¹ V. Koniczny, *Glenn Gould: A Musical Force*, przeł. autor, Toronto 2009, s. 69–70.

¹² Tamże, s. 71.

¹³ Tamże, s. 72.

¹⁴ Tamże, s. 74.

ona na słuchaczy, świadczyć może fakt, że w 2012 roku firma Sony Classical (uprzednio Columbia Records) zdecydowała się wydać pięciopłytowy album stanowiący pełen zapis sesji nagraniowej Goulda z 1955 roku. Do pakietu dołączono książkę z opisem każdej ścieżki, album z fotografiami z sesji, artykuły, dokumenty oraz wywiad z producentem nagraniem, Howardem H. Scottem, z 2004 roku¹⁵. Na dwustu osiemdziesięciu dwóch ścieżkach przesłedzić można, jak Gould powtarza niemal każdą wariację po kilkanaście razy – aż do momentu, w którym przestajemy dostrzegać jakiekolwiek różnice między kolejnymi próbami. Pomiedzy nagraniami slychać jego rozmowy z Howardem Scottem (przeważnie dotyczące śpiewu Goulda w trakcie gry), komentarze na temat źle nastrojonego fortepianu, irytację pianisty swoimi niedociągnięciami, momenty, kiedy ćwiczcy poszczególne partie, a nawet chwilę, w której producent traci cierpliwość do perfekcjonizmu Goulda (kiedy na sam koniec sesji pianista życzy sobie powtórzyć Arię nagrałą już wcześniej w siedemnastu wersjach)¹⁶. Fakt, że Sony Classical uznało, iż jest na rynku dostateczne zapotrzebowanie na takie wydanie, stanowi dowód na to, jaką siłę oddziaływania ma legenda związana z Glennem Gouldem i *Wariacjami goldbergowskimi*. Właśnie w kontekście tego przykładu widać dobitnie, że emocje odbiorców związane z tym utworem wykroczyły poza samo doświadczenie estetyczne. Nikt nie sięga przecież do takiego albumu, poszukując muzycznych uniesień. Do głosu dochodzą tu raczej mechanizmy natury społecznej i psychologicznej. Próbuemy zaspokoić ciekawość, jak osiąga się tego rzędu zwycięstwo oraz ile kryje się za tym wysiłku, potu i chwil zwątpienia. Nie zaspokajają nas sama obserwacja triumfu w ostatecznym rezultacie – pragniemy przesłedzić wszystkie potknięcia w procesie, poczuć trudności, zobaczyć strach i krew. Być może w cudzym zmaganiu poszukujemy usprawiedliwienia dla naszych własnych niedoskonałości i ograniczeń? Może potrzebujemy sprawdzić, jak wiele ten pianista-bohater ma z nas, zwyczajnych śmiertelników, żeby poprzez łączność z nim doznać swego rodzaju uszlachetnienia? Czy może jest to po

¹⁵ W wywiadzie tym Howard H. Scott twierdzi, że gdyby Gould dowiedział się o planie opublikowania całej sesji nagraniowej, łącznie z podejściami, które ostatecznie odrzucił, „prawdopodobnie zszedłby na ziemię i zastrzelił każdego, kto pozwolił na ich wydanie”. A. Tommasini, *5 Hours of Glenn Gould Outtakes. Why? Listen and Find Out*. „The New York Times”, przeł. autor, 2018.

<https://www.nytimes.com/2018/02/02/arts/music/glenn-gould-bach-goldberg-variations.html> (dostęp: 6.05.2020).

¹⁶ Tamże.

prostu jeszcze jedna z dróg, którymi operuje sztuka w swoim oddziaływaniu na odbiorcę?

Manipulacje ludzką percepcją

Jan Sebastian Bach z pewnością nie mógł przewidzieć, jaki wpływ na odbiorców będzie miał aspekt społeczny związany z popularnością *Wariacji*. Spekulować jednak można, że zdawał się intuicyjnie pojmować inną, bardziej bezpośrednią sferę, którą operuje muzyka. Jest nią ludzka percepcja na poziomie neurobiologicznym. Zagadnieniem tym szczegółowo zajmuje się nowa dziedzina nauki – neuroestetyka. Głównym jej celem jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czy ludzkie przeżycia estetyczne można wyjaśnić poprzez procesy biologiczno-fizyczne. Analizom poddawany jest ludzki mózg i jego reakcje w trakcie obcowania z bodźcem klasyfikowanym przez badanego jako estetycznie dodatni. Obserwacja rejonów aktywowanych w tym procesie oraz wydzielanych w konsekwencji hormonów doprowadziła neuroestetyków do wniosku, że odpowiedź ludzkiego organizmu na piękno stoi w ścisłym związku z mechanizmami rządzącymi instynktem przetrwania. W uproszczeniu: kontakt z bodźcami, które uważamy za estetycznie atrakcyjne, powoduje identyczną reakcję mózgu jak wykonywanie czynności niezbędnych do przetrwania (takich jak jedzenie i rozmnażanie)¹⁷. Reakcja ta ma znamiona samowzmacniającego się koła. Nasz mózg analizuje otoczenie pod względem potencjalnych zagrożeń i ich braku. Według tej klasyfikacji środowisko szczególnie bezpieczne i dla nas korzystne (np. pożywienie zawierające wyjątkowo dużo wartości odżywczych lub potencjalny partner seksualny o kompatybilnym DNA) klasyfikuje jako preferowane. Wystawianie się na te bodźce powoduje wzmożone wydzielanie hormonów związanych z mechanizmem nagrody (dopaminy i oksytocyny), a to zaś intensyfikuje klasyfikację tych stymulatorów jako pozytywne (wzmacnia się nasza preferencja)¹⁸. Zgodnie z rezultatami badań neuroestetycznych głównymi czynnikami, które korelują z naszym instynktem przetrwania i są odpowiedzialne za wzmocnienie poczucia przyjemności przy obcowaniu z muzyką, są: zmiana, ekspozycja i mechanizm antycypacji.

¹⁷ D.J. Levitin, *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, przeł. autor, Nowy Jork 2006, s. 187.

¹⁸ P. Vuilleumier, *Musical Emotions in the Brain*, przeł. autor, 2014.

<http://emotionresearcher.com/musical-emotions-in-the-brain> (dostęp: 7.05.2020).

Ta pierwsza odpowiedzialna jest przede wszystkim za zwrócenie i utrzymanie naszej uwagi. Ekspozycja wiąże się z proporcjonalnym wzrostem poczucia przyjemności w stosunku do stopnia, w jakim dany bodziec jest nam znajomy (jak wiele razy mieliśmy z nim uprzednio kontakt). Mechanizm antycypacji natomiast kształtuje się poprzez ekspozycję i ostatecznie odpowiada za tworzenie przez nasz mózg intuicyjnej sieci oczekiwań wobec stymulatora i nagradzania pozytywnej odpowiedzi na te oczekiwania wydzielaniem dopaminy¹⁹.

Bliższa analiza *Wariacji goldbergowskich* pod kątem tych trzech czynników: zmiany, ekspozycji i mechanizmu antycypacji może prowadzić do wniosku, że Bach operował nimi w sposób bardzo świadomy. Zaryzykować można nawet stwierdzeniem, że to właśnie w sposobie, w jaki utwór ten subtelnie manipuluje uwagą i reakcjami odbiorcy leży sekret jego wyjątkowej siły oddziaływania. Aby uczynić zadość ludzkiej receptywności na zmianę, Bach nie umieścił tematu swoich wariacji w łatwo rozpoznawalnej partii sopranu, lecz ukrył go w basie (wprawdzie kilka ustępów korzysta z głównego materiału Arii, lecz nigdy w sposób dosłowny lub schematyczny²⁰). Zabieg ten spowodował, że w przebiegu cyklu odbiorca nie ma poczucia nużącej powtarzalności melodycznej. Przeciwnie, nieświadomemu słuchaczowi wydawać się nawet może, że każda wariacja zbudowana jest z nowego materiału muzycznego. Wrażenie to dodatkowo potęguje fakt, iż kolejne ustępy cyklu zostały uszeregowane w sposób naprzemiennie eksponujący trzy różne aspekty wykonawczo-percepcyjne. Wariacja charakterystyczna, skupiająca się na elementach rytmicznych i często tanecznych, poprzedza część stricte wirtuozowską, po której natomiast następuje przeniesienie uwagi na element intelektualny w postaci kanonu. W ten sposób naprzemiennie dialogują i nawzajem się dopełniają trzy aspekty ludzkiej natury: emocjonalny, fizyczny i intelektualny²¹. Wszystkie te czynniki stymulujące uwagę odbiorcy są jednak jednocześnie zantagonizowane poprzez szereg zabiegów o przeciwnym działaniu. Niezwykła regularność budowy i spójność materiałowa łącząca cały cykl wprowadzają poczucie powtarzalności. Aspekt ten przejawia się na przykład w fakcie, że trzydzieści dwa takty

¹⁹ R. Jourdain, *Music, The Brain and Ecstasy*, przeł. autor, New York 1997, s. 54, 261–263.

²⁰ A. Kanwisher, *From Bach's Goldberg to Beethoven's Diabelli: Influence and Independence*, przeł. autor, Nowy Jork 2014, s. 42.

²¹ A. Schiff, *Why my Goldberg Variations do a dance with the devil*, „The Guardian”, przeł. autor, 2015

<https://www.theguardian.com/music/2015/aug/06/andras-schiff-bachs-goldberg-variations-dance-devil> (dostęp: 11.05.2020).

tematu korespondują z liczbą wszystkich ustępów dzieła lub w takim detalu jak zakończenia fraz Arii w partii prawej ręki imitujące zawsze pierwszy, czteronutowy motyw tematu. Co więcej, symetryczna konstrukcja zarówno samego tematu, jak i całego cyklu oraz stosunkowo jednostajna i ograniczona struktura harmoniczna (która jest główną oznaką obecności tematu łączącego wszystkie wariacje) dają odbiorcy złudzenie przewidywalności. Dowodem strukturalnej symetrii w *Wariacjach* jest na przykład fakt, że dwudzielna budowa tematu (szesnaście na szesnaście taktów) odwzorowana jest na poziomie makro w binarnej konstrukcji całej formy. W połowie utworu, po piętnastej wariacji, Bach umieszcza fałszywe zakończenie, by następnie niejako otworzyć cykl ponownie Francuską Uwerturą w wariacji szesnastej. Dodatkowo, gwoli zarówno konstrukcyjnej, jak i wyrazowej symetrii, Aria otwierająca *Wariacje* stanowi również ich zakończenie²².

Nauki egzystencjalne

Ten ostatni zabieg konstrukcyjny ma zresztą dużo donioślejsze konsekwencje niż jedynie umacnianie symetrii utworu. Każąc wykonawcy ponownie zagrać (a odbiorcy usłyszeć) pierwsze ogniwo cyklu w niezmienionej formie na końcu całego dzieła, Bach uzyskał niezwykle efekt na kilku poziomach. Po pierwsze, jeszcze raz unaoczniał nam, w jak dużym stopniu ludzka percepcja jest podatna na manipulację. Po przeżyciu wszystkich wyrazowych i technicznych perturbacji trzydziestu mikroświatów cyklu, Aria jawi się na koniec jako utwór w pewnym sensie odmieniony. Inny jest odbiór jej tempa, inaczej słyszymy ją w kontekście dynamicznym poprzednich ustępów, inna zdaje się jej wyrazowość. Szczegóły tego fenomenu każdy odczuwa subiektywnie, jednak istotę zjawiska Bach przekazał w sposób uniwersalny, gdyż oparł ją na podstawowej zasadzie ludzkiej percepcji – porównaniu. Początkowo Arię słyszymy w kontraście z poprzedzającą ją ciszą, a o jej odbiorze decydują jedynie nasze podświadome oczekiwania oraz indywidualne poczucie czasu i głośności. Pierwotnie pogodna i niewinna Aria poddana wirtuozowskim wyzwaniom, tanecznym poruszeniom, modulacjom poprzez mollowe tryby

²² J. Denk, *Why I hate Goldberg Variations*, „Deceptive Cadence from NPR Classical”, przeł. autor, 2012, <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/03/16/148769794/why-i-hate-the-goldberg-variations> (dostęp: 11.05.2020).

oraz intelektualnym transformacjom osiąga na koniec cyklu rodzaj dojrzałości. W postaci finałowej zdaje się nam być może nieco powolniejsza i pozbawiona pierwotnego optymizmu, ale za to bije z niej wyrazowość pełna spokoju, akceptacji i melancholii. Obrazowo opisał to Jeremy Denk: „Kiedy temat powraca na koniec, zdajesz sobie sprawę, że to ostatni raz, kiedy usłyszysz to słodko-gorzkie przejście w e-moll [...] i także ostatni raz, kiedy doświadczysz łańcucha kwint, poprzez które Bach od niego ucieka. Przyznam, że zawsze mnie to porusza; nie dlatego, że to finał utworu, nie przez poczucie końca, lecz kompletności wszystkiego, co się wcześniej wydarzyło, słuszności i – jeśli nie zabrzmi to zbyt sentymentalnie – promienności przeżycia. Daje to tę rzadką jakość w ludzkiej egzystencji: poczucie, że ostatecznie było warto”²³.

W tym kontekście, jeśli pragniemy doszukiwać się pozamuzycznych treści w *Wariacjach*, utwór ten w całości można interpretować jako alegorię ludzkiego życia i dorastania. Podejście takie zdaje się być uzasadnione z perspektywy filozofii sztuki barokowej. Aspekt edukacyjny był w tej epoce traktowany priorytetowo. Przede wszystkim dotyczyło to konstruowania dzieła w taki sposób, żeby odbiorca mógł przeanalizować na jego podstawie pewną warstwę związaną z procesem twórczym lub wykonawczym²⁴. Jednocześnie jednak filozofia baroku zakładała, że każda dziedzina życia – ze sztuką na czele – powinna wspomagać wzrost moralności, zatem podszywanie warstwy czysto estetycznej treściami pozaartystycznymi było na porządku dziennym. W przypadku *Wariacji* ów edukacyjny aspekt pod względem egzystencjalnym można postrzegać w następujący sposób: „Utwór jest lekcją w wielu aspektach, lecz przede wszystkim w zachwycie: w sposobie, w jaki tragiczne wariacje przenikają się niepostrzeżenie z komicznymi, w sposobie, w jaki zwykłe gamy stają się energią, radością, entuzjazmem, celebracją najbardziej fundamentalnych elementów muzyki. To jest ten rodzaj uwznioślonego szczęścia, które Beethoven ostatecznie próbował osiągnąć, po heroicznym środkowym okresie

²³ J. Denk, *Bach's Goldberg Variations caused me misery – but I still can't get enough*, „The Guardian”, przeł. autor, 2013.

<https://www.theguardian.com/music/2013/nov/07/bach-goldberg-variations-endless-misery> (dostęp: 11.05.2020).

²⁴ *Wariacje goldbergowskie* wpisują się w nurt edukacyjny w bezpośredni sposób. Jan Sebastian Bach zawarł je bowiem w czwartej części cyklu zwanego Clavier-Übung – zbioru ćwiczeń na instrument klawiszowy. W pierwszej części umieścił sześć partit, w drugiej Koncert włoski i Uwerturę w stylu francuskim, a w trzeciej preludium, fragmenty mszy, chorały i hymny, Duetti oraz fugę. Czwarty tom z *Wariacjami* zamyka cykl, stanowiąc jego kulminację. P. Williams, *Bach: The Goldberg Variations*, przeł. autor, Cambridge 2001, s. 14–28.

[swojej twórczości]. Ostatnie części Op. 109 i Op. 111 Beethovena odwołują się do *Wariacji goldbergowskich* i reprezentują radość poza [ludzkim] zasięgiem”²⁵.

Nasuwa się wobec tego ujęcie spostrzeżenie, że aspekt edukacyjny *Wariacji* zawarty jest na dwóch poziomach – od strony kompozytorskiej i z perspektywy wykonawcy. Ten pierwszy poprzez konstrukcję cyklu pokazuje, jak wyprowadzać można temat ze skomplikowanych, często mollowych perturbacji modulacyjnych z powrotem do durowej Toniki oraz na ile różnych sposobów da się pokazać i wzbogacić piękno tego samego materiału muzycznego. Pianista natomiast szkoli się przede wszystkim w umiejętności docenienia tych elementów i utrzymania entuzjazmu wykonawczego aż do ostatniego taktu.

Kody teologiczne

Przy okazji rozważań na temat sztuki w kontekście filozofii egzystencjalnej pamiętać należy, że w epoce baroku sfera ta była bardzo głęboko zakorzeniona w religii. Aspekt ów zwrócił uwagę badaczy w dwudziestym i dwudziestym pierwszym stuleciu. Poszukiwanie ukrytych, teologicznych znaczeń w muzyce Bacha stało się jednym z najdynamiczniej rozwijających się nurtów analizy jego twórczości. Badania te spotykają się jednak ze sprzecznymi reakcjami. Z jednej strony część historyków i muzykologów jest nimi zafascynowana. W ostatnich dwudziestu latach nurt wykroczył nawet poza twórczość lipskiego kantora i objął również, między innymi, dzieła Mozarta, Beethovena, Hindemitha, Mahlera i Pendereckiego. Z drugiej jednak strony doszukiwanie się ukrytych, religijnych znaczeń nawet w muzyce czysto instrumentalnej, nieopatrzonej żadnym tytułem, uważane jest często za nadużycie. Badacze próbują bronić swojego stanowiska, analizując historię życia oraz listy i osobiste zapiski kompozytora²⁶. Kantor z Lipska był głęboko religijnym człowiekiem. Wiemy, że pod koniec życia został członkiem Korespondencyjnego Towarzystwa Nauk Muzycznych, którego główną ideą była wymiana myśli filozoficznych i teologicznych dotyczących muzyki²⁷. Faktem jest również to, że wśród osobistych

²⁵ Tamże.

²⁶ J. Majewski, *Theologiae proxima. Słowo o muzyce jako teologii*, „Znak” 2017, nr 744. https://www.miesiecznik.znak.com.pl/theologiae-proxima-slowo-o-muzyce-jako-teologii/#_edn3 (dostęp: 6.05.2020)

²⁷ F. Presseisen, *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christopha Bosserta i grupy Bach-Societät*, „Pro Musica Sacra” 2015, nr 13, s. 125.

przedmiotów, które kompozytor po sobie zostawił, znajduje się egzemplarz Biblii z licznymi notatkami w formie liczb na marginesach²⁸. Argumenty te podparte stwierdzeniem Bacha, że „*Finis* [...] i ostateczna przyczyna – [...] wszelkiej muzyki [...] – polegać ma jedynie na chwale Bożej i rekreacji (*Récréation*) ducha”²⁹ stanowią dla wielu muzykologów przekonującą motywację do kontynuowania badań. Niemiecki organista i kierownik Wydziału Muzyki Kościelnej Hochschule für Musik w Würzburgu, prof. Christoph Bossert, założył specjalne stowarzyszenie Bach-Societät, którego misją jest analizowanie domniemanego kodu opartego na symbolice liczb i proporcji w twórczości Bacha. Do tej pory powstało dwadzieścia tysięcy stron opisu tego systemu. Zgodnie z hipotezą grupy kod ten, w ogromnym uproszczeniu, polega na liczbowych nawiązaniach z jednej strony do osoby Jezusa Chrystusa i jego zbawczego planu, a z drugiej do ważkich, często tragicznych wydarzeń z życia Bacha³⁰. Szczegółowo zjawisko to opisał pastor C.R. Morath w swoim artykule pt. *Bach in neuer Sicht*³¹. *Wariacje goldbergowskie* również znalazły

²⁸ Tamże, s. 128.

²⁹ Cyt. za: A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, Kraków 1987, s. 124.

³⁰ F. Presseisen, *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb...*, art. cyt., s. 132.

