

# UNIVERSITAS GEDANENSIS



PÓŁROCZNIK ❖ R. 33 / 2020 / t. 59

## Wariacje Bachowskie... cz. 2

Szymon Paczkowski  
Kalina Wojciechowska  
Alina Mądry  
Inés R. Artola  
Jakub Burzyński  
Józef Majewski  
Jan Grzanka



PÓŁROCZNIK ❖ R. 33 / 2020 / t. 59

***WARIACJE BACHOWSKIE***

cz.2

**Universitas Gedanensis, t. 59**

Redaktor Naczelny  
Jan Grzanka

Z-ca redaktora naczelnego  
Krystyna Bembenek

Redakcja naukowa bieżącego numeru  
dr hab. Józef Majewski, prof. UG  
dr Jan Grzanka

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

Recenzje artykułów w 2020 roku:  
dr hab. Ewa Mrowca-Kościukiewicz, prof. AM, dr Katarzyna Spurgjasz,  
dr hab. Piotr Nowak prof. UwB, ks. dr Eligiusz Piotrowski, ks. dr hab. Jacek  
Bramorski, prof. AM, dr hab. Violetta Kostka, prof. AM, prof. dr hab. Katarzyna  
Popowa-Zydroń, dr Jan Czarnecki, dr hab. Danuta Popinigis prof. AM,  
dr Robert Koszkało, dr Iwona Krupecka, prof. Anatolij Miłka,  
dr Robert Rogoziński, dr Maria Erdman

Korektor języka angielskiego  
Teresa Ossowska

Projekt okładki  
Jerzy Wołodźko

Wydawca  
Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno-Teologiczne  
ul. Lendziona 8/1A  
80-245 Gdańsk  
tel. 58 3451991  
[www.universitasedanensis.pl](http://www.universitasedanensis.pl)  
[redakcja@universitasedanensis.pl](mailto:redakcja@universitasedanensis.pl)  
NIP 957-08-05-001

Nakład 120 egzemplarzy  
**ISSN 1230-0132**

## SPIS TREŚCI

<i>Wariacje Bachowskie, cz. 2. Wstęp</i> .....	7
SZYMON PACZKOWSKI	
Bach i Polska XVIII wieku <i>Bach and Poland of the 18th Century</i> .....	11
KALINA WOJCIECHOWSKA	
Fundamentalne luterskie idee soteriologiczne w BWV 38 Johanna Sebastiana Bacha/Andreea Stübela <i>Fundamental Lutheran Soteriological Ideas in BWV 38 by Johann Sebastian Bach/Andreas Stübel</i> .....	33
ALINA MĄDRY	
Carla Philippa Emanuela Bacha przepis na „dobre” wykonanie – między kompozytorem, wykonawcą a słuchaczem <i>Carl Philipp Emanuel Bach’s Recipe for a “Good” Performance – between the Composer, Performer and Listener</i> .....	53
INÉS R. ARTOLA	
La <i>Bacchante</i> : Wanda Landowska y la interpretación de J.S. Bach. Teorías, mitos y polémicas <i>The Bacchae: Wanda Landowska and her Interpretation of J.S. Bach. Theories, Myths and Polemics</i> <i>Bachantka: Wanda Landowska i interpretacja J.S. Bacha. Teorie, mity i polemiki</i> .....	67
JAKUB BURZYŃSKI	
Johann Sebastian Bach: polonez, model sakralny <i>Johann Sebastian Bach: a Sacred Music Model of the Polonaise</i> .....	127
JÓZEF MAJEWSKI	
Wariacje na temat krzyża. Marginalia bachowskie <i>Variations on the Theme of the Cross. Bach Marginalia</i> .....	137

JAN GRZANKA

*Wariacje Goldbergowskie w Gdańsku*

*The Goldberg Variations in Gdańsk* ..... 155

Informacje bibliograficzne – cytaty ..... 169





*Portret młodego Jana Sebastiana Bacha*  
J.E. Rentsch, 1715



## WARIACJE BACHOWSKIE, cz. 2. WSTĘP

Niniejszy, 59. tom półrocznika „Universitas Gedanensis”, tematycznie stanowi kontynuację poprzedniego tomu, poświęconego życiu i twórczości Jana Sebastiana Bacha (1685–1850). Wcześniejszy numer *Wariacji Bachowskich* zawierał osiem artykułów Autorów i Auterek z ośrodków akademickich Gdańska, Krakowa, Logan, Petersburga i Warszawy. W obecnym tomie proponujemy lekturę kolejnych siedmiu tekstów, ujmujących życie i twórczość lipskiego kantora z perspektyw filozoficznej, historycznej, muzykologicznej i teologicznej, ale i w duchu ekumenicznym. Ich Autorami/Autorkami są (w kolejności publikacji artykułów):

- Szymon Paczkowski, muzykolog, profesor w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego – syntetyczne ujęcie obecnego stanu wiedzy na temat „Bach, od 19 listopada 1736 roku Nadworny Kompozytor Króla Polskiego i Elektora Saskiego, a Polska w XVIII stuleciu”,
- Kalina Wojciechowska, luterańska biblistka, profesor w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów Nowotestamentowej i Języka Greckiego Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie – analiza tekstu libretta kantaty *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir* (BWV 38) z uwzględnieniem fundamentalnych idei Reformacji luterańskiej oraz ich wykładni pietystycznej,
- Alina Mądry, muzykolożka, profesor w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu – koncepcja wykonawstwa na instrumentach klawiszowych w *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* autorstwa Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788), syna Jana Sebastiana, od strony wpływu na wykonawcę i odbiorcę,
- Józef Majewski, antropolog mediów i teolog, profesor Uniwersytetu Gdańskiego – wariacyjne impresje na temat motywu krzyża w czysto instrumentalnych klawiszowych kompozycjach Jana Sebastiana Bacha,
- Inés R. Artola, doktor historii sztuki, adiunkt w Katedrze Teorii Muzyki i Kompozycji w Uniwersytecie Muzyczny Fryderyka Chopina



w Warszawie – analiza bachowskich publikacji i nagrań Wandy Landowskiej (1879–1959) jako znaczących kluczy do zrozumienia Bacha z dzisiejszej perspektywy,

- Jakub Burzyński, teoretyk muzyki, śpiewak, pianista, klawesynista i dyrygent, założyciel i kierownik artystyczny zespołu muzyki dawnej La Tempesta – iście detektywistyczne tropienie stylu polskiego (polonez) w kantatach sakralnych Bacha,
- Jan Grzanka, dr filozofii, redaktor naczelny „Universitas Gedanensis” – esej sygnalizujący ważne próby przywracania związków Bacha z Gdańskiem, w postaci obecności jego muzyki, a zwłaszcza *Wariacji Golbergowskich*, na dwóch współistniejących festiwalach muzycznych – Golbergowskim i Actus Humanus, odbywających się corocznie w Gdańsku.

*dr hab. Józef Majewski, prof. UG*  
*dr Jan Grzanka*

Uznanie ludzkiej wspaniałości w jej najwyższej formie, poznanie drogi, która do niej wiedzie, konieczność czynienia z obowiązku i usilnego dążenia do tego punktu doskonałości, gdzie wyrasta on ponad wszelką konieczność – wiedza o tym jest najcenniejszym dziedzictwem pozostawionym nam w muzyce Jana Sebastiana Bacha. [...] Stoimy przed szczytem muzycznej wielkości, szczytem, którego nie przesłania ingerencja człowieczych, osobistych, zależnych od czasu, a w skrócie – pospolitych problemów związanych z osobowością tego kompozytora. Ten szczyt, jak wiadomo, jest dla nas nieosiągalny, lecz skoro stoimy przed nim, nie wolno nam go tracić z oczu. Winien on zawsze służyć nam jako najwyższa latarnia. Jak wszystkie inne artystyczne dokonania szczyt ten jest symbolem, symbolem tego wszystkiego, co wzniosłe, do czego staramy się dążyć lepszą częścią naszego bytu. [...]

W ograniczonym zakresie muzycznej radości, która, pomimo swojego własnego piękna, ponownie jest symbolem pełnej zdolności percypowania i przyswajania ziemskich doświadczeń, rozpoznanie tego szczytu, raz i na zawsze, oznacza, że od tej chwili nie możemy postrzegać żadnej struktury dźwięku bez przyłożenia doń miary wartości, które zademonstrował Bach. Zewnętrzna powłoka muzyki, dźwięk, kurczy się zatem do rozmiarów nicości. Jeśli pierwotnie był to czynnik wiodący nas do muzyki, która sama wydawała się wypełniać nasze tęsknoty, to teraz jest on wyłącznie naczyniem czegoś dużo ważniejszego: naszego własnego doskonalenia się. Takie doskonalenie sprawi, że zabraknie nam tolerancji dla gorszej muzyki, jałowego brzęczącej, niekontrolowanej i dyletanckiej kompozycji. Ale także otworzy ono nasze umysły na muzykę posługującą się symbolami, które wciąż są nam nieznane, ukryte w niezwykłych dźwiękach, które wprawdzie musimy nauczyć się rozszyfrowywać.

Muzyka jest wielka, jeśli ma moc kierować nasze całe istnienie w kierunku szlachetności. Jeśli kompozytor doprowadził swoją muzykę do tego punktu wielkości, to osiągnął, co najwyższe.

Bach to osiągnął.

**Paul Hindemith**



SZYMON PACZKOWSKI

UNIwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-7233-7620

## BACH I POLSKA XVIII WIEKU<sup>1</sup> BACH AND POLAND OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY

**Słowa kluczowe:** Bach, Polska, Saksonia, Kirnberger, Mitzler, kantaty, *dramma per musica*, styl polski, Biblioteka Załuskich.

**Key words:** Bach, Poland, Saxony, Kirnberger, Mitzler, cantatas, *dramma per musica*, Polish style, the Załuski Library.

**Abstrakt:** W 1736 roku Bach uzyskał tytuł *Königlich-Polnischer und Kurfürstlich-Sächsischer Hof-Compositeur*. Ten dobrze znany i często wspomniany w literaturze bachowskiej fakt wymaga postawienia szeregu pytań dotyczących polskich koneksji kompozytora w XVIII wieku. Sam temat ten pozostaje wciąż zaskakująco mało zbadany nawet przez polskich muzykologów. W artykule dokonano przeglądu dotychczasowej wiedzy na ten temat i nakreślono możliwe obszary przyszłych badań. Poruszono szereg kwestii dotyczących kontaktów Bacha z Polską i Polakami, w tym zagadnienie działalności uczniów Bacha w Polsce, kwestię obrazu Polski kreowanego w muzyce Bacha, recepcji muzyki Bacha w Polsce XVIII wieku oraz transferu źródeł Bachowskich do Polski i dalej na wschód Europy.

---

<sup>1</sup> Temat „Bach i Polska” był już kilkakrotnie przedmiotem moich dociekań. Dlatego na zamówienie i za zgodą Redakcji niniejszego tomu przedkładałam Czytelnikowi poniższy artykuł, który zasadniczo stanowi kompilację, a także po części nową redakcję, wraz z uaktualnieniem do obecnego stanu wiedzy prac opublikowanych przeze mnie wcześniej: rozdziału „Bach i Polska” w mojej książce *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, s. 21–31, dalej artykułu *Bach and Poland*, „*Understanding Bach*” 2015, nr 10, s. 123–137 oraz rozdziału *Der Königlich-Polnische und Kurfürstlich-Sächsische Hof-Compositeur. Johann Sebastian Bach und seine Beziehungen zu Polen im 18. Jahrhundert* w pracy zbiorowej *Zwei Staaten, eine Krone. Die polnisch-sächsische Union 1697-1763*, red. Frank-Lothar Kroll, H. Thoss, Berlin 2016, s. 245–262. Tam też znajdują się dalsze wskazania do wcześniejszej literatury przedmiotu. Moją ostatnią pracą z zakresu historii recepcji Bacha w Polsce pozostaje rozdział zatytułowany *The ideal of great music I created for myself. Chopin, Bach and the Baroque musical tradition*, w pracy zbiorowej *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the Music of the Romantics*, red. Sz. Paczkowski, Warszawa 2020, s. 13–49.

**Abstract:** In 1736, Bach was awarded the title of *Königlich-Polnischer und Kurfürstlich-Sächsischer Hof-Compositeur*. This well-known and frequently-mentioned fact in Bach literature requires a series of questions concerning the Polish connections of the composer in the 18th century. The topic itself remains surprisingly unexplored even by Polish musicologists. The article reviews the current knowledge of the problem and outlines possible areas for future research. A number of issues concerning Bach's contacts with Poland and Poles were raised, including the activity of Bach's pupils in Poland, the image of Poland created in Bach's music, the reception of Bach's music in 18th-century Poland, and the transfer of Bach sources to Poland and further afield in the Eastern Europe.

19 listopada 1736 roku August III – król Polski i elektor Saksonii nadał Bachowi długo przezeń oczekiwany tytuł *Königlich-Polnischer und Churfürstlich-Sächsischer Hof-Compositeur*<sup>2</sup>. Mimo to, kompozytor nigdy nie odwiedził ówczesnej Polski, ani żadnej innej części Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Na podstawie znanych dziś dokumentów trudno sobie wyobrazić, jaką rzeczywistą wiedzę o Polsce posiadał i jakie miał z nią kontakty, inne oprócz oficjalnej godności artysty pozostającego na usługach jej władcy. Niewiele też wiadomo na temat tego, czy Bach w jakikolwiek sposób był postacią znaną w Polsce XVIII wieku i jak szeroka była nad Wisłą recepcja jego twórczości. Poniższy tekst służyć ma podsumowaniu dotychczasowego stanu wiedzy w tej sprawie oraz wskazaniu potencjału, jaki – co najmniej w przekonaniu autora – kryje się wciąż w obszarze badawczym, który siłą rzeczy i w uproszczony sposób ująć na razie trzeba pod ogólnym tytułem „Bach i Polska XVIII wieku”.

## Bach i Sarmacja

Źródłami pozwalającymi dowiedzieć się czegokolwiek o stosunku Bacha do Polski pozostają przede wszystkim jego własne dzieła. Owa relacja

<sup>2</sup> Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (dalej: D-Dla), Geh. Keb, 10026, loc. 907/3 *Italienische Sänger und Sängerinnen, Das Orchestre, die Tänzler und Tänzlerinnen, auch andere zu Opera gehörige Personen betr. 1733-1739 und 1801-1802*, fol. 57 – dekret z 19 listopada 1736 o nadaniu Bachowi tytułu *Compositeur bey der Königl. Hof-Capelle*. Por. też: *Fremdschrittliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Kritische Gesamtausgabe*, red. W Neumann, H.J. Schulze, Bärenreiter, Kassel 1969, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1969, s. 278–279, dokument nr 388 „*Ernennung zum Hofcompositeur, Dresden, 19. 11. 1736*”; reprodukcja dekretu w: Sz. Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, s. 247.

wyrażała się w muzyce twórcy *Mszy h-moll* z jednej strony przez literalne wspomnienie Polski w tekstach kantat świeckich (zwanymi też *drammi per musicae*) dedykowanych królom Polski i elektorom Saksonii Augustowi II i III oraz innym członkom domu Wettynów, z drugiej strony – przez indywidualne potraktowanie tzw. polskiego stylu muzycznego, określanego w XVIII wieku również „polskim sposobem komponowania” i wykorzystanie go w swoich dziełach<sup>3</sup>.

W librettach Bachowskich kantat na cześć obu królów Polska nazywana jest niezmiennie Sarmacją (niem. *Sarmatien*). Pojęcie to miało dwa desygnaty. Jeden z nich, spotykany głównie w literaturze polskiej, wiązał się z alegorycznym wizerunkiem postaci kobiecej symbolizującej Polskę. Miała ona koronę na głowie, przyodziana była w złotą szatę, w dłoniach trzymała królewskie insygnia – jabłko i berło<sup>4</sup>. Drugi – znany w Saksonii XVIII wieku, nieobcy więc pewnie poetom współpracującym z Bachem, autorem librett jego kantat świeckich, utrwalony został w haśle *Sarmatien* w *Universal-Lexicon* Heinricha Zedlera. Sarmację opisano tam jako krainę bliżej nieokreśloną, na poły legendarną, położoną gdzieś na Wschodzie, trochę dziką, trochę baśniową, zamieszkałą przez ludy starożytne, waleczne i rycerskie. Z lektury hasła *Sarmatien* wynika, że w czasach, gdy *Leksykon* powstawał, pojęcie to kojarzono bezpośrednio z Polską:

Sarmacja, po łacinie Sarmatia lub Sauromatia, przez poetów zwana Sarmatis, kraina wielka i rozległa, podzielona została w starożytnych czasach na Sarmację Azjatycką, Europejską i Niemiecką. Azjatycka rozciągała się od granicy Azji i Europy oraz rzeki Rha czyli Wołgi aż po góry Kaukazu. Na północy sięgała Morza Północnego, na południu – Morza Czarnego i Kaspijskiego, na wschodzie Scytii, na zachodzie zaś Sarmacji Europejskiej. [...] Dziś Sarmacją nazywa się czasem Królestwo Polskie, które wszelako jest jej małą tylko częścią<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Drugiemu z tych wątków poświęciłem książkę *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, ss. 457; wersja w języku angielskim: *The Polish Style in the Music of Johann Sebastian Bach*, tłum. P. Szymczak, Lahnam-New York-London 2017, ss. 395 (= Contextual Bach Studies 6). Tam wskazanie na moje wcześniejsze prace w tym zakresie.

<sup>4</sup> M. Górską, *Polonia–Respublica–Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wrocław 2005, s. 125.

<sup>5</sup> J.H. Zedler, *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig-Halle 1742, t. 34, szp. 109–112: „Sarmatien, Leteinisch Sarmatia, oder Sauromatia, und bey den Poeten Sarmatis genannt, ein grosses und weitläufftiges Land, wurde vor Zeiten in das Asiatische, Europäische und Deutsche Sarmatien eingetheilet. Das Asiatische erstreckte sich



Nie wnikając na razie w szczegóły powyższego opisu, można z całą pewnością stwierdzić, że tak postrzegana Polska przedstawiała dla Sasów – pewnie więc i dla Bacha – państwo oddalone geograficznie, dziwne ustrojowo oraz obyczajowo obce, całkowicie różne od cywilizowanej, kulturalnej i gospodarnej Saksonii.

Wiadomo dziś o co najmniej 13 kantatach napisanych przez Bacha na cześć domu Wettynów. Do siedmiu z nich zachowała się muzyka i tekst, do pięciu – tylko libretta (por. tabela poniżej). O jednej kantacie – dziś zupełnie zaginionej – wspominał Johann Elias Bacha (kuzyn kompozytora i jego osobisty sekretarz) w liście z 28 września 1739 roku pisanym do niejakiego Johanna Wilhelma Kocha – muzyka i kompozytora w Ronnenburgu<sup>6</sup>.

#### Tabela: Lista kantat J.S. Bacha na cześć domu Wettynów

1. *Enfernet euch, ihr heitern Sterne (Abend-Music)* BWV Anh. 9 na urodziny Augusta II 12 maja 1727 r. (muzyka zaginiona).
2. *Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter (drama per musica)* BWV 193a na imieniny Augusta II 3 sierpnia 1727 r. (muzyka zaginiona).
3. *Es lebe der König, der Vater im Lande (drama per musica)* BWV Anh. 11 na imieniny Augusta II 3 sierpnia 1732 r. (muzyka zaginiona).
4. *Frohes Volk, vergnügte Sachsen (Cantata)* BWV Anh. 12 na imieniny Augusta III 3 sierpnia 1733 r. (muzyka zaginiona).
5. *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen – Herkules auf dem Scheidenwege (drama per musica)* BWV 213 na urodziny elektorowicza Fryderyka Krystiana 5 września 1733 r.
6. *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! (drama per musica)* BWV 215 na urodziny królowej Marii Józefy 8 grudnia 1733 r.
7. *Blast Lärmen, ihr Feinde! Verstärket die Macht (drama per musica)* BWV 205a z okazji koronacji Augusta III na króla Polski 17 stycznia 1734 r.