³¹ „Swą twórczość instrumentalną Bach ułożył w cykle. W ten sposób pozostawił ślad, który pozwala na zbadanie proporcji w poszczególnych grupach cyklicznych, jak również ogólnym zarysie wszystkich cykli, co prowadzi do zadziwiających rezultatów. Ważną rolę odgrywa tu symbolika liczb występująca powszechnie w epoce baroku, jak również zrozumienie muzyki jako części kosmicznego porządku. Z tak zespolonych «założeń» wynikają dotychczas nieodkryte zależności między motywami muzycznymi, występujące w utworach najróżniejszych gatunków. [...] Odkrycia świadczą też o tym, że konkretne daty z życia Jana Sebastiana Bacha zostały odzwierciedlone w motywach i strukturze jego muzyki (jak na przykład data niespodziewanej śmierci pierwszej żony w 1720 roku, o której dowiedział się po powrocie z Karlsbadu). W proporcjach pojedynczych utworów, cyklach (takich jak np. *Sei solo* na skrzypce) oraz w tzw. «zbiorach całościowych» *Werkeinheiten* (jak *Wohltemperiertes Clavier I, II*, partity na klawesyn itd.) pojawiają się frapujące liczby, których znaczenie można wytłumaczyć za pomocą współzależności opartych na tle symboliki biblijnej. I tak przykładowo liczbę 153 (liczba ryb, którą złapali uczniowie po objawieniu się Zmartwychwstałego, by spożyć je z Nim podczas wieczerzy – 21 rozdział ewangelii św. Jana) można odnaleźć „zakodowaną” muzycznie w utworach Bacha w niesamowity sposób. [...] W ubiegłych latach dla Christopha Bosserta jasna stała się konstrukcja 12 zbiorów dzieł, składająca się z (1) 36 chorałów z odpisu Neumeistra, (2) 17 chorałów (lipskich), (3) sonat na skrzypce i klawesyn, (4) *Sei solo* na skrzypce, (5) pierwszej części *Wohltemperiertes Clavier*, (6) sonat triowych na organy, (7–10) czterech części *Clavier Uebung*, (11) drugiej części *Wohltemperiertes Clavier*, (12) *Kunst der Fuge*. Konstrukcja ta ma mocny fundament, mianowicie wraz z powtórzeniem się arii *da capo* z *Wariacji goldbergowskich* jej całość liczy łącznie 360 utworów. Liczba 360 może być rozumiana jako symbol pełnego kręgu. Stoi ona również w jasnej proporcji z sumą 36 chorałów znajdujących się na początku cyklu. Ostatni, urywający się takt „niedokończony” fugi ze zbioru *Kunst der Fuge* wypada w zaskakujący sposób, dokładnie w łącznym takcie 1182 x 2. Takt ten, poprzez swój „obraz liczbowy” może oznaczać słowa psalmu 118, 22: «Kamień odrzucony przez budujących stał się kamie-

swoje miejsce w tych badaniach. W cyklu odnaleziono szereg symboli, którym można nadać odniesienia biblijne. Szczegółowej ich analizy podjął się polski teolog, prof. Józef Majewski. W swojej książce *Kanony śmierci* [...] próbuje dowieść, że *Wariacje goldbergowskie* są w istocie traktatem chrystologicznym. Swoją hipotezę opiera między innymi na możliwości wykazania trójkowych i dziesiętnych podziałów w *Wariacjach*, na ich symetrycznej, lustrzanej budowie, niezwyklej regularności cyklu, zawarciu w nim melodii chorałów protestanckich, a także stosowaniu techniki krzyżowania rąk (mającej według prof. Majewskiego znaczenie symboliczne)³².

Sacrum a piękno

To, czy argumenty prof. Majewskiego, grupy Bach-Societät oraz innych badaczy stanowią przekonujący dowód na istnienie teologicznych znaczeń w *Wariacjach goldbergowskich*, jest sprawą indywidualnego osądu. Dużo istotniejszy wydaje się uniwersalny aspekt całego zjawiska – przyczyna, dla której nurt badań teologicznych w twórczości kompozytora, w tym również w *Wariacjach*, tak bardzo się spopularyzował. Upatrywać się jej należy w unikatowym charakterze muzyki Bacha, którą z braku bardziej naukowych terminów muzykologowie określają często mianem uduchowionej lub mistycznej. Nie trzeba utożsamiać swoich doznań z żadną religią, aby uznać *Wariacje* za więcej niż estetycznie zadowalające. Ludzka wrażliwość na piękno jest bowiem pokrewna zdolności odczuwania szeroko rozumianego *sacrum*. Podążając za myślą Rogera Scrutona, oba te doświadczenia są ze sobą połączone i wynikają ze wspólnego źródła: „Jak Platon i Kant obaj zauważyli, poczucie piękna jest bezpośrednio połączone z religijnym usposobieniem umysłu, biorąc się z pokornego poczucia egzystowania w niedoskonałości, przy jednoczesnym

niem węgielnym», które mówią bezpośrednio o Chrystusie. Między innymi z tego powodu fakt «przerwania» *Kunst der Fuge* właśnie w tym miejscu może być rozumiany nie jako przypadek, lecz świadomy zabieg kompozytora. Kolejne obserwacje, uczynione na gruncie kompleksowej analizy oraz dokładnej znajomości Bachowskich dzieł od strony wykonawczej, doprowadziły prof. Bosserta do odnalezienia zależności podobnych do złotego podziału odcinka”. C. R. Morath, *Erlanger Bach-Projekt – Bach in neuer Sicht*, Erlangen, przeł. F. Presseisen, 2013, s. 1–2, art. cyt. za F. Presseisen, *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb...*, art. cyt., s. 133

³² K. Kolinek-Siechowicz, *Czy Wariacje goldbergowskie są traktatem filozoficznym, czyli Bach we wtórnym mieście*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 6–7, <https://ruchmuzyczny.pl/article/19> (dostęp: 6.05.2020).

aspirowaniu do najwyższej jedności z tym, co transcendentne”³³. W innym miejscu Scruton odnotowuje, że: „Piękno i *sacrum* są połączone w naszych emocjach i obie [sfery] mają swoje źródło w poczuciu ucieleśnienia [...]. A zatem inną drogą docieramy do myśli, którą moglibyśmy bez nadmiernego anachronizmu przypisać Platonowi: myśli, że [...] poczucie piękna i cześć dla świętości są pokrewnymi stanami umysłu, które wpływają na siebie nawzajem i wyrastają ze wspólnego korzenia”³⁴.

Jan Sebastian Bach, kierując się intuicyjnym zrozumieniem uniwersalnych zasad ludzkiej percepcji, konstruował swoje utwory w taki sposób, aby spełniały wszystkie warunki niezbędne do sklasyfikowania ich przez umysł odbiorcy w kategoriach piękna. *Wariacje goldbergowskie* ze swoją doskonałością każdej warstwy konstrukcyjnej są jednym z najlepszych tego przykładów. Można się zatem pokusić o stwierdzenie, że to właśnie w warstwie definiowanej jako czyste piękno utworu zakodowana jest sfera *sacrum*, niezależnie od istnienia lub braku jakichkolwiek symboli teologicznych w innych jego elementach.

Pojedynek skazany na porażkę?

Podsumowując całość powyższych rozważań na temat *Wariacji goldbergowskich*, jeszcze raz stwierdzić należy, że utwór ten jest bezsprzecznie wielopoziomowym wyzwaniem zarówno dla słuchacza, jak i dla wykonawcy. Pianista staje wobec rzadkich trudności technicznych, wynikających z dyskomfortu operowania współczesnym, jednomanualowym instrumentem. Problematyczna jest niemal każda sfera tego utworu – jego rozmiar, przejrzystość faktury, rozczłonkowana budowa przy jednoczesnej potrzebie spójności, jednostajność ciężenia tonalnego oraz bardzo silne uzależnienie wykonania od warunków akustycznych. Trudność dodatkowo wzmacnia niespotykana popularność tego utworu i liczne legendy związane z jego wykonawstwem. Główną odpowiedzialność za ten fenomen ponosi Glenn Gould i jego dwa albumy z *Wariacjami goldbergowskimi*. Kanadyjski pianista nie tylko sprawił, że cykl stał się pożądanym punktem programów koncertowych pianistów na całym świecie, lecz dodatkowo przeniósł *Wariacje* i ich wykonawców z przestrzeni czysto artystycznej do świata legend. Zjawisko to nie rozwinęłoby się jednak na taką skalę, gdyby nie unikatowa siła oddziaływania tego dzieła. Bach zdawał się

³³ R. Scruton, *Beauty: A Very Short Introduction*, przeł. autor, Oxford 2011, s. 146.

³⁴ Tamże, s. 48.

intuicyjnie pojmować rudymenarne zasady ludzkiej percepcji w sposób daleko wykraczający poza świadomość współczesnej mu nauki. Posługując się elementami, które dzisiejsze odkrycia w dziedzinie neuroestetyki zdefiniowały jako czynniki intensyfikujące ludzkie doznanie „piękna”, Bach skonstruował *Wariacje* w taki sposób, że w subtelny i uniwersalny sposób manipulują one reakcjami odbiorcy. Istotą tego zabiegu jest naprzemiennie występowanie środków wzmacniających efekt zmiany i elementów wprowadzających poczucie jednostajności. Dzięki temu *Wariacje* nie nużą przytłaczającą powtarzalnością materiałową, a jednocześnie poprzez swoją spójność i symetrię wprowadzają słuchacza w rodzaj półaktywnego transu. Zdolność manipulowania ludzką percepcją Bach wykorzystał jeszcze w innym aspekcie. Poprzez ponowne umieszczenie początkowej Arii w niezmienionej formie na końcu całego cyklu pokazał, jak subiektywne i podatne na zmianę jest ludzkie odczucie tempa, dynamiki i charakteru materiału muzycznego w zależności od jego kontekstu. Jednocześnie zastosowanie tego zabiegu dało początek pozamuzycznym interpretacjom *Wariacji* i skłoniło odbiorców do postrzegania transformacji Arii w przebiegu cyklu jako alegorii życia i dorastania. Filozofia epoki, która eksponowała aspekt edukacyjny sztuki, dodatkowo przekonuje do takiego spojrzenia na *Wariacje*. Fakt, iż w baroku każda dziedzina przeniknięta była sferą religijną, poprowadził niektórych muzykologów o krok dalej i zainspirował poszukiwania ukrytej symboliki i znaczeń teologicznych w utworach Bacha. Niezależnie od tych badań, muzykolodzy od wieków wiązali charakterystykę twórczości kompozytora z szeroko rozumianym mistycyzmem i duchowością. Ma to swoje uzasadnienie w filozoficznym ujęciu ludzkiej percepcji, według którego zdolność odczuwania sfery *sacrum* wypływa z tego samego korzenia, co wrażliwość na piękno. Można zatem spekulować, iż z racji faktu, że *Wariacje* spełniają wszystkie warunki niezbędne do sklasyfikowania ich przez ludzki umysł w kategoriach „piękna”, sfera sakralna jest w nich zakodowana bezpośrednio w warstwie muzycznej i jej doświadczanie wykracza poza ramy konkretnej religii.

Czy wobec nakreślonej charakterystyki *Wariacji goldbergowskich* jawią się one nadal jako bestia nie do poskromienia? Czy stawiają wyzwania zbyt wymagające zarówno dla odbiorcy, jak i dla wykonawcy? Czy konfrontacji z nimi rzeczywiście nie da się przetrwać? Odpowiedzi, zdaje się, udzielili w ostatnich dwóch stuleciach sami melomani, muzykolodzy i pianiści. *Wariacje*

rzeczywiście przypominają mityczne syreny ukryte pośród jeżących się skał. Dotarcie do nich to zadanie dla najodważniejszych. Nagroda za ten trud jest jednak niewspółmierna do wysiłku i przerasta znacznie tę opisaną w micie. Bohatera nie czeka bowiem jedynie błogi trans pod wpływem pięknych melodii zakończony bolesną klęską zderzenia z rzeczywistością. Ze spotkania z *Wariacjami* wyjdzie z poczuciem, że walczył z przeciwnikiem, który odsłonił wiele jego ułomności i z pewnością przyczynił się do jego licznych upadków. Pojedynek ten jednak rozstrzygnie się na korzyść bohatera nie, jeśli uniknie on potknięć i niedoskonałości, lecz jeśli owo zmaganie na moment odsłoni przed nim i obserwatorem jego potyczki mglisty zarys Olimpu.

* * *

Serdecznie dziękuję kolegom-pianistom: Miłoszowi Sroczyńskiemu (Zürcher Hochschule der Künste) i Małgorzacie Garstce (London Royal Academy of Music) za udzielenie mi wywiadu na temat swoich doświadczeń związanych z wykonawstwem *Wariacji goldbergowskich*. Miłoszowi artykuł zawdzięcza tytuł oraz wątki dotyczące społecznego oddziaływania utworu. Małgorzata natomiast swoją miłością do muzyki Bacha zmusiła mnie do ostatecznego obronienia *Wariacji* jako arcydzieła muzyki klasycznej.

Bibliografia

- Jourdain R., *Music, The Brain and Ecstasy*, HarperCollins Publishers, New York 1997.
- Kanwisher A., *From Bach's Goldberg to Beethoven's Diabelli: Influence and Independence*, Rowman & Littlefield, Nowy Jork 2014.
- Konieczny V., *Glenn Gould: A Musical Force*, Dundurn Press, Toronto 2009.
- Levitin D.J., *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, Nowy Jork 2006.
- Majewski J. we współpracy z M. Borowiec, *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.
- Peyser H.F., *Johann Sebastian Bach*, Grosset & Dunlap Publishers, Nowy Jork 2015.
- Presseisen F., *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christopha Bosserta i grupy Bach-Societät*, „Pro Musica Sacra” 2015, nr 13.
- Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Morath C. R., *Erlanger Bach-Projekt – Bach in neuer Sicht*, tłum. F. Presseisen, Erlangen 2013.

Scruton R., *Beauty: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2011.
Williams P., *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Źródła internetowe

Denk J., *Bach's Goldberg Variations caused me misery – but I still can't get enough*, „The Guardian” 2013 (<https://www.theguardian.com/music/2013/nov/07/bach-goldberg-variations-endless-misery>).

Denk J., *Why I hate Goldberg Variations*, „Deceptive Cadence from NPR Classical” 2012 (<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/03/16/148769794/why-i-hate-the-goldberg-variations>).

Kolinek-Siechowicz K., *Czy Wariacje goldbergowskie są traktatem filozoficznym, czyli Bach we wtórnym mieście*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 6–7 (<https://ruchmuzyczny.pl/article/19>).

Majewski J., *Theologiae proxima. Słowo o muzyce jako teologii*, „Znak” 2017, nr 744 (https://www.miesiecznik.znak.com.pl/theologiae-proxima-slowo-o-muzyce-jako-teologii/#_edn3).

Schiff A., *Why my Goldberg Variations do a dance with the devil*, „The Guardian” 2015 (<https://www.theguardian.com/music/2015/aug/06/andras-schiff-bachs-goldberg-variations-dance-devil>).

Tommasini A., *5 Hours of Glenn Gould Outtakes. Why? Listen and Find Out*, „The New York Times” 2018 (<https://www.nytimes.com/2018/02/02/arts/music/glenn-gould-bach-goldberg-variations.html>).

Vuilleumier P., *Musical Emotions in the Brain*, 2014 (<http://emotionresearcher.com/musical-emotions-in-the-brain>)

Nota o Autorce

Elżbieta Bilicka – pianistka, wykładowca i akompaniator na Utah State University w Logan (UT, USA), magister sztuki z Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy (klasa prof. Katarzyny Popowej-Zydróż). W latach 2016–2018 kontynuowała studia pianistyczne na Haute école de musique w Genewie (Szwajcaria) pod kierunkiem Nelsona Goernerera. W 2020 otworzyła przewód doktorski na bydgoskiej alma mater. Laureatka wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów pianistycznych (m.in. X Międzynarodowego Konkursu im. I.J. Paderewskiego w Bydgoszczy oraz Ogólnopolskiego Konkursu Fryderyka Chopina NIFC w Katowicach). Koncertowała w Polsce, Włoszech, Austrii i Stanach Zjednoczonych. W 2018 udzieliła nagrania i wywiadu dla TVP Kultura w ramach cyklu *Młody Chopin*. W tym samym roku otrzymała stypendium Ministra Kultury Młoda Polska.

Milczenie świata przed Bachem

Musiał istnieć świat przed
Sonatą D-dur, świat przed *Partitą a-moll*,
ale jaki świat?
Europa wielkich pustych pomieszczeń, bezdźwięcznych,
wszędzie nieświadome instrumenty,
gdzie *Musikalisches Opfer* i *Wohltemperierte Klavier*
nigdy nie przebiegły przez klawiaturę.
Kościoły na pustkowiu,
w których sopran z *Pasji według św. Mateusza*
[nie] spletał się w beznadziejnej miłości z miękkimi
ruchami fletu,
wielkie łagodne krajobrazy,
gdzie słycać tylko siekiery starych drwali,
zimą zdrowe głosy silnych psów
i – niczym dzwon – łyżwy na gładkim lodzie;
jaskółki, które latem gwizdzą w powietrzu,
muszla, której słucha dziecko,
i nigdzie Bacha, nigdzie Bacha,
milczenie łyżew świata przed Bachem.

Lars Gustafsson

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”¹. 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”².

¹ 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.

² 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”³, 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”⁴. 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 USA⁵. A kiedy już wspomina

³ 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.

⁴ 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.

⁵ 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”⁶. 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.

⁶ 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 zawróciło mi w głowie”. W muzyce niekiedy możliwe jest nawet to, co niemożliwe.

Wracając do „goldbergowskiego” quodlibetu⁷, 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!”⁸. 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 wyгнаła⁹.

⁷ „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).

⁸ 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.

⁹ 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 mizmasz nazywali quodlibetem, nieustannie wybuchając śmiechem i wywołując równie serdeczny i niepohamowany śmiech u widzów”¹⁰. 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).

¹⁰ 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”¹¹.

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, zapożyczeń¹². 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”¹³. 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.

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

¹² Zob. W. Kałamarz, *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.

¹³ W. Kałamarz, *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 ręką¹⁴. Sięgał po popularne pieśni ludowe, piosenki uliczne i żołnierskie, zastępując ich świeckie, wesołe, miłosne, erotyczne czy frywolne teksty pobożnymi tekstami religijnymi¹⁵. 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”¹⁶.

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

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 ludowych¹⁷. Jan Sebastian wysoko cenił twórczość Włocha, a *Fiori musicali* skopiował już w 1714 roku i studiował długie lata¹⁸.

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 zwieść wszystkich purystów muzyki kościelnej, wykonując stary, świecki motet z podłożonym tekstem religijnym” (tamże).

¹⁷ 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.

¹⁸ 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 (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”)¹⁹. 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 [...].

¹⁹ 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 metrum²⁰.

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 1116²¹.

W końcu, mając na uwadze teologiczne spojrzenie na *Wariacje goldbergowskie*, warto byłoby bliżej przyjrzeć się relacji między tym dziełem i *Missa Prolationum* Johannesa 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

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

²¹ 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*²². 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.²³

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 Werckmeistersa (zm. 1706), Johanna Kuhnaua (zm. 1722) i innych jak też w swoich młodych latach zapoznał się z niemiecką specjalnością, którą były chronogramy i akrostychy”²⁴. 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-

²² M. Geck, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 650.

²³ 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.

²⁴ 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*²⁵. 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”²⁶.

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”²⁷. 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?²⁸

²⁵ 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.

²⁶ P. Williams, *Bach: A Musical Biography*, dz. cyt., s. 564.

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

²⁸ 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 wiarygodnym²⁹. 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 przykładów³⁰. 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 Marchandów³¹.

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.

²⁹ 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.

³⁰ 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).

³¹ 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”³².

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

³² 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”³³.

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 wiele³⁴.

Carl Philipp Emanuel i Agricola, który także opuścił Lipsk, tyle że w 1741 roku³⁵, 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

³³ Tamże, s. 45–46.

³⁴ 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).

³⁵ 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 świata³⁶. 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 Christopha Mizlera. Członkom tego gremium bliska była pitagorejska i matematyczna wizja muzyki, a nawet koncepcja teologiczno-metafizyczna³⁷. 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

³⁶ 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.

³⁷ 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 muzyczną³⁸.

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)³⁹.

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 Friedman⁴⁰. „Doprawdy trudno wyobrazić sobie jakiegokolwiek innego kompozytora do

³⁸ 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.

³⁹ 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.

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

tamtých czasów, który wydał tak wielu rozdyktowanych specjalistów od muzyki”⁴¹. 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, Christopa Gottlieba Schrötera, Johanna A.P. Schulza i Augusta F.C. Kollmanna⁴².

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”⁴³.

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 teologiczne⁴⁴. 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*, trzytomowy niemiecki przekład Pisma Świętego z komentarzem Marcina Lutra, skompilowanym w XVII wieku przez cenionego w tamtych czasach teologa luterańskiego Abrahama Calova, który teksty ojca Reformacji uzupełnił o swoje uwagi⁴⁵. Poza kilkoma pełnymi na tamte czasy wydaniem dzieł Lutra można wymienić takich autorów, jak Martin Chemnitz, jeden z najwybitniejszych teologów Reformacji XVI stulecia (*Opera*

⁴¹ Th. Christiansen, *Bach among the Theorists*, tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 389–390.

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

⁴⁵ 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”⁴⁶.

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 związłe związku 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”⁴⁷.

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 kompozytorów⁴⁸. Tymczasem w naszej literaturze

⁴⁶ A. Miłka, „Искыцтво физу” *H. C. Baxa*, dz. cyt., s. 316–317.

⁴⁷ Ch. Wolff, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 393.

⁴⁸ 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 фуги” 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 (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. Muzyka i uczonek*, 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.

Spacerowały się prawie zawsze, z bardzo sporadycznymi wyjątkami na dole, w ciasnym podwórczku, zastawionym wielkimi, wysokimi budowlami. [...] Gdzieś przed Wielkanocą zaprowadzono nas na dach – nie wiem, dlaczego – pierwszy raz jeszcze za dnia, to znaczy był już półmrok, zmierzch. [...] I na tym spacerze, na wąskiej przestrzeni o zmierzchu, na dachu Łubianki, z widokiem na wieże Kremla, Bach, finał *Pasji św. Mateusza*. W jakimś miejscu, gdzie jeszcze była Pasja, ale już był początek czy zapowiedź zmartwychwstania. Zmartwychwstanie było zawsze dla mnie, w moim stosunku do chrześcijaństwa, punktem największego oporu, zmartwychwstanie ciała i zmartwychwstanie Chrystusa. W gruncie rzeczy tak naprawdę mówiąc, chrześcijaństwo zawsze kończyło mi się na krzyżu. A tu jest zapowiedź rezurekcji. Jest *Pasja*, ale jest, jak to u Bacha, egzultacja, *exultavit*, jakaś, zdawałoby się zgodność z sokami życia budzącego się na nowo. [...] W tymże Bachu słyszałem i radość ziemską, dostojną jak życie rodzinne Bacha, ale gdzie się je, pije, lubi się jeść, pić, gdzie się żyje, żyje przyzwoicie. Bach to jest religijna muzyka, ale w tym Bachu, nawet w tej *Pasji*, religia, wiara jest osaczona przez wszystkie możliwe wątpliwości. Wszystkie zresztą nasze zagadnienia i trudności na pewno mają lepszy język w muzyce niż w słowach [...]; muzyka jest lepszą mową dla myśli ludzkiej, wyraża to, co jest niewyraźne w języku. Te dwadzieścia minut na dachu, pomimo całej straszliwej obsesyjnej monotonii dni i tygodni, i miesięcy Łubianki, to było bardzo gęste przeżycie, niesłychanie gęste. Ile można zmieścić w dwudziestu minutach! Czasami główną część życia swojego.

Aleksander Wat

АНАТОЛИЙ МИЛКА / ANATOLIJ MIŁKA

PAŃSTWOWE KONSERWATORIUM IM. RIMSKIEGO-KORSAKOWA
W PETERSBURGU
PETERSBURSKI UNIWERSYTET PAŃSTWOWY

**О ХРИСТИАНСКОЙ СИМВОЛИКЕ
В ДВОЙНОМ КАНОНЕ И.С. БАХА BWV 1077
THE CHRISTIAN SYMBOLICS
IN THE DOUBLE CANON BWV 1077
BY J.S. BACH
O SYMBOLICE CHRZEŚCIJAŃSKIEJ
W PODWÓJNYM KANONIE
J.S. BACHA BWV 1077**

Ключевые слова: И.С. Бах, BWV 1077, св.Троица, Крест, Корона.

Key words: Jan Sebastian Bach, BWV 1077, St. Trinity, Cross, Crown.

Słowa kluczowe: J.S. Bach, BWV 1077, Św. Trójca, Krzyż, Korona.

Резюме: Канон BWV1077, написанный И.С. Бахом для выпускника теологического факультета Лейпцигского университета И.Г. Фульде 15 октября 1747 года, является носителем информации, отражающей фундаментальные пункты Символа Веры. С этой целью он воспользовался каноном BWV1078/11, написанным им ранее для «Гольдберг-вариаций», и переработал его в нужном ему теологическом направлении — средствами музыкальной эмблематики. Таким образом канон стал носителем символов св.Троицы и единства Креста и Короны.

Abstract: Canon BWV1077, written on October 15, 1747 by Johann Sebastian Bach for Johann Gottfried Fulde, a graduate of the theological faculty of Leipzig University, is a carrier of information reflecting the fundamental assumptions of the Creed, the Symbol of Faith. To achieve this effect, Bach reached for the canon BWV1078 / 11, which he had composed earlier for *Goldberg Variations*, enriching it with a theological layer and using the means of musical emblems for this purpose. Thus, the canon became the carrier of the symbols of the Holy Trinity and the unity of the Cross and the Crown.

Abstrakt: Kanon BWV1077, napisany 15 października 1747 roku przez Jana Sebastiana Bacha dla Johanna Gottfrieda Fuldego, absolwenta wydziału teologicznego Uniwersytetu Lipskiego, jest nośnikiem informacji odzwierciedlających fundamentalne założenia *Credo*, Symbolu Wiary. By osiągnąć ten efekt, Bach sięgnął po kanon BWV1078 / 11, który skomponował wcześniej do *Wariacji goldbergowskich*, wzbogacając go o warstwę teologiczną i wykorzystując w tym celu środki emblematyki muzycznej. W ten sposób kanon stał się nośnikiem symboli Trójcy Świętej oraz jedności Krzyża i Korony.

Введение: Канон в альбом

Воскресным днём 15 октября 1747 года в Лейпциге Иоганн Себастьян Бах записал в альбом одному из своих друзей двойной канон. Другом оказался Иоганн Готфрид Фульде (Johann Gottfried Fulde), 29-летний студент, заканчивающий богословский факультет Лейпцигского университета¹. Альбом о 172 листах, предназначенный для «всеобщего обозрения доброжелателям и друзьям»², содержал в себе многочисленные записи, сделанные другими авторами. Вот канон, о котором идёт речь³:

¹ Через несколько месяцев Фульде предстояло покинуть Лейпциг и отбыть в Дирнфурт (Dyhernfurth), [Brzeg Dolny], где он останется до конца своей жизни и где будет похоронен. Характер его взаимоотношений с Бахом и его семьёй, возможно, помогут понять следующие факты. Три друга — Johann Gottfried Fulde (1718–1796), Johann Christoph Altmickol (1719–1759) и Gottlieb Benjamin Faber (1721–?) служили певчими в небольшом хоре церкви св. Марии Магдалены в Бреслау [Wrocław], Первым из троих там появился Фульде, затем — Альтниколь с Фабером. В дальнейшем все они оказались в Лейпцигском университете (вначале Фульде, затем Альтниколь и Фабер). Все трое были учениками Баха и друзьями его дома. В той или иной мере они все сотрудничали с Бахом: Фульде — как скрипач и исполнитель на виоль д’амур; Альтниколь — как певец (басист) и инструменталист; Фабер — как тенор и органист. По окончании университета Фульде, как уже сказано, стал священником, Альтниколь — музыкантом, Фабер — врачом. (см.: *Wiermann*, B. Altmickol, Faber, Fulde—drei Breslauer Choralisten im Umfeld Johann Sebastian Bachs. In: BJ 2003. S. 259–266).

² Альбом форматом 1/8 листа; на титульном листе значится: «PATRONIS FAUTORIBUS atque AMICIS / hoc Album / omni observentia offert: / J.G.Fulde Nimic. Sil: / MDCCXLIII». Начальные записи в нём относятся к 1743 году. Сейчас он хранится в одной из частных коллекций.

³ Здесь канон представлен в современной графике. Высококачественное факсимильное воспроизведение автографа можно найти в издании: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IX: Addenda, Band 2. Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung von Yoshitake Kobayashi. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1989. S. 181.

WPROWADZENIE: KANON DO SZTAMBUCHA

Pewnej niedzieli 15 października 1747 roku w Lipsku Jan Sebastian Bach wpisał podwójny kanon do pamiętnika jednego ze swoich przyjaciół. Był nim Johann Gottfried Fulde, 29-letni student, który ukończył Wydział Teologiczny Uniwersytetu w Lipsku¹. Sztambuch ze 172 kartami, przeznaczony do „powszechnego oglądania przez życzliwych i przyjaciół²”, zawierał już wiele wpisów dokonanych przez innych autorów. Oto kanon, o którym mowa³:

¹ Kilka miesięcy później Fuldemu przyszło opuścić Lipsk. Muzyk wyjechał do Dyhernfurthu (dziś: Brzeg Dolny, Polska), gdzie mieszkał do końca życia i gdzie został pochowany. Charakter jego relacji z Bachem i rodziną kompozytora pomogą zrozumieć poniższe fakty. Trzej przyjaciele – Johann Gottfried Fulde (1718–1796), Johann Christoph Altnickol (1719–1759) i Gottlieb Benjamin Faber (1721–po 1783) – byli śpiewakami w małym chórze św. Marii Magdaleny w Breslau (dziś: Wrocław). Jako pierwszy w składzie pojawił się Fulde, następnie Altnickol i Faber. Potem wszyscy trafili na Uniwersytet Lipski (najpierw Fulde, później dołączyli Altnickol i Faber). Wszyscy trzej byli uczniami Bacha i przyjaciółmi jego domu. Ponadto (w taki czy inny sposób) wszyscy współpracowali z Bachem: Fulde – jako muzyk grający na skrzypcach i violi d’amore; Altnickol – jako śpiewak (bas) i instrumentalista; Faber – jako tenor i organista. Po ukończeniu studiów Fulde, jak już wspomniano, został kapłanem, Altnickol – muzykiem, a Faber – lekarzem (patrz: B. Wiermann, *Altnickol, Faber, Fulde – drei Breslauer Choralisten im Umfeld Johann Sebastian Bachs*, „Bach-Jahrbuch” 2003, s. 259–266).

² Pamiętnik ma format 1/8 arkusza, na stronie tytułowej widnieją słowa: „PATRONIS FAUTORIBUS atque AMICIS / hoc Album / omni observantia offert: / J.G. Fulde Nimic. Sil: / MDCCXLIII”. Pierwsze wpisy w sztambuchu pochodzą z 1743 roku. Obecnie pamiętnik Fuldego jest częścią prywatnej kolekcji.

³ Tu kanon został przedstawiony we współczesnym zapisie. Wysokiej rozdzielczości faksymile rękopisu można znaleźć w wydawnictwie: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IX: Addenda, Band 2. Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung von Yoshitake Kobayashi. Deutscher Verlag für Musik. Lipsk, 1989, s. 181.

Canone doppio sopr'il Soggetto

Symbolum. *Donino Possessori*
Christus Coronabit Crucigeros *hisce notulis commen-*
dare se volebat
J. S. Bach

Lipsiae d. 15. Octobr. 1747.

Илл. 1
И.С.Бах. Канон BWV 1077

Под канонем находятся две приписки. Справа — посвящение и подпись автора: «Господину владельцу [канона] этими нотами рекомендовать себя желает И.С.Бах» (*Domino Possessori hisce notulis commendare se volebat J.S.Bach*). Слева же, соответственно ситуации, не могла не проявиться теологическая тема. И действительно, над датой занесения канона в альбом имеется красноречивая запись: *Symbolum. / Christus Coronabit Crucigeros* (Символ. / Христос коронуется несущего крест)⁴.

Напомним, что по традиции канон подобного рода, то есть канон в альбом (*Stammbuchkanon*), несомненно, скрывал в себе гораздо больше того, что лежит на поверхности, ибо таково было требование жанра, и не случайно, что он получил специальный термин: загадочный канон (*Rätselkanon*). В нём сокрыто послание, которое следует расшифровать. Прежде всего, при его прочтении необходимо восстановить полный нотный текст, то есть определить а) число участвующих в каноне голосов; б) место вступления каждой из респост (*risposta*); в) интервал вступления каждой из них; г) вид преобразования респосты (в прямом движении, в инверсии, в аугментации или диминуции, и т.). Как видно на илл. 1, эти параметры не

⁴ Следует указать на две особенности текста, касающиеся толщины (жирности) и размера прописных букв в некоторых словах. В заголовке канона (*Canone doppio sopr'il Soggetto*) и в мотто *Christus Coronabit Crucigeros* первые буквы «С» отчётливо утолщены; в мотто первые буквы «С» в словах *Coronabit* и *Crucigeros* утолщение неотчётливо и оно отмечается только в нижней части этих букв. Что же касается размера букв «С», то по высоте в заголовке «С» в 2 раза превосходят высоту строчных, а в мотто — во всех трёх словах — в 2,5 раза. Это обстоятельство понадобится для дальнейших рассуждений.

Canone doppio sopr' il Soggetto

Symbolum. *Donino Possessori*

Christus **C**oronabit **C**rucigeros *hisce notulis commenda-
re se volebat*

Lipsiae d. 15. Octobr: 1747. *J. S. Bach*

Ilustracja 1. Jan Sebastian Bach, kanon BWV 1077

Pod kanonem znajdują się dwa dopiski. Po prawej stronie widnieje dedykacja i podpis autora: „Właścicielowi [kanonu] chciał polecić się tymi nutami J.S. Bach” (*Domino Possessori hisce notulis commendare se volebat J.S. Bach*). Z kolei po lewej stronie, odpowiednio do charakteru utworu, dodano akcent teologiczny – powyżej daty zapisania kanonu w pamiętniku widzimy wymowny wpis: *Symbolum./ Christus Coronabit Crucigeros* (Symbol./ Chrystus koronuje dzwigającego krzyż⁴).

Przypomnijmy, że – zgodnie z tradycją i wyznacznikami gatunku – kanon tego typu, czyli kanon do sztambucha (*Stammbuchkanon*), powinien zawierać więcej znaczeń niż te, które były zauważalne na pierwszy rzut oka. Nie przypadkiem ten gatunek nazywano także kanonem enigmatycznym (*Rätselkanon*) – utwór zawierał wiadomość, którą należało odszyfrować. Podczas jej odczytywania niezbędne było uwzględnienie pełnego zapisu, to znaczy ustalenie: a) liczby głósów biorących udział w imitacji; b) miejsca wejścia każdej z odpowiedzi; c) czasu trwania każdej z nich; d) rodzaju przekształcenia odpowiedzi (w ruchu prostym, w inwersji, augmentacji, diminucji itp.). Jak widać na rys. 1, parametry te

⁴ Należy zwrócić uwagę na dwie cechy związane z grubością i wysokością wielkich liter w niektórych wyrazach. W tytule kanonu (*Canone doppio sopr' il Soggetto*) i w motcie (*Christus Coronabit Crucigeros*) pierwsze litery „C” są wyraźnie wytłuszczone. W motcie pogrubienie pierwszych litery „C” w słowach *Coronabit* i *Crucigeros* jest mniej wyraźne i można je zauważyć jedynie w dolnych częściach tych liter. Jeśli chodzi o rozmiar liter „C”, to ich wysokość w nagłówku jest dwa razy większa niż małych liter, a w motcie – we wszystkich trzech słowach wysokość jest większa 2,5 raza. Ta konstatacja będzie przydatna w dalszych rozważaniach.

указаны намеренно, чтобы усложнить задачу расшифровки, и их предстояло отыскать. Помимо нотного текста, следует проникнуть ещё и в смысловую сторону канона, которая является существенной частью произведения и в автографе Баха она также зашифрована. Обычно это — текст, передаваемый адресату средствами символики. Символика же составляет важнейшую часть лютеранства, и это неоднократно подчёркивал в своих трудах его создатель Мартин Лютер. В данном случае канон адресован И.Г.Фульде, избравшему своей профессией лютеранскую теологию. В связи с этим можно не сомневаться, что теологическая тема, заявленная в мотто после указания *Symbolum*, должна была получить продолжение. Убедиться в этом можно, обратившись к истории создания Канона.

Каноны для сравнения

Последовательность событий такова: В 1742 году вышло из печати сочинение И.С.Баха *Aria mit verschiedenen Veraenderungen*, известное как «Гольдберг-вариации» BWV 988.

Первые восемь тактов басового голоса Арии (то есть темы вариаций) представляют собой следующее мелодическое образование:



Илл. 2

И.С.Бах, Гольдберг-вариации BWV 988;
первые восемь тактов басового голоса Арии

В этой мелодии легко узнаётся голос *Soggetto* обсуждаемого нами BWV 1077, то есть канона для Фульде⁵.

В 1746 году был написан известный ныне портрет И.С.Баха кисти Элиаса Готлоба Хаусмана (Elias Gottlob Hausmann), официального портретиста при городском совете Лейпцига. На картине Бах изображён держащим в руке листок с тройным канонем (BWV 1076). В основе его лежит тот же *Soggetto* (см. басовый голос):

⁵ Бах был не единственным, использовавшим это мелодическое построение. Его можно встретить также в сочинениях других композиторов, в частности, Г.Пёрселла и Г.Ф.Генделя.

celowo nie zostały zapisane, by skomplikować odszyfrowywanie – należało je odtworzyć samemu. Oprócz zapisu nutowego trzeba było również przeniknąć semantyczną warstwę kanonu, która była istotną częścią dzieła i także w rękopisie Bacha została zaszyfrowana. Zwykle tekst jest przekazywany adresatowi za pomocą symboli, a symbolizm jest istotną częścią luteranizmu, co wielokrotnie podkreślał w swoich pismach jego twórca, Marcin Luter. W tym przypadku kanon został stworzony dla Fuldego, który z teologii luteranńskiej uczynił swój zawód, można więc przypuszczać, że motyw teologiczny zasygnalizowany w motcie słowem *Symbolum* powinien być kontynuowany. Zaś poznając historię powstania tego kanonu, można zyskać taką pewność.

PORÓWNANIE KANONÓW

Sekwencja zdarzeń jest następująca: roku 1742 opublikowano dzieło Jana Sebastiana Bacha *Aria mit verschiedenen Veraenderungen*, znane jako *Wariacje goldbergowskie*, BWV 988.

Pierwsze osiem taktów basowego głosu arii (czyli tematu wariacji) reprezentuje następujący pochod melodyczny:



Ilustracja 2.
Jan Sebastian Bach, *Wariacje goldbergowskie*, BWV 988.
Pierwsze osiem taktów głosu basowego arii

W tej melodii z łatwością można rozpoznać głos *Soggetto* omawianego utworu BWV 1077, czyli kanonu dla Fuldego⁵.

W 1746 roku powstał słynny portret Bacha namalowany przez Eliasa Gottloba Haussmanna, oficjalnego malarza portretowego rady miejskiej w Lipsku. Wyobrażony na płótnie kompozytor trzyma kartkę z potrójnym kanonem (BWV 1076), który opiera się na tym samym *Soggetto* (patrz głos basowy):

⁵ Bach nie był jedynym kompozytorem, który stosował tę konstrukcję melodyczną – można ją znaleźć również w pracach innych twórców, w szczególności Henry’ego Purcella czy Jerzego Fryderyka Händla.



Илл. 3 и 4
 Тройной канон BWV 1076
 Слева — на картине Хаусмана;
 справа — в «Музыкальной библиотеке» Л.Мицлера

В 1747 году Бах официально становится членом «Общества музыкальных наук», которое возглавлял его ученик и друг Лоренц Мицлер и куда портрет был передан. В официальном печатном органе общества — «Музыкальная библиотека» — этот же канон печатается способом гравировки на меди (*Kupferstich*) и становится ещё более известным.

В 1973 году во Франции (Bibliothèque nationale de France: Ms 17669) был обнаружен авторский экземпляр «Гольдберг-вариаций» И.С.Баха, в котором находился манускрипт, представлявший собой своеобразное приложение к ним и озаглавленный как «Различные каноны на восемь первых басовых нот предшествующей Арии» (*Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*). Автограф Баха оказался циклом из 14 канонов на всё ту же тему. Они были записаны в зашифрованном виде и представляли собой жанр загадочных канонов. В 1976 году находка была опубликована⁶ и вскоре стала известна как 14 канонов BWV 1087/1–14 (см. Илл. 5):

⁶ Johann Sebastian Bach. Vierzehn Kanons ... BWV 1097. Erstausgabe. Hrsg. Von Chr. Wolff, Leipzig, 1976. См. также: NBA, V/2, Kritischer Bericht von W. Emery und Chr. Wolff, Leipzig, 1981.