---

gegen die Europäische und Asiatische Gräntzen und den Fluß Rha oder Volga, bis an den Berg Caucasus, und stieß gegen Norden zu an die Nord-See, gegen Süden an das Curinische oder Caspische Meer, gegen Morgen an Scythien, und gegen Abend an das Europäische Sarmatien. [...] Jetzo wird der Name Sarmatien zuweilen dem Königreiche Pohlen, das doch nur ein Stück davon ist, beygelegt.“ (tłum. P. Piszczatowski). Por. też: M. Heinemann, *Et in Sarmatia ego. Bacha spojrzenie na Polskę*, „Kronika Zamkowa” 2003, nr 2, s. 123–129.

<sup>6</sup> Por. *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705-1755)*, red. i komentarz: E. Odrich, P. Wollny, Hildesheim 2005 (wyd. drugie rozszerzone), s. 118–119.

8. *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen (Abend-Music)* BWV 215 z okazji rocznicy wyboru Augusta III na króla Polski, 5 października 1734 r.
9. *Auf, schmetternde Töne der muntren Trompeten (Cantata)* BWV 207a z okazji imienin Augusta III 3 sierpnia 1735 r.
10. *Schleicht, spielende Wellen, und murmelt geliende (drama per musica)* BWV 206 z okazji urodzin Augusta III 7 października 1734 r.
11. *Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden! (Abendmusik)*. BWV Anh. 13 z okazji zaślubin księżniczki Marii Amalii (córci Augusta III) z królem Karolem IV Sycylijskim (9 maja 1738 r.) (muzyka zaginiona).
12. *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd (Cantata)* BWV 208, na imieniny Augusta III 3 sierpnia 1742 r.
13. kantata urodzinowa dla Augusta III. (*Serenade*), tekst i muzyka zaginione, z okazji urodzin Augusta III 7 października 1739 r.<sup>7</sup>

W tekstach owych pochwalnych kantat obecne były przede wszystkim typowe dla tego typu kompozycji wątki o charakterze panegirycznym i erudycyjnym (m.in. z nawiązaniem do mitologii grecko-rzymskiej) oraz motywy polityczne i propagandowe (m.in. z licznymi odniesieniami do aktualnych wydarzeń politycznych). Od roku 1733 jako jeden z ważniejszych tematów podejmowanych w Bachowskich kantatach na cześć Wettynów pojawia się też kwestia powołania elektorów saskich na tron polski i próba wyjaśnienia tego faktu saskiej publiczności. W ten oto sposób libretta owych Bachowskich *drammi per musicae* stały się również miejscem politycznej propagandy. Bach zapewne zupełnie świadomie w tej propagandzie uczestniczył, gdyż miał w tym swój osobisty interes. 27 lipca roku 1733 wysłał bowiem na dwór drezdeński podanie, w którym ubiegał się o godność kompozytora nadwornego, a jako dzieło potwierdzające jego kwalifikacje, by taki tytuł nosić z pełnym uznaniem, wysłał głosy wykonawcze dwóch pierwszych części *Mszy h-moll* (BWV 232) – *Kyrie* i *Glorii* obłożone w okładkę zatytułowaną *Missa*<sup>8</sup>.

Ponieważ trzy lata przyszło mu czekać na pozytywne rozpatrzenie złożonego podania, dlatego też regularnie przypominał dworowi o sobie poprzez

<sup>7</sup> Por. *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, red. H.J. Schulze, Ch. Wolff, t. 4, Leipzig 1989, s. 1487–1503.

<sup>8</sup> „*Bachs Gesuch um den Titel des Hofkomponist vom 27. Juli 1733*” (dokument dziś zaginiony), reprodukcja na podstawie fotografii sprzed roku 1939 w *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, red. W. Neumann, Leipzig 1979, s. 267; oryginalne głosy wykonawcze *Missy* przechowywane są w Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (dalej D-Dl), Mus. 2405-D-21.

komponowanie coraz to nowych dzieł na cześć rodziny królewskiej. Zresztą nie bez korzyści własnej, gdyż za każde z nich wynagradzano go z kasy królewskiej honorarium w wysokości 50 talarów. Swoje kantaty świeckie na cześć Wettynów wykonywał na ogół siłami prowadzonego przez siebie Collegium Musicum, w zależności od pory roku – w sali lub ogrodach słynnej lipskiej kawiarni Gottfrieda Zimmermanna. Druki librett owych dzieł, Bach albo współpracujący z nim poeci, wysyłali natomiast bezpośrednio na dwór drezdeński.

Z tekstów Bachowskich kantat wynika, że przyczyną powołania Wettynów na tron polski były przede wszystkim zasługi, mądrość i wspaniałość władców Saksonii. Stąd m.in. w kantacie *Preise dein Glückę, gesegnetes Sachsen* BWV 215, skomponowanej z okazji pierwszej rocznicy wyboru Augusta III na króla Polski 5 października 1734 roku i wykonanej w owym dniu w Lipsku w obecności monarchy oraz jego żony, w jednym z recytatywów podmiot liryczny zadaje Polakom retoryczne pytanie (recytatyw nr 4, bas):

Cóż Sarmacja Cię skłoniło, Żeś na tron twój Saskiego Piasta Wielkiego Augusta godnego syna Przed innymi zaprowadziła?	Was hat dich sonst, Sarmatien, bewogen daß du vor deinen Königsthron den sächsischen Piast, des großen Augusts würdigen Sohn, hast allen andern fürgezogen?
---	---

Odpowiedź jawi się prosta. Sprawily to nie tylko królewskie pochodzenie czy potęga militarna i gospodarcza Saksonii, ale przede wszystkim doskonałość cnót samego Augusta:

Nie tylko blask przodków wielmożnych, Nie jego kraju potęga, Nie! lecz cnót jego wspaniałość Twoich poddanych z tak Wielu narodów skłoniła By przed nim samym Nie jego rodu sławą i dziedzictwem Paść na kolana.	Nicht nur der Glanz durchlauchter Ahnen, Nicht seiner Länder Macht, Nein! sondern seiner Tugend Pracht Riß aller deiner Untertanen Und so verschiedner Völker Sinn Mehr ihn allein Als seines Stammes Glanz und angeerbten Schein fußfällig anzubeten hin <sup>9</sup> .
---	---

<sup>9</sup> W. Neumann, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritischer Bericht*, seria I, t. 37, *Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsisches Haus II*, Bärenreiter 1961, s. 61–64 (tłum. polskie cytowanych fragmentów librett: Sz. Paczkowski).

Według librett owych dzieł Bacha, panowanie Augusta III przynieść miało Polsce rządy prawa, prawdziwy pokój i cywilizacyjny rozwój. Dlatego też w kantacie *Schleicht, spielende Wellen* BWV 206, pisanej – jak się powszechnie przypuszcza – z myślą o urodzinach króla 7 października 1734 roku (wykonanej jednak chyba dopiero 2 lata później), wystąpiły alegoryczne postaci rzek z tych krajów, których korony August już nosił, albo do których noszenia aspirował (jak w przypadku korony cesarskiej): Saksonii, Polski i Austrii. Akcja owego *dramma per musica* ogniskowała się więc wokół metaforycznego sporu Łaby, Wisły i Dunaju. Zapewne w nawiązaniu do faktu pomyślnego zakończenia wojny o sukcesję polską w czerwcu roku 1736 i utrwalenia władzy Wettyna w Polsce oraz pokoju, który dzięki temu nastąpił, Wisła w swoim recytatywie wyśpiewywała (recytatyw nr 2):

<p>O szczęśliwa odmiano!  Rzeko ty moja, niczym Kokytos<sup>10</sup>  Od szczątków poległych  I ciał poszarpanych zatruta,  Alfejosem się teraz staniesz,  co szczęśliwą Arkadię nawadniał.  Rdzy ząb kruchy  Z niebios woli  Broń wroga nikczemną nadzera,  Na mój naród niedawno ostrzoną.  Ale któż to szczęście przynosi?  August,  Poddanych rozkosz,  Bóg-Opiekun swojego kraju  Przed którego berłem się pochylam,  Bo jego łaskawość nade mną czuwa,  Z dziełem tym do nas przybywa.</p>	<p>O glückliche Veränderung!  Mein Fluß, der neulich dem Cocytus gliche,  Weil er von toten Leichen  Und ganz zerstückten Körpern langsam schliche,  Wird nun nicht dem Alpheus weichen,  Der das gesegnete Arkadien benetzte.  Des Rostes mürber Zahn  Frißt die verworfnen Waffen an,  Die jüngst des Himmels harter Schluß  Auf meiner Völker Nacken wetzte.  Wer bringt mir aber dieses Glück?  August,  Der Untertanen Lust,  Der Schutzgott seiner Lande,  Vor dessen Zepter ich mich bücke,  Und dessen Huld für mich alleine wacht,  Bringt dieses Werk zum Stande<sup>11</sup>.</p>
--	--

Do charakterystycznych motywów propagandowego wizerunku dynastii Wettynów należała w kantatach Bacha personifikacja Sarmacji i Saksonii, wspólnie gloryfikujących swojego monarchę. Było to swoiste przeniesienie na grunt muzyczny powszechnego w obu krajach wizerunku godła polskiego i saskiego, występujących pod wspólną koroną. Oba kraje wespół winny radować się szczęśliwym dla wszystkich panowaniem Augusta III,

<sup>10</sup> Jedna z pięciu rzek mitycznego Hadesu.

<sup>11</sup> W. Neumann, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritischer Bericht*, seria I, t. 36 *Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsisches Haus I*, Bärenreiter 1962, s. 165.

a jego imię wychwalać na różne sposoby. Dlatego też w librecie Johanna Gottscheda do kantaty *Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!* BWV Anh. 13 wykonanej w Lipsku 28 kwietnia 1728 roku z okazji zaślubin córki Augusta III – księżniczki Marii Amalii z królem Neapolu Karolem IV, w pierwszym recytatywie podmiot liryczny zwraca się bezpośrednio do polskiego monarchy:

Wszechmocny Auguście! Władco Sasów i Sarmatów! W twoich szczęśliwych krajach Pokój panuje, dobrobyt i zadowolenie.	Großmächtigster August! Du Herr der Sachsen und Sarmaten! In Deinen hochbeglückten Staaten Herrscht Fried, und Überfluß, und Lust <sup>12</sup> .
---	--

Innym razem, w jednym z ustępów z kantaty napisanej – jak się przyjmuje – na imieniny Augusta 3 sierpnia roku 1735: *Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten* BWV 207a, pojawiła się następująca deklaracja (recytatyw nr 8, tenor):

Jego zawsze silne ramię Wspiera tak Sarmację Jak i Saksonię w jej dostatku.	Sein allzeit starker Arm Stützt teils Sarmatien, Teils auch der Sachsen Wohlergehn <sup>13</sup> .
---	--

Sarmacja przedstawiana była w kantatach Bacha – jak można się domyślać – zgodnie z linią przyjętą przez drezdeńskich propagandzistów kształtujących oficjalny obraz Augusta III. Ani więc kompozytor, ani jego libreciści nie zastanawiali się pewnie nad tym, jak dalece, ów abstrakcyjny wizerunek Polski zarysowany w ich wspólnych dziełach, w ogóle odpowiadał rzeczywistości. Mimowolnie stali się jednak pośrednikami w kreowaniu specyficznego obrazu Rzeczypospolitej wdzięcznej Wettinom za ich panowanie. W tym też sensie wiadomo coś na temat wyobrażeń samego Bacha o Polsce.

## Bach i Polacy

Niewiele dziś wiadomo o związkach Bacha z Polakami. Jedynym dokumentem wprost poświadczającym takowe kontakty pozostaje – jak na razie – skromny kwit z 5 maja 1749 roku z bodaj ostatnim, znanym podpisem kompozytora. Bach potwierdził w nim odbiór 115 talarów za *pianoforte* sprzedany na dwór księcia Jana Klemensa Branickiego do Białegostoku. Nie ustalono

<sup>12</sup> W. Neumann, *Kritischer Bericht*, I/37, s. 97–100.

<sup>13</sup> Tamże, s. 22–23.

jednak nigdy, czy ów, będący przedmiotem transakcji instrument, pochodził z prywatnej kolekcji Johanna Sebastiana, czy też kompozytor pośredniczył tylko w sprzedaży<sup>14</sup>. Białystok nie był wszak adresem przypadkowym. Odbiorca fortepianu – książę i hetman Branicki należał do najpotężniejszych magnatów ówczesnej Rzeczypospolitej, miał wielkie ambicje polityczne, a swój status podkreślał również odpowiednimi działaniami artystycznymi. Z tego m.in. powodu utrzymywał na własnym dworze sporych rozmiarów kapelę muzyczną, która została zresztą szczegółowo opisana przez Friedricha Wilhelma Marpurga w jego piątym roczniku *Historisch Kritische Beyträge*<sup>15</sup>. Alina Żórawska-Witkowska poświęciła temu zespołowi osobne studium zatytułowane *Muzyka na dworze Jana Klemensa Branickiego* z roku 2005<sup>16</sup>. Nie ma wątpliwości zatem, że Bachowski klawesyn trafił do godnego miejsca.

Jest wielce prawdopodobne, że kompozytor posiadał też kontakty z członkami innych polskich rodów magnackich. Było ku temu wiele okazji w samym Lipsku. Arystokraci z Rzeczypospolitej przybywali tam regularnie, by uczestniczyć w słynnych targach. Jedną z możliwych okoliczności sprzyjających takim spotkaniom mogły być pokazy maszyny elektrycznej, które w swoim domu urządzał Johann Heinrich Winkler – współtwórca niemieckiej fizyki eksperymentalnej, profesor Uniwersytetu Lipskiego, również filozof i poeta należący do kręgu bliskich znajomych Johanna Sebastiana.

<sup>14</sup> Dokument przechowywany w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie: sygn. Archiwum (Roskie) Potockich LXXXIII.7.; faksymile w: T. Zielińska, *Nieznany autograf Jana Sebastiana Bacha*, „Muzyka” 1967, nr 4(12), s. 69; przedruk w: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, red. H.-J. Schulze, Kassel 1972, Leipzig 1972, s. 633 (dokument: „*Quittung: Verkauf eines Pianofortes, Leipzig, 6.5.1749*”).

<sup>15</sup> F.W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, t. 1, Berlin 1754/55: Schützens Witwe, s. 447-48. Źródło, z którego Marpurg czerpał wiedzę na temat kapeli Branickiego pozostaje nieznane. W dokumentach z archiwów polskich da się potwierdzić tylko niektóre nazwiska spośród muzyków tego zespołu przez niego wymienionych. Na temat waltornisty Bernarda Rottengruber (Marpurg wymienia go wśród skrzypków) por.: Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie (dawniej: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków), *Teki Jana Glinki*, teka 107, s. 124 i dokument 124, s. 80. W tym samym zbiorze archiwalnym znajdują się wyciągi z dokumentów datowanych na rok 1739, z których wynika, że Branicki utrzymywał kontakty z kupcem o nazwisku Valentin w kwestii zakupów przedmiotów szczególnie wartościowych. Ów Valentin posiadał swoje biura handlowe w Warszawie oraz w Lipsku i jest wielce prawdopodobne, że był to ten sam pośrednik, którego nazwisko pojawia się na wyżej wspomnianym kwicie z podpisem Bacha (por. teka 315, s. 166). Por. też: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, s. 634.

<sup>16</sup> A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Jana Klemensa Branickiego*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Ročko, Warszawa 2005, s. 221–244.



To on napisał libretto zaginionej dziś kantaty Bacha na ponowne otwarcie Szkoły św. Tomasza po wielkim remoncie 5 czerwca 1732 roku *Froher Tag, verlangte Stunden* BWV Anh. 18. Winkler w przedmowie do swojego dzieła *Gedanken von den Eigenschaften, Wirkungen und Ursachen der Electricität* z roku 1744 wspomina pokaz elektryczności, jaki dał we własnym domu w czasie jesiennych targów lipskich (Michaelismesse) w roku 1743. Uczestniczyli w tym wydarzeniu m.in. ambasador rosyjski – hrabia Hermann Carl von Keyserlingk (adresat Bachowskich *Wariacji Goldbergowskich*), saski minister i dyplomata hrabia Ernst Christoph von Manteuffel, poeta Johann Christoph Gottsched oraz wiele innych osobistości, w tym – jak się przypuszcza – Bach. Brało udział w tymże spotkaniu również dwóch przedstawicieli polskiej arystokracji: podkanclerz koronny Jan Małachowski („Kron-Unter-Kanzler von Pohlen, Małakowski”) oraz „generał lejtnant armii polskiej i szambelan, książę Radziwiłł” („Generalmajor der Polnischen Armee, Kammerherr Prinz Radzivil”) <sup>17</sup>. Kanclerz Małachowski krótko potem zatrudnił bliskiego ucznia Bacha – Lorenza Mizlera jako prywatnego nauczyciela matematyki i muzyki do swojej posiadłości w Końskich. Wspomniany zaś Radziwiłł to najprawdopodobniej Marcin Mikołaj herbu Trąby (1705-1782), krajczyk litewski, który – jak wynika z korespondencji Heinricha Brühla – został mianowany 12 lipca roku 1743 generałem artylerii litewskiej. Wiadomo, że jesienią 1743 roku przebywał on w Dreźnie i Lipsku. Był też ponoć uzdolniony muzycznie i grał na kilku instrumentach <sup>18</sup>.

Wskazać trzeba tu jeszcze jedną postać polskiego życia politycznego, z którą Winkler kontaktował się na fali rosnącego zainteresowania elektrycznością. We wstępie do *Gedanken von den Eigenschaften... der Electricität* pisał bowiem, że wiosną 1743 r. maszynę elektryczną konstrukcji lipskiego profesora Friedricha Menza oglądał w Lipsku ówczesny kanclerz koronny Rzeczypospolitej – Andrzej Stanisław Załuski, starszy spośród dwójki wybitnych braci, współzałożyciel sławnej później warszawskiej biblioteki. Winkler

<sup>17</sup> J. Winkler, *Gedanken von den Eigenschaften, Wirkungen und Ursachen der Electricität: nebst einer Beschreibung zweo neuer Electriscen Maschinen*, Leipzig 1744, przedmowa (Vorrede). Por. też: M.W. Jackson, „Elektrisierte” *Theologie. Johann Heinrich Winkler und die Elektrizität in Leipzig in der Mitte des 18. Jahrhunderts*, w: *Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter Johann Sebastian Bachs*, red. U. Leisinger, Ch. Wolff, Hildesheim 2005, s. 63–65 (= Leipziger Beiträge zur Bach Forschung 7).

<sup>18</sup> Por. H. Dymnicka-Wołoszyńska, *Marcin Mikołaj Radziwiłł* [hasło], w: *Polski Słownik Biograficzny*, Kraków 1987 (dalej PSB), t. 30/2 (Zeszyt 125), s. 290–291.

był naocznym świadkiem tego wydarzenia i wspominał, że Załuski kazał sobie ów wynalazek wysłać do Warszawy<sup>19</sup>. Jeden egzemplarz druku dzieła Winklera, we wstępie do którego ta sytuacja została opisana, trafił później do zbiorów Biblioteki Załuskich (nie wiadomo, czy jako zakup, czy dar) i jest dziś przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie<sup>20</sup>. Mógł więc Bach poznać również biskupa Załuskiego za pośrednictwem Winklera i przy okazji jego pokazów. Sam Załuski natomiast chyba dobrze zapamiętał nazwisko lipskiego kantora, a świadczy o tym fakt, że kolekcja druków z tekstami kantat Bacha trafiła potem do Biblioteki Załuskich w Warszawie, o czym jeszcze będzie mowa poniżej.

### Uczniowie Bacha w Polsce

Chociaż stopa Bacha nigdy nie stanęła na polskiej ziemi, dotarli tu niektórzy jego uczniowie, jedni przypadkowo i na krótko, inni świadomie oraz na dłużej. Do tych pierwszych zaliczyć można urodzonego w Gdańsku Johanna Gottlieba Goldberga i lutnistę Johanna Kropfganza młodszego – muzyków z kapeli kanclerza Heinricha Brühla. Podróżowali oni do Polski ze swoim patronem, a gdy już byli w Warszawie występowali nie tylko w rezydencji kanclerza, ale wzmacniali też na miejscu zespół królewskiej *Polnische Kapelle*. Dzięki temu możliwe były w stolicy wykonania dzieł wymagających wielkich obsad, w tym m.in. oper Johanna Adolfa Hassego<sup>21</sup>. Wspomnieć też trzeba uchodzącego za ucznia Bacha, Johanna Georga Kreislinga – klawesynistę w prywatnej kapeli Jakuba Henryka Flemminga, późniejszego muzyka na dworze w Schwerinie<sup>22</sup>. Także Kreisling przemieszczał się w latach

<sup>19</sup> J. Winkler, dz. cyt., przedmowa.

<sup>20</sup> Egzemplarz w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, stare druki, sygn. 12.6.7.17.

<sup>21</sup> O szczegółach podróży muzyków Brühla do Polski patrz: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III. Część I*, Polihymnia, Lublin 2012, s. 167, 187 i 238-242; por. też: U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow 2006, passim.

<sup>22</sup> Na temat działalności Kreislinga w kapeli marszałka Flemminga patrz: Sz. Paczkowski, *Muzyka na dworze marszałka Jakuba Henryka Flemminga (1667-1728)*, w: *Środowiska kulturotwórcze i kontakty kulturalne Wielkiego Księstwa Litewskiego od XV do XIX wieku. Materiały z XVII spotkania Komisji Lituanistycznej zorganizowanego przez Instytut Historii PAN, Instytut Historyczny UW i Instytut Historii Prawa UW w Warszawie 23-24 września 2008*, red. U. Augustyniak, Warszawa 2009, s. 78-79; por. też: P. Wollny, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalien-Bibliothek*, „Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung” 1998, s. 148-149 oraz B. Koska, *Bach Privatschüler*, „Bach-Jahrbuch” 105 (2019), s. 70-71.

1722–1726 między Dreznem i Warszawą wraz ze swoim chlebodawcą. Dwaj inni dobrze znani uczniowie Bacha: Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) i Lorenz Mitzler (1711–1778) zabawili jednak w Polsce na dłużej.

Wiedzę o pobycie Johanna Philippa Kirnbergera w Polsce czerpie się dziś głównie z jego własnych *Dzienników*<sup>23</sup>. Mieszkał on w Rzeczypospolitej dziesięć lat: od roku 1741 do 1751. W latach 1741–1742 przebywał w Częstochowie jako klawesynista na dworze starosty piotrkowskiego hrabiego Józefa Ponińskiego. Znany pozostaje fakt, że Poniński zasłużył się szczególnie wobec króla Augusta III jako marszałek sejmu koronacyjnego podczas koronacji krakowskiej 17 stycznia 1734 roku i że był utalentowanym poetą. Nic jednak obecnie nie wiadomo o mecenacie muzycznym tego arystokraty. Obecność Kirnbergera w jego kręgu każe jednak w przyszłości przyjrzeć się bliżej sprawie muzycznych zainteresowań Ponińskiego.

Najprawdopodobniej w roku 1744 Kirnberger przeszedł na służbę księcia Stanisława Lubomirskiego w Równym na Wołyniu. Mylony bywa w literaturze ów Stanisław Lubomirski (późniejszy wojewoda kijowski) z jego zasiedziałym w Dreźnie kuzynem – generałem Aleksandrem Jakubem Lubomirskim – patronem Johanna Joachima Quantza, który sfinansował słynnemu fleciście podróż do Włoch na naukę. Nie jest jednak wykluczone, że to właśnie z rekomendacji Aleksandra Jakuba Lubomirskiego trafił Kirnberger na dwór do Równego. Na Wołyniu znalazł się w największym w ówczesnej Rzeczypospolitej latyfundium, będącym w posiadaniu jednego właściciela. Wydatków na sztukę w Równym nie szczędzono. Lubomirski utrzymywał m.in. orkiestrę, wśród której członków znajdował się skrzypek Antoni Kozłowski, późniejszy muzyk warszawskiej *Polnische Kapelle* króla Augusta III. Kirnberger zapamiętał tę postać bardzo dobrze, choć nie najlepiej, bo wspominał potem o nim wielokrotnie różnym swoim niemieckim interlokutorom<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> M. Seiffert, *Aus dem Stammbuche Johan Philipp Kirnberger's*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft” 1889, nr 2(5), s. 367. Według przedmowy Seifferta do wyciągu z pamiętników Kirnbergera, ich rękopis znajdował się w prywatnych zbiorach badacza. Ten wartościowy dokument zniknął jednak z pola widzenia muzykologów w niewyjaśnionych okolicznościach. Nie ma dziś do niego dostępu, ani nie jest znany jego los. Jeszcze w XVIII wieku pobyt Kirnbergera w Polsce wspominali: F.W. Marburg (w jego *Historisch-Kritische Beyträge*, dz. cyt., t. I, s. 85–86), dalej C.F. Cramer (w: *Magazin der Musik*, Hamburg: Musikalische Niederlage 1783, s. 947–948; reprint Hildesheim 1971) i E.L. Gerber (w: *Historisch-Biographisches Lexicon*, Leipzig 1790–92, t. I, szp. 726).

<sup>24</sup> Zabawną historię o domniemanym koncercie skrzypcowym Kozłowskiego (ponoć marnym)

Po roku zaledwie Kirnberger przeniósł się z Równego na dwór innego polskiego magnata – do rezydencji wojewody podolskiego, hrabiego Wacława Piotra Rzewuskiego w Podhorcach. Również tam działał Kirnberger jako klawesynista. I ten adres nie był przypadkowy. Rzewuski – sam poeta i dramaturg – należał do najbardziej muzykalnych polskich magnatów. Utrzymywał na swoim podhoreckim zamku pokaźną kapelę muzyczną oraz prywatny teatr, w którym grywano opery. Wypożyczał też swoich muzyków na dwór królewski do Warszawy oraz do kapel innych arystokratów. Znany był wreszcie ze swego umiłowania do gry flecie poprzecznym. Pewnie grał na tym instrumencie naprawdę dobrze, skoro w inwentarzu rękopisów muzycznych dworu w Podhorcach z lat sześćdziesiątych XVIII wieku odnotowano ogromny repertuar ówczesnych koncertów fletowych oraz kolekcję ponad dwudziestu nowoczesnych fletów konstrukcji francuskiego flecisty zatrudnionego w drezdeńskiej Hofkapelle Pierre-Gabriella Buffardina oraz innych budowniczych<sup>25</sup>.

W roku 1747 Kirnberger objął stanowisko organisty w klasztorze bernardynek we Lwowie. O tym etapie działalności Bachowskiego ucznia w Polsce wciąż wiadomo bardzo mało, chociaż z jego pamiętników wynika, że nawiązał wtedy kontakty z kilkoma muzykami z lokalnych zespołów kościelnych, a ich nazwiska podał w zdeformowanym raczej brzmieniu: L. Bietski (Biecki?, Bielski?), Sadowsky (Sadowski), Leon Ciecilowicz (Ciechowicz?) i Johann Georg Mallabar<sup>26</sup>.

---

przekazał Kirnberger Marpurgowi, a ten opisał ją w swoich *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit*, Cölln am Rhein 1786 (reprint Leipzig 1977), s. 63–64.

<sup>25</sup> Mecenat muzyczny Wacława Rzewuskiego był przedmiotem mojego niepublikowanego referatu wygłoszonego podczas *16th International Conference on Baroque Music* w Salzburgu (Universität Mozarteum, 9-13 lipca 2014) pt. *J.Ph. Kirnberger and the Musical Patronage of Count Wacław Rzewuski in Podhorce*. Inwentarze muzykaliów i instrumentów muzycznych ze zbiorów podhoreckich z czasów Wacława Piotra Rzewuskiego zostały przytoczone współcześnie przez Beniamina Vogla w jego artykule *Do dziejów tradycji muzycznych zamku w Podhorcach*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2015, nr 13, s. 99–124. Fascynujące znaleziska dotyczące muzykaliów podhoreckich stały się ostatnio udziałem Ireny Bieńkowskiej, która odszukała część rękopisów z kolekcji Rzewuskiego w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Tarnowie i opisała je w artykule *Osiemnastowieczna twórczość instrumentalna z dawnej kolekcji muzykaliów w Podhorcach*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2019, nr XXVI/1 (51), s. 165–184. Bieńkowska jest również redaktorką współczesnej edycji sześciu koncertów fletowych z kolekcji muzykaliów podhoreckich znalezionych przez Nią właśnie w Tarnowie: *SEI CONCERTI A FLAUTO TRAVERSIERE OBLIGATO z rękopisu ze zbiorów Miejskiej Biblioteki Publicznej w Tarnowie (PL-TA 49–54)*, Warszawa 2019, ss. 254 (= *Musica Revelata, Musicalia 2*).

<sup>26</sup> M. Seiffert, *Aus dem Stammbuche...*, dz. cyt., s. 367.

W roku 1751 wrócił do Niemiec i osiadł w Berlinie, gdzie zatrudniono go jako skrzypka w tamtejszej kapeli królewskiej. W roku 1758 został natomiast prywatnym nauczycielem muzyki księżniczki Anny Amalii Pruskiej. Po powrocie do Niemiec nader chętnie dzielił się swoimi poglądami i wiedzą o stanie muzyki w Polsce. Stał się również jednym z głównych propagatorów tzw. polskiego stylu muzycznego. Wiele informacji na ten temat, pochodzących właśnie od Kirnbergera, zawarł potem w swoich pismach Wilhelm Friedrich Marpurg i inni teoretycy. Kontakty Kirnbergera z Polską z pewnością trwały jeszcze długo po powrocie do Niemiec, co potwierdza m.in. fakt, że za jego pośrednictwem kompozytor Johann Abraham Peter Schulz (uczeń Kirnbergera) został w latach 1768-1773 prywatnym nauczycielem muzyki księżnej Joanny Sapiehy (z.d. Sułkowskiej, żony Piotra Sapiehy – wojewody smoleńskiego)<sup>27</sup>.

### Mizler i Polska

Polski okres życia i aktywności drugiego znanego ucznia Bacha – Lorenza Mitzlera, został stosunkowo dobrze przebadany przez badaczy w Polsce, bo też jego zasługi dla umysłowości w Rzeczpospolitej w II połowie wieku XVIII były ogromne. W niemieckiej muzykologii ten etap jego życia jednak długo pomijano. Być może ze względu na fakt, iż nie wiązał się on już bezpośrednio z działalnością muzyczną. Dzięki ostatniej publikacji Lutza Felbicka *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und Pythagoreischer „Apostel der Wolfffischen Philosophie”* zyciorys Mitzlera, poprzez łączne potraktowanie zarówno jego fazy niemieckiej (wcześniejszej), jak i polskiej (późniejszej), nabrali cech ciągłości i spójności. Felbick jest pierwszym autorem, który na postać Mitzlera spojrział z perspektywy całego jego życia, bez owej sztucznej cezury, jaką miało być jego osiedlenie się w Polsce w roku 1743<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> S. Boriss-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Kassel 1933, s. 99; por. też: J.F. Reichardt, *Biographische Nachrichten. J.A.P. Schulz*, „Allgemeine Musikalische Zeitung” 3 (1801), nr 11, szp. 174. Schulz towarzyszył też księżnej podczas jej podróży po Europie i odwiedził z nią m.in. siedzibę książąt Esterházych w Eisenstadt w roku 1770, gdzie poznał Józefa Haydna.

<sup>28</sup> L. Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und Pythagoreischer „Apostel der Wolfffischen Philosophie”*, Hildesheim 2012; por. też: J. Falenciak, *Lorenz Christoph Mizler a polska kultura muzyczna w drugiej połowie XVIII wieku*, „Muzyka” 1975, nr 4(20), s. 95–103; E. Aleksandrowska, *Mizler, Wawrzyniec Krzysztof de Kolof* [hasło], w: *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław 1976, t. 21, s. 389–392 (tam dalsze wskazanie literatury).

Mitzler przybył do Polski w roku 1743 i podjął służbę u kanclerza Jana Małachowskiego w jego posiadłości w Końskich. Podróżował potem między Końskimi, Lipskiem, Halle, Erfurtem i Warszawą. W roku 1753, sownie uposażony przez Małachowskiego, przeniósł się na stałe do Warszawy, gdzie zatrudniony został jako nadworny lekarz króla Augusta III. Zamieszkał w kamienicy na ulicy Podwale. W stolicy spędził resztę swojego życia, nauczył się języka polskiego, uruchomił pierwszą w Warszawie świecką drukarnię i wreszcie się ożenił. Założył też czasopismo poświęcone literaturze zatytułowane *Warschauer Bibliothek*, wzorowane zresztą na jego wcześniejszym lipskim czasopiśmie muzycznym *Musicalische Bibliothek*<sup>29</sup>. Po śmierci w roku 1778 został pochowany na warszawskim cmentarzu ewangelicko-augsburskim przy ulicy Karmelickiej. W roku 1792 przeniesiono jego szczątki do katakumb na nowym cmentarzu ewangelickim na dzisiejszej Woli. Niestety, żona Mitzlera – Anna Barbara Dorota Bezin, po śmierci męża popadła w alkoholizm i roztrwonila dorobek swojego męża, wyprzedając chaotycznie zarówno zbiory z jego prywatnej biblioteki, jak i spuściznę pisaną. Mimo że liczne dokumenty po Mitzlerze przechowywane są dziś m.in. Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, Bibliotece Narodowej w Warszawie oraz Bibliotece Ordynacji Czartoryskich w Krakowie, nie zachowało się wśród nich wiele muzykaliów<sup>30</sup>.

Chociaż zainteresowania Mitzlera po jego przeprowadzce do Polski skierowały się w stronę medycyny, a potem w stronę literatury oraz działalności społeczno-politycznej, kontynuował tu swoje projekty muzyczne zainicjowane jeszcze w Lipsku. Muzykę traktował jednak odtąd już tylko jako zajęcie uboczne. Z przedmowy do II tomu *Musikalische Bibliothek*, napisanej 20 maja 1743 roku w Końskich, wynika, iż z Polski zajmował się sprawami założonego przez siebie lipskiego *Korrespondierende Sozietät der musikalischen Wissenschaften*, którego członkami byli m.in. Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel i Georg Philipp Telemann. To w Końskich,

<sup>29</sup> Por. M. Klimowicz, *Polsko-niemieckie pogranicza literackie w XVIII wieku. Problemy uczestnictwa w dwóch kulturach*, Wrocław 1998, s. 17–37 (rozdział „Wawrzyniec Mitzler de Kolof”).

<sup>30</sup> Por. E. Aleksandrowska, [hasło] *Mitzler de Kolof Wawrzyniec Krzysztof*, w: PSB, Kraków 1976, t. 21, s. 389–392. W sprawie Mitzlerianów pochodzących z tzw. Kolekcji Spitty przechowywanej obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego por. Ch. Wolff, *From Berlin to Łódź. The Spitta Collection Resurfaces*, „Notes” 1989, nr 2(46), s. 311–327 oraz *Katalog der Sammlung Spitta (= Katalog zbiorów Spitty)*, red. P. Sühling, K. Bielska, Berlin-Łódź 2005, passim. Szczegółowa lokalizacja zachowanych druków i rękopisów Mitzlera w: L. Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof*, dz. cyt., s. 490–524 (Anhang 7.3 – Mitzlers Schriften und Erzeugnisse aus seiner Druckerei, Anhang 7.4 – Briefe und Sozietätsmedaille, Anhang 7.5 – Periodika).



a potem w Warszawie prowadził więc sekretariat tego słynnego Towarzystwa. Ostatni znany dziś list Mizlera w związku z działalnością *Musikälische Sozietät* wysłany został właśnie z Warszawy do kompozytora i benedyktyna rezydującego w klasztorze w Irsee – Meinrada Spiessa (1683–1761) 16 lutego 1761 roku<sup>31</sup>. Z Polski w sprawach Towarzystwa musiał więc Mizler korespondować też z Bachem, a później z jego synem Carlem Philippem, gdy wspólnie przygotowywali publikację *Nekrologu* ku pamięci Johanna Sebastiana, opublikowanego w czwartym tomie *Musikälische Bibliothek*<sup>32</sup>.

### Bachiana w warszawskiej Bibliotece Załuskich

Jeden aspekt działalności Mizlera w Polsce wydaje się szczególnie ważny z punktu widzenia transferu źródeł Bachowskich do Polski i dalej na wschód Europy: jego kontakty z braćmi Załuskimi – biskupem kijowskim Józefem Andrzejem i starszym odeń biskupem krakowskim Stanisławem Andrzejem. Jak powszechnie wiadomo, w roku 1747 przekształcili oni swoją prywatną bibliotekę w pierwszą w Warszawie biblioteką publiczną. Instytucja ta urosła wkrótce do jednej z największych i najważniejszych tego typu w ówczesnej Europie. Nie wiadomo do końca, ile woluminów w niej zgromadzono. Szacuje się, że było to około 250 tysięcy książek i 20 tysięcy rękopisów. Z tego powodu osiemnastowieczna Warszawa stała się, obok Wiednia i Wolfenbüttel, jednym z największych centrów książki w ówczesnej Europie. Również Mizler miał znaczący udział w rozwoju tej instytucji. Będąc bowiem w kręgu bliskich współpracowników Józefa Andrzeja Załuskiego, doradzał mu w kwestii kontaktów handlowych i wyboru książek do zakupów. Był gorącym orędownikiem Biblioteki i w swojej publicystyce propagował jej działalność. Sam zaś korzystał z jej zbiorów, co kwitował wdzięcznymi słowy:

Ta właśnie biblioteka tworzy dzisiejszą Bibliotekę Warszawską i bez niej nic nie moglibyśmy zdziałać. Z pomocą natomiast tej jakże bogatej, drogocennej i znakomitej biblioteki Załuskich pokażemy znawcom nauk tyle rzeczy dobrych, osobliwych i rzadkich, których by się oni wcale może po Polsce nie spodziewali<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> H.R. Jung, H.E. Dentler, *Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spiess*, „Studi Musicali” 2003, nr 1 (32), s. 73–196; H. Große, H. R. Jung, *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, Leipzig 1972, passim.

<sup>32</sup> L. Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof*, dz. cyt., s. 324–340.