Ilustracja 3 i 4.
Potrójny kanon BWV 1076:
 po lewej – na obrazie Hausmanna;
 po prawej – w *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* Lorenza Mitzlera

W 1747 roku Bach oficjalnie został członkiem Towarzystwa Nauk Muzycznych, na którego czele stał jego uczeń i przyjaciel, Lorenz Mitzler, a portret został przekazany towarzystwu. W oficjalnym organie prasowym tegoż stowarzyszenia, zatytułowanym *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, kanon BWV 1076 został wydrukowany z użyciem techniki miedziorytu, dzięki czemu stał się jeszcze bardziej popularny.

W 1973 roku we Francji odkryto autorską kopię *Wariacji goldbergowskich* (Bibliothèque nationale de France: Ms 17669), w której znajdował się rękopis stanowiący swoiste uzupełnienie dzieła i zatytułowany „Różne kanony dla pierwszych ośmiu nut basowych poprzedniej arii” (*Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*). Autograf okazał się cyklem 14 kanonów na ten sam temat zapisanych w zaszyfrowanej formie, z gatunku kanonu enigmatycznego. W 1976 roku odkrycie zostało opublikowane⁶ i wkrótce stało się znane jako *Vierzehn Kanons*, BWV 1087/1-14 (patrz rys. 5):

⁶ Jan Sebastian Bach, *Vierzehn Kanons ...* BWV 1087. Erstausgabe. Hrsg. Von Chr. Wolff. Lipsk, 1976. Patrz także: NBA, V/2, Kritischer Bericht von W. Emery und Chr. Wolff. Lipsk, 1981.

Identificare Canones libro de motibus aegh fundamental =
 Noten vorfertig Arie. von J. S. Bach.

1. Canon simplex 2. all' inverso.

3. Canon varijus Canones quatuor. 4. Motu contrario & recto.

5. Canon duplex à 4. 6. Canon simplex libro by Bach.

7. Canon simplex il soggetto.

8. Canon in unisono sott. sem. furam. à 3.

9. Arie modo. per soprano & per liuto.

10. Canon Simplex libro fundamental.

11. Canon duplex libro by Bach.

12. Canon triplex.

13. Canon à 4. per Augmentationem & Diminutionem.

Fin.

Илл. 5
14 канонов BWV 1087/1-14

Identificiere Canones über die ersten acht fundamentalen
Noten des ersten Arie. von J.S. Bach.

1. Canon simplex 2. all' inverso.

3. Canon sopra Canones 2. & 3. Motu contrario & recto.

4. Canon duplex à 4.

5. Canon simplex über 6. & 7.

8. Canon simplex über 10. & 11.

9. Canon in unisono mit semiferam. à 3.

10. Arie modo per augmentationem & diminutionem.

11. Canon duplex über 12. & 13.

12. Canon triplex.

13. Canon à 4. per augmentationem & diminutionem.

Иллюстрация 5.
Jan Sebastian Bach, *Vierzehn Kanons*, BWV 1087/1–14

В основу этого монотематического цикла положен всё тот же *Soggetto*, – восемь басовых нот Арии из «Гольдберг-варивций». Анализ автографа показывает, что два канона из 14 были известны научной литературе и о них уже шла речь в данной статье.

Так, под номером 11 в цикле легко узнаётся вариант канона для Фульде (BWV 1077). Здесь он фигурирует как *Canon duplex übers Fundament a 5* (см. Илл. 5). Под номером 13 мы узнаём канон BWV 1076.

Дальнейшее сравнение канонов обнаруживает некоторые странности, относящиеся как к обстоятельствам их создания, так и к особенностям их самих. Попытаемся в них разобраться.

Вопросы

Вопрос первый связан с жанром канна в альбом. Интеллектуальное начало было в нём важнейшей составной частью, и поэтому композиторы, как правило, старались сделать его настолько хитроумным и сложным, насколько позволял музыкальный материал. Канон Фульде — двойной. Напомним: каждая из двух верхних строк — это зашифрованный двухголосный канон. Басовый же голос остаётся простым, не каноничным. Однако же, как показывают BWV 1076, а также BWV 1087/1–8, 12–14, данный *Soggetto* удобен не только для простой канонической записи, но и для более сложных форм: в обращении, увеличении, уменьшении и т.п. Иными словами, у Баха была возможность сделать канон тройным и усложнить его, как это характерно для канонов в альбом. Однако Бах не стал реализовывать эту возможность (хотя технический приём, что называется, сам напрашивался), избрав для Фульде более простую композицию — двойного канона. Почему?

Вопрос второй. Канон для Фульде практически заимствован Бахом из цикла 14 канонов BWV 1087/11⁷. Однако при переносе его в альбом композитор посчитал необходимым сделать целый ряд изменений. Одно из существенных — изменение тактового размера с 2/4 на 4/4 в виде «С»). Особой необходимости в этом не было. Данное изменение в самой музыке ничего не меняло. Ведь Бах не изменил при этом самих длительностей, как он обычно поступал в похожих случаях, — восьмые ноты остались восьмыми,

⁷ Сравнение этих канонов, анализ их нотного текста показывают, что версия BWV 1077 была создана после BWV 1087/11 (см.; А.Милка. «Искусство фуги» И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации / Науч. ред. К.Южак. — СПб: «Композитор», 2009. С. 408–411).

Ten monotematyczny cykl został oparty na tym samym *Soggetto* – ośmiu basowych nutach arii z *Wariacji goldbergowskich*. Analiza rękopisu wykazała, że dwa z 14 kanonów były znane literaturze naukowej i zostały omówione w tym artykule.

Tak oto w utworze oznaczonym numerem 11 łatwo można rozpoznać wariant kanonu dla Fuldego (BWV 1077) – tu pojawia się on jako *Canon duplex übers Fundament à 5* (patrz rys. 5). Z kolei w utworze pod numerem 13 odnajdujemy kanon BWV 1076.

Dalsze porównanie kanonów pozwala ujawnić pewne osobliwości związane zarówno z okolicznościami powstania dzieł, jak i z ich nietypową formą. Spróbujmy się w tych osobliwościach rozeznąć.

WĄTPLIWOŚCI

Pierwsza wątpliwość dotyczy rodzaju kanonu, który znamy jako kanon do pamiętnika (*Stambuchkanon*). Tradycyjnie jego najważniejszym elementem była zagadkowa podwalina, więc kompozytorzy z reguły starali się uczynić utwór na tyle skomplikowanym i tajemniczym, na ile pozwalał materiał muzyczny. Kanon Fuldego jest podwójny. Przypomnijmy: każda z dwóch górnych linii to zaszyfrowany kanon dwugłosowy. Głos basowy natomiast stanowi kontrapunkt i nie bierze udziału w imitacji. Jednak, jak pokazują utwory BWV 1076 i BWV 1087 / 1–8, 12–14, zastosowane *Soggetto* nadaje się nie tylko jako temat prostych kanonów, ale także dla bardziej złożonych przekształceń: inwersji, augmentacji, diminucji itp. Innymi słowy, Bach miał okazję napisać kanon potrójny i skomplikować go, co jest typowe dla tego rodzaju dzieł, jednak twórca się na to nie zdecydował, chociaż można powiedzieć, że od strony technicznej utwór wręcz się o to prosił. Kompozytor wybrał dla Fuldego prostszą kompozycję – kanon podwójny. Dlaczego?

Teraz druga kwestia. Kanon dla Fuldego został praktycznie zapożyczony przez Bacha z cyklu *Vierzehn Kanons*, BWV 1087/11⁷, jednak wpisując go do pamiętnika przyjaciela, kompozytor zdecydował się wprowadzić szereg zmian. Jedną z najważniejszych jest zmiana metrum z 2/4 na 4/4 zapisanego w postaci „C”. Tymczasem nie było takiej potrzeby – ta korekta nie miała żadnego wpływu na muzykę. Przecież Bach nie zmienił wartości rytmicznych, co zwykle czynił w podobnych przypadkach – ósemki pozostały ósemkami,

⁷ Porównanie tych kanonów i analiza ich tekstu nutowego pokazuje, że wersja BWV 1077 powstała po utworze BWV 1087/11 (patrz: A. Miłka, „Искусство фуги» И.С.Баха: К реконструкции и интерпретации, ред. наук. К. Жу́ак. Композитор 2009, s. 408–411).

шестнадцатые остались шестнадцатыми (сравни Илл. 1 и 5). Кроме того, в подобного рода канонах тонкости, касающиеся исполнительской стороны, играли второстепенную роль. Не случайно, что такие каноны, как правило, лишены исполнительских (интерпретационных) указаний. Так что стоит за изменением метра?

Вопрос третий. В BWV 1077 возле двух верхних нотных строк имеются старательно выписанные обозначения: *Canone 1.* и *Canone 2.* (см. Илл. 1), хотя абсолютно никакой необходимости в этом не было: всё уже сказано в зангавии канона. Нет никакой необходимости пояснять и без того ясное, тем более, — в каноне, жанр которого, напротив, предполагает усложнение задачи, а не её прояснение. Не случайно, что в других подобных случаях (прежде всего в BWV 1087/11) Бах этого никогда не делал. И в этом отношении канон Фульде выглядит странно. Для чего нужны были эти обозначения (*Canon 1* и *Canon 2*)?

Чтобы получить вразумительный ответ на возникшие вопросы, необходимо попытаться понять смысл действий Баха, вызвавших отмеченные «странности» в канонах. Подобное будет невозможно, если не учитывать одного из уровней их текстов — уровня символики. Это будет тем более целесообразно, что они (эти тексты), как уже говорилось, адресуются лютеранину, избравшему теологию своей профессией.

Вначале — несколько общих соображений по поводу символики.

Элемент текста как элемент символики

Отнюдь не любой элемент нотного текста несёт на себе символическую нагрузку, а лишь тот, который избрал для этой цели его (нотного текста) автор (а не исследователь⁸). Избирая его, автор совершает над ним некие специальные действия, операции, преобразования, чтобы он мог выполнить подобную функцию. Весьма важно: это делается также для того, чтобы воспринимающий, то есть читающий текст, подсознательно выделил данный элемент из последовательности других, обратил на него внимание, чтобы затем воспринимать его в символическом ключе.

⁸ К сожалению, исследователи нередко сами произвольно выбирают какой-либо элемент текста и сами наделяют его символическими функциями. Однако автор музыкального произведения чаще всего, избрав тот или иной элемент, указывает на него одним из способов, о которых будет сказано далее. Исключения составляют символы, не требующие указания на них перстом.

a szesnastki – szesnastkami (por. rys. 1 i 5). Ponadto w tego rodzaju kanonach subtelności związane z ich wykonywaniem odgrywały rolę drugorzędną – to nie przypadek, że utwory tego gatunku z reguły są pozbawione wskazówek dotyczących ich interpretacji. Jaka jest zatem przyczyna zmiany metrum?

I trzecia wątpliwość. W utworze BWV 1077 obok dwóch najwyższych pięciolinii widnieją starannie zapisane oznaczenia: *Canone 1.* i *Canone 2.* (patrz rys. 1), chociaż absolutnie nie było potrzeby ich nanoszenia: wszystko zostało już powiedziane w tytule kanonu. Nie trzeba wyjaśniać tego, co już jest jasne, tym bardziej w przypadku kanonu – gatunku, który przedkłada komplikowanie dzieła nad jego przejrzystość. To nie przypadek, że w innych podobnych sytuacjach (głównie w BWV 1087/11) Bach nigdy tego nie robił. Także pod tym względem kanon Fuldego jest zatem nietypowy. W jakim celu zostały użyte oznaczenia: *Canone 1* i *Canone 2*?

Aby znaleźć odpowiedzi na powyższe pytania, należy najpierw zrozumieć znaczenie działań Bacha, których skutkiem były zauważone w kanonach „osobliwości”. Nie będzie to możliwe, jeśli nie weźmiemy pod uwagę jednego z poziomów owych dzieł – warstwy symboliki. Takie podejście wydaje się tym bardziej uzasadnione, że przekaz zawarty w kanonie Fuldego, jak już wspomniano, został skierowany do luteranina, na dodatek zawodowego teologa.

Zacznijmy od kilku ogólnych uwag związanych z symboliką.

TEKST JAKO NOŚNIK SYMBOLIKI

Żaden element tekstu muzycznego nie niesie z sobą określonej symboliki, dopóki autor (a nie: badacz⁸) mu 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 tekstem) podświadomie wybrał ten element z wielu innych, zwrócił na niego uwagę, a następnie postrzegał w sposób symboliczny.

⁸ Niestety, naukowcy często sami arbitralnie wybierają dowolny element tekstu i sami wzbogacają go o funkcję symboliczną. Jednak autor utworu muzycznego, stosując taki czy inny element symboliczny, najczęściej wskazuje go odbiorcy, używając określonych metod (zostaną one omówione dalej). Do wyjątków należą symbole, które nie wymagają wskazywania palcem.

В XVI–XVIII веках наиболее употребительными были три метода выделения подобных элементов текста, или точнее, три вида действий над ними: *multiplicatio*, *segregatio*, *lapsus linguae*⁹.

Говоря о символике вообще и символе как элементе текста, нельзя пройти мимо весьма существенной его особенности — невозможности адекватного его описания средствами другого (например, вербального) языка. Попытка такого описания или пересказа содержательной стороны символа непременно приводит к его упрощению, вульгаризации. Это связано с гибким, но весьма хрупким механизмом передачи символом специфической информации, механизмом, опирающимся на тезаурус воспринимающего и обращающегося большей частью к области подсознания. Его содержательная сторона также реализуется главным образом в области подсознания, притом, в прямой зависимости от особенностей тезауруса воспринимающего. На символ можно лишь указать, а всё дальнейшее зависит от особенностей «потребителя».

⁹ *Multiplicatio* — это повторение какого-либо элемента символики различными средствами и на разных уровнях восприятия. Так, например, в фуге *cis-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха символ числа 4 (как воплощение креста) мультиплицируется в виде 4 диззов (при ключе), порядковым номером фуги (4), тактовым размером 4/4 (в виде C), числом нот (4) одногласной части пропосты и поддерживается мелодической формулой темы фуги, которая представляет собой фигуру, мелодическую формулу, известную как «тема креста».

Segregatio — это операция отделения, обособления того или иного знака (знаков) любыми средствами выразительности (например, белые ноты целых или половинных длительностей на фоне непрерывного потока «чёрных» восьмых или шестнадцатых, а также подчёркивание какого-либо мотива или мелодической формулы трелями, акцентами или другими средствами). Так, например, это имеет место в фуге из II части Сонаты из «Музыкального приношения» И.С.Баха, где композитор выделяет две мелодические формулы содержащие комплимент королю (подробнее см.: А. Milka, *Rethinking J.S.Bach's Musical Offering*, Newcastle upon Tyne 2019, p. 164–172). Ещё один пример. Андреас Веркмайстер (Andreas Werckmeister), дабы привлечь внимание к числовым символам, фигурирующим в 28 главе его знаменитого трактата о темперации — символам, связанным с его теорией, — снабжает названием (*Das XXVIII. Capitel./ Von der Temperatur insge / mein.*) только её, при этом обозначая все остальные лишь порядковыми номерами.

Lapsus linguae — намеренно совершённая грамматическая ошибка с целью привлечения внимания к тому или иному фрагменту текста или к его носителю. Так, например, в 5 контрапункте (*Contrapunctus 5*) «Искусства фуги» Бах намеренно делает ошибку в написании слова *Contrapunctus*, предлагая вариант *Contrapunctur* вместо правильного. Это написание в печатных изданиях обычно исправляется редакторами безо всяких объяснений, однозначно считая это ошибкой. В результате исчезает тот эффект, ради которого ошибка сделана Бахом, и исследователи не замечают символов, присутствующих в этой фуге. Тем самым они искажают замысел Баха (подробно см.: А. Milka, *Rethinking J.S.Bach's The Art of Fugue*, London–New York 2017, p. 189–196).

W XVI i XVIII wieku najczęstsze były trzy metody wydzielenia elementów tekstu, a dokładniej: trzy rodzaje ich przekształcania: *multiplicatio*, *segregatio* i *lapsus linguae*⁹.

Mówiąc o symbolice ogólnie oraz o symbolu jako elemencie tekstu, nie można zignorować znaczącej osobliwości symbolu – niemożności jego adekwatnego opisanie za pomocą innego (na przykład werbalnego) języka. Próba takiego opisu lub omówienia znaczenia prowadzi do jego uproszczenia lub wulgaryzacji. Wynika to z elastycznego, ale bardzo kruchego mechanizmu przesyłania określonej informacji za pomocą symbolu – mechanizmu bazującego na określonym zasobie wiedzy odbiorcy i adresowanego głównie do podświadomości. Sfera znaczeniowa symbolu także jest realizowana głównie w podświadomości, co więcej – w sposób wprost proporcjonalny do zasobu wiedzy postrzegającego. Symbol może zostać jedynie wskazany, a cała reszta zależy od cech „użytkownika”.

⁹ *Multiplicatio* – to powtórzenie wybranego elementu symboliki na różne sposoby i na różnych poziomach odbioru. Na przykład w fudze cis-moll z pierwszego tomu cyklu *Das Wohltemperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha liczba 4 jako symbol krzyża zostaje powielona w kilku postaciach: jako cztery krzyżyki przy kluczu, liczba porządkowa fugi (4), metrum 4/4 (w postaci C) i liczba nut proposity (4). Ponadto utwór ten jest oparty na melodycznej formule tematu znanej jako „motyw krzyża”. *Segregatio* – to operacja oddzielania, izolowania tego czy innego znaku (lub znaków) za pomocą dowolnego środka ekspresji (na przykład: białe nuty – całe lub półnuty – na tle nieprzerwanego strumienia „czarnych” ósemek lub szesnastek, a także podkreślanie wszelkich motywów lub form melodycznych za pomocą tryli, akcentów lub innych środków). Tak dzieje się na przykład w fudze z II części sonaty z cyklu *Musikalische Opfer* Bacha, w której kompozytor wyodrębnia dwie formuły melodyczne będące ukłonem dla króla (szczegóły: A. Milka, *Rethinking J.S. Bach's Musical Offering*, Newcastle upon Tyne 2019, s. 164–172). Inny przykład: Andreas Werckmeister, aby zwrócić uwagę na symbole liczbowe pojawiające się w 28. rozdziale jego słynnego traktatu o temperacji (symbole były związane z jego teorią), zatytułował ten rozdział długą frazą (*Das XXVIII. Capitel. / Vonder Temperaturinsge*), zaś pozostałe części traktatu oznaczył jedynie kolejnymi numerami.

Lapsus linguae – błąd gramatyczny popełniony celowo, aby zwrócić uwagę na konkretny fragment tekstu lub osobę go wypowiadającą. Na przykład w kontrapunkcie 5 dzieła *Die Kunst der Fuge* Bach celowo popełnia błąd w słowie *Contrapunctus* używając wariantu *Contrapunctur*. Ta pisownia jest zwykle bez żadnej refleksji korygowana przez redaktorów publikacji, którzy wyraźnie uznają ją za literówkę. W rezultacie znika efekt, dla którego ten zabieg został przez Bacha dokonany. Z kolei naukowcy badający rękopis kompozytora nie zauważają symboli obecnych w tej fudze i również wypaczają intencje twórcy (szczegóły: A. Milka, *Rethinking J. S. Bach's The Art of Fugue*. London–New York 2017, s. 189–196).

Мультиплицированное число «два»

Как свидетельствует надпись *Symbolum / Christus Coronabit Crucigeros*, центральной фигурой в символическом пространстве, является Христос. В христианской числовой символике он обычно воплощается числом 2 — как вторая персона свТроицы и второй параграф *Credo*¹⁰ — в обычной для этого случая мультипликации (точнее, автомultiпликации, то есть умножения на себя: 1 x 1; 2 x 2; 3 x 3 etc.). В музыкальном наследии И.С.Баха такой приём встречается неоднократно¹¹. Приведём лишь один из них.