<sup>33</sup> L. Mizler, *Warschauer Bibliothek oder gründliche Nachrichten von verschiedenen Bücher und*

Dramatyczne późniejsze losy Biblioteki Załuskich są powodem ciągle niepełnej wiedzy o niej. W roku 1795 została w całości zrabowana przez wojska rosyjskie pod dowództwem generała Suworowa i przewieziona do Petersburga, gdzie dała podstawę zbiorów Cesarskiej Biblioteki Rosyjskiej. W drugiej połowie wieku XIX niewielka część zasobu (głównie dublety) wróciła do Warszawy i trafiła do ówczesnej Biblioteki Uniwersyteckiej Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Natomiast w latach 1922–1934 w wyniku traktatu polsko-radzieckiego po wojnie w roku 1921 zwrócono do Biblioteki Narodowej około 1/5 zbioru Biblioteki Załuskich pozostającą wówczas w Petersburgu. Ta część podzieliła w październiku 1944 tragiczny los całej Biblioteki Narodowej, gdyż spłonęła niemal w całości podpalona przez nazistów po upadku Powstania Warszawskiego<sup>34</sup>. Dlatego tak niewiele dziś wiadomo o muzykaliach zgromadzonych w Bibliotece Załuskich. Niewiele rękopisów muzycznych z tego zbioru odnotowywanych jest dziś w kolekcjach polskich<sup>35</sup>. Korzystniej natomiast sytuacja kształtuje się z drukami. Szacuje się, że w samej Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie przechowuje się ich ponad 10 tysięcy. Dopiero od niedawna pracownicy Biblioteki próbują wyodrębnić je z obecnego księgozbioru starodruków. Jest to oczywiście zadanie żmudne i wymagające czasu.

Znaczących kwerend w sprawie obecności źródeł Bachowskich w Bibliotece Załuskich dokonała w ostatnich latach rosyjska badaczka Tatiana Schabalina. Eksplorowała ona tę część zbioru, która pozostała w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej w Petersburgu. Swoje znaleziska opisała m.in. na łamach rocznika „Bach-Jahrbuch” oraz internetowego rocznika „Understanding Bach”<sup>36</sup>. Z jej relacji wynika, że w Bibliotece Załuskich jeszcze pod

---

*Schriften*, Warszawa i Lipsk (Warschau und Leipzig): in Miztlerischen Bücherverlag 1754, s. 13: „Diese Bibliothek ist es eben, welche unsere gegenwärtige Warschauer Bibliothek erzeuget, und ohne sie würden wir gar nichts ausrichten können, da wir hingegen durch Hülfe der so ungemein zahlreichen, kostbaren und vortrefflichen Załuskischen Bibliothek, denen Kennern der Wissenschaften so viel gutes, merkwürdiges und seltenes vorlegen werden, so vielleicht von Pohlen nicht vermuthet hätten” (tłum. P. Piszczatowski).

<sup>34</sup> Ogólnie na temat dziejów Bibliotek Załuskich por. m.in.: J. Kozłowski, *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskich*, Wrocław 1986, ss. 196 (tam wskazanie dalszej literatury przedmiotu) ([http://otworzksiazke.ceon.pl/images/ksiazki/szkice\\_o\\_dziejach\\_biblioteki\\_zaluskich/szkice\\_o\\_dziejach\\_biblioteki\\_zaluskich.pdf](http://otworzksiazke.ceon.pl/images/ksiazki/szkice_o_dziejach_biblioteki_zaluskich/szkice_o_dziejach_biblioteki_zaluskich.pdf), dostęp 14.10.2020).

<sup>35</sup> Por. S. Wronkowska, *Muzykalia z dawnej Biblioteki Załuskich zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, nr 46, s. 45–67.

<sup>36</sup> T. Schabalina, *‘Texte zur Music’ in Sankt Petersburg: Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs*, „Bach-Jahrbuch”

koniec lat pięćdziesiątych XVIII wieku dzięki systematycznym zakupom w Lipsku, w tym nabyciu do Warszawy niemal całej biblioteki Johanna Christopha Gottscheda, znalazły się broszury z tekstami obszernych fragmentów roczników kantat Bacha (tzw. „Texte zur Musik”), wydawanymi przez kompozytora oraz inne ważne źródła pośrednio lub bezpośrednio powiązane z kompozytorem. Wśród nich znajdowały się (i są dziś dostępne w Petersburgu) m.in. niemal kompletny, nieosiągalny nigdzie indziej rocznik librett kantat Bacha z roku 1728 – tzw. *Picander-Jahrgang*, czy druk libretta Bachowskiej *Markus-Passion* w jej wersji z roku 1744, a także pojedyncze, rękopiśmienne dokumenty Szkoły św. Tomasza z czasów działalności w niej Johanna Sebastiana. Załuski po sprowadzeniu tych druków i rękopisów do Warszawy przeglądał je osobiście i własnoręcznie klasyfikował do kategorii *Cantica*. Obecność tych – zaskakująco licznych – źródeł Bachowskich w Bibliotece Załuskich w Warszawie, w zupełnie nowym świetle stawia kwestię recepcji muzyki Bacha w Polsce w wieku XVIII. Świadczy, że nazwisko twórcy *Mszy h-moll* nie było w Polsce wówczas nieznane, a sam Załuski – jak wspominałem wcześniej – być może poznał kompozytora osobiście w Lipsku. Zagadnienie to wymaga dalszych wnikliwych badań, najlepiej w ramach trójstronnej współpracy muzykologów polskich, rosyjskich i niemieckich.

Pozostaje więc mieć tylko nadzieję, że w najbliższych latach temat *Bach i Polska* będzie nadal wzbudzał zainteresowanie i zostanie wzbogacony o nową, fascynującą literaturą przedmiotu.

## Bibliografia

Aleksandrowska E., *Mizler, Wawrzyniec Krzysztof de Kolof* [hasło], w: *Polski Słownik Biograficzny*, Ossolineum, Wrocław 1976, t. 21, s. 389–392.

*Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, red. H.J. Schulze, Ch. Wolff, t. 4, Leipzig: Editions-Peter 1989, s. 1487–1503.

„*Bachs Gesuch um den Titel des Hofkomponist vom 27. Juli 1733*” (dokument dziś zaginiony), reprodukcja na podstawie fotografii sprzed roku 1939 w *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, red. W. Neumann, Leipzig: VEB Deutscher

---

2008, nr 94, s. 33–98; tejsze: *‘Texte zur Music’ in Sankt Petersburg – Weitere Funde*, „Bach-Jahrbuch” 2009, nr 95, s. 11–48; *Recent Discoveries in St Petersburg and their Meaning for the Understanding of Bach’s Cantatas*, „Understanding Bach” 2009, nr 4, s. 77–99; *Discoveries in St Petersburg: New Perspectives on Bach and Poland*, „Understanding Bach” 2014, nr 9, s. 25–48 (w szczególności rozdział „Bach and Leipzig sources from the Załuski library”, s. 38–47).

Verlag für Musik 1979, s. 267.

Bieńkowska I., *Osiemnastowieczna twórczość instrumentalna z dawnej kolekcji muzykaliów w Podhorcach*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2019, nr XXVI/1(51), s. 165–184.

Boriss-Zuckermann S., *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Kassel, Bärenreiter 1933.

*Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705-1755)*, red. i komentarz: E. Odrich, P. Wollny, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005 (wyd. drugie rozszerzone).

Dymnicka-Woloszyńska H., *Marcin Mikołaj Radziwiłł* [hasło], w: *Polski Słownik Biograficzny*, Kraków 1987 (dalej PSB), t. 30/2 (Zeszyt 125), s. 290–291.

Falenciak J., *Lorenz Christoph Mizler a polska kultura muzyczna w drugiej połowie XVIII wieku*, „Muzyka” 1975, nr 4(20), s. 95–103.

Felbick L., *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und Pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie”*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2012.

*Fremdschrittliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Kritische Gesamtausgabe*, red. W. Neumann, H.J. Schulze, Bärenreiter, Kassel 1969, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1969, s. 278–279.

Górska M., *Polonia–Respublica–Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

Große H., Jung H.R., *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972.

Heinemann M., *Et in Sarmatia ego. Bacha spojrzenie na Polskę*, „Kronika Zamkowa” 2003, nr 2, s. 123–129.

Jackson M.W., „Elektrisierte” *Theologie. Johann Heinrich Winkler und die Elektrizität in Leipzig in der Mitte des 18. Jahrhunderts*, w: *Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter Johann Sebastian Bachs*, red. U. Leisinger, Ch. Wolff, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005.

Jung H.R., Dentler H.E., *Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spiess*, „Studi Musicali” 2003, nr 1(32), s. 73–196.

*Katalog der Sammlung Spitta (= Katalog zbiorów Spitty)*, red. P. Sühning, K. Bielska, Berlin: Bibliothek der Universität der Künste Berlin i Łódź: Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego 2005.

Klimowicz M., *Polsko-niemieckie pogranicza literackie w XVIII wieku. Problemy uczestnictwa w dwóch kulturach*, Ossolineum, Wrocław 1998.

Kollmar U., *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow: Ortus Musik-Verlag 2006.

Koska B., *Bach Privatschüler*, „Bach-Jahrbuch” 105 (2019), s. 70–71.

Kozłowski J., *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1986.

Marpurg F.W., *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit*, Cölln am Rhein 1786 (reprint Leipzig 1977).

Mitzler L., *Warschauer Bibliothek oder gründliche Nachrichten von verschiedenen Bücher und Schriften*, Warszawa i Lipsk (Warschau und Leipzig): in Mitzlerischen Bücher-  
varlag 1754.

Neumann W., *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritischer Bericht*, seria I, t. 37, *Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsisches Haus II*, Kassel: Bärenreiter 1961.

Neumann W., *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritischer Bericht*, seria I, t. 36 *Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsisches Haus I*, Kassel: Bärenreiter 1962.

Paczkowski Sz., *Bach and Poland*, „Understanding Bach” 2015, nr 10, s. 123–137.

Paczkowski Sz., *Der Königlich-Polnische und Kurfürstlich-Sächsische Hof Compositeur. Johann Sebastian Bach und seine Beziehungen zu Polen im 18. Jahrhundert w: Zwei Staaten, eine Krone. Die polnisch-sächsische Union 1697-1763*, red. Frank-Lothar Kroll, H. Thoss, be.bra wissenschaft verlag Berlin 2016, s. 245–262.

Paczkowski Sz., *Muzyka na dworze marszałka Jakuba Henryka Flemminga (1667-1728)*, w: *Środowiska kulturotwórcze i kontakty kulturalne Wielkiego Księstwa Litewskiego od XV do XIX wieku. Materiały z XVII spotkania Komisji Lituanistycznej zorganizowanego przez Instytut Historii PAN, Instytut Historyczny UW i Instytut Historii Prawa UW w Warszawie 23-24 września 2008*, red. U. Augustyniak, Nerition, Warszawa 2009.

Paczkowski Sz., *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Polihymnia, Lublin 2011.

Paczkowski Sz., *The ideal of great music I created for myself. Chopin, Bach and the Baroque musical tradition*, w: *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the Music of the Romantics*, red. Sz. Paczkowski, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 13–49.

Paczkowski Sz., *The Polish Style in the Music of Johann Sebastian Bach*, tłum. P. Szymczak, Lahnam-New York-London: Rowman & Littlefield 2017.

Reichardt J.F., *Biographische Nachrichten. J.A.P. Schulz*, „Allgemeine Musikalische Zeitung” 3 (1801), nr 11, szp. 174.

Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Geh. Keb, 10026, loc. 907/3 *Italienische Sänger und Sängerinnen, Das Orchestre, die Tänzler und Tänzlerinnen, auch andere zu Opera gehörige Personen betr. 1733-1739 und 1801-1802*, fol. 57 – dekret z 19 listopada 1736 o nadaniu Bachowi tytułu *Compositeur bey der Königl. Hof Capelle*.

Schabalina T., ‘*Texte zur Music*’ in *Sankt Petersburg: Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs*, „Bach-Jahrbuch” 2008, nr 94, s. 33–98.

Schabalina T., ‘*Texte zur Music*’ in *Sankt Petersburg – Weitere Funde*, „Bach-Jahrbuch” 2009, nr 95, s. 11–48.

Schabalina T., *Recent Discoveries in St Petersburg and their Meaning for the Understanding of Bach’s Cantatas*, „Understanding Bach” 2009, nr 4, s. 77–99.

Schabalina T., *Discoveries in St Petersburg: New Perspectives on Bach and Poland*, „Understanding Bach” 2014, nr 9, s. 25–48.

*SEI CONCERTI A FLAUTO TRAVERSIERE OBLIGATO z rękopisu ze zbiorów Miejskiej Biblioteki Publicznej w Tarnowie (PL-TA 49–54)*, wstęp i opracowanie: I. Bieńkowska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego i Sub Lupa, Warszawa 2019.

- Seiffert M., *Aus dem Stammbuche Johan Philipp Kirnberger's*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft” 1889, nr 2(5), s. 367.
- Vogel B., *Do dziejów tradycji muzycznych zamku w Podhorcach*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2015, nr 13, s. 99–124.
- Winkler J., *Gedanken von den Eigenschaften, Wirkungen und Ursachen der Electricität: nebst einer Beschreibung zwo neuer Electricischen Maschinen*, Leipzig: Breitkopf 1744, przedmowa (Vorrede).
- Wolff Ch., *From Berlin to Łódź. The Spitta Collection Resurfaces*, „Notes” 1989, nr 2(46), s. 311–327.
- Wollny P., *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalien-Bibliothek*, „Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung” 1998, s. 148–149.
- Wronkowska S., *Muzykalia z dawnej Biblioteki Zaluskich zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, nr 46, s. 45–67.
- Zedler J.H., *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig-Halle: Johann Heinrich Zedler 1742, t. 34, szp. 109–112.
- Zielińska T., *Nieznany autograf Jana Sebastiana Bacha*, „Muzyka” 1967, nr 4(12).
- Marpurg F.W., *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, t. 1, Berlin 1754/55: Schützens Witwe, s. 447–48.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze Jana Klemensa Branickiego*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, DiG, Warszawa 2005.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na polskim dworze Augusta III. Część I*, Polihymnia, Lublin 2012.

### Nota o Autorze

**Szymon Paczkowski** – muzykolog, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, autor dwóch książek o muzyce w okresie baroku: *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowa XVII wieku* (1998) i *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha* (2011) przetłumaczonej na język angielski i opublikowanej przez Rowman & Littlefield w serii Contextual Bach Studies (2017), redaktor licznych prac zbiorowych, w tym ostatnio *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the Music of the Romantics* (2019). Jego badania koncentrują się na różnych aspektach historii kultury muzycznej w XVII–XIX wieku, w tym na twórczości, teorii i estetyce muzycznej baroku oraz na historii opery. Obecnie zaangażowany jest szczególnie w projekty naukowe dotyczące kultury muzycznej Polski i Saksonii w XVIII wieku za panowania Augusta II i Augusta III.



Ze wszystkich jego [Bacha] tak mnogich dzieł najsilniejszym odbiciem jego osobowości stały się *Choralvorspiele* – organowe przygrywki do chorałów. *Das Orgelbüchlein* (książeczka zawierająca te przygrywki) „nie tylko – powiada Schweitzer – ma olbrzymie znaczenie w rozwoju przygrywki chorałowej, ale jest jednym z największych wydarzeń muzyki w ogólności”.

„Bogu najwyższemu, jedynemu na chwałę, bliźniemu dla nauki” – taki napis widnieje na *Książeczce organowej* – i rzeczywiście niejedyn bliźni czerpie od dwustu lat naukę i pociechę z tej książeczki.

Rozmaitość i głębia liryki Bacha przez długie lata leżała pogrzebana w tajnikach tego zeszytu, do którego, niestety, zbyt rzadko zagładano. Proste nuty ludowych chorałów, które Bach tu przytacza z kościelnego zwyczaju, oplątuje on gęstą siecią melodii wynalezionej przez siebie, która stanowi najgłębszą ilustrację treści samego chorału. W nich znajdują wyraz te właśnie uczucia dźwigające z przepaści ludzkiej w górę: nadzieja, spokój, ufność, wiara w człowieka i jego zabawienie.

Chorały Bacha to kopalnia klejnotów. Co więcej, jest to klucz do zrozumienia całej jego twórczości i tego, co chciał wyrazić w swych większych dziełach, pasjach i kantatach. A co za tym idzie, jest to klucz do zrozumienia muzyki w ogóle – a także świadectwo tego, jak w sztuce może się wyrazić głęboki humanizm, przez lirykę i uczucia osobiste „chorałów” prowadzący do epiki i wyrazu ogólnoludzkiego w *Pasji Mateuszowej*.

**Jarosław Iwaszkiewicz**



KALINA WOJCIECHOWSKA

CHRZEŚCIJAŃSKA AKADEMIA TEOLOGICZNA W WARSZAWIE

ORCID: 0000-0002-0028-6905

# FUNDAMENTALNE LUTERSKIE<sup>1</sup> IDEE SOTERIOLOGICZNE W BWV 38 JOHANNA SEBASTIANA BACHA/ANDREASA STÜBELA FUNDAMENTAL LUTHERAN SOTERIOLOGICAL IDEAS IN BWV 38 BY JOHANN SEBASTIAN BACH / ANDREAS STÜBEL

**Słowa kluczowe:** Johann Sebastian Bach, Marcin Luter, Andreas Stübel, reformacja, pietyzm, BWV 38, teologia, kantata.

**Key words:** Johann Sebastian Bach, Marcin Luther, Andreas Stübel, reformation, pietism, BWV 38, theology, cantata.

**Abstrakt:** W artykule przeprowadzona została analiza tekstu libretta BWV 38 z uwzględnieniem podstawowych idei reformacji luterskiej oraz ich pietystycznej reinterpretacji. Aby wykazać „luterskość” kantaty, najpierw zaprezentowano genezę literackiego i muzycznego tekstu źródłowego. Porównanie tekstu Marcina Lutra i Andreasa Stübeli pozwoliło zauważyć, jak wielu przekształceniom poddana została wyjściowa warstwa słowna i muzyczna. Przekształcenia te wynikają nie tylko z konieczności dostosowania tekstów do nowej formy muzycznej, ale również, a może przede wszystkim, z potrzeby wyrażenia nowej, pietystycznej pobożności, w której uczucia i osobista relacja z Bogiem bardziej były cenione niż precyzja teologiczna i wierność doktrynie. Mimo to Bachowi i Stübelowi udało się zachować i ukazać w nowej odsłonie podstawowe idee soteriologiczne luterskiej reformacji.

---

<sup>1</sup> W artykule rozróżnia się trzy określenia: Lutrowy – oznaczający autorstwo Marcina Lutra, luterski – wskazujący na ścisłe związki z szesnastowieczną reformacją wittenberską oraz luteriański – odnoszący się do idei i teologii Kościoła/ów ewangelickich wywodzących się z reformacji wittenberskiej.

**Abstract:** The article analyzes the text of the BWV 38 libretto, taking the basic ideas of the Lutheran Reformation and their extremely careful reinterpretation into account. In order to demonstrate the “lutheranism” of the cantata, the genesis of the literary and musical source text was first presented. A comparison of the texts by Martin Luther and Andreas Stübel revealed how many transformations had been made in the original lyrics and music. These transformations resulted not only from the need to adapt the texts to a new musical form, but also, and perhaps above all, from the need to express new thorough piety, in which feelings and a personal relationship with God were valued higher than a theological precision and faithfulness to the doctrine. Nevertheless, Bach and Stübel managed to preserve and show the basic soteriological ideas of the Lutheran Reformation in a new version.

Kantatę chorałową *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir* (BWV 38) skomponował Jan Sebastian Bach w Lipsku na 21 niedzielę po Trójcy św. Prawykonanie miało miejsce 29 października 1724 r, niemal dokładnie 200 lat po tym, jak hymn z tym samym incipitem wyszedł spod pióra Marcina Lutera. W swoim opracowaniu lipski kantor starał się oddać najważniejsze treści luterskiej teologii z jednej strony w sposób wierny, z drugiej – nowoczesny, bardziej zrozumiały i pociągający dla osiemnastowiecznych słuchaczy.

Artykuł ma na celu analizę tekstu libretta BWV 38 z perspektywy podstawowych idei reformacji luterskiej i pokazać, w jaki sposób idee te zostały zreinterpretowane w duchu pietystycznej duchowości. Aby wykazać „luterskość” kantaty, najpierw zaprezentowana zostanie geneza literackiego i muzycznego tekstu źródłowego. Porównanie tekstu Marcina Lutera i Andreea Stübela pozwoli zauważyć, jak wielu przekształceniom poddana została wyjściowa warstwa słowna i muzyczna. Przekształcenia te wynikają nie tylko z konieczności dostosowania tekstów do nowej formy muzycznej, ale również, a może przede wszystkim, z potrzeby wyrażenia nowej, pietystycznej pobożności, w której uczucia i osobista relacja z Bogiem bardziej były cenione niż precyzja teologiczna i wierność doktrynie. Mimo to Bachowi i Stübelowi udało się zachować i ukazać w nowej odsłonie podstawowe idee soteriologiczne luterskiej reformacji.

## Geneza *Auf tiefer Not*

Rok 1524 uważany jest za bardzo płodny w hymnograficznej twórczości Marcina Lutra. Spośród 54 hymnów czy szerzej – pieśni reformacyjnych – przypisywanych Lutrowi, 21 powstało właśnie w 1524 r. Wśród nich hymn *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Zanim tekst hymnu został wydany w pierwszym luterskim śpiewniku, był rozpowszechniany samodzielnie w postaci jednego zadrukowanego arkusza na ulicach niemieckich miast. W 1524 r. wydał go Jobst Gutknecht w Wittenberdze, jak głosi strona tytułowa. W rzeczywistości jednak miało to miejsce w Norymberdze w śpiewniku zwanym *Achtliederbuch*<sup>2</sup>. Jak wskazuje nazwa – śpiewnik zawierał osiem pieśni (hymnów), z których cztery było autorstwa Lutra, trzy autorstwa Paula Speratusa, a jeden anonimowy utwór przypisano Justusowi Jonasowi, jednemu z najbliższych współpracowników reformatora. Według deklaracji, którą można przeczytać w śpiewniku, *są to pieśni i psalmy według czystego słowa Bożego, z Pisma św. sporządzone przez kilku uczonych do śpiewania w kościele, jak już praktykowano częściowo w Wittenberdze*. Deklaracja jest o tyle istotna, że śpiewnik wydano jeszcze przed Deutsche Messe – porządkiem zreformowanego nabożeństwa odprawianego po niemiecku (1526), można go więc traktować jako swego rodzaju „balon próbny” – pierwszą próbę wprowadzenia psalmów i pieśni w języku niemieckim do łacińskiego jeszcze w dużej mierze nabożeństwa. Miała być to również zachęta dla innych reformatorów, aby tworzyli pieśni oparte na biblijnym psalterzu, ewentualnie innych tekstach Pisma św. i w ten sposób upowszechnili wśród ludzi znajomość Biblii oraz idee reformacyjne. W napisanym pod koniec 1523 r. liście do Georga Spalatina, kapelana elektora Fryderyka Mądrego, Luter jako przykład twórczości, do której zachęcał, podał właśnie psalm 130 i hymn *Aus tiefer Not* będący jego parafrazą<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> J. Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict*, Oxford 2004, s. 100nn.

<sup>3</sup> C. Fenner, *Psalm 130 Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, <https://www.hymnologyarchive.com/aus-tiefer-not-schrei-ich-zu-dir> (dostęp 12.11.2020).

## Umuzycznienie

Nie tylko słowa, ale również melodia *Aus tiefer Not* pochodzi od Lutra. Reformator oparł ją na tzw. Minnesang, pieśniach, balladach śpiewanych przez wędrownych poetów-muzyków – minnesingerów – w XII-XIV w., niemiecką wersję francuskich trubadurów tworzących głównie pieśni/ballady miłosne, także o zawiedzionej miłości. Do tego nawiązał Luter, który w swojej kompozycji wykorzystał tzw. skalę frygijską idealną do wyrażania głębokiej rozpacz, płaczu – trzeba bowiem przypomnieć, że w XVI w. nie istniał jeszcze system dur/moll, posługiwano się skalami tzw. kościelnymi, którym przypisywano konkretne afekty. Niemal od samego początku można było tę pieśń śpiewać również na melodię ułożoną przez Wolfganga Dachsteina, byłego dominikanina ze Strasburga, ucznia Lutra jeszcze z Erfurtu<sup>4</sup>.

Lutrowy hymn okazał się wdzięcznym materiałem do umuzycznienia. Jeszcze w XVI w. własnych opracowań muzycznych dokonali m.in. Melchior Franck, Michael Praetorius, Hans Kotter. W XVIII w. Georg Friedrich Händel przytoczył kilka charakterystycznych początkowych taktów Lutrowego *Aus tiefer Not* w ostatniej arii swojego oratorium Mesjasz. Ponadto Lutrową pieśń wykorzystał Felix Mendelssohn w trzeciej sonacie organowej op. 65; a jako preludia chorałowe Johann Pachelbel, Johann Heinrich Scheidemann, Franz Liszt, Max Reger, Jürg Baur. Za najbardziej znane i najlepiej oddające istotę luterskiej teologii i tradycji uchodzi jednak umuzycznienie hymnu Lutra przez Johanna Sebastiana Bacha.

Opracowanie Johanna Sebastiana Bacha wpisuje się w projekt, którego realizację lipski kantor rozpoczął w pierwszą niedzielę po Trójcy św. w czerwcu 1724 r. i zakończył w maju 1725 w niedzielę Świętej Trójcy. Każda z kantat na kolejne niedziele (i święta) miała opierać się na chorale przeznaczonym na dany okres roku kościelnego. Pierwsza i ostatnia zwrotka chorału służyły jako inicjalna i finalna część kantaty; tekst literacki zwrotek środkowych ulegał modyfikacji. Mógł być parafrazowany, skracany, rzadziej rozbudowywany tak, aby pasował do struktury poezji madrygałowej używanej w recytatywach i ariach<sup>5</sup>. Tak jest i w BWV 38. Z tekstu oryginalnego zostawiono dwie zwrotki – pierwszą jako wariację chorałową i ostatnią jako

<sup>4</sup> Obie melodie można znaleźć również we współczesnym Śpiewniku Ewangelickim (438).

<sup>5</sup> Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2011, s. 333.

czterogłosowo opracowany finalny chorał. Zwrotki środkowe to nie tyle parafraza hymnu Lutra, co raczej zupełnie nowy tekst z dwoma recytatywami (część 2 i 4) oraz arią (część 3) i tercetem (część 5), nawiązujące bardziej do Ewangelii przeznaczonych na 21 niedzielę po św. Trójcy, czyli – J 4,46-54 niż do Psalmu 130, jak u wittenberskiego reformatora. Widać w nich ponadto pietystyczne przepracowanie luterskiej teologii.

Tekst muzyczny kantat w tym Bachowskim projekcie oparty był zazwyczaj na melodii chorałowej z czasów reformacji, którą opracowywano w stylu motetowym. Taka też jest część pierwsza kantaty Bacha (BWV 38/1). Odcinki środkowe, do nowych tekstów, nie licząc recytatywów, potraktowane są znacznie swobodniej. Aria tenorowa *Ich höre mitten...* (BWV 38/3), z udziałem dwóch obojów *obligato*, jakkolwiek bardzo ozdobnie ukształtowana we wszystkich głosach, wyraźnie oparta jest na kształcie melodii Lutra. Następujący po niej recytatyw (BWV 38/4) wręcz cytuje tę melodię w partii *continuo*. Część nazwana *terzetto* (BWV 38/5), dla sopranu, altu, basu i *continuo*, jest pozbawiona instrumentów dublujących głosy wokalne, jak było to w początkowym motecie, ale podobnie jak on ma budowę ściśle polifoniczną. Tu już z trudnością dostrzec można jakiś związek z rysunkiem melodii Lutra<sup>6</sup>. Ostatni, kończący kantatę, chorał (BWV 38/6) wraca tradycyjnie do czterogłosu z *continuo* opracowanego harmonicznym oraz wszystkich instrumentów *colla parte*, co miało sprawiać wrażenie „starożytności i surowości”<sup>7</sup>. Ale – jak zauważa Ch. Wolff – na słuchacza czeka tu niespodzianka: *Bach harmonizuje pierwszy dźwięk chorału za pomocą śmiałego dysonansu, używając trzeciego przewrotu akordu dominanty septymowej*<sup>8</sup>.

Jak wspomniano, muzyczny tekst BWV 38, podobnie jak literacki, eksponuje elementy istotne dla pietyzmu, który wielką wagę przykładął do poruszenia serca, uczuć i osobistej pobożności. Obecne w Lutrowym hymnie motywy udręki i cierpienia z jednej strony, z drugiej zaś wołanie o Boże miłosierdzie i zbawienie wydają się więc idealne, aby muzycznie wyrazić te pietystyczne idee. Co więcej – oba motywy Bach szczególnie sobie upodobał, stawały one bowiem przed osiemnastowiecznym kompozytorem teologiczno-muzyczne „dialektyczne zadanie” – wyrazić w jednym utworze

<sup>6</sup> Inaczej twierdzi Ch. Wolff, dz. cyt., s. 335.

<sup>7</sup> A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A.A. Teske, Lublin 2004, s. 502.

<sup>8</sup> Ch. Wolff, dz. cyt., s. 335.

zarówno ból jak i radość<sup>9</sup>. Już wstępna fantazja chorałowa sięgająca po formę fugi zapowiada, w jaki sposób potraktowany zostanie materiał źródłowy. Z jednej strony Lutrowy hymn będzie dla słuchacza wciąż rozpoznawalny, z drugiej – zostanie on zreinterpretowany w duchu nowoczesnej, osiemnastowiecznej muzyki oraz pietystycznej duchowości luterańskiej.

Poprzez bogatą chromatykę połączoną z techniką inwersji zostały wyeksponowane pojęcia *grzech* (*Sünd*) i *niesprawiedliwość* (*Unrecht*)<sup>10</sup>, które opisują wyjściowy stan człowieka. Dramatyzm sytuacji podkreślają nagłe skoki w górę altu i tenora, które sięgają niekiedy wyżej niż sopran. Nieprzypadkowo pojawiają się one przy słowach takich jak *krzyczę* (*schrei*), wołanie (*Rufen*), ucho (*Ohr*), otwarte (*öffne* w odniesieniu do ucha – to parafraza wysłuchania), mają bowiem potęgować wrażenie wołania „z głębi” ku Bogu „na wysokości”, w niebie. Pierwszy, altowy recytatyw *secco* odnosi się, jak powiedziano, bardziej do sceny z Ewangelii na 21. niedzielę po św. Trójcy niż do hymnu Lutra. Również następująca po nim aria tenorowa odchodzi od ponurych i pesymistycznych tonów Lutrowego hymnu. Łączy synkopowany rytm z nieco tęskną melodią, która ilustruje usłyszane wśród cierpienia słowo pociechy i obietnicę, że ono nigdy człowieka nie opuści (*Sein Trost wird niemals von dir scheiden*)<sup>11</sup>. To nowa jakość dewocyjna i muzyczna w stosunku do tekstu źródłowego i jeden z przykładów dialektyki. W drugim recytatywie – sopranowym – który również jest wyrazem pietystycznej wrażliwości i uczuciowości, Bach stara się wzmocnić coraz bardziej umykający związek pomiędzy hymnem Lutra z kantatą. Umieszcza więc, jak już wspomniano, melodię chorałową w *continuo*<sup>12</sup>, a sam recytatyw wykonywany jest *a battuta*, co oznacza, że zamiast zwykłego, swobodnego stylu recytatywnego powinno się tu zastosować ściśle określony rytm. Mimo to chorałowy *cantus firmus* jest rozpoznawalny nieco słabiej, niż to było wcześniej<sup>13</sup>. Piąta część kantaty to *terzetto*. Tutaj Bach z jednej strony najdalej odchodzi od muzycznego źródła i pozwala sobie najpełniej przemówić własnym głosem. Z drugiej

<sup>9</sup> J. Mincham, *BWV 38: Aus Tiefer Not schrei ich zu dir. I cry to you in great sorrow*, <http://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-22-bwv-38/> (dostęp 15.11.2020).

<sup>10</sup> A. Dürr, dz. cyt., s. 502.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Jak zauważa F. Smend, jest to jedyny recytatyw u Bacha, „niesiony” niejako przez *basso continuo* z melodią chorałową; za: T. Braatz, *Cantata BWV 38 „Aus tiefer Not schrei ich zu dir”. Commentary* <https://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV38-Guide.htm> (dostęp 10.11.2020).

<sup>13</sup> A. Dürr, dz. cyt., s. 502.

– szczególnie mocno zaznacza zakorzenienie w luturskiej teologii dialektycznej. Część pierwsza *terzetto* koncentruje się wokół pojęcia *utrapienie, udręka (Trübsal)*, część druga, wprowadzona nowym tematem, wokół pojęcia *pocieszenie (Trost)*, któremu towarzyszy wejście w tonację C-dur<sup>14</sup>, która – jak pisze Johann Mattheson – *stosowana jest tam, gdzie pozostawia radość własnemu biegowi*<sup>15</sup>. Obie części nie są jednak rozłączne, przeciwnie – za sprawą wielu *ritornelli* wzajemnie się przenikają<sup>16</sup>, co dobrze ilustruje nierozzerwalny związek ludzkiej udręki i smutku oraz pocieszenia, które można otrzymać wyłącznie od Jezusa. W Lutrowskiej teologii dialektycznej w taki sposób przenikają się pojęcia *Prawo* i *Ewangelia* oraz *rozpacz* i *nadzieja*<sup>17</sup>. Tę swoistą muzyczną „dialektykę” Bacha można interpretować jako chęć powrotu do Lutrowskiego źródła. I rzeczywiście, w ostatniej części Bach pod każdym względem – muzycznym, literackim i teologicznym – powraca do wittenberczyka. Reformacyjnej soteriologii pozwala w pełni wybrzmieć w czterogłosowym chorale powtarzającym niemal bez innowacji Lutrowski hymn *Aus tiefer Not*.

### Wersje tekstowe

Znane są dwie wersje Lutrowskiego hymnu – cztero- i pięciowrotkowa. Wśród badaczy nie ma zgody, która wersja jest bardziej oryginalna, bardziej Lutrowska – czy krótsza, czy może dłuższa, która w *Achtliederbuch* została przez edytorów skrócona. Można wskazać dwie inspiracje dla Lutrowskiego *Aus tiefer Not*. Pierwszą – zgodnie z deklaracją z *Achtliederbuch*, aby pieśni opierać o teksty biblijne – był oryginalny tekst Psalmu 130 *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie! Panie, wysłuchaj głosu mojego*. Drugą była chęć włączenia tego psalmu w wersji niemieckojęzycznej do liturgii, podobnie jak wcześniej liturgicznie wykorzystywany był hymn *De profundis* oparty na łacińskim tłumaczeniu tego psalmu (według LXX i VIg – 129). Niebagatelną rolę odegrała tu również osobista preferencja Lutra. Psalm 130 ze względu

<sup>14</sup> J. Mincham, *BWV 38: Aus Tiefer Not schrei ich zu dir. I cry to you in great sorrow*, <http://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-22-bwv-38/> (15.11.2020).

<sup>15</sup> Za: P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, s. 22, <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> (dostęp 1.12.2020).

<sup>16</sup> A. Dürr, dz. cyt., s. 502.

<sup>17</sup> T. Braatz, *Cantata BWV 38 „Aus tiefer Not schein ich zu dir”*. Commentary <https://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV38-Guide.htm> (dostęp 10.11.2020).



na swój egzystencjalny charakter należał do ulubionych tekstów reformatora. Ten egzystencjalny charakter starał się Luter oddać również w swojej parafrazie, która odznacza się prostym, może nieco nawet chropowatym i dosadnym, językiem. Dzięki tej prostocie pieśń stała się zresztą bardzo popularna; nie siła się bowiem na jakieś niedostępne przeciętnemu wiernemu wyrafinowane formy i wyrafinowane treści, lecz wyrażała po prostu nadzieję na uzyskanie przebaczenia win i umocnienia w wierze<sup>18</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że Luter nie unika w niej określeń stricte teologicznych, takich jak grzech, sprawiedliwość/usprawiedliwienie czy zbawienie. Obudowuje je jednak narracją bliską doświadczeniu każdego wierzącego.

Pięcioletnia wersja Lutera doskonale znana była Janowi Sebastianowi Bachowi, który z tekstu oryginalnego, jak wspomniano, zostawił dwie zwrotki – pierwszą jako wariację chorałową i ostatnią jako czterogłosowy finałowy chorał. Zwrotki środkowe do struktury poezji madrygałowej dostosował najprawdopodobniej Andreas Stübel, jeden z najbliższych lipskich współpracowników Bacha, były prorektor Szkoły św. Tomasza, który łączył doświadczenie literackie z wiedzą teologiczną<sup>19</sup> i pietystyczną wrażliwością.

Tekst sześcioczęściowej kantaty BWV 38 również nawiązuje do Ps 130 w Lutrowym przekładzie, ale tylko w części 1. i 6. Dwa recytatywy (część 2. i 4.), aria (część 3.) i trio (część 5.) z kolei bardziej związane są z czytaniem przypadającymi na 21 niedzielę po św. Trójcy 1724 r. – Ef 6,10-17, a zwłaszcza z J 4,46-54 (uzdrowienie syna urzędnika królewskiego). Nic więc dziwnego, że tekst sprawia wrażenie niespójnego, choć Andreas Stübel dołożył wszelkich starań, aby prośbę dworzanina o uzdrowienie syna podporządkować egzystencjalnemu wołaniu zrozpaczonego grzesznika. W tym celu zminimalizował wszelkie bezpośrednie odniesienia narracyjne i kontekstualne, pozostawiając tylko te elementy, które można wpisać w uniwersalne chrześcijańskie doświadczenie.

Różnice pomiędzy tekstem Lutera oraz librettem BWV 38 najlepiej przedstawić tabelarycznie:

<sup>18</sup> Od 1525 roku hymn *Aus tiefer Not* wykorzystywany był w liturgii pogrzebowej. W 1525 zaśpiewano go na pogrzebie Fryderyka Mądrego, w 1532 na pogrzebie jego syna – elektora saskiego Jana Niezlomnego; wreszcie na pogrzebie samego Lutera 20 lutego 1546 r.

<sup>19</sup> Ch. Wolff, dz. cyt., s. 335.

*Aus tiefer Not schei ich zu dir*

Wersja M. Lutra (1524)

Z głębokiej nędzy w grzechu mym  
Do Ciebie wołam, Panie!  
Ach, w miłosierdziu wielkim swym  
Wysłuchaj me błaganie!  
Bo jeśli chcesz nasz każdy błąd  
Pod sprawiedliwy wziąć swój sąd,  
Któż wtedy się ostoi?

Me grzechy tylko łaska Twa  
Przebaczy mi obficie.  
Daremna jest zasługa ma  
Jak i najlepsze życie.  
Bo czym się człek pochłubić chce,  
Wszak Ciebie bać powinien się,  
O łaskę błagać każdy.

Na litość Twą się całkiem zdam,  
Nie liczę na me czyny.  
Mą ufność tylko w Tobie mam,  
Że mi odpuścisz winy,  
Jak mi przyrzeka słowo Twe.  
Toć ma pociecha, światło me,  
Nadzieję w nim pokładam.