В автографе партитуры Мессы *h-moll*, часть II *Symbolum Nicenum*, дуэт *Et in unum Dominum*, имеется надпись: *Duo Voces Articuli 2* (2 голоса для параграфа 2):



Илл. 6
Надпись в дуэте *Et in unum Dominum* из Мессы *h-moll*

Она, как правило, не воспроизводится в изданиях партитуры Мессы, ибо в противном случае возникают проблемы с идентификацией её функции. Это не заглавие, не текст мессы, не исполнительское указание и никакое другое обычное для партитур и отдельных партий явление. Это — своего рода зафиксированный эмоциональный всплеск автора Мессы, связанный с воплощением в ней символа Христа¹². Аналогичным образом приём

¹⁰ [Schmidt, J.], *Biblicher Mathematicus Oder Erläuterung der Heil. Schrift aus den Mathematischen Wissenschaften...*, Züllichau 1736 S. 15.

¹¹ Показательно, что все дуэты в Мессе *h-moll* связаны с образом Христа. Причём, это касается не только Мессы *h-moll*, но и других его сочинений (см.: *Greer, M. Embracing Faith: The Duet as Metaphor in Selected Sacred Cantatas by J.S. Bach*. In: *BACH: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 3003 No 1. P. 1-69).

¹² Напомним в этой связи ещё раз, что «Параграф 2» — это второй параграф *Credo*, посвящённый Христу, второй персоне Троицы. Данный дуэт, собственно, и написан на текст этого параграфа (*Et in unum Dominum Jesum Christum...*).

MULTIPLIKOWANA LICZBA „DWA”

Jak dowodzi napis *Symbolum. / Christus Coronabit Crucigeros*, centralną postacią przestrzeni symbolicznej jest Chrystus. W chrześcijańskiej symbolice numerycznej jest on zwykle ucieleśniany przez liczbę 2 jako druga osoba Trójcy Świętej, a także osoba z drugiego *articuli* tekstu *Credo*¹⁰ – w zwykłej dla tego przypadku multiplikacji (a dokładniej: automultiplikacji, czyli mnożenia cyfr przez siebie: 1x1; 2x2; 3x3 itd.). W muzycznym dziedzictwie Jana Sebaastiana Bacha na tę technikę można natknąć się wielokrotnie¹¹. Oto jeden z takich przypadków.

W rękopisie partytury mszy h-moll, w części II *Symbolum Nicenum* duet *Et in unum Dominum* nosi adnotację: *Duo Voces Articuli 2* (dwugłos przy opracowaniu muzycznym drugiego zdania tekstu słownego wyznania wiary):



Ilustracja 6.
Adnotacja w duecie *Et in unum Dominum* z mszy h-moll

Z reguły ta adnotacja nie pojawia się w wydaniach drukowanych partytury, ponieważ mogłyby wystąpić problemy ze zidentyfikowaniem jej funkcji. Nie jest to tytuł ani tekst mszy, nie jest to również instrukcja wykonawcza ani żadne inne oznaczenie charakterystyczne dla partytur czy ich poszczególnych partii. To swego rodzaju zarejestrowany wybuch emocjonalny autora związany z zapisanym w niej symbolem Chrystusa¹². W analogiczny sposób

¹⁰ [Schmidt, J.], *Biblischer Mathematicus oder Erläuterung der Heil. Schrift aus den Mathematischen Wissenschaften...* Züllichau, 1736, s. 15.

¹¹ Znamiennym jest, że wszystkie duety w mszy h-moll są związane z wizerunkiem Chrystusa. Co więcej, dotyczy to także innych utworów Bacha (zob. M. Greer, *M. Embracing Faith: The Duet as Metaphor in Selected Sacred Cantatas by J.S. Bach*, „Bach: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 2003, nr 1, s. 1–69).

¹² Przypomnijmy przy tej okazji ponownie, że *Articuli 2* jest drugim zdaniem *Credo* poświęconym Chrystusowi, drugiej osobie Trójcy Świętej. Ten duet został napisany właśnie do tekstu tej części wyznania wiary (*Et in unum Dominum Jesum Christum ...*).

автомultiпликации числа 2 проявляет себя и в каноне для Фульде BWV 1077, — в отличие от схожего с ним BWV 1078/11, где такого не наблюдается. Остановимся на этом более подробно.

Канон BWV 1076 — тройной, то есть он состоит из трёх самостоятельных канонов, звучащих одновременно. Каждый из них двухголосный. Три двухголосных канона. В числовом представлении это выглядит как «три раза по два» (3 x 2). Однако для воплощения символики, необходимой для поддержки и конкретизации текста канона Фульде, Баху потребовалось иметь автомultiплицированное число 2, то есть «два раза по два» (2 x 2).

Поэтому для альбома Фульде он избирает композицию двойного канона, состоящего из двух двухголосных канонов, а не более сложного тройного, хотя, как говорилось выше, такая возможность у него была.

Таким образом, Бах организует структуру BWV 1077 по принципу автомultiпликации числа 2:

- Число канонов — 2 (двойной канон);
- Число голосов в каждом из них — 2.

Мультиплицированное число «три»

Вернёмся к надписи *Christus Coronabit Crucigeros*. Она, как об этом свидетельствует указание *Symbolum*, является ключом к пониманию символического уровня Канона. Согласно латинскому правописанию, с прописной буквы в ней должно начинаться лишь слово *Christus*. Остальные же — со строчной. Однако в мотто слова *Coronabit*, и *Crucigeros* тоже начинаются с прописной буквы. Иными словами, имеет место своего рода *lapsus linguae* (грамматическая ошибка), которая в данном контексте служит средством привлечения внимания к элементу, имеющему важное значение.

Зато в существующем виде (то есть, с прописными буквами в начале каждого слова), данная надпись приобретает вид акростиха, который для целей символики использовался ещё со времён Священного Писания. Однако акростих: *С С С* может показаться странной идеей, если подходить к нему с обычными мерками. В нашем же случае он оказывается элементом символики — как число 3 в числовом алфавите¹³. Оно, согласно лютеранской

¹³ Косвенным подтверждением тому, что слова мотто специально подбирались так, чтобы они образовали акростих, может служить и следующий факт. Здесь использовано слово *Crucigeros*. Его нет в современных латинских словарях. И не случайно, что это — редко используемая

automultiplikacja cyfry 2 pojawia się również w kanonie Fuldego BWV 1077 – w przeciwieństwie do podobnego utworu BWV 1078/11, gdzie jednak to zjawisko nie występuje. Pochylmy się dłużej nad tą różnicą.

Kanon BWV 1076 jest potrójny, co znaczy, że składa się z trzech samodzielnych kanonów brzmiących jednocześnie. Każdy z kanonów składowych jest dwugłosowy, mamy zatem trzy kanony dwugłosowe. W zapisie numerycznym ten układ można zapisać jako „trzy razy dwa” (3 x 2). Jednak by zastosować symbolikę niezbędną do podtrzymania i konkretyzacji treści kanonu Fuldego, Bach musiał automultiplikować cyfrę 2, czyli „dwa razy dwa” (2 x 2). Dlatego w przypadku pamiętnika Fuldego kompozytor wybrał formę kanonu podwójnego składającego się z dwóch kanonów dwugłosowych, a nie bardziej złożonego potrójnego, chociaż, jak wspomniano wyżej, miał taką możliwość. W ten sposób Bach stworzył strukturę kanonu BWV 1077 automultiplikując cyfrę 2:

- liczba kanonów wynosi 2 (kanon podwójny);
- liczba głosów w każdym z nich również jest równa 2.

MULTIPLIKOWANA LICZBA „TRZY”

Powróćmy do adnotacji: *Christus Coronabit Crucigeros*. Jak wskazuje słowo *Symbolum*, jest ona kluczem do zrozumienia symbolicznej warstwy kanonu. Według łacińskiej pisowni słowo *Christus* powinno zaczynać się wielką literą, ale pozostałe wyrazy – już małymi literami. Jednak *Coronabit* i *Crucigeros* również rozpoczynają się wersalikami. Innymi słowy, mamy tu swego rodzaju *lapsus linguae* (błąd gramatyczny), który w tym kontekście służy zwróceniu uwagi na element mający istotne znaczenie.

Jednak adnotacja w tej formie (z kapitalikami rozpoczynającymi każde słowo) przybiera formę akrośtychu, którego używano w celach symbolicznych od czasów powstania Pisma Świętego. Jednak akrośtych C C C może wydawać się osobliwym pomysłem, jeśli zastosować wobec niego standardowe reguły. W naszym przypadku okazuje się, że jest to element symboliki – jak cyfra 3 w alfabecie numerycznym¹³. Zgodnie z tradycją luterańską,

¹³ Poniższy fakt także może służyć jako pośrednie potwierdzenie tezy, że słowa motta zostały tak dobrane, aby utworzyły akrośtych – użyto wyrazu *Crucigeros*. Nie ma go we współczesnych słownikach łacińskich, jako że to określenie „dźwigającego krzyż” już w XVIII wieku było uważane za anachronizm, ale na potrzeby akrośtychu okazało się całkiem odpowiednie. (Zob. także: Johann

традиции, является символом третьей персоны св. Троицы — Святого Духа¹⁴. В мультиплицированном (точнее, в автомultipлицированном) виде «три раза по три» (3 x 3) оно оказывается, наряду с уже упомянутым значением, также и символом самой св. Троицы в своём единстве. Правда, для последнего значения чаще используется несколько иное мультиплицирование — в виде «три в степени три» (3³). В своём фундаментальном исследовании Юзеф Маевски, обращаясь к канону в девятой вариации из BWV 988, пишет: «Wraz z kanonem dziewięcym (trzy pomnożone przez trzy), czyli wariacją dwudziestą siódmą (trzy pomnożone przez trzy i jeszcze raz przez trzy), numerycznie zbudowanej z trójek, liczby, wskazującej na boską, trynitarną pełnię, dopełnia się odkupienie, usprawiedliwienie grzesznej ludzkości dzieło całej Trójcy świętej»¹⁵.

Таким образом, акростих *C C C* оказывается воплощением символа «три раза по три» (3, 3, 3).

Однако в Каноне есть и другая группа из трёх элементов, которая также связана с тем же символом. Это — трижды начертанное слово *Canone*, в начале каждого из которых также стоит прописная буква *C*. Один раз она фигурирует в первом слове заглавия *Canone doppio sopr' il Soggetto*, и дважды — в расположенных рядом *Canone 1* и *Canone 2*. Эта единая группа также образует символический элемент *C C C*. Для того, чтобы эта группа состоялась, Бах, собственно, и написал в начале первой и второй нотных строк обозначения *Canone 1* и *Canone 2*, хотя, как упоминалось, необходимости в этом не было. О том, что вероятно это было сделано именно с такой целью, может служить факт, что в других подобных случаях Бах этого не делал. Ведь Бах не написал *Canone 1* и *Canone 2* в варианте этого же канона, который мы находим в BWV 1087.11 (илл. 5). Он ограничился общим заголовком (*Canon duplex übers Fundament a 5*), которого было достаточно. Точно так же Бах не написал *Canone 1*, *Canone 2* и *Canone 3* в тройном каноне BWV 1076 — ни в его варианте на картине Хаусмана (илл. 2), ни в «Музыкальной библиотеке» Мицлера (илл. 3), ни даже в BWV (*Canon tripleix à 6 Voc.* — в BWV 1076 и *Canon tripleix à 6* — в BWV 1087/13).

форма понятия «несущий крест», которая уже в XVIII веке считалась анахронизмом. Но для акростиха она оказалась вполне подходящей. (См. также: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie VIII, Band 1: Kanons, Musikalisches Opfer. Kritischer Bericht von Christoph Wolff. Kassel usw., Bärenreiter, 1976. S. 35).

¹⁴ См.: [Schmidt, J] ... Biblischer Mathematicus... S. 15–16.

¹⁵ J. Majewski, *Kanony śmierci. Słowo o chryśtologii Wariacji goldbergowskich Jana Sebaściana Bacha*, Gdańsk 2019, s. 314.

jest to symbol trzeciej osoby Świętej Trójcy – Ducha Świętego¹⁴. W zwielokrotnionej (a dokładniej: w automultiplikowanej) formie „trzy razy trzy” (3 x 3) liczba ta pojawia się także jako symbol całej Trójcy Świętej i jej jedności. To prawda, że w przypadku tego drugiego znaczenia często stosuje się nieco inne zwielokrotnienie – w postaci „trzy do potęgi trzeciej” (3³). Józef Majewski w swoich fundamentalnych badaniach, odnosząc się do kanonu w dziewiątej wariacji z BWV 988, pisze:

«Wraz z kanonem dziewiątym (trzy pomnożone przez trzy), czyli wariacją dwudziestą siódmą (trzy pomnożone przez trzy i jeszcze raz przez trzy), numerycznie zbudowanej z trójek, liczby wskazującej na boską, trynitarną pełnię, dopełnia się odkupienie, usprawiedliwienie grzesznej ludzkości, dzieło całej Trójcy Świętej»¹⁵.

W ten sposób akrośtych CCC okazuje się uosobieniem symbolu „trzy razy trzy” (3, 3, 3).

Można znaleźć w kanonie także inną grupę trzech elementów, która jest związana z tym samym symbolem – to trzykrotnie zapisane słowo *Canone*, na początku którego trzykrotnie pojawia się wielka litera C. Raz rozpoczyna ona pierwszy wyraz tytułu *Canone doppio sopr 'il Soggetto*, a dwa razy – sąsiadujące z nim słowa: *Canone 1* i *Canone 2*. Ta grupa również tworzy symboliczny element C C C. Aby symbol stał się czytelny, Bach zapisał określenia: *Canone 1* i *Canone 2* na początku pierwszej i drugiej pięciolinii, chociaż, jak wspomniano, nie było to konieczne. Skąd przypuszczenie, że zostało to zapisane w ten sposób właśnie w celu symbolicznym? Wiadomo, że Bach nie zastosował takiego zapisu w innych analogicznych przypadkach, np. w wariacie tego samego kanonu, który znajdujemy w BWV 1087.11 (rys. 5) – ograniczył się do ogólnego nagłówka (*Canon duplex übers Fundament à 5*), który uznał za wystarczający. Podobnie kompozytor nie użył wyrazów: *Canone 1*, *Canone 2* i *Canone 3* w potrójnym kanonie BWV 1076 – ani w wersji na obrazie Hausmanna (rys. 2), ani w *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* Mitzlera (rys. 3), nie znajdziemy ich nawet w BWV (*Canon tripleix à 6 Voc.* w BWV 1076 i *Canon triplex à 6* w BWV 1087/13).

Sebastian Bach. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie VIII, Band 1: Kanons, Musikalisches Opfer. Kritischer Bericht von Christoph Wolff. Kassel usw., Bärenreiter, 1976, s. 35).

¹⁴ Patrz: [Schmidt, J] ... *Biblischer Mathematicus*..., s. 15–16.

¹⁵ J. Majewski, *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*, Gdańsk 2019, s. 314.

Наконец, ещё одна группа — трижды использованное «С» для обозначения тактового размера в начале каждой из трёх строк (см. илл. 1).

В свете сказанного становится ясно, с какой целью Бах, создавая для Фульде вариант канона BWV 1087.11, изменил тактовый размер с 2.4 на С.

Таким образом, анализируемый канон для Фульде BWV 1077 содержит три группы знаков *C C C* (как автомультимпликация числа 3):

- надпись *Christus Coronabit Crucigeros*;
- трижды появляющееся слово *Canone*;
- трижды записанное обозначение тактового размера *C*.

В своём единстве они воплощают символ «три в степени три» (3^3), что, как говорилось, в христианской символике является символом св.Троицы, в своём единстве трёх её персон, — что в тексте *Credo* фигурирует как главный символ веры (*Symbolum Nicenum*). Ничего из перечисленного в трёх пунктах выше и характерного для канона Фульде, — нет в BWV 1078/11. Указанные три группы знаков не могли появиться в новом каноне (BWV 1077) пока он не будет переделан в нужном для Баха теологическом направлении. Это существенно отличает один канон от другого. Однако Peter Williams полагает, что оба канона — по крайней мере, с точки зрения теологической — представляют собой одно и то же, причём, эксплицитно (при этом канону BWV 1087/11 присваивается мотто, которого у него не было): „At least one of the *Fourteen Canons* was explicitly symbolic: BWV 1087.xi, *Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros*”¹⁶.

Что же касается сказанного выше относительно *C C C*, то его теологическое наполнение помогает также понять смысл одного из преобразований темы ВАСН в «Искусстве фуги»;



Илл. 7

И.С. Бах, «Искусство фуги», *Contrapunctus 11*, тт. 90–91

¹⁶ P. Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, Cambridge 2003, p. 517.

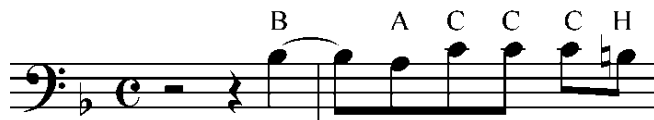
I na koniec jeszcze jedna grupa – „C” zostało trzykrotnie użyte do wskazania metrum na początku każdej z trzech pięciolinii (patrz: rys. 1). W świetle powyższego staje się jasne, dlaczego Bach tworząc dla Fuldego wariant kanonu BWV 1087/11 zmienił metrum z 2/4 na 4/4 w postaci C.

Podsumowując: analizowany kanon dla Fuldego BWV 1077 zawiera trzy grupy znaków CCC (jako automultiplikację liczby 3):

- adnotację *Christus Coronabit Crucigeros*;
- trzykrotnie pojawiające się słowo *Canone*;
- trzykrotnie zapisane oznaczenie metrum C.

Grupy te symbolizują „trzy do potęgi trzeciej” (3^3), czyli, jak już powiedziano, w chrześcijańskiej symbolice oznaczenie Trójcy Świętej – jedności trzech jej osób, która w tekście *Credo* figuruje jako główny symbol wiary (*Symbolum Nicenum*). Żadnej z trzech powyższych cech charakterystycznych dla kanonu Fuldego nie znaleziono w BWV 1087/11. Te trzy grupy znaków nie mogły bowiem pojawić się w nowym kanonie (BWV 1077), dopóki nie zostały przekomponowane w kierunku teologicznym, co Bach uznał za konieczne. To zasadniczo odróżnia jeden kanon od drugiego. Choć Peter Williams sugeruje, że oba kanony – przynajmniej z teologicznego punktu widzenia – są jednym i tym samym (a jednocześnie przypisuje kanonowi BWV 1087/11 motto, którego tam nie ma), cytując: „At least one of the *Fourteen Canons* was explicitly symbolic: BWV 1087. XI, *Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros*”¹⁶.

W związku z tym, co powiedziano wyżej w odniesieniu do akrośtychu CCC, jego znaczenie teologiczne pomaga również zrozumieć znaczenie jednej z transformacji tematu BACH w *Die Kunst der Fuge*:



Ilustracja 7.

J.S. Bach, *Die Kunst der Fuge*, Contrapunctus 11, tt. 90–91

¹⁶ P. Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, 2nd ed., Cambridge 2003, s. 517.

Сам по себе мотив ВАССН как вариант хорошо знакомой мелодической формулы ВАСН может показаться необычным, однако думается, что сказанное выше о христианской символике в каноне BWV 1077, позволит ощутить в нём присутствие теологического нюанса.

Мультиплицированный зигзаг

Нижнюю строку канона Фульде, её басовый голос, как отмечалось выше, Бах не стал использовать в канонических целях — она понадобилась ему для воплощения ещё одного символа. Обратим внимание на то, что в графическом отношении её мелодическая линия представляет собой зигзаг (см илл. 1, а также илл. 2). Все приведенные в данной статье каноны, в основе которых лежит данный *Soggetto*, относятся к разряду бесконечных, о чём говорят знаки повторения с обеих сторон.

На разнообразных иллюстрациях эпохи барокко бесконечность канонов находила своё выражение в форме окружности — соответственно тому, как в то время понималась сама бесконечность. (движение по кругу)¹⁷. Часто такие каноны записывались на нотном стане в виде круга. Зигзаг, мультиплицированный в пределах окружности, создаёт графическую фигуру, которая воспринимается как условное изображение короны. В этом отношении зигзагообразная линия в обсуждаемом каноне (BWV 1077) вместе со знаками повторения, окружающими его (*Soggetto*), служит средством создания соответствующей символической фигуры, созвучной надписи *Christus Coronabit Crucigeros*. Её графический комментарий нередко встречается в барочной литературе, чаще всего в эмблематическом жанре.

¹⁷ В исследовании о «Гольдберг-вариациях» И.С.Баха Юзеф Маевский выдвигает глубокую по своей проницательности идею о том, что в барокко бесконечность понималась не только как движение по кругу, но и как движение по спирали. (См.: J. Majewski, *Kanony śmierci...*, s. 165–206).

Действительно, в баховское время дискуссии эту тему в просвещённом обществе были не только частыми и увлекательными, но и не менее опасными. Тем не менее, эта идея блистательно фигурирует в паре канонов из «Музыкального приношения» И.С.Баха. В экземпляре, который Бах подарил королю, и в котором эта пара канонов содержит комплименты Фридриху II, первый из них (*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*) представляет собой бесконечный канон, в котором проposita всё время возвращается на ту же высоту (движение по кругу). Второй в этой паре (*Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*) — канон, восходящий по тонам, canon per tonos, по сути, представляющий собой каноническую секвенцию, бесконечно восходящую по тонам (движение вверх по спирали).

Sam motyw BACCCH, jako wariant dobrze znanej formuły melodycznej BACH, może wydawać się niezwykły, jednak uważa się, że to, co zostało powiedziane powyżej o symbolice chrześcijańskiej w kanonie BWV 1077, pozwala dostrzec w tym motywie niuans teologiczny.

POWIELONY ZYGZAK

Jak wspomniano powyżej, Bach nie użył linii basu kanonu Fuldego do celów kanonicznych – potrzebował jej do stworzenia innego symbolu. Zwróćmy uwagę na fakt, że pod względem graficznym jej linia melodyczna jest linią łamaną (zob. rys. 1 i rys. 2). Wszystkie kanony wspomniane w tym artykule, które są oparte na tym *Soggetto*, należą do kategorii kanonów nieskończonych, o czym świadczą znaki powtarzalności po obu stronach pięciolinii.

Na rozmaitych ilustracjach epoki baroku nieskończoność kanonów była oznaczana kształtem koła zgodnie z tym, jak w owym czasie rozumiano samą nieskończoność (ruch po kole¹⁷). Kanony nieskończone zapisywano nawet na pięciolinii w kształcie koła. Z kolei zygzak powielany na planie koła tworzy kształt, który jest postrzegany jako wyobrażenie korony. Pod tym względem łamana linia w omawianym kanonie (BWV 1077), wraz z otaczającymi ją znakami powtórzeń (*Soggetto*), służy jako środek do stworzenia symbolicznego kształtu nawiązującego do napisu *Christus Coronabit Crucigeros*. Graficzne wyobrażenie tego kształtu często znajdujemy w literaturze barokowej, najczęściej jest to figura o charakterze emblematycznym.

¹⁷ W studium *Wariacji goldbergowskich* Józef Majewski przedstawia głęboką w swej przenikliwości ideę głoszącą, że w baroku nieskończoność rozumiano nie tylko jak ruch po okręgu, ale także jak ruch spiralny. (Patrz: J. Majewski, *Kanony śmierci...*, dz. cyt., s. 165–206). W czasach Bachowskich dyskusje na temat nieskończoności w oświeconych kręgach były częste i zajmujące, ale również niebezpieczne. Niemniej jednak idea opisana przez Józefa Majewskiego znalazła doskonale odezwierciedlenie w parze kanonów z cyklu *Musikalische Opfer* Bacha. W kopii подарowanej przez kompozytora Fryderykowi II, w której utwory te zostały uzupełnione o komplementy wychwalające króla, pierwszy z utworów (*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*) jest kanonem nieskończonym, w którym propošta ciągle powraca na tę samą wysokość (mamy więc ruch po okręgu). Zaś drugim z tej pary (*Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*) jest kanon modulacyjny, *canon per tonos*, będący sekwencją kanoniczną, która wznosi się przez kolejne tonacje (zatem mamy ruch spiralny w górę).

Приведём лишь один пример подобного рода из книги Лаурентиуса фон Шнюффиса (илл. 8)¹⁸.



Илл. 8
Эмблематическое
воплощение о коронации
несущего крест

Можно сказать, что сочинение Баха, написанное для Фульде, комментирует упомянутое motto средствами эмблематики музыкальной¹⁹. Что же касается анализа канона, то он даёт возможность ответить на сомнения некоторых исследователей в том, что Бах мог использовать числовой алфавит для воплощения символики в теологической сфере. В данном сочинении (BWV 1077) подобная практика представлена вполне отчётливо.

позволяет понять, с какой целью Бах предпринял действия, в которых, как могло сначала показаться, не было особой нужды. Как следует из анализа, в техническом отношении его действия были направлены на воплощение мультиплицированных числовых (2 и 3) и графического (зигзаг — корона) символов, составляющих фундамент Символа Веры.

¹⁸ Laurentius von Schnüffis (1633–1702), немецкий поэт и композитор (родом из Австрии). В надписи под гравюрой — то же motto, изложенное в поэтической форме: *Trag willig was dir aufferlegt / Weils grossen lohn im himmel trägt* (Неси покорно возложенное на тебя, и ждёт тебя великая награда Небес). См.: *Schnüffis, L. von. Lusus Mirabiles Orbis Ludentis... Kempten, 1701. S. 49.*

¹⁹ Символы креста и короны не впервые фигурируют в музыке Баха. В этой связи уместно упомянуть также его кантату *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12. Ария альты начинается со слов; *Kreuz und Krone sind verbunden, Kampf und Kleinod sind vereint.*

Przywołajmy tu jeden tego rodzaju przykład z książki autorstwa Laurentiusa von Schnüffissa (rys. 8)¹⁸.



Ilustracja 8.
Emblematyczne przedstawienie
koronowania dźwigającego
krzyż

Można powiedzieć, że kompozycja napisana dla Fuldego komentuje wspomniane motto śródkami muzycznej emblematyki¹⁹. Analiza kanonu pozwala odpowiedzieć na wątpliwości niektórych badaczy związane z tym, czy Bach mógł używać alfabetu numerycznego do przekazywania symboliki w sferze teologicznej – w tym utworze (BWV 1077) praktyka ta jest widoczna całkiem wyraźnie.

Dojście do tego wniosku pozwala zrozumieć powód, dla którego Bach zastosował środki, których – jak mogłoby się początkowo wydawać – nie było szczególnej potrzeby stosować. Jak wynika z analizy, pod względem technicznym jego działania miały na celu wykorzystanie symboli liczbowych (2 i 3) i graficznych (linia łamana jako korona), które stanowią podstawę Symbolu Wiary.

Tłumaczenie: Tomasz Cudowski

¹⁸ Laurentius von Schnüffis (1633–1702), niemiecki poeta i kompozytor (pochodzący z Austrii). Napis pod grawiurą zawiera motto przedstawione w poetyckiej formie: *Trag willig was dir auferlegt / Weils grossen Lohn im Himmel trägt* (Dźwigaj pokornie, co na ciebie nałożono / A czeka cię wielka nagroda w niebie). Patrz: Schnüffis, L. von, *Lusus Mirabiles Orbis Ludentis...* Kempten, 1701, s. 49.

¹⁹ Symbole krzyża i korony nie po raz pierwszy pojawiają się w muzyce Bacha. W tym kontekście warto przywołać jego kantatę *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12, w której aria altu zaczyna się od słów: *Kreuz und Krone sind verbunden / Kampf und Kleinod sind vereint* [czyli: *Krzyż i korona są połączone / Walka i klejnot są zjednoczone*, w znaczeniu: *Kto dźwiga krzyż, zostanie ukoronowany / Tak jak po walce przychodzi nagroda* – dop. tłum.]

Nota o Autorze

Anatolij Milka – muzykolog, jeden z najwybitniejszych współczesnych znawców twórczości Jana Sebastiana Bacha, organista, profesor na Wydziale Organów, Klawesynu i Karylionu w Petersburskim Uniwersytecie Państwowym i w Państwowym Konserwatorium im. N. Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu. Zajmuje się teorią muzyki oraz muzyką Bacha, szczególnie klawiszową, proponując oryginalne interpretacje np. *Muzycznej Ofiary* czy *Sztuki fugi*. Jest autorem takich studiów jak: *Композитор Сергей Слонимский*; *Теоретические основы функциональности в музыке*; *Готфрид Кирхгоф. «L'ABC Musical»*. Факсимильное издание утраченного прежде сочинения (ок. 1734 г.); *Занимательная бахиана* (dwa tomy; współautor T. Szabalina); *Полифония. Учебник в двух частях*; *«Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации* – wersja angielska: *Rethinking J.S. Bach's "The Art of Fugue"* (Routledge, 2017); *«Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации* – wersja angielska: *Rethinking J.S. Bach's. "Musical Offering"* (Cambridge Scholars Publishing, 2019). Jest autorem licznych artykułów, publikowanych w pracach zbiorowych i takich czasopismach jak „Bach-Jahrbuch”, „Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute”, „Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online” czy „Музыкальные горизонты”. Odnalazł zaginioną kompozycję Gottfrieda Kirchhoffa *L'ABC Musical* (zbiór preludium i fug we wszystkich tonacjach), którą opublikował w formie faksymile wraz z komentarzem (zob. *Preface to the Facsimile Reproduction of the Original Edition of Gottfried Kirchoff's L'A.B.C Musical: Contenant des Preludes et des Fugues les Tons Pour l'Orgue, ou le Clavecin Fort Utile aux disciples pour apprendre a accompagner de la Basse Continue et a faire des Preludes et des Fugues Amsterdam, c. 1734*, „Bach” 2011, nr 2).

Im więcej czytałam o Bachu, tym bardziej uświadamiałam sobie, ile wycierpiał w swoim życiu i jak wiele z nim nas łączy. Miał stałe dwie towarzyszki: muzykę i śmierć. W delikatnym wieku ośmiu lat stracił oboje rodziców, a wkrótce po tym swego ukochanego wuja [...]. Całe jego rodzeństwo w końcu zmarło, następnie jego pierwsza żona, po wcześniejszej śmierci czworga z siedmiorgo ich dzieci. W kolejnym małżeństwie miał trzynaścioro dzieci, z których ośmioro umarło w dzieciństwie. Ogromny smutek Bacha związany z tymi tragediami słyszymy w jego muzyce, np. w *Fantazji chromatycznej i fudze d-moll*. Jeden fragment w tym utworze mówi o rozpaczach, z chromatycznymi akordami opadającymi coraz to niżej i niżej. Wtedy zaczyna się fuga, która unosi się ponad ludzkim cierpieniem. Wyraża ład, prawo. Mówi o czymś więcej niż to, co ludzkie, o tym, co jest ponad indywidualnym cierpieniem. W muzyce Bacha zawsze czujemy, że w jakiś sposób obecny jest Bóg. Ale Bach w swoich kompozycjach wyraża także własny bunt, jak w *Pasji według świętego Mateusza*, kościelnym oratorium. Dla mnie jest to bunt kogoś, kto ma niewielką kontrolę lub nie ma żadnej nad ręką Losu. Ja także coś takiego przeżyłam. Bach mówi nam, że istnieje coś ponad nami, czy też blisko nas, co sprawia absolutny sens. Bach mówi nam: nie rozpaczaj. To życie ma sens. Sens ma nasz świat. Tylko nie zawsze potrafimy to dostrzec.

Zuzana Růžičková

MAGDALENA BOROWIEC

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W WARSZAWIE

ROMAN PALESTER I... BACH? DWIE WYPOWIEDZI KOMPOZYTORA O JANIE SEBASTIANIE BACHU

W numerze poświęconym Johannowi Sebastianowi Bachowi obecność Romana Palestra (1907–1989) może wydać się zaskakująca. Ten kompozytor polski XX wieku z całą pewnością zasługujący na miano wybitnego, wciąż jeszcze znany jest niewielkiemu gronu odbiorców.

Wykształcony we Lwowie, Krakowie i Warszawie, należał do pokolenia następującego bezpośrednio po Karolu Szymanowskim. Jego muzyczne studia w Konserwatorium Warszawskim (w tamtym czasie przekształconym w Wyższą Szkołę Muzyczną) przypadły na okres, kiedy twórca *Króla Rogera* kierował tą uczelnią.

Sukcesy muzyczne, jakie Palester zaczął odnosić wkrótce po uzyskaniu dyplomu – także na arenie międzynarodowej – wzmacniała popularność uzyskana dzięki zamówieniom muzyki filmowej i teatralnej. Błyskotliwie rozpoczętą karierę przerwała wojna. Do chwili jej wybuchu Palester był autorem kilkudziesięciu ilustracji muzycznych do spektakli teatralnych, słuchowisk radiowych oraz filmów, ale przede wszystkim – autorem „muzyki wysokiej”, niezależnej, której wachlarz gatunkowy zdradzał już w tym wczesnym okresie szerokie zainteresowanie różnorodnością form i obsady: muzyka symfoniczna, wokально-instrumentalna, kameralna, koncerty na instrument solowy z orkiestrą, balet...

Wojna przyniosła załamanie kariery, ale nie mocy twórczych Palestra. Mimo aresztowań, jakich doświadczył i licznych trudności, okazał się w tym czasie jednym z najbardziej płodnych kompozytorów polskich. Kiedy więc przyszły lata odbudowy, nie tylko włączył się w intensywne działania na rzecz restytucji muzycznego życia w Polsce, ale jak mało kto wówczas miał w swoim dorobku bogaty materiał, gotowy do wydań i wykonań. *Sonata* na dwoje skrzypiec i fortepian, *Divertimento* na sześć instrumentów, *Koncert*

skrzypcowy, Concertino na fortepian i orkiestrę, *Sonatina* na cztery ręce, *II Symfonia, Kołacz* – poemat weselny, *III Kwartet, Dwie etiudy* na fortepian, *Polonezy M.K. Ogińskiego* na orkiestrę i niedokończona opera *Żywe kamienie* – to zestaw „tytułów wojennych” kompozytora.

Mimo kolejnych sukcesów i możliwości objęcia najbardziej prestiżowych stanowisk, nadmiar zaangażowania w sprawy społeczne i coraz większe ingerencje panującej władzy w swobodę twórczą spowodowały jego wycofywanie się – coraz dłuższe wyjazdy do Paryża i coraz gorsze odnajdywanie się w rzeczywistości Polski Ludowej.

Sam nie podjął ostatecznej decyzji o emigracji, ale nie zdementował przedwcześniejszej informacji zbyt gorliwego dziennikarza, który na łamach zachodniej prasy poinformował w sierpniu 1950 roku, że „Palester jest pierwszym wybitnym przedstawicielem sztuki zza żelaznej kurtyny, który wybrał »wolność«”. Niedługo potem Jan Nowak-Jeziorański zaprosił go do współpracy w Radiu Wolna Europa, którego nowa siedziba powstała w Monachium. Od 1952 roku przez 20 lat kierował działem kulturalnym rozgłośni polskiej, a jego głos znacznie bardziej rozpoznawalny był w kraju jako głos felietonisty niż kompozytora. W tym czasie muzyk wygłosił wiele radiowych felietonów z zakresu literatury, muzyki, sztuk pięknych, ale też istotnych kwestii dotyczących polityki kulturalnej w Polsce, jak i ważkich spraw Europy Zachodniej. W materiałach Palestra przechowywanych w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego znajduje się ponad 600 skryptów jego audycji. Na antenie wygłosił ich znacznie więcej. Część tych materiałów stanowi unikat, ponieważ fragmenty archiwum RWE uległy zniszczeniu.

Krajowe konsekwencje politycznych i zawodowych decyzji Romana Palestra były nadzwyczaj bolesne i przekroczyły rozmiar, którego twórca mógł się spodziewać: relegowanie ze Związku Kompozytorów Polskich, zakaz wydań i wykonań jego muzyki w kraju, zniszczenie wydań utworów znajdujących się na rynku, nieobecność w nowych leksykonach, ale też – rosnąca rezerwa zachodnich środowisk muzycznych chcących utrzymać poprawne stosunki kulturalne z reżymami zależnymi od ZSRR...

I chociaż historia toczyła się dalej (przychodziły chwile odwilży, także i dla muzyki Palestra, zdarzały się radosne triumfy, jak I nagroda włoskiej sekcji Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w 1962 roku dla jego opery/akcji scenicznej *Śmierć Don Juana*), to jasne jest, że wbrew wciąż

powstającym kolejnym utworom, na przekór temu, że muzycznie wytrwale szedł swoją oryginalną drogą – stał się z biegiem lat Wielkim Nieobecny na polskich estradach koncertowych, w krajowych rozgłośniach radiowych, muzycznych wydawnictwach i płytowych wytwórniach.

Mijający czas na tyle utrwalał zaistniałą sytuację, że nawet zdjęcie zapisu cenzury w 1977 roku, ponowne przyjęcie, a następnie przyznanie tytułu członka honorowego w Związku Kompozytorów Polskich – nie przyniosło radykalnej zmiany. Owszem, trwały wznowione po latach rozmowy kompozytora z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, najbliższą mu oficyną, ale sprawy toczyły się opornie.

Spuścizna Romana Palestra za sprawą testamentalnego wskazania została złożona – po jego śmierci w Paryżu w 1989 roku – w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Decyzja ta była wynikiem przyjaźni kompozytora z polskimi muzykolożkami: Zofią Helman z Instytutu Muzykologii UW oraz Teresą Chylińską z PWM w Krakowie. Od tego czasu trwają starania, aby kompozytora przypomnieć, a raczej przywrócić należne mu miejsce w historii muzyki polskiej, większość bowiem jego dzieł nie doczekała się za jego życia ani wykonań, ani wydań, a żadne z nich – nagrań płytowych. I – jak się wydaje – przynoszą one powoli zamierzony skutek. Znakomita monografia Z. Helman *Roman Palester. Twórca i dzieło* była przez długi czas jedyną przekrojową pracą poświęconą kompozytorowi, ale w ostatnich latach podjęto szereg działań badawczych i popularyzatorskich w oparciu o materiały źródłowe przechowywane w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Dzięki staraniom wielu osób i instytucji (wśród których wymienić trzeba osobę Lecha Dzierżanowskiego, pianistę i menadżera) pojawił się portal prezentujący życie i twórczość Palestra¹, ukazały się jego wspomnienia: *Słuch absolutny. Niedokończona autobiografia i listy z lat wojny*², wytłoczono siedem monograficznych płyt zawierających nie tylko fonograficzne premiery, ale i prawykonania muzyki Palestra³, w Polskim Wydawnictwie Muzycznym

¹ *Podsluchane*, w: „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” – „The Polish Daily & Soldier’s Daily” 1950, R. 11, nr 202 (25 sierpnia), s. 4.

² Z. Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999.

³ www.palester.polmic.pl. Portal zrealizowany przez Fundację Uniwersytetu Warszawskiego, Bibliotekę Uniwersytecką w Warszawie i Związek Kompozytorów Polskich istnieje od 2016. Jest stopniowo rozbudowywany i aktualizowany.

przygotowane do druku czekają biografia kompozytora i kolejne tytuły jego utworów.

Roman Palester ma jednak nie tylko kompozytorskie oblicze. Już w latach trzydziestych jego wypowiedzi pojawiały się na łamach znaczących pism muzycznych: „Kwartalnika Muzycznego”, „Muzyki Polskiej” i „Muzyki”⁴. Lata emigracji (1950–1989), a zwłaszcza okres pracy w Radiu Wolna Europa (1952–1972), na którego antenie prowadził szereg audycji, nierzadko w pełni autorskich cykli o imponującym zakresie tematycznym, sprawiły, że słowo pisane należało w jego twórczości do materii, którą posługiwał się ze swobodą⁵. W wywiadzie zarejestrowanym na antenie RWE powiedział: „to radio uczyniło ze mnie pisarza”⁶.

Postawiony w tytule niniejszej wypowiedzi znak zapytania sugeruje związek i to związek niepewny między Romanem Palestrem a Janem Sebastianem Bachem. Odpowiedź na pytanie, czy ów związek istnieje, a jeśli tak – to jaki? – nie zostanie tu udzielona, ponieważ to temat na przyszłość, przeznaczony dla tych, którzy zechcą wnikliwie słuchać, badać i wykonywać wciąż mało i za mało znaną jeszcze muzykę Palestra (znajomość twórczości Bacha i refleksję nad nią zakładam jako oczywistą dla każdego zainteresowanego muzyką w ogóle). Istnieją jednak dwie zarejestrowane wypowiedzi kompozytora na temat Jana Sebastiana i obie zostaną tutaj przedstawione. Pierwsza z nich ukazała się w „Muzyce Polskiej” w 1935 roku, kiedy przypadła 250. rocznica urodzin lipskiego kantora i z tej okazji redakcja tego kwartalnika zaprezentowała dwa teksty: Adolfa Chybińskiego, jednego z najwybitniejszych ówczesnych muzykologów polskich, pt. *Haendel i Bach (w 250 rocznicę urodzin)* oraz Romana Palestra, obiecującego wówczas kompozytora młodego pokolenia, pt. *Bach a współczesność*⁷.