A choćbym ciężko boleć miał  
Od zmierzchu aż do rana,  
W ufności jednak będę trwał,  
Że pomoc mam u Pana.  
Tak, prawy Izraelu, bądź  
Odrodzon z Ducha, Nim się rządź  
I ufaj Bogu stale.

Wersja kantatowa A. Stübela (1724)

*Chorał:*

Z głębokiej nędzy w grzechu mym  
Do Ciebie wołam, Panie!  
Ach, w miłosierdziu wielkim swym  
Wysłuchaj me błaganie!  
Bo jeśli chcesz nasz każdy błąd  
Pod sprawiedliwy wziąć swój sąd,  
Któż wtedy się ostoi?

*Recytatyw:*

W łasce Jezusa jest jedynie  
Pocieszenie, przebaczenie,  
Gdyż przez knowania szatana  
Człowieka całe życie  
Grzeszną ohydą jest w oczach Pana  
Co mogłoby modlitwie  
Przydać radości ducha tak obficie,  
Gdyby słowa, Duch Jezusa cudów nowych nie czyniły?

*Aria:*

Słyszę wśród mego cierpienia  
Jezusa słowo w tej godzinie.  
Przeto, me serce, w którym trwoga,  
Zaufaj już dobroci Boga,  
Bo słowo Jego nie przemienie,  
Nigdy ci nie zabraknie Jego pocieszenia!

*Recytatyw:*

Ach, wciąż mej wiary słaby gmach  
I ufność ma do Pana  
Na grząskim gruncie budowana!  
Jak często nowe znaki zjawiać się muszą  
Nim serce skruszą?  
Jak często? Czy nie znasz Tego, co cię strzeże,  
Tego, którego jedno słowo sprawia,  
Że oto zaraz się pojawia,  
Nim twoja słabość to spostrzeże,  
Godzina ratunku twego.  
Zaufaj tylko wszechmocy Pana i świętej prawdzie Jego

*Aria (terzetto):*

Gdy jak łańcuchem smutek skuje  
 Nieszczęście jedno do drugiego,  
 To mnie mój Zbawca uratuje  
 I znikną co do ostatniego.  
 Świta poranek pocieszenia  
 Po nocy strachu i zwątpienia<sup>20</sup>.

*Chorał:*

Choć ogrom wielki naszych win,  
 Moźniejsza łaska boska.  
 Choć grzeszny każdy ludzki czyn,  
 Ratować Jego troska.  
 On, dobry Pasterz, owce swe  
 Wybawić i odkupić chce  
 Od nieprawości wszelkich<sup>21</sup>.

Choć ogrom wielki naszych win,  
 Moźniejsza łaska boska.  
 Choć grzeszny każdy ludzki czyn,  
 Ratować Jego troska.  
 On, dobry Pasterz, owce swe  
 Wybawić i odkupić chce  
 Od nieprawości wszelkich

Zarówno Lutrowy hymn, jak i Bachowska kantata streszczają najważniejsze idee antropologiczne i soteriologiczne reformacji wittenberskiej. Zgodne są w diagnozie, że jedynym wybawieniem dla grzesznego człowieka jest zaufanie Bogu i oczekiwanie Jego łaski. Trochę inaczej jednak rozkładają się akcenty, co spowodowane jest nie tylko dystansem czasowym, ale i wpływami pietystycznymi, charakterystycznymi dla pobożności Johanna Sebastiana i Andreasa Stübela.

W wersji Lutrowej zwrotki 1. i 2. mówią o sytuacji człowieka pogrążonego w grzechu. Nie ma dla niego żadnego usprawiedliwienia przed Bogiem i nic nie zdoła go uchronić przed Bożym sprawiedliwym sądem. Motywem przewodnim zwrotek 3. i 4. jest łaska Boża, która z grzechu wyzwala bez żadnych zasług ze strony człowieka. Bóg obiecuje ją człowiekowi, a człowiek powinien się tej obietnicy uchwycić jako jedynej nadziei wybawienia. Zwrotka 5 jest w zasadzie podsumowaniem poprzednich treści z zaakcentowaniem suwerennej woli Boga, który chce człowieka zbawić.

W BWV 38 motywy teologiczne są mniej usystematyzowane, podporządkowane za to luterskiej dialektyce, wzajemnemu nakładaniu się na siebie i przenikaniu pojęć czy tematów oraz charakterystycznej dla pietyzmu „pobożności serca” przejawiającej się w bardzo osobistej relacji do Boga i/

<sup>20</sup> Tłumaczenie arii i recytatywów *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*, tłum. A. Teske (kantaty kościelne), A.A. Teske (kantaty świeckie), Lublin 2004, s. 30–31.

<sup>21</sup> Tekst polski za: *Śpiewnik Ewangelicki 438*.

lub Chrystusa. Właściwie to przenikanie da się zauważyć w każdej części, zwłaszcza zaś w tych strofach, które wyszły spod pióra Stübela. Po wariacji chorałowej (BWV 38/1) diagnozującej grzeszność człowieka, w recytatywie altowym (BWV 38/2) pojawia się związany z obietnicą i łaską motyw pocieszenia, najważniejszy – jak się wydaje – u Bacha/ Stübela. Zaraz po nim, w tym samym recytatywie, następuje jednak powrót do refleksji nad grzesznością człowieka powodowaną nie tylko naturą, ale i „knowaniami szatana”, a po nich wyraźne nawiązanie do narracji z J 4,46-54 i prośby o cud uzdrowienia syna królewskiego urzędnika. Jak zauważa J. Mincham, wzmianki o „knowaniach szatana” przekładają się też na warstwę muzyczną, *continuo* bowiem pozbawione jest typowej Bachowskiej spójności i w ten sposób odzwierciedla chaos, niepokój wprowadzane do ludzkiego życia przez diabła i grzech<sup>22</sup>.

W pierwszej arii (BWV 38/3) podobnie – cierpienie i strach związane najprawdopodobniej z naturalną grzesznością człowieka (choć nie zostało to wyraźnie powiedziane) przerywane są charakterystycznym dla pietyzmu wyrażaniem osobistej nadziei i czerpaniem pociechy z Bożego słowa jako słowa Jezusa kierowanego bezpośrednio do wierzącego. *Słowo Jego nie przemija (Sein Wort besteht und fehlet nicht)* – mocno podkreśla librecista, a kompozytor wtóruje mu wysokimi, długimi nutami.

W drugim recytatywie – sopranowym (BWV 38/4) – punktem wyjścia jest słaba wiara, przy czym wiara rozumiana jest tu jako indywidualne odczucie, wewnętrzne przeżycie, które nieustannie trzeba stymulować. Pozwala to podmiotowi mówiącemu podjąć temat uprzedzającej Bożej łaski i zachęcić do osobistego zaufania Bogu opartego na Bożych obietnicach i na Bożej wszechmocy. Druga aria/*terzetto* (BWV 38/5) wydaje się z jednej strony najbardziej przygodna, z drugiej najbardziej uniwersalna. Mniej odnosi się bowiem do ogólnej grzesznej kondycji ludzkiej, bardziej do nastroju, do smutku, w jaki człowiek popada w obliczu różnych życiowych nieszczeń. Tu również można dopatrywać się aluzji do Ewangelii przypadającej na 21 niedzielę po św. Trójcy – zmartwienia królewskiego urzędnika, które spowodowane było zewnętrznymi okolicznościami, czyli chorobą syna. Nadzieję i pocieszenie przynosi przekonanie o ratunku pochodzącym od Zbawiciela.

<sup>22</sup> J. Mincham, *BWV 38: Aus Tiefer Not schrei ich zu dir. I cry to you in great sorrow*, <http://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-22-bwv-38/> (dostęp 15.11.2020).

Zamykający kantatę chorał (BWV 38/6), podobnie jak w wersji Lutrowej, jest swoistym podsumowaniem wątków soteriologicznych, z ponownym zaakcentowaniem grzechu, który domagałby się osądu, i zbawczej woli Boga w stosunku do człowieka.

### Fundamentalne idee luteranizmu w BWV 38

Mimo zaznaczonych wyżej różnic i pietystycznej reinterpretacji Lutrowego hymnu, nie sposób odmówić Bachowskiej kantacie zakorzenienia w fundamentalnych dla luteranizmu ideach antropologicznych i soteriologicznych. Powtarzanie tych idei jest zresztą wpisane w luterską teologię muzyki. Jak już bowiem zaznaczono, zadaniem pieśni kościelnych, hymnów, a następnie chorałów i kantat jest w opinii Lutra rozpowszechnianie znajomości Biblii oraz idei reformacyjnych.

Podstawową zasadą reformacyjną, obecną w BWV 38, pokazywaną i nasświetlaną z różnych perspektyw, jest przekonanie o grzeszności człowieka, któremu wybawienie przynieść może tylko łaska. Nieprzypadkowo więc punktem wyjścia w kantacie (podobnie jak w źródłowym hymnie Lutra) jest diagnoza i opis sytuacji człowieka po upadku w grzech. *Grzech* – pisze Luter w Artykułach Szmalkaldzkich (III 1,1), powołując się na List do Rzymian 5,12 – *wywodzi się od jednego człowieka Adama i od niego wszedł na ten świat i przez jego nieposłuszeństwo wszyscy ludzie stali się grzesznikami podległymi śmierci i diabłu*<sup>23</sup>. Chodzi tu oczywiście o grzech pierworodny, który całkowicie zniszczył naturę człowieka i zniewolił jego wolną wolę. Od tej pory wolna wola jest wolna tylko z nazwy i *przez to, że czyni to, co w niej jest, popełnia grzech śmiertelny* (WA 1,354). Niewolna wola oznacza z kolei pozostawanie w mocy grzechu, naturalną/przyrodzoną skłonność człowieka ku złemu, jego naturalny stan jako grzesznika: *Wyznaję bowiem i potrafię na podstawie Pisma św. udowodnić, że wszyscy ludzie pochodzą od pierwszego Adama, od którego przez narodzenie przynoszą z sobą i dziedziczną upadek, winę i grzech, którego dopuścił się tenże Adam w raju przez złość szatana, i że my wszyscy wspólnie z nim rodzimy się w grzechu, w nim żyjemy i umieramy* – pisał Luter w *Wyznaniu o Wieczery Pańskiej* (WA 26,502)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> M. Luter, *Artykuły Szmalkaldzkie*, tłum. W. Niemczyk, w: KWKL, Bielsko-Biała 2011, s. 345.

<sup>24</sup> Tenże, *Wyznanie o Wieczery Pańskiej*, tłum. J. Pośpiech, Bielsko-Biała 2014, s. 192.

Innymi słowy – to grzech powoduje, że w człowieku nie ma nic dobrego, że nie jest on w stanie wylegitymować się przed Bogiem niczym szlachetnym i sprawiedliwym. Ta sytuacja nazwana jest w BWV 38/1 *głębką nędzą, grzechem*, z którego człowiek nie potrafi i nie może się wyzwolić, *cierpieniem* w BWV 38/3 albo *nocą strachu i zwątpienia* w BWV 38/5. Dostrzec ją można również w odczytywanym z perspektywy luterskiej antropologii i soteriologii początku BWV 38/5: *Gdy jak łańcuchem smutek skuje nieszczęście jedno do drugiego*. Dwa ostatnie przykłady ujawniają pewną tendencję librecisty do unikania wyrażen teologicznie nacechowanych – takich jak np. grzech – i zastępowanie ich synonimami lub parafrazami opartymi na obrazowych, przemawiających do wyobraźni metaforach.

Swoje rozpaczliwe położenie człowiek rozpoznaje dzięki Zakonowi (Prawu). Często fałszywie utożsamia się Zakon ze ST, Ewangelię zaś z Nowym. Tymczasem – i tu właśnie ujawnia się Lutrowa dialektyka – jeden tekst biblijny może być równocześnie i Zakonem, i Ewangelią, w zależności od tego, jakie elementy się w nim wyeksponuje, czy przykazania, których człowiek nie jest w stanie własnymi siłami wypełnić, czy obietnicę zbawienia, która uwalnia go od zwątpienia i rozpaczy. *Naczelnym zaś przeznaczeniem i mocą oddziaływania Zakonu jest to, by ujawniał grzech pierworodny i wszystkie jego skutki i ukazywał człowiekowi, w jak straszny sposób jego natura upadła i jak do głębi i całkowicie jest zepsuta. Zakon powiada, że człowiek ani nie ma Boga, ani o Boga nie dba, a oddaje cześć bogom cudzym – więc mówi to, w co by człowiek przedtem bez Zakonu nie uwierzył* – tak definiują Zakon *Artykuły Szmalkaldzkie* (III 2,4)<sup>25</sup>. Zakon zatem pozwala zdiagnozować sytuację człowieka, ukazując mu z jednej strony powinności wobec Boga, z drugiej zaś uświadamiając, że ze względu na swoją grzeszność nie jest w stanie spełnić wymagań, jakie stawia przed nim Bóg. Innymi słowy – Zakon to słowo Boże oskarżające i osądzające człowieka, a *człowiek zostaje przerażony, powalony, popada w powątpiewanie o sobie i z bojaźnią pożąda pomocy, a nie wiedząc, dokąd by uciec, zaczyna gniewać się na Boga i ze zniecierpliwienia przeciw niemu szemrać*. Tej konfrontacji z Zakonem człowiek nie jest w stanie znieść, uświadamia sobie, że jest tak mocno uwikłany w grzech, iż zasługuje tylko na Boży sąd. *Poza Chrystusem naszymi panami są śmierć i grzech [...], nie ma żadnej siły ani mocy, żadnej roztropności ani rozumu, które by nas przysposobiły*

<sup>25</sup> Tenże, *Artykuły Szmalkaldzkie*, dz. cyt., s. 346.

do sprawiedliwości i życia, lecz zasłepieni i pojmani musimy być własnością diabła i grzechu i musimy czynić to, co się jemu podoba i co jest przeciwko Bogu i Jego przykazaniom – opisuje sytuację człowieka Luter w *Wyznaniu o Wieczerzy Pańskiej* (WA 26, 503)<sup>26</sup>. Krótko mówiąc – człowiek ze względu na swoją grzeszną naturę skazany jest na potępienie przez sprawiedliwego Boga, ponieważ *zapłacił za grzech jest śmierć* (Rz 6,23).

Elementy tej brutalnej diagnozy słyhać w słowach *Bo jeśli chcesz nasz każdy błąd pod sprawiedliwy wziąć swój sąd, któż wtedy się ostoi?* (BWV 38/1); *człowieka całe życie grzeszną ohydą jest w oczach Pana* (BWV 38/2); *ogrom wielki naszych win oraz grzeszny każdy ludzki czyn* (BWV 38/6). Te same teksty ilustrują też przekonanie, że żaden ludzki czyn nie może być podstawą usprawiedliwienia przed Bożym sądem. Taka ocena wynika oczywiście z wcześniejszej diagnozy – ludzkiej grzeszności. Człowiek zatem nie jest w stanie zapłacić/zadośćuczynić Bogu za grzech jakimkolwiek swoim czynem, ponieważ z definicji każdy ludzki czyn, nawet najszlachetniejszy na pierwszy rzut oka, motywowany jest grzesznym pragnieniem samousprawiedliwienia przed Bogiem.

Sytuacja wydaje się beznadziejna. Nie mogąc liczyć na własną sprawiedliwość, by stanąć i *usprawiedliwić się* przed Bogiem, człowiek musi szukać sprawiedliwości na zewnątrz, by móc się w nią przyoblec i przykryć swoją grzeszność. Poszukiwanie tzw. *iustitia aliena sprawiedliwości obcej* pozwala odkryć prawdę o usprawiedliwieniu jako miłosiernym, zbawczym działaniu Boga przez Jezusa Chrystusa. To stanowi sedno luterskiej i luterańskiej soteriologii. *Poznanie Boga i człowieka jest boskim, i właściwie teologicznym poznanie, a mianowicie poznanie Boga i człowieka tak, że odnosi się ono w końcu do usprawiedliwiającego Boga i człowieka jako grzesznika, tak że właściwym przedmiotem teologii jest oskarżony człowiek i ocalający Bóg* (WA 40 II 327) – pisał Luter w 1538 r. w wykładzie do Ps 51. Wcześniej dokonał słynnego odkrycia związanego z Listem do Rzymian: *Wreszcie rozmyślając dniem i nocą dostrzegłem za sprawą miłosiernego Boga właściwe powiązanie i sens owych słów: Sprawiedliwość Boża objawia się w ewangelii, jako napisane jest: Sprawiedliwy z wiary żyć będzie* (Rz 1,17). *Wtedy zacząłem rozumieć, że sprawiedliwość Boża to ta, dzięki której sprawiedliwy żyje z daru Bożego, mianowicie z wiary, i zrozumiałem, że sprawiedliwość Boża objawiona przez*

<sup>26</sup> Tenże, *Wyznanie o Wieczerzy Pańskiej*, dz. cyt., s. 192.



*ewangelie to owa sprawiedliwość bierna, którą miłosierny Bóg usprawiedliwia nas przez wiarę jak napisano: Sprawiedliwy z wiary żyć będzie. Wtedy dopiero poczułem się całkowicie odrodzony, jak gdybym przez szeroko otwarte bramy wstąpił do samego raju. I teraz całe Pismo św. ukazało mi się w zupełnie innej postaci.* (WA 54, 186). Człowiekowi uwikłanemu w grzech nie pozostaje więc nic innego, jak zaufać obietnicy zawartej w Ewangelii – Ewangelii rozumianej oczywiście na sposób luterski jako obecna w ST i NT obietnica usprawiedliwienia przez Chrystusa bez jakiegokolwiek zasługi ze strony człowieka. Tę obietnicę trzeba przyjąć wiarą. Łączą się tu dwie reformacyjne zasady: *sola gratia* – usprawiedliwienie, obdarowanie człowieka obcą sprawiedliwością, które jest suwerennym dziełem miłosiernego Boga, niezależnym od starań człowieka, oraz *sola fide* – przyjęcie tego usprawiedliwienia dzięki wierze/ufności w Bożą obietnicę, która również jest darem. Na konieczność zaufania Bożej obietnicy zbawienia wskazuje konstatacja w BWV 38/2: *W łasce Jezusa jest jedynie pocieszenie, przebaczenie.* Można zauważyć, że terminu *pocieszenie* (*Trost*) używa tu Stübel jako ekwiwalentu zbawienia. To kolejny dowód na unikanie teologicznie nacechowanego słownictwa. Jak już zauważono, Stübel zdecydowanie woli określenia peryfrastyczne, które pozwalają mu budować metafory, jak np. w BWV 38/5, gdzie mówi o *poranku pocieszenia po nocy smutku i smartwienia*, czyli o zbawieniu (przyniesionym przez Jezusa) człowiekowi pogrążonemu w grzechu. Tylko raz mówi o Jezusie jako Zbawicielu, który przynosi – też nie zbawienie – lecz ratunek: *To mnie mój Zbawca uratuje* w BWV 38/5; por. też *ratować Jego troską* w BWV 38/6. Unikanie twardego, konkretnego teologicznego – soteriologicznego – słownictwa, które spotyka się w Lutrowej części kantaty – zwłaszcza 38/6 (*ratować Jego troską; On [...] wybawić i odkupić chce*), wynika z zakorzenienia librecisty w pietyzmie. Woli odwoływać się do sugestywnych, „poruszających serce” obrazów niż do teologii *sensu stricto*, aby wywołać ten sam efekt – skłonić odbiorcę do refleksji nad własnym położeniem i do poszukiwania ratunku nie w sobie, lecz w Jezusie.