⁴ R. Palester, *Słuch absolutny. Niedokończona autobiografia i listy z lat wojny*, oprac. Z. Helman, Warszawa–Kraków 2017.

⁵ *Roman Palester: Muzyka kameralna i fortepianowa*, Fundacja UW/Warner Music, Warszawa 2016; *Roman Palester: Muzyka fortepianowa 1*, Fundacja UW/Warner Music, Warszawa 2017; *Kwartety smyczkowe / Palester & Szymanowski*, Universal Music Polska/Fundacja UW, Warszawa 2017; *Roman Palester: Muzyka wokółno-instrumentalna*, RecArt, Warszawa 2018; *Roman Palester: Muzyka kameralna 1*, Fundacja UW/RecArt, Warszawa 2018; *Roman Palester: Concertinos*, Anaklasis-PWM, Kraków 2019; *Roman Palester: Requiem, Metamorfozy, Koncert altówkowy*, FPE/ZKP, Warszawa 2019.

⁶ M.in.: R. Palester, *Kryzys modernizmu muzycznego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14–15, s. 489–503; R. Palester, *W obronie nowej muzyki*, „Muzyka” 1934, nr 5, s. 200–203; R. Palester, *O nową muzykę*, „Muzyka” 1935, nr 8–9, s. 113–114.

⁷ R. Palester, *Bach a współczesność*, „Muzyka Polska” 1935, nr 5, s. 7–15.

Drugi z prezentowanych tekstów tylko raz miał swoją odsłonę: 29 grudnia 1953 roku na antenie Radia Wolna Europa w ramach audycji z cyklu „Muzyka obala granice”⁸. Audycja ta, krótka z racji wymogów antenowego czasu, stanowiąca wstęp do słuchania muzyki, zawiera akcenty obecne w każdej ówczesnej wypowiedzi kompozytora: protest przeciw upolitycznieniu artystycznej wypowiedzi i angażowaniu twórców oraz ich dzieła w społeczne ideologie. Po niemal 70 latach od czasu emisji nie wszystkie wypowiedzi wyrażone w niej o Bachu bronią się z równą mocą. Dzisiaj z pewnością nikt nie zgodzi się ze stwierdzeniem, że „W iście czarodziejski sposób muzyka Bacha nie ma nic wspólnego z jego życiem”. A jednak udało się kompozytorowi przekazać słuchaczom poruszenie i wzruszenie wobec tej muzyki, którą postrzegał jako wzór artystycznej szczerości i prawdziwości.

Roman Palester bardzo rzadko tworzył na zamówienie. Większości swoich późnych dzieł nigdy nie usłyszał. Przez ostatnie 15 lat wracał do dawnych utworów, na nowo mierzył się z pomysłami, które rozwijały się w jego muzycznej wyobraźni. Kolejne kompozycje zyskiwały swoje nowe oblicza, wersje, odmiany, pomysły: *Kołacze*, *Koncert skrzypcowy*, *Concertino na saksofon*, *Psalm V*, *Suita symfoniczna*, *Requiem*, *III Kwartet smyczkowy*, *IV Symfonia* – to przykłady tytułów „przepracowanych” przez Palestra w późnych latach jego życia.

W brudnopisowych zapiskach Palestra znajduje się notatka, że kompozytor powinien przez całe życie zajmować się jedną myślą i nieustająco ją rozwijać, że – na dobrą sprawę – każdy twórca muzyczny winien przez całe życie komponować nieprzerwanie jedno, jedyne dzieło... Można pytać, czy myślą tą nie wpisuje się Palester w grono uczniów Bacha, który w czasie finałowej dekady życia tworzył swoje „wielkie syntezy”? A zwrot nakreślony w brudnopisie jednego z listów Palestra: „Miły Panie Kolego [...]. Jestem bardzo zajęty przygotowaniem do umierania [...]” – czy nie pozwala na przywołanie obrazu starego Jana Sebastiana dyktującego na łożu śmierci swój ostatni chorał?

⁸ Skrypt audycji radiowej RWE z cyklu „Muzyka obala granice” nr 76 z 29 grudnia 1953, Sygnat. BUW-AKP T-Pal. II/64.

Bibliografia

Audycja RWE z cyklu „Radiowe portrety”, nagranie audio ze zbiorów Romana Palestra [brak szczegółowych informacji], BUW-AKP.

Helman Z., *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Musica Iagellonica, Kraków 1999.

Palester R., *Słuch absolutny. Niedokończona autobiografia i listy z lat wojny*, oprac. Z. Helman, Wydawnictwo PWM, Warszawa–Kraków 2017.

Palester R., *Bach a współczesność*, „Muzyka Polska” 1935, nr 5, s. 7–15.

Palester R., *Kryzys modernizmu muzycznego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14–15, s. 489–503.

Palester R., *O nową muzykę*, „Muzyka” 1935, nr 8–9, s. 113–114.

Palester R., *W obronie nowej muzyki*, „Muzyka” 1934, nr 5, s. 200–203.

Podstuchane, w: „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” – „The Polish Daily & Soldier’s Daily” 1950, R. 11, nr 202 (25 sierpnia), s. 4.

Skrypt audycji radiowej RWE z cyklu „Muzyka obala granice” nr 76 z 29 grudnia 1953, Sygnat. BUW-AKP T-Pal. II/64.

Wejs-Milewska V., *Radio Wolna Europa: na emigracyjnych szlakach pisarzy*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2007.

www.palester.polmic.pl.

BACH A WSPÓŁCZESNOŚĆ¹

Powinnoby się zacząć tak: „Dnia tego i tego bieżącego roku mija tyle i tyle lat od dnia urodzin jednego z największych geniuszów wszystkich czasów”. I dalej, parę górnolotnych zdań, po których następuje krótszy lub dłuższy rozbiór życia i działalności czcigodnego geniusza z płytszem lub głębszem, prawdziwem lub fałszywem uzasadnieniem jego znaczenia dla współczesnej generacji, a często nawet bez tego uzasadnienia. Wszystko to razem, opatrzone redakcyjną wzmianką okazyjno-rocznicową i wydrukowane na honorowym miejscu, bywa pomijane przez większość czytelników i dzięki temu mija bez korzyści, bez echa i nawet bez wspomnienia. Niestety niema na to rady! W wychowaniu bowiem ostatnich pokoleń zwyciężał do tego stopnia punkt po punkcie, piędź po piędzi przyrodniczy, biologiczny kierunek wykształcenia, że oduczyliśmy się zupełnie myśleć nie tylko historycznie, ale nawet nauczyliśmy się nieufności i pogardy dla wszelkiego humanistycznego sposobu rozumowania. Toteż, kiedy w powodzi rocznic, któremi się najsluszniej w świecie nie interesujemy, trafi się rocznica, która daje możliwości pewnych sprawdzeń i sądów, której przemyślenie nie przeszłoby bez skutku, wywartego na naszych najistotniejszych zainteresowaniach i problemach, to Niestety przez nabytą pogardę dla myślenia historycznego przemija ona dla nas nieprzemyślana i niewykorzystana. Wyjątek oczywiście stanowią rocznice inscenizowane przez pewne warstwy społeczne dla okłamania i opanowania innych warstw; jeśli chodzi o podobne rocznice, to świat naszej cywilizacji jest olśniewająco bogaty w przykłady najbardziej świadomego, perfidnego okłamywania całych klas społecznych i narodów i w przykłady najpodlejszych morderstw moralnych lub najfałszywszych gloryfikacyj, dokonywanych w imię wątpliwej wartości „pedagogji społecznej”.

Czemżeinnem jest przeciętny podręcznik historii powszechnej, stworzony dla użytku naszej warstwy w tyłu najbardziej skłóconych ze sobą wersjach ile

¹ Pierwodruk: R. Palester, *Bach a współczesność*, „Muzyka Polska” 1935, nr 5, s. 7–15.

jest murów i murków granicznych na kuli ziemskiej, czemżeinnem jest ten podręcznik, jak zbiorem fałszywych, zakłamanych rocznic, z których wielu powinniśmy się wstydzić, gdybyśmy umieli czytać w historii i gdyby ta historia uczyła nas humanistycznego spojrzenia na świat. Dziwne, na ile zakłamań godzimy się w historii, na ile kłamstw przymyka oczy człowiek XX-go wieku, tej epoki, która tak przesadnie obróciła wszystkie swoje usiłowania w kierunku poznania przyrodniczego.

Ale jest i inny rodzaj rocznic. To rocznice tych zdarzeń, których prawda nie istnieje obiektywnie, sama dla siebie, ale których najgłębszą, subiektywną treść nosimy w sobie jako swoją własną prawdę. Dotyczy to w pierwszym rzędzie zjawisk z dziedziny sztuki. Tu przynajmniej możemy się obejść bez podręczników, bez tych celowo kompilowanych pośredników z patentem na „obiektywną” prawdę, tu rocznica dotyczy czegoś, co albo jest dla nas bezapelacyjnie żywe, prawdziwe, istotne, albo..., albo nie obchodzimy w ogóle rocznicy.

Bo nie tylko żaden artykuł, ale nawet najwspanialsze gromadne manifestacje nie potrafią ożywić dla nas czegokolwiek, o czym nasze najistotniejsze odczucie nie mówiłoby nam, że jest istotnie żywe i prawdziwe, nie potrafią wrazić w naszą pamięć czegoś, o czymbyśmy nie pamiętali i bez okazji rocznicy, nie nakażą nam kochać kogoś, kogobyśmy nie kochali już dawniej. Dlatego, jeżeli ważę się dziś pisać parę nieudolnych i oderwanych refleksyj na temat wyrażony w tytule, to muszę się z góry zastrzec: nie piszę dla tych, którzy te słowa będą czytać jedynie z nawyku odczytywania pisma „od deski do deski”, ani tembardziej dla tych, którzy to czytać będą z okazji rocznicy bachowskiej. Temat jest przecież zbyt ograniczony, aby był bliski wszystkim; a ci, którym będzie bliski, ci właśnie nie obchodzą, w banalnym tego słowa znaczeniu, rocznicy bachowskiej! Ci właśnie żyją w jego klimacie muzycznym, dla tych właśnie jest on czemś tak wiecznie żywym i młodem, zawsze pulsującym gorącą krwią i życiem, że, jeżeli już koniecznie mają zwracać uwagę na daty, to chyba będą obchodzić tryumfalnie, tak dziś, jak i codziennie, jak wielu przed nimi i wielu po nich obchodzić jeszcze będzie codzienną rocznicę jego wiecznej świeżości i młodości i niezrozumiałej a nieprzemijającej siły przemawiania do serc ludzkich, ich jednania i zdobywania.

Nigdy nie mogłem oprzeć się pewnej podświadomej, nieuzasadnionej obsesji, którą odczuwam w stosunku do Bacha. Oto, o ile dla rozmaitych twórców odczuwam miłość, szacunek, przywiązanie powstałe na podstawie

przeżyć, które zawdzięczam ich poszczególnym, dość przypadkowo poznanym utworom, o tyle nie mogę znieść myśli, że mój stosunek do Bacha mógłby być puszczony na fale podobnie przypadkowego grywania sobie lub słuchania jego utworów. Staram się go stale „uprawiać”, kultywować w formie zdobywania cegiełki za cegiełką w tej, niemal nadludzkiej budowli, jaką stanowi dzieło bachowskie. Dobrze jest całe okresy znajomości z Bachem poświęcać „rozważaniu” poszczególnych właściwości jego muzyki; dobrze jest poznać jego sposoby prowadzenia głosów, jego upór w przewyciężaniu materiału (istnieje n.p. pewien finał z sonaty fortepianowej, oparty na motywie akordowym, tak rytmizowanym, że nie daje się absolutnie do przeprowadzenia kontrapunktycznego; a właśnie Bach prowadzi go od początku do końca kontrapunktycznie! I takich przykładów jest więcej), jego oryginalne właściwości w używaniu orkiestry, jego jakiś przedziwnie skondensowany, lapidarny, odróżniający go od wszystkich innych kompozytorów, sposób wyrażania myśli muzycznej i cały szereg innych właściwości, pozornie, może nie pierwszej wagi, ale w następstwie wytwarzających ten istotny, intymny stosunek, bez którego niema prawdziwie głębokiego i pełnego zrozumienia.

Zresztą, niezależnie od chwilowego przeżycia, jakie nam daje poszczególny utwór bachowski, istnieje inny, specyficzny rodzaj wzruszenia, odczuwanego niezależnie od momentu ścisłej apercpcji słuchowej. Przy stałym obcowaniu z dziełem Bacha, po przegryzieniu kory szkolnych nudów, znajdujemy się w lepkim, pachnącym mięźszu, który sam jest całym światem dla siebie. Ten mięźsz jest czymś, jeśli tak można, pozornie paradoksalnie, powiedzieć, wyrastającym ponad sam fenomen czysto dźwiękowy i przesłaniającym konkretną formę zewnętrzną tego czy innego utworu. W pewnych chwilach czuje doskonale, że można obcować z istotą muzyki bachowskiej, z tem co jest w niej absolutne, nieomal bez pośrednictwa dźwięku czy konkretnego tego czy innego utworu. Można „słuchać” samego pojęcia „muzyka bachowska” bez pośrednictwa zmysłowej realizacji i psychicznej konkretyzacji nastroju. osobiście zresztą rzadko reaguję na moment nastrojowy w muzyce Bacha, jako na coś decydującego czy nawet ważkiego. W odniesieniu do substancji dźwiękowej tej muzyki określanie nastroju, jako czynnika z konieczności posługującego się konkretnymi pojęciami i uogólnieniami, jest mało subtelne i jakgdyby wzięte z innego świata. Bo jednak bardzo trudno jest mówić o tej muzyce.

Jest znacznie doskonalsza i subtelniejsza od mowy, jaką się ludzie posługują między sobą i służy właśnie do określania tego, co się nie daje wyrazić słowami.

Przed niedawnym czasem czytaliśmy w „Muzyce Polskiej”, w artykule o muzyce w Sowietach (por. artykuł M. Neuteicha: *Muzyka w Z.S.S.R*) streszczenie rozumowania muzykologów sowieckich na temat „bazy klasowej” Bacha, jego „rodowodu” mieszczańskiego i wyjścia poza sferę, dla której pracował i tworzył. Rozumowanie to ma oczywiście za sobą, z punktu widzenia teorii materializmu dziejowego, ważny, niemal rozstrzygający argument w fakcie, że wielkość Bacha została zrozumiana i uznana właśnie w epoce rozkwitu burżuazji i zwycięskiego pochodzenia naprzód ideałów mieszczańskich. Wydaje mi się jednak, że niemniej ważnym powodem „odkrycia” Bacha właśnie w pierwszej połowie XIX-go wieku, a nie wcześniej, była przedziwna treść osobista jego muzyki, te wszystkie trudne do nazwania, ale łatwe do odczucia wartości, które pojąć mogło najlepiej pokolenie romantycznych mistyków. Przecież gdyby tok dziejów sztuki zmienił się o tyle, że rozkwit romantyzmu nastąpiłby o 50 lub 100 lat później, to oczywiście stałoby się, że i Bach zostałby „odkryty” i spopularyzowany o ten okres czasu później. I dlatego argumenty muzykologów sowieckich nie wydają mi się w stu procentach przekonujące. Taksamo późniejsze dzieje Bacha nie płyną konsekwentnie za przemianami społecznymi w myśl teorii marksowskiej. Jeżeli bowiem Bach wszedł bezapelacyjnie w krew ludzi świata mieszczańskiego, to niezrozumiała staje się jego zdolność oddziaływania także na warstwę proletariacką, któremu to faktowi nie można zaprzeczyć ani na przykładzie Z.S.S.R, ani na przykładzie publiczności niemieckiej, która, jak wiadomo, nie składała się nigdy tylko z warstwy mieszczańskiej.

Dlatego, wydaje mi się, że lepiej będzie porzucić ściśle, surowe i choć w zasadzie słuszne, jednak w gruncie rzeczy nie pogłębiające samego przedmiotu w sensie muzycznym budowę teorii materialistycznej i przenieść się na subtelniejszy i bardziej elastyczny grunt rozważań ściśle artystycznych.

Bardziej interesujące są bowiem dzieje dzieła bachowskiego w ciągu tych stu lat, jakie upływają od pierwszych wykonań jego utworów przez Mendelssohna w lipskim „Gewandhaus”, dzieje, rozpatrywane pod kątem wpływu, jaki jego muzyka wywarła na rozmaitych kompozytorów w ciągu tego czasu. I tu nasuwa się ciekawe spostrzeżenie: oto wypadek wpływu wyraźnie ustalonego, niejako „oficjalnie” przez zainteresowanego kompozytora przyznanego zdarzył

się dopiero przed kilkunastu laty w entuzjastyczny (i dość krótkotrwałym) „zwrocie bachowskim” Strawińskiego. Tymczasem, po głębszym zastanowieniu się dojdziemy do wniosku, że myli się, kto przypuszcza, że już romantycy nie odnieśli dużych korzyści ze znajomości dzieł Bacha i że oni nie byli przez jego muzykę często inspirowani. I tu posunę się nawet do twierdzenia pozornie może nieco ryzykownego: wydaje mi się, że romantycy i neoromantycy (nigdy nie mogłem zrozumieć potrzeby tego rozróżnienia) pojmowali Bacha i byli pod wpływem jego muzyki w znaczeniu znacznie głębszym, aniżeli kompozytorzy współcześni. Byli w znacznie mniejszym stopniu zasugerowani bogactwem jego środków, jego techniką, a odczuwali natomiast to, co jest najtrudniejsze, odczuwali ducha jego muzyki i jej specyficzne wartości, jeśli tak można powiedzieć, ponadmuzyczne. Czemże innym jest cała muzyka kościelna Liszta, czeminem jest podejście do muzyki Brücknera lub nawet Mahlera, jeśli nie zapatrzeniem się w absolutny, samowystarczalny charakter muzyki, tak wspaniale uwidoczniiony w dziele Bacha; a muzyka Brahmsa, widziana oczywiście z najszerzej perspektywy, czyż niema u podstawy swojej tego właśnie charakterystycznego podejścia bachowskiego?

W przeciwieństwie do tego przejęcia się duchem muzyki bachowskiej, pokolenie kompozytorów współczesnych znalazło w osobie Strawińskiego autora, który w szeregu swoich najbardziej karkołomnych łamańców ideologicznych proklamował także w pewnym momencie jakiś, bliżej nieokreślony „powrót:” do Bacha o zdecydowanym zapaszką reakcjonistycznym. Pisał wtedy dość trafnie o tym, nazewnętrz chłodnym i ukrytym ogniu wewnętrznym muzyki bachowskiej, a pozatem powoływał się ciągle na znaczenie momentów formalnych i na przewagę kontrapunktu nad ściśle homofonicznymi formami myślenia muzycznego. Rezygnował od początku i zostawiał świadomie na uboczu treść i ducha muzyki bachowskiej, trzymał się zato kurczowo bachowskich form wyrazu i w rezultacie – chybił. Ten okres w jego twórczości (zresztą dość krótki) nie wydał ani jednego dzieła o głębszym oddechu, upamiętnił się natomiast szeregiem utworów charakterystycznie „suchych”, zawierających w sobie muzykę „absolutną”, oderwaną i przez to nieprzekonywującą. Nie znam muzyki bardziej obcej treści i duchowi muzyki Bacha, jak te utwory, zrodzone z zapatrzenia się w obce środki techniczne i kompletnego braku odczucia, co się poza temi środkami kryje.

Natomiast w wypadku Hindemith'a bałbym się iść za przykładem oficjalnej krytyki i wiązać jego muzykę zbyt ściśle z wpływami bachowskimi. Oczywiście, jeżeli wszystko, co jest związane z kontrapunktycznym, linearnym myśleniem muzycznym ma mieć związek z Bachem, to i Hindemith'owi nie można tego związku odmówić, ale jeżeli decydującym ma być charakter, wyraz i treść muzyki, to okaże się, że Hindemith poza drobnymi, czysto zewnętrznymi zależnościami posiada mocne i oryginalne własne oblicze twórcze.

Z powyższych uwag na temat zależności rozmaitych autorów od Bacha nasuwa mi się wniosek, który nie przemawia za tem, jakoby – dobroczynny bezwątpienia – wpływ Bacha sięgał ostatnio głębiej i istotniej, aniżeli wpływ wywierany przez jego muzykę na pokolenia romantyków, wniosek, który w skrócie wyrazić można następująco: o ile dla XIX wieku Bach był twórcą Mszy h-moll, o tyle dla wieku XX jest autorem inwencji i preludjów. Oczywiście jest to wniosek świadomie uproszczony, celem podkreślenia cech i różnic istotnych i najważniejszych, ale wydaje mi się, że nieźle ujmuje podstawowe zmiany, jakie się w tym czasie w stosunku do Bacha dokonały.

Jest w muzyce Bacha coś, co podzielone na rozmaite części składowe, pomierzone miernikami inspiracji, techniki, pomysłowości, rzemiosła wywołuje na usta fachowców szereg zużytych superlatywów, jak „kapitalne”, „wzruszające”, „mistrzowskie”, „wspaniałe”, coś, co zebrane razem staje się nie do nazwania, nie do zmierzenia, staje się najgłębszym przeżyciem, niezwalczoną siłą władzy nad sercami ludzkimi. Dla nazwania i określenia takich tajnych władców serc ludzkich wynaleziono słowo genjusz, słowo, które – jeśli chodzi o dziedzinę sztuki – nazywa po imieniu coś, co nie może zostać nazwane, odkrywa teren, który nie powinien być analizowany i odkrywany, a który ostatnio staje się polem „odkryć” dla tępego, niezdarnego, najmniej chyba subtelnego plemienia na ziemi – plemienia psychologów. Ci dobrzy ludziewiedzą, oni wszystko maluczkim potrafią wytłumaczyć, paluszkami pokażą dlaczego ten a ten jest genjusz, a tamten tylko talent! W miarę możliwości powinniśmy bronić przed inwazją nierozumnych tego, co nie jest do rozumienia, ale albo jest do odczucia i przyświadczenia, albo wcale nie jest. Bo trzeba się z tem zgodzić, że żadna teoria, żadna analiza nie potrafi zapomocą przyczepiania takiej czy innej etykiety wytłumaczyć nam dlaczego właśnie Bach przemawia dziś, jak przemawiał dawniej, dlaczego nie przemija, dlaczego darem zrozumienia łączy ludzi pozornie sobie najdalszych. Niech ten fakt pozosta-

nie męczącą zagadką dla teoretyków i psychologów; dla pojedynczej, szarej jednostki z tłumu znajomość z Bachem jest, częściej niż to się nam wydaje, przeżyciem o kolosalnej rozciągłości i głębi.

Zresztą chwila, w której żyje specjalnie nasze pokolenie niebardzo sprzyja tego rodzaju odruchom i odczuciom, jakie budzi muzyka Bacha; wiemy wszyscy że, właściwie mówiąc, nie sprzyja w ogóle sztuce muzycznej. Jak to trafnie określił Spengler, typem człowieka przyszłości świata naszej cywilizacji wydaje się być typ „szofera”, a dla tego typu człowieka muzyka bachowska jest sferą zbyt „faustowską”, jeżeli już mamy obejmować rzeczy wielkimi syntezami. Pogląd współczesnego artysty na obecne i przyszłe znaczenie sztuki w ogólnoludzkim dorobku staje się przecież z dnia na dzień bardziej pesymistyczny i to ze znanych nam wszystkim, niestety słusznych i istotnych powodów. Właśnie to „faustowskie”, władcze i niezależne założenie, jakie leży u podstaw każdej sztuki, jej wartość wyrastająca ponad przeciętną aktualność i ponad jej znaczenie „propagandowe”, to wszystko wpływa na zdecydowanie wrogie nastawienie dzisiejszych warstw czy „klanów” rządzących i posiadających, do wszelkich niezależnych przejawów twórczych w sztuce. Świat nasz zmierza z żelazną konsekwencją do owego tyle sławionego „zorganizowania” spraw materialnych i duchowych, do średniowiecznego „porządku bożego”, do panowania tępego, zakutego „autorytetu”, popartego uderzeniem pięści, lub raczej uderzeniem noża w plecy każdego, kto zachował w sobie jeszcze cień jakiegoś „zgniłego” humanitaryzmu, liberalizmu czy tolerancji. I ta właśnie chorobliwa dekadencja w jakiej się znajdujemy, wydaje mi się powodem tego zdecydowanego rozwodnienia, „rozmienienia na drobne”, jakie daje się zauważyć w całej współczesnej produkcji artystycznej. Wiemy wszyscy, że nie powstają dziś dzieła o takim oddechu, takiej inspiracji, jaką podziwiamy w dziełach dawnych mistrzów. Czekamy na tego nowego współczesnego Bacha, któryby zakończył współczesny nam okres prób, eksperymentów, zmagania się z materiałem i utrwalił i scementował nasze próby i dociekania, tak, jak kiedyś to zrobił właśnie wielki Jan Sebastjan. Ale będzie to chyba czekanie napróżno. Nie ma bowiem w świecie dzisiejszym „zapotrzebowania społecznego” na tego rodzaju człowieka i dlatego marzenia skromnej grupki artystów pozostaną chyba tylko pobożnymi życzeniami. „Rzeczy” zmieniły się o tyle, że gdyby nawet jakimś cudem znalazł się dziś człowiek, posiadający genialne „dane” Bacha, to albyby musiał swą działalność zaprząć w służbę ja-

kiegoś współczesnego regime'u w stopniu bez porównania głębszym i bardziej zdecydowanym, niż to w swoim czasie musiał zrobić Bach, albo pracowałby w zupełnym odosobnieniu i umarłby prawdopodobnie nieznan; ewentualnie zostawiłby po sobie utwory, któreby kiedyś zaświadczyły o samotności i męce współczesnego nam człowieka zachodniej kultury.

Trudno, atmosfera naszej epoki nie sprzyja hodowli geniuszy, bo zbyt zdeprecjonowała wartość i znaczenie jednostki ludzkiej. Zbyt wiele entuzjasmów wbijano nam do głowy na temat kolektywu, znaczenia pracy „gromadzkiej” it.d., ażebyśmy mogli jeszcze w ogóle liczyć się ze znaczeniem jednostki ludzkiej; wiemy przecież, że nawet te wspaniałe meteory polityczne, tak obficie zjawiające się ostatnio na widnokręgu naszego świata i wydające się być tryumfem genialnych jednostek, to też nie samotne ciała niebieskie; roi się dookoła nich od niewidzialnych, w cieniu ukrytych sił, które działają na nie jak chcą i wypuszczają je kiedy chcą... Dlatego też, kiedy w epoce, która idzie, zaniknie już zupełnie sztuka w tem znaczeniu, w jakim ją stworzył na przestrzeni wieków „clerc”, intelektualista europejski, budowniczy niemal wszystkiego, co w dotychczasowym dorobku ludzkim jest twórczego i względnie trwałego, wtedy – mam takie skromne przekonanie – dla tych jednostek, które odczuwać będą znaczenie przeszłej sztuki, Bach będzie jednym z najwspanialszych pomników geniuszu ludzkiego. W jego cieniu zniknie przeważna część tego, co było później, a współczesna nam epoka pozostanie chyba raczej niezauważona. Ale to już nie jest dla nas w tej chwili najważniejsze.

Na razie, przy okazji Jana Sebastiana Bacha, narody świata, pokłócone ze sobą, wrywające i odgradzające sobie nawzajem każdą piędź ziemi, nieprzytomne od wbijanych im w mózgi, mniej lub więcej kłamliwych haseł chwilowych przywódców, obchodzić będą, każdy w ramach swojej elity, uroczystą rocznicę zapomocą akademii, przemówień, koncertów. Jedni bogato, inni skromnie. Ale w każdym kraju, w każdej stolicy, czy to „przywódca narodu”, czy miejscowy burmistrz lub aptekarz, będą rzucać wzniosłe i bzdurne słowa o wielkim ale dalekim i niedzisiejszym organiście i „kapelmistrzu książęcej kapeli”. Kto będzie mógł, będzie się starał przyznać do niego pod względem narodowościowym, poczem zamiast o Bachu będzie mówił o „niezwalczonej sile narodu” i wyższości jego nad innymi narodami, inni będą mówić na tematy „wpływologiczne”, wkońcu ci najbezczelniejsi mówić będą o „hołdzie całego świata cywilizowanego”, o jakiejś więzi rasowej, czy ponadnarodowej

i t.p, i t.d. Tylko nikt nie wspomni słowem o tem, że takie nazwiska, jak jego, są jedyną ucieczką, jedynym ratunkiem dla tłumu szarych, potulnych ludzi, którzy w jego atmosferę chronią się choć na chwilę od tego wiru szaleństwa, kłamstwa i rozpętania najniższych instynktów, tak charakterystycznego dla naszej epoki.

A może jednak taktowniej byłoby nie obchodzić tej rocznicy zbyt głośno. Jeżeli przy tej okazji zdarzy się nam zrobić rachunek sumienia naszej epoki, wypadnie on chyba dość smutno i kompromitująco.

J.S. BACH

W pomieszaniu pojęć i zacieklej kłótni ideologicznej naszych czasów doszliśmy dziś do sytuacji, w której wątpi się we wszystko, przetasowuje się wszystkie wartości, nadużywa się wszystkich pojęć. W ogromnej części świata sztuka została całkowicie podporządkowana wymaganiom politycznym a swobodny jej rozwój został zakneblowany jakąś monstrualną ideologią. Czyż można się dziwić, że w tych warunkach obserwujemy powolne zamieranie sztuki wszędzie tam, gdzie podcięto u korzeni możliwość swobodnej, nieskrępowanej twórczości. Z jednej strony słyszymy wołanie o wolność, z drugiej tyrady żądające od artysty służby społecznej, wymagające jego związania się z życiem społeczeństwa. W końcu z trzeciej strony -od stron niektórych artystów – słyszymy nieśmiałe głosy podziwu i niekiedy zazdrości w obliczu powodzenia i sukcesu materialnego jaki przypada w sowieckiej części świata w udziale tym artystom, którzy stali się wierni chwalcami pewnej ideologii politycznej.

Kto zna głębiej skomplikowane tryby mechanizmu życia za Żelazną Kurtyną, ten wie że nie ma czego zazdrościć. Ten wie jaką cenę płaci się za to, że się należy do arystokracji reżymowej. Problem jest prosty i żaden normalnie myślący człowiek nie zgodzi się łatwo na takie koncesje, jak te, których wymagają komuniści za to, że zapewniają artyście duże środki materialne. Zazdrościć losu, jaki w komunistycznym świecie przypada w udziale artystom, mogą tylko ludzie którzy nie znają rzeczywistości komunistycznej.

Z drugiej strony nikt nie kwestionuje, że powołanie społeczne artysty jest najpiękniejszą częstką wszelkiej twórczości. Nikt dziś nie broni zasady „sztuka dla sztuki”. Wydaje się nawet, że taka sztuka nie jest możliwa. Przywykliśmy dziś widzieć w każdym dziele artystycznym odbicie pewnych tendencji epoki i pewnych cech charakterystycznych dla ludzi tej epoki. Nawet jeśli dzieło sztuki nie ma powodzenia u współczesnych, nawet wtedy jest ono – pomimo wszystko – płodem swojej epoki i swoich czasów. Komuniści bronią pozornie tej samej zasady ale odwracają ją w paradoksalny sposób. Jeśli w wolnym świecie odkrywa się cechy danej epoki dzięki dziełom sztuki jaka ona wydała, to

komuniści twierdzą, że znają doskonale wszystkie tendencje i charakterystyczne właściwości naszego czasu. W konsekwencji żądają oni od artysty tworzenia dzieł potwierdzających ich arbitralną analizę rzeczywistości. Rezultat takiego postawienia sprawy jest wszystkim państwu doskonale znany: prowadzi on do upadku wszelkiej sztuki a to dlatego, że dzieło sztuki musi być zawsze i wszędzie rezultatem szczerego, głębokiego i niekłamane go przeżycia. Bez tego przeżycia nie ma prawdziwego dzieła sztuki. Jeśli cofniemy się myślą do tych odległych czasów, które pozostawiły nam sztukę niezakłamaną, sztukę stojącą na najwyższym poziomie a będącą wyrazem idealnej zgody między artystą a społeczeństwem – to ta prawda stanie się nam jeszcze oczywistsza.

Na jakie „zapotrzebowanie” pisał Jan Sebastian Bach? Jakiemu zamówieniu społecznemu odpowiada jego muzyka? Prawowierny marksista wyrecytuje w pierwszej połowie odpowiedzi, że „muzyka Bacha powstała podczas rozkwitu monarchii absolutnej”. Ale w drugiej połowie wypadnie mu powiedzieć, czy muzyka Bacha jest wyrazem buntu przeciw władzy absolutnej, czy też ją gloryfikuje? Co do buntu, to niestety nie ma go ani śladu w genialnej twórczości kantora od świętego Tomasza, a jeśli jego muzyka gloryfikuje absolutyzm, to czemuż to przypisać, że – zapomnianą ze szczeniem – odkryto ją ponownie właśnie w okresie ruchów wolnościowych dziewiętnastego wieku. I od tej pory stała się ona perłą najcenniejszego dziedzictwa naszej cywilizacji. Poza tym muzyka Bacha jest w ogromnej swej części muzyką religijną – i to najgłębiej religijną – a religia jest, jak wiadomo, „opium dla ludu”. Jakaż musiała zatem być potęga tego „kłamstwa religii”, jeśli dzięki niemu powstały arcydzieła które po dziś dzień nie przestały wzruszać ludzi każdego kolejnego pokolenia. Wydaje się nawet, że w miarę upływu czasu sztuka Bacha wzrusza ludzi co raz więcej, przemawia do nich coraz głębiej.

A odpowiedź jest taka prosta: geniusz wielkiego artysty wyraził bez reszty wszystkie ludzkie nędze i radości, wszystkie wzloty i upadki człowieka, jego tęsknotę do Boga, jego wrażliwość – po prostu jego miłość i wielkość. Ale to są niestety wszystkie cechy, które stoją całkowicie poza obrębem stosunków ekonomicznych, to są cechy właściwe każdej poszczególnej jednostce ludzkiej i dlatego każdy człowiek znajdzie w sztuce Jana Sebastiana coś dla siebie. I nic tu nie pomoże najdokładniejsza analiza perypetii życiowych artysty. W iście czarodziejski sposób muzyka Bacha nie ma nic wspólnego z jego życiem.

Mały muzykant który właściwie nie uczył się nigdy poważnie muzyki, służył wszędzie tam, gdzie mógł zarobić trochę pieniędzy. Ale miał swoją dumę – której nie wolno okazywać artystom dzisiejszym, zaprzęgniętym w służbę Wielkiego Mogoła kremlowskiego. Służbę u księcia anchalckiego w Köthen porzucił Bach dlatego, że dezaprobował małżeństwo księcia i żadne namowy nie mogły wpłynąć na zmianę jego decyzji. Na stanowisku kantora u świętego Tomasza w Lipsku – posada na której przebywał do śmierci – Bach zarabiał bardzo niewiele, a oprócz pracy organisty i dyrektora kapeli musiał jeszcze uczyć łaciny w szkole miejskiej. I tak w szalonym pośpiechu, w ciągu kilkunastu lat powstał szereg najwspanialszych arcydzieł, powstał po prostu dlatego, że potrzeba było repertuaru na najbliższą niedzielę lub uczniowie nie mieli co grać i śpiewać. Wszystkie dzisiejsze problemy powodzenia, kariery kompozytorskiej, propagowania, drukowania utworów – wszystko to nie istniało wogóle dla Bacha. Niektóre utwory grane było za życia Bacha tylko raz – to jest przy okazji dla której zostały napisane. A o drukowaniu w ogóle nie było mowy i cała twórczość Bacha doczekała w stanie rękopiśmiennym – całkowicie zapomniana – aż do czasów Mendelssohna, który rozpoczął w latach trzydziestych zeszłego wieku jej granie i drukowanie. I wtedy nagle słuchacze odkryli w dziełach Jana Sebastiana największe osiągnięcia muzyczne wszystkich czasów.

Dziś kompozytorzy cieszą się w niektórych „postępowych” krajach nie tylko pomocą, ale i bardzo dokładną opieką państwa. Reklamuje się ich, płaci się im po królewsku, drukuje się ich utwory na koszt państwa. A tymczasem okazuje się, że to wszystko nie jest ważne. Okazuje się, że ważne jest tylko to, aby szczerze i bez kłamstwa pisać tak, jak się naprawdę czuje. Tylko w ten sposób można stworzyć coś trwałego, coś, co naprawdę głęboko przemówi do słuchacza. Niech ta genialna suita Bacha posłuży nam w tym wypadku za przykład. I to przykład o nieodpartej wymowie¹.

¹ W dalszym ciągu audycji zabrzmiała orkiestrowa *Suita h-moll* Jana Sebastiana Bacha BWV 1067 pod dyktando Leopolda Stokowskiego.

Informacje bibliograficzne – cytaty

s. 11 – W. Lutosławski, wypowiedź w ramach *Współcześni muzycy o Bachu*, w: Z. Lissa (red.), *Jan Sebastian Bach*, Czytelnik, Warszawa 1951, s. 143–144.

s. 39 – I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1991 (wersja elektroniczna).

s. 63 – M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 55, 59–60.

s. 75 – M. Boyd, *Bach*, Oxford – New York 2000, s. 227. Przełożył J. Majewski.

s. 96 – L. Gustafsson, *Milczenie świata przed Bachem*, w: *Dziwne drobne przedmioty. Wybór wierszy*, wybór i tłumaczenie Z. Kruszyński, wstęp M. Rey-Radlińska, posłowie do polskiego wydania L. Gustafsson, Kraków 2012, s. 10. Wiersz ten, w przekładzie tego samego tłumacza, ukazał się także w: A. Zagajewski, *Substancja nieuporządkowana*, Kraków 2019, s. 169–70. Przekłady te różnią się w kilku miejscach. Mając na uwadze oba i porównując je z tłumaczeniem angielskim (L. Gustafsson, *The Stillness of the World before Bach*, translated by Ph. Martin, w: *The Stillness of the World before Bach: New Selected Poems*, ed. Ch. Middleton, New York 1988, s. 95), jak też zerkając do tekstu szwedzkiego (L. Gustafsson, *Världens tystnad före Bach*, <http://johnirons.blogspot.com/2010/11/famous-lars-gustafsson.html> [dostęp: 29.11.2019]), zdecydowano, by do zacytowanej wersji dodać, za wersją u Zagajewskiego, zaprzeczenie „nie” przy słowie „splatał się”, tyle że u Gustafssona zaprzeczenie jest dużo mocniejsze: „nigdy (*aldrig*) [...] nie splatał się”. Wypada dodać, że w szwedzkim oryginale pierwszy z wymienionych utworów Bacha nosi tytuł *Trio sonata D-dur (Trio sonatan i D)*, jak w tłumaczeniu u Zagajewskiego (2019) – problem w tym, że w katalogu dzieł Jana Sebastiana występuje tylko jedna trio sonata D-dur, a jej autorstwo przypisuje się Carlowi Philippowi Emanuelowi Bachowi, synowi Jana Sebastiana (zob. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, herausgegeben von Wolfgang Schmieder, 2, überarbeitete und erweiterte

Ausgabe, Wiesbaden 1990, s. 911: Anh. III 185). Zapewne właśnie dlatego tłumacz (redaktor?) w tomie *Dziwne drobne przedmioty* (2012) poprawił Gustafssona, w miejsce *Trio sonata D-dur* wstawiając *Sonata D-dur* (w katalogu Schmiedera są dwie: 963 i 1028). U Zagajewskiego trio sonata wróciła, i to szczęśliwie, nawet jeśli miałyby to dowodzić błędu Szweda.

s. 122 – A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Część druga*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 114–121.

s. 153 – Z. Rušičková, W. Holden, *One Hundred Miracles: A Memoir of Music and Survival*, Bloomsbury Publishing, London 2019 (wersja elektroniczna). Przełożył J. Majewski. Matka Jana Sebastiana – Elizabeth – zmarła w 1794 r., a ojciec – Johann Ambrosius w 1795 r.

Wybór i opracowanie: Józef Majewski