Jak wspomniano, nadzieja na otrzymanie ratunku, wyzwolenie z grzechów, opiera się na dwóch filarach. Pierwszy to słowo obietnicy zawarte w Piśmie św. (*sola scriptura*), drugi to przekonanie o zbawieniu дарowanym z łaski (*sola gratia*), co zakłada postrzeganie Boga/Jezusa jako miłosiernego i łaskawego. I rzeczywiście – odwołań do biblijnej (ewangelicznej w luter-

skim rozumieniu) obietnicy zbawienia jest tu stosunkowo dużo. Zgodnie z pietystyczną perspektywą Stübel nie wskazuje jednak na słowo Boże, Biblię, Pismo, lecz mówi o słowie Jezusa, Jego słowie, słowie pocieszenia, świętej prawdzie, aby zaakcentować osobistą relację wierzącego do obietnicy zbawienia i do samego Jezusa: *Co mogłoby modlitwie przydać radości ducha tak obficie, gdyby słowa [...] Jezusa cudów nowych nie czyniły?* (BWV 38/2); *Słyszę wśród mego cierpienia Jezusa słowo w tej godzinie* (BWV 38/3); *Bo słowo jego nie przemienie, nigdy ci nie zabraknie Jego pocieszenia* (BWV 38/3); *Tego, którego jedno słowo sprawia, że oto zaraz się pojawia [...] godzina ratunku mego* (BWV 38/4); *zaufaj [...] świętej prawdzie Jego* (BWV 38/4). Na to, że źródłem zbawienia nie są ludzkie czyny, lecz łaska, miłosierdzie Boże, wskazują: *w miłosierdziu wielkim swym, wysłuchaj me błaganie* w BWV 38/1; *w łasce Jezusa jest jedynie pocieszenie, przebaczenie* w BWV 38/2; *zaufaj już dobroci Boga* w BWV 38/3; *moźniejsza łaską boską* w BWV 38/6).

Z przekonaniem o zbawieniu danym z *łaski* związane jest przekonanie, że może ono być przyjęte wiarą (*sola fide*). W luterskiej teologii *wiara* ma kilka znaczeń. Najważniejsze z nich to postrzeganie wiary jako daru Ducha św. oraz jako zaufania Bogu. To ostatnie szczególnie mocno wybrzmiewa w kantacie, dobrze bowiem koresponduje z promowanymi przez pietyzm osobistymi, bezpośrednimi relacjami z Bogiem. Pojawiają się wezwania: *Zaufaj już dobroci Boga* (BWV 38/3); *Zaufaj tylko wszechmocny Pana i świętej prawdzie Jego* (BWV 38/4) oraz konstatacja: *wciąż mej wiary słaby gmach i ufność ma do Pana na grząskim gruncie budowana* (BWV 38/3). Konstatacja z BWV 38/3 to chyba najsłabszy punkt w kantatowej teologii luterskiej. Sugeruje ona bowiem, że wiarę, choć słabą i chwiejną, można przypisać człowiekowi i jego tęsknocie za zbawieniem. Tymczasem wiara jako taka jest darem Ducha św., który nie tylko ją wzbudza, ale też pobudza. To kantatowe przesunięcie w kierunku wiary jako ludzkiej aktywności jest niewątpliwie elementem pietystycznym, oddziałującym silniej na odbiorcę niż trudna luterska *iustitia passiva*.

W przeciwieństwie do soteriologii Lutrowego hymnu, soteriologia BWV 38 jest explicite chrystocentryczna, odzwierciedla więc w dużo lepszy sposób tak samo zorientowaną soteriologię reformacyjną (*solus Christus*). Jezus, Zbawiciel, Pan, dobry Pasterz przywoływany jest przez Stübela chętnie. Pojawia się w zasadzie w każdej części – poza pierwszą, będącą cytatem

z Lutra – zazwyczaj w kontekście przebaczenia i pocieszenia, jak w BWV 38/2: *W łasce Jezusa jest jedynie pocieszenie, przebaczenie*; w BWV 38/5: *To mnie mój Zbawca uratuje*; czy najpełniej w BWV 38/6: *On dobry Pasterz, owce swe wybawić i odkupić chce od nieprawości wszelkich*. Tylko w tym ostatnim miejscu podanych nieco więcej dookresleń zbawienia jako *wybawienia i odkupienia od nieprawości*, można jednak przypuszczać, że ta soteriologiczna idea kryje się za każdym westchnieniem pogrążonego w grzechu człowieka ku Bogu/Jezusowi, od którego oczekuje ratunku i pociechy. Z perspektywy luterskiej soteriologii, która jest nie tylko chrysto-, ale również staurocentryczna, może nieco zaskakiwać fakt, że nigdzie nie wspomina się o śmierci Jezusa i/lub Jego krzyżu. Wydaje się jednak, że staurocentrycznych implikacji należy poszukiwać przede wszystkim w sformułowaniach o pomocy i ratunku – *godzina ratunku mego* (BWV 38/3); *mnie mój Zbawca uratuje* (BWV 38/4) oraz *ratować Jego troską* (BWV 38/6). Zgodnie bowiem z Lutrową koncepcją zbawienia jako pomocy, człowiek musiałby ponieść konsekwencje swoich grzechów, gdyby *nam nie przyszedł z pomocą Jezus Chrystus, który jako niewinny baranek tę winę i grzech wziął na siebie i zapłacił za nas swoją męką i jeszcze codziennie wstawia się za nami jako wierny, miłosierny pośrednik, zbawiciel, jedyny kaptan i biskup dusz naszych* (WA 26,502)<sup>27</sup>. To jest zasadnicza treść reformacyjnie rozumianej Ewangelii, która ma być zwiastowana nie tylko w kazaniu, ale również w pieśniach.

### Podsumowanie

Kantata *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (BWV 38) niewątpliwie odzwierciedla zasadnicze rysy luterskiej teologii, a soteriologii i antropologii w szczególności. Zostały one jednak zreinterpretowane w duchu pobożności pietystycznej i dzięki temu pozbawione pierwotnej surowości. Nie jest zaskoczeniem, że najbliższe luterskiej teologii są pochodzące od reformatora BWV 38/1 i BWV 38/6. Ostatnia część kantaty mogła być jednak atrakcyjna również dla emocjonalnie reagujących odbiorców osiemnastowiecznych, podobnie jak była dla Bacha i Stübela, którzy nie poddali jej żadnym modyfikacjom. Z jednej strony brak przekształceń wynika oczywiście z założeń projektu kantatowego 1724-25, z drugiej jednak – z wyraźnie wybrzmiewa-

<sup>27</sup> Tamże.

jącej tu, pociągającej luterskiej dialektyki jako syntezy teologicznej dostępnej egzystencjalnemu doświadczeniu każdego wierzącego, niezależnie od preferowanego typu pobożności. W BWV 38/6 elementy wskazujące na Prawo, które uświadamia człowiekowi jego grzeszność (*choć wielki ogrom naszych win; choć grzeszny każdy ludzki czyn; od nieprawości wszelkich*) i elementy wskazujące na Ewangelię (*możniejsza łaska Boża; ratować Jego troską; On, dobry Pasterz, owce swe wybawić i odkupić chce*) wzajemnie się przenikają. Jednocześnie przekonanie o suwerennej, zbawczej woli Boga, który nie chce zgładzić grzesznika, lecz go zbawić, nadają całemu wywodowi teologicznemu utworu charakter optymistyczny i napawający nadzieją.

## Bibliografia

- Braatz T., *Cantata BWV 38 „Aus tiefer Not schrei ich zu dir”*. Commentary <https://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV38-Guide.htm> (dostęp 10.11.2020).
- Dürr A., *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A.A. Teske, Lublin 2004.
- Fenner C., *Psalm 130 Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, <https://www.hymnologyarchive.com/aus-tiefer-not-schrei-ich-zu-dir> (dostęp 12.11.2020).
- Herl J., *Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict*, Oxford 2004.
- Luter M., *Artykuły Szmalkaldzkie*, tłum. W. Niemczyk, w: KWKL, Bielsko-Biała 2011.
- Luter M., *Wyznanie o Wieczery Pańskiej*, tłum. J. Pośpiech, Bielsko-Biała 2014.
- Mincham J., *BWV 38: Aus Tiefer Not schrei ich zu dir. I cry to you in great sorrow*, <http://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-22-bwv-38/> (dostęp 15.11.2020).
- Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*, tłum. A. Teske (kantaty kościelne), A.A. Teske (kantaty świeckie), Lublin 2004.
- Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczonec*, tłum. B. Świdorska, Warszawa 2011.
- Zawistowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, s. 22, <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> (dostęp 1.12.2020).

## Nota o Autorce

**Kalina Wojciechowska** – luterańska biblistka, dr hab., profesor w Katedrze Wiedzy Nowotestamentowej i Języka Greckiego ChAT, wykładowczyni Ewangelikalnej Wyższej Szkoły Teologicznej we Wrocławiu; zajmuje się egzegezą ksiąg narracyjnych i listów katolickich Nowego Testamentu.

Kogo dzisiejsi wiodący kompozytorzy uważają za najlepszego kompozytora wszech czasów? Z pytaniem tym zwróciliśmy się do 174 z nich [...]. Dla jasności sformułowaliśmy cztery kryteria muzycznej wielkości: 1. Oryginalność – w jakim stopniu wybrani kompozytorzy pchnęli muzykę w nowe i niezwykle kierunki?; 2. Oddziaływanie – jak mocno wpłynęli oni na muzyczną scenę zarówno w swoich czasach, jak i w kolejnych latach/stuleciach?; 3. Kunszt – jak doskonale, z technicznego punktu widzenia, jest skonstruowana ich muzyka?; 4. Czysta przyjemność – po prostu, jak wielką przyjemność daje ich muzyka? [...] Zwycięzcą okazał się... Jan Sebastian Bach (1685-1750).

Wszyscy przywołują nazwisko Bacha, którego duch mieszka praktycznie w każdej nucie napisanej od czasów jego śmierci. Z najwyższym kontrapunktycznym kunsztem rzeźbi on muzykę o doskonałej formie i równowadze, wypełniając ją emocjonalną mocą, która odbija się echem przez stulecia. Od bolesnego piękna suit wiolonczelowych i oszalamiających poruszeń utworów klawiszowych aż po dramatyczną siłę kantat, nikt nie zbliżył się, a i zapewne nie mógł się zbliżyć do geniuszu Bacha. [...]

Erkki-Sven Tüür mówi: „Wśród miłośników muzyki uważać Bacha za jej króla może wydać niemal banałem, ale dla mnie to był oczywisty wybór. W twórczości Bacha najbardziej uderza mnie to, jak dokładnie jego muzyka jest budowana w terminach matematycznej precyzji. Piękno jej wewnętrznej architektury odsłania rodzaj kosmologicznego porządku, dotknięcie boskości. Zdumiewa mnie jej niewiarygodna synergia kontrapunktu i harmonii oraz sposobu, w jaki to, co horyzontalne, i to, co wertykalne, łączą się w koherentną całość. Z drugiej strony – bez jakiegóż szczególnej znajomości tych technicznych aspektów czysto dźwiękowy rezultat muzyki Bacha dotyka głęboko słuchacza w najbardziej tajemniczy sposób”.

**BBC Music Magazine**



ALINA MĄDRY

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-6882-8424

# CARLA PHILIPPA EMANUELA BACHA PRZEPIS NA „DOBRE” WYKONANIE – MIĘDZY KOMPOZYTOREM, WYKONAWCĄ A SŁUCHACZEM

## CARL PHILIPP EMANUEL BACH'S RECIPE FOR A “GOOD” PERFORMANCE – BETWEEN THE COMPOSER, PERFORMER AND LISTENER

**Słowa kluczowe:** Carl Philipp Emanuel Bach, *Clavier*, praktyka wykonawcza, styl muzyczny, *Versuch*, XVIII wiek.

**Key words:** Carl Philipp Emanuel Bach, *Clavier*, the practice of performance / performance practice, music style, *Versuch*, 18th century.

**Abstrakt:** Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) był niezwykle istotną postacią dla muzyki europejskiej drugiej połowy XVIII wieku. W jego twórczości muzycznej i teoretycznej zauważalne są zmiany, jakie towarzyszyły temu okresowi. Był to czas, głównie w Niemczech i we Francji, w którym zostają wypracowane nieco odmienne od wcześniej obecnych w muzyce sposoby interpretacji, a ich podstawą staje się pojęcie ekspresji. Cała estetyka muzyczna drugiej połowy XVIII wieku dąży do stworzenia swoistego kodu, który wyznacza konkretne wcielenia muzyczne, które są zrozumiałe dla kompozytora, wykonawcy i odbiorcy. Z tego też powodu po raz pierwszy w historii muzyki pojawia się tak znaczna liczba podręczników do nauczania gry na różnych instrumentach napisanych przez kompozytorów. Pośród nich odnajdujemy bachowski *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Przedstawił w nim śmiałą koncepcję dotyczącą wykonawstwa na instrumencie klawiszowym, a może bardziej na instrumentach klawiszowych, która była ogromnym wyzwaniem dla muzyków drugiej połowy XVIII wieku.



**Abstract:** Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) was an extremely important figure in European music in the second half of the 18th century. The changes that accompanied that period are noticeable in his musical and theoretical works. At that time slightly different ways of musical interpretation from those previously present in music were developed in France and Germany and the concept of expression became its basis. The entire musical aesthetics of the second half of the 18th century aimed to create a specific code that defined specific musical incarnations that were understandable to the composer, performer and listener. For this reason, a large number of textbooks for teaching how to play various instruments were written by composers for the first time in the history of music. Among them we find Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. In it, he presented a bold concept of performance on a keyboard instrument, or rather on keyboard instruments, which became a huge challenge for musicians of the second half of the 18th century.

Wiek XVIII przeszedł do historii cywilizacji europejskiej jako faza przyspieszonego rozwoju gospodarczego i kulturalnego. Pod względem historii muzyki ten wiek można podzielić na dwa etapy: pierwszą i drugą połowę. Właśnie to, co wydarzyło się w drugiej połowie XVIII wieku, zmieniło w dość zdecydowany sposób obraz kultury muzycznej w Europie, tworząc nowe zasady artystyczne i odrzucając w dużym stopniu to, co dotychczas obowiązywało.

Styl muzyczny Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788) podążał za tymi zmianami. Były one tak samo istotne jak przejście od „starego” stylu barokowego z pierwszej połowy XVIII wieku, do klasycznego, który obejmował, najogólniej mówiąc, drugą połowę wieku. Ta epokowa i jakościowa zmiana jest bardzo atrakcyjna dla współczesnych badaczy historii muzyki, szczególnie dla tych, których zajmują zagadnienia funkcjonujące w obszarze muzyki na instrumenty klawiszowe. Bowiem zmiany zachodziły nie tylko w procesie komponowania, ale także eksperymentowano na ogromną skalę w zakresie budownictwa tychże instrumentów. Muzyka Carla Philippa Emanuela Bacha jest idealną egzemplifikacją tych procesów, dlatego cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem wśród wykonawców i badaczy. Jego działalność kompozytorska, przypadająca na lata 1734–1788, trwała ponad 50 lat i obejmowała wszystko, co obecnie uznajemy za fundamentalną zmianę w historii muzyki i estetyki europejskiej, jaka dokonała się w XVIII wieku, a zwłaszcza w jego drugiej połowie.

Centralnym kluczem do XVIII-wiecznego myślenia o estetyce muzyki jest pojęcie muzycznej ekspresji. Jest to oczywiście zjawisko trudne do systematycznego zdefiniowania – w przeciwieństwie do formalnej analizy muzycznej utworu, w której zasady formy wytyczają jasną drogę postępowania, choć chwilami nie wolną od odstępstw i wyjątków. Muzyka drugiej połowy XVIII wieku, głównie w Niemczech i we Francji, wypracowuje nieco odmienne od wcześniej obecnych w muzyce własne sposoby interpretacji, których podstawą staje się pojęcie ekspresji. Cała estetyka muzyczna tego czasu dąży do stworzenia swoistego kodu wyznaczającego konkretne wcielenia muzyczne, które są zrozumiałe dla kompozytora, wykonawcy i odbiorcy. Również na polu nauczania muzyki fakt ten skłania do chęci wypracowania odpowiednich metod, które umożliwią przekazanie uczniowi umiejętności zrozumienia tego kodu i zastosowania go. Z tego też powodu po raz pierwszy w historii muzyki pojawia się tak znaczna liczba podręczników do nauczania gry na różnych instrumentach, napisanych przez kompozytorów, w których poruszane są jednocześnie ważne problemy estetyki muzycznej. Należy tu wymienić przynajmniej te trzy najważniejsze, z początku II połowy XVIII wieku, spośród których odnajdujemy też pracę Carla Philippa Emanuela Bacha:

1. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752<sup>1</sup>.
2. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756<sup>2</sup>.
3. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin cz. 1 1753, cz. 2 1762<sup>3</sup>.

Wszystkie trzy podręczniki doczekały się już polskiego tłumaczenia, co stanowi bardzo ważny krok w upowszechnieniu ich treści dla polskiego czytelnika i stwarza możliwość przyjrzenia się tym tekstom w sposób bardziej wnikliwy. Pierwszy z nich dotyczy zdobywania umiejętności gry na flecie poprzecznym (*traverso*). Jednak tylko niewielka część poświęcona jest

<sup>1</sup> Przekład na język polski: M. Nahajowski, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, Łódź 2012.

<sup>2</sup> Przekład na język polski z oryginału wydania trzeciego z 1789 roku: K. Jerzewska, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, Poznań 2007.

<sup>3</sup> Przekład na język polski: J. Solecka, M. Kraft, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, Kraków 2017.

typowym elementem technicznym, a zdecydowana większość dotyczy takich zagadnień, jak teoria afektów, artykulacja, ornamentacja, improwizacja, tworzenie kadencji, określanie tempa, wykonawstwo muzyczne, opis stylów i gatunków w muzyce<sup>4</sup>. Quantz w swojej pracy odwołuje się do namiętności. Dla niego najważniejszym celem muzyki jest ciągle ich pobudzanie i uspokajanie, z kolei zadaniem muzyka jest rozbudzanie i uspokajanie namiętności u słuchaczy. Kompozytor opowiadał się za dość dużą zmiennością afektów w utworze, co wskazuje na schyłek preferencji barokowych. Mimo że poddał charakterystyce ograniczoną liczbę afektów, to jednak preferował ich różnorodność w obrębie utworu. Wykonawca, jego zdaniem, powinien sam siebie umieć wprowadzać w afekt, który chce przekazać słuchaczowi. Preferowana różnorodność i zmienność wpisuje się duchowo i estetycznie w czas przejściowy, w którym przyszło Quantzowi żyć i tworzyć.

Leopold Mozart również podejmuje ten ważny wątek zaistnienia współodczuwania przez kompozytora i wykonawcę dokładnie takich samych afektów. Gdy kompozytor stworzy taki utwór, który zdolny jest poruszyć słuchaczy musi znaleźć sposób, aby wykonawcy przekazać umiejętność odczytania tego „uczuciowego szyfru”. Przy założeniu oczywiście, że to nie kompozytor będzie wykonywał swoje dzieło. Podręcznik do nauki gry na skrzypcach Leopold Mozart poprzedza krótką historią muzyki, w której imponujący jest katalog teoretyków poczynający od starożytności, z pracami których zapoznał się autor rozprawy<sup>5</sup>.

Carl Philipp Emanuel Bach w *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* przedstawił śmiałą koncepcję dotyczącą wykonawstwa na instrumencie klawiszowym, a może bardziej na instrumentach klawiszowych, która była ogromnym wyzwaniem dla muzyków drugiej połowy XVIII wieku. Kompozytor pragnął ową *Klavierschule*, bazując na tradycyjnym materiale muzycznym, „rozprawić się” z technicznymi detalami i sprecyzować ich użycie, miejsce i rolę w utworze. Podręcznikowy charakter *Versuch* umożliwił dotarcie do bardzo szerokiego kręgu odbiorców: zarówno do znawców, czyli *Kenner*, jak i amatorów-miłośników muzyki, czyli *Liebhaber*. Jak pisze w *Przedmowie*:

<sup>4</sup> M. Nahajowski, dz. cyt., Wstęp s. IX.

<sup>5</sup> Interesujące refleksje na ten temat wraz z dokładnym wypisem autorów i ich prac zawarte są w: J. Irving, *Mozart's Piano Sonatas. Contexts, Sources, Style*, Cambridge 1997, s. 106 i n.

Zamierzam przy tym wszystkim skierować się głównie do tych nauczycieli, którzy dotąd nie prowadzili swoich uczniów według właściwych podstaw tej sztuki. Miłośnicy, którzy zostali wprowadzeni w błąd złym nauczaniem, mogą dzięki moim instrukcjom samodzielnie radzić jego skutkom, pod warunkiem jednak, że przegrali już sporo muzyki. Początkujący zaś ze szczególną łatwością osiągną biegłość, o jakiej nie sądzili, że byłaby możliwa<sup>6</sup>.

Wszyscy zatem po takiej zapowiedzi mogli czuć się „zaopiekowani”. Jednak opanowanie zamieszczonych w *Versuch* zasad nie było takie proste i oczywiste, a przede wszystkim łatwe. Z pewnością bez tej publikacji rozwinięcie się XIX-wiecznej techniki pianistycznej byłoby o wiele uboższe, o ile w ogóle możliwe. To, co ważne dla naszych rozważań, to przyjrzenie się *Versuch* od strony wpływu na wykonawcę i odbiorcę. Rozdział z pierwszej części pt. *O wykonaniu* wydaje się kluczowy. Zanim jednak przyjrzymy się tym treściom, bardziej szczegółowo wspomnijmy, choćby skrótowo, o twórczości na instrumenty klawiszowe Carla Philippa Emanuela Bacha i o samych instrumentach<sup>7</sup>. To bowiem jest punktem odniesienia do zapisów w *Versuch*.

Najważniejszym instrumentem, dla którego Carl Philipp Emanuel tworzył swoją muzykę klawiszową i poprzez który w sposób najbardziej osobisty wyrażał swoją ekspresję, był klawikord. W Niemczech XVIII wiek, a szczególnie jego druga połowa, był czasem eksperymentów w dziedzinie budownictwa instrumentów klawiszowych. Ten czas był bardzo intensywny i przynosił właściwie co chwilę nowe rozwiązania, możliwości czy wręcz nowe instrumenty, które do dziś nie przetrwały<sup>8</sup>. O ile klawikord nie poddał się tym trendom, o tyle klawesyn walczył dzielnie na tej „scenie”, aby dorównać coraz bardziej doskonałym w mechanice i brzmieniu pierwszym fortepianom. Przez ostatnie dwadzieścia lat swojego życia Carl Philipp Emanuel Bach właśnie im poświęcił sporo twórczej uwagi. Nie można jednak zrozumieć jego muzyki na instrumenty klawiszowe, szczególnie z okresu zdominowanego przez *empfindsamer Stil*, którego był czołowym

<sup>6</sup> C.P.E. Bach, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, Martin Kraft, Kraków 2017, s. 31.

<sup>7</sup> Twórczość na instrumenty klawiszowe jest przedmiotem szczegółowej analizy w książce: A. Mądry, *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka–Stylistyka–Dzielo*, Poznań 2003, II wyd. 2014.

<sup>8</sup> A. Mądry, dz. cyt., s. 89–115.

przedstawicielem, bez zrozumienia XVIII-wiecznej tradycji gry na klawikordzie. Fantazje, rondo i około jednej trzeciej sonat, wymagają dokonywania częstych alteracji, zmian trybu zupełnie zmienacka, dokładnego respektowania i realizowania oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych, charakterystycznych i możliwych do wykonania tylko na klawikordzie. Do tego dochodzi jeszcze śpiewny sposób, na wzór muzyki wokalne, przeprowadzania linii melodycznej z wykazywaniem jej ekspresywnych właściwości. Urzeczywistnienie tych, czy jeszcze wielu innych wymagań, jakie ta muzyka z sobą niesie, nie jest możliwe na klawesynie czy pianoforte. Klawikord był najlepszym do tego medium. Kompozytor był całkowicie przeświadczony o wyższości instrumentów klawiszowych. Wystarczy choćby przytoczyć ten jeden, jakże znamienity cytat otwierający *Versuch*:

Instrumenty klawiszowe posiadają wiele zalet, ale i gra na nich przysparza wiele trudności. Z łatwością dowieść można ich doskonałości, gdyż łączą w sobie indywidualne cechy różnych innych instrumentów. Sam jeden instrument klawiszowy może wydobyć pełne brzmienie harmoniczne, do czego w innym przypadku potrzebne byłyby trzy, cztery, lub nawet więcej instrumentów. [...] Wymagania, jakim sprostać musi *Clavier* w porównaniu z innymi instrumentami, świadczą o jego wielorakich możliwościach. Na przestrzenie dziejów muzyki zauważyć możemy, że ci, którzy zyskali wielką sławę w świecie muzyki, zazwyczaj osiągnęli doskonałość na tym instrumencie<sup>9</sup>.

Bezpośrednią i praktyczną realizacją teoretycznych postulatów dotyczących gry na *Clavier* są dołączone przez Carla Philippa Emanuela do traktatu *18 Probestücke in 6 Sonaten* (Wq 63. 1-6, H 70-75), w których szczegółowo prezentuje wszystkie aspekty związane z aplikaturą, artykulacją, dynamiką oraz „wariacyjnością w powtórzeniach”. Ten, kto posiada umiejętność ich prawidłowej realizacji, osiągnie poziom „dobrego” wykonania. Warto wspomnieć, z jego bogatej twórczości na instrumenty klawiszowe, przede wszystkim *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (Wq 50, H 126, 136-40) oddane do druku w 1760 roku, w których przede wszystkim realizuje ów postulat „wariacyjności w powtórzeniach” („mit veränderten Reprisen”). Zdecydowanie do najważniejszych kompozycji zalicza się sześć zbiorów sonat, rond i swobodnych fantazji na instrument klawiszowy dla

<sup>9</sup> C.P.E. Bach, *O prawdziwej sztuce ...*, dz. cyt., s. 29 i 31.

znawców i amatorów – *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber*. Pisanie ich rozpoczął jeszcze w Berlinie i kontynuował niemalże do końca swojego życia. To w nich zawarł zarówno głęboką ekspresję, jak i wirtuozowski blask. To jego swoisty testament muzyczny, w którym jak w kalejdoskopie przedstawił wszystkie możliwości wyrazowe i wykonawcze trzech instrumentów klawiszowych, które na tej XVIII-wiecznej „scenie” były głównymi bohaterami: klawikordu, klawesynu i wczesnego fortepianu. One były określane wspólnym mianownikiem *Clavier*. I dopiero bardziej wnikliwe spojrzenie wykonawcy zaopatrzy go w wiedzę, na którym z tych instrumentów należy dany utwór wykonać. Bo na tym także polega „dobre” wykonanie – na prawidłowym rozpoznaniu.

Proces kodyfikacji zasad „dobrego” wykonania w *Versuch* można przedstawić w dwóch fazach:

1. podanie generalnych reguł dotyczących formy i proporcji kompozycji,
2. stworzenie zasad ich stosowania, które regulują wyróżnione podkategorie możliwych przypadków.

Innymi słowy można mówić o próbie stworzenia uniwersalnej praktyki wykonawczej, w której ograniczona grupa zasad ma objąć wszystkie możliwe przypadki, które są prawdopodobne do spotkania w praktyce. Takie założenie zmusiło Carla Philippa Emanuela Bacha do opracowania dość szczegółowych i konsekwentnych znaków notacyjnych, które przez wykonawcę powinny być rozpoznawalne jednoznacznie, aby w odpowiedni sposób trafić do słuchacza – zgodnie z intencją kompozytora: „Na czym polega dobre wykonanie? Na niczym innym, jak na umiejętności sprawienia, aby słuchając śpiewu lub gry odczuwać myśli muzyczne według ich prawdziwej treści i afektu”<sup>10</sup>.

Carl Philipp Emanuel Bach doprecyzował notację i to właśnie zaprezentował w *Versuch*. Wyróżnił podstawowe aspekty „dobrego” wykonania utworu, które poddał notacyjnemu dookreśleniu:

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 157.

Sednem sprawy w wykonaniu jest wzmocnianie i osłabianie dźwięków, ich wyraz, ich *Schnellen*<sup>11</sup>, ich łączenie, oddzielanie, *Beben*<sup>12</sup>, łamanie akordów, trzymanie dźwięków, ociąganie i dążenie w przód. Jeśli ktoś tych elementów wcale nie używa, bądź też robi to w niewłaściwym czasie, to jego wykonanie jest złe<sup>13</sup>.

A zatem skupienie się na wspomnianych powyżej aspektach wykonawczych, a zarazem wyrazowych, czyli aplikaturze, artykulacji, dynamice oraz „wariacyjności w powtórzeniach” było sednem rozważań w *Versuch*. Bowiem to od dobrego ich opanowania zależało wykonanie zgodne z intencją tworzącego utwór. A tylko takie wykonanie mogło być „dobre”, czyli „prawdziwe”, co tkwi w samym tytule *Versuch*.

Podajmy zatem tylko kilka choćby wskazówek ich realizacji, które zawarte są w traktacie bachowskim, do którego lektury całości szczerze zachęcam. Carl Philipp Emanuel Bach postulował równomierne stosowanie w czasie gry wszystkich palców<sup>14</sup>. Odciął się zdecydowanie od wcześniejszej praktyki, która nie uwzględniała użycia kciuka. Kompozytor tłumaczył tę dotychczasową sytuację okolicznością, że do tej pory pierwszeństwo miała gra akordowa, w której można było obyć się bez tego palca. Natomiast we współczesnych mu czasach, spotyka się taką różnorodność pasaży, że stosowanie wszystkich palców, szczególnie prawej ręki, stało się rzeczą niezbędną. W tej ocenie współczesnej muzyki z pewnością wykorzystał znajomość i doświadczenie, jakiego nabył przy studiowaniu i wykonywaniu ojcowskich dzieł przeznaczonych na *Clavier*. Również znany powszechnie jest fakt, że Jan Sebastian Bach używał kciuka podczas gry. Po raz pierwszy mamy zatem do czynienia w *Versuch* z podaniem dokładnego opalcowania utworu lub jego części. Te precyzyjne wskazówki miały pomóc w sprawnym wykonaniu utworu i przypieczętować używanie kciuka jako pełnoprawnego uczestnika gry.

<sup>11</sup> To określenie wiązało się nie tylko z szybkością wydobywania dźwięków, czyli ze sprawnością techniczną, ale miało szersze znaczenie obejmujące także odpowiedni ruch palca, który potrafił różnicować dźwięk pod względem barwy i dynamiki. Patrz: C.P.E. Bach, *O prawdziwej sztuce* ..., dz. cyt., s. 126, przypis 186.

<sup>12</sup> Dokładnie chodzi o *Bebung*, czyli ozdobnik charakterystyczny i możliwy do wykonania tylko na klawikordzie, który polega na uginaniu struny bez odrywania palca od klawisza. Patrz: C.P. E. Bach, *O prawdziwej sztuce* ..., dz. cyt., s. 40, przypis 43.

<sup>13</sup> Tamże, s. 157.

<sup>14</sup> Uwagi związane z palcowaniem zawarł Carl Philipp Emanuel Bach w pierwszej części *Versuch*, pierwszym rozdziale *O palcowaniu*, tamże, s. 45–80.



Z kolei w przypadku artykulacji skupił się głównie na *detache* i *legato*, jako na tych, które mają najbardziej istotny wpływ na wykonanie i które do tej pory były najmniej sprecyzowane<sup>15</sup>. Kompozytor omawia dokładnie sytuacje, w których winny być zastosowane, np. *legato* winno się stosować w przebiegach z dźwiękami przejściowymi granymi w opozycji do basu, nawet wtedy, gdy nie odnotowano łuku. Do charakterystycznych oznaczeń artykulacyjnych, które stosował kompozytor, należy zaliczyć wspomniane powyżej *Bebung*. To oznaczenie typowe dla klawikordu i możliwe do wykonania tylko na tym instrumencie. Najkrócej mówiąc oznacza vibrato, które wykonawca stosuje, „wibrując” palcem na wciśniętym klawiszu, którego zakończenie w postaci tangentu ma bezpośredni kontakt ze struną. Specyfika klawikordowego mechanizmu z nieruchomą dźwignią klawiszową umożliwia taki wpływ na brzmienie i drgania struny, jaki w tej chwili możliwy jest do uzyskania choćby grającemu na gitarze.

W swoich odniesieniach do dynamiki Bach odnosił się – choć dość selektywnie – do twierdzeń Quantza. Szczególnie ma to zastosowanie w połączeniu dynamicznego cieniowania z harmoniczną strukturą utworu:

Ogólnie można stwierdzić, że dysonanse mają być grane silniej, a konsonanse słabiej, jako że te pierwsze wzmagają napiętności, a te drugie uciszają je. Niezwykły zwrot, który ma pobudzać gwałtowny afekt myśli muzycznych musi wyrażony mocno. Tak zwane rozwiązania zwodnicze należy z tego powodu grać generalnie forte, ponieważ często stosuje się je właśnie w celu wzbudzenia silnego afektu<sup>16</sup>.

Ta zasada generalizuje w pewien sposób rozplanowanie dynamiczne w utworze, wyraźnie odnosząc się do melodyczno-harmonicznych elementów dzieła. Wszelkie figury mają być uwypuklone przez dynamikę. Dysonanse powodują zachwianie harmoniczne – ich zaakcentowanie poprzez dynamikę prowadzi w kierunku stabilizacji nowych odniesień tonacyjnych – a te zmiany były bardzo częste stosowane przez Carla Philippa Emanuela Bacha i to na małych przestrzeniach. Takie postawienie sprawy nie wymaga po części stosowania specjalnych znaków notacyjnych, ponieważ dynamika jest zawarta bardziej w fundamentach strukturalnych samej kompozycji

<sup>15</sup> Patrz rozdział trzeci *O wykonaniu* pierwszej części *Versuch*: tamże, s. 157–171.

<sup>16</sup> Tamże, s. 172.

i co ważne – jest bezpośrednio związana z afektami, czyli emocjonalną zawartością utworu.

Na koniec jeszcze słów kilka o wspomnianej „wariacyjności w powtórzeniach”. Carl Philipp Emanuel Bach był mistrzem manipulacji muzycznymi odcinkami. Czynił to po to, aby uzyskać bezpośrednią i silną ekspresję. Stanowiło to zdecydowaną opozycję do gładkich, długookresowych formalnych struktur, szczególnie charakterystycznych dla kompozytorów z kręgu wiedeńskiego. Owe manipulacje znalazły najlepszą egzemplifikację w obszarze „powtórzeń z wariacją” czy „wariacyjności w powtórzeniach” (wspomniane powyżej sonaty „mit veränderten Reprisen”). Był to obszar niezwykle uzależnienia się twórcy od interpretatora jego muzyki – wykonawcy. Do tego zagadnienia podszedł Bach w sposób szczególny w *Versuch*. Siebie jako kompozytora postawił na pierwszym miejscu i to z dwóch powodów:

1. praktycznego – bo status li tylko interpretatora w tamtych czasach nie był jeszcze sztywno zdefiniowany przez tradycję;
2. nie chciał, aby jego zamiysł ekspresji mijał się z zamiylem interpretatora.

Czytamy w przedmowie do wydania sześciu sonat „mit veränderten Reprisen”:

Niezbędne dzisiaj jest zmienianie powtórzeń. Każdy oczekuje tego od każdego wykonawcy. Niemalże każda myśl powinna być zmieniana w powtórzeniu – nie zważając na układ utworu i możliwości wykonawcy. Ta zmienność jest tym, co powoduje, że większość słuchających krzyczy BRAVO – szczególnie wtedy, kiedy towarzyszy temu długa i czasami przesadnie ozdobna kadencja<sup>17</sup>.

Celowanie w „zrobieniu wrażenia” na publiczności było wówczas powszechną praktyką – kompozytor i wykonawca byli współtwórcami w procesie „zdobienia” kompozycji – pierwszy dostarczał „surowego” materiału, drugi nierozpoznawalnie go „zdobił”. Interpretator miał zatem w owym czasie funkcję bardziej zbliżoną do kompozytora, bo współtworzył utwór. To nie jest zaskakujące, tym bardziej, że kompozytor najczęściej sam wykonywał swoją muzykę. Kompozytor – producent stosunkowo skończonej „wiadomości” podawał ją wykonawcy, który stawał się jej głosicielem. Szala ciężkości bardzo przechyla się tu w stronę ekspresyjnej interpretacji utworu,

<sup>17</sup> Przedmowa kompozytora załączona do berlińskiego wydania z 1759 roku *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (Wq 50. 1-6, H 126, 136–140).

która winna wywołać nieustanną komunikację między interpretatorem i słuchaczem. Odpowiedzialność, która spadła na wykonawcę, była podwójna – prawidłowo odkodować zakodowaną ekspresję utworu od kompozytora i przekazać ją właściwie słuchaczowi. Bach musiał zawierzyć kodowi notacji, aby to się spełniło. Jednak w pewien sposób musiał się poddać, bo mimo swych usilnych starań nie mógł znaleźć jednoznacznej metody, aby zaprogramować wykonawcę tak, jak chciał. Znalazł się całkowicie w jego rękach i tylko poprzez wskazówki, notacyjne symbole, uwagi zawarte w *Versuch* wraz z konkretnymi przykładami, mógł po części osiągnąć zamierzony cel. Próbuąc się „ratować” dawał często dość ogólne wskazówki, np.: „Należy grać z duszy, a nie jak tresowane zwierzę”<sup>18</sup>.

Carl Philipp Emanuel Bach uczynił wszystko, aby doprecyzować notację i uczynić z niej narzędzie, która dla wykonawcy eliminuje wszelkie niejasności. Notacja dzięki niemu zrobiła olbrzymi krok, ale nie stała się jedyną „metodą metod”. To na szczęście niemożliwe, ale też i niepotrzebne. Bowiem dźwięki są jak słowa, które mają swoje zamienniki i ich użycie nie ztraca pierwotnego znaczenia, nie zaprzecza pierwotnej intencji, tylko ją modyfikuje. Wykonawca może wykonać utwór ubogacając pierwotny zamysł kompozytora bez zmiany jego sensu, jego ekspresywnej zawartości. Postęp notacji, jaki dokonał się dzięki treściom zawartym w *Versuch* i ich egzemplifikacji w twórczości na instrumenty klawiszowe spowodował, że Carl Philipp Emanuel Bach ubogacił w drugiej połowie XVIII wieku zdolność do komunikowania się kompozytora z wykonawcą i wykonawcy ze słuchaczem:

Muzyk nie jest w stanie nikogo wzruszyć, jeśli sam nie ulega wzruszeniu. Koniecznie musi być w stanie sam siebie wprowadzić we wszystkie afekty, które chce wzniesić u swoich słuchaczy, gdyż ujawniając swoje własne uczucia najlepiej słuchaczy poruszy do współodczuwania. [...] Dobre wykonanie może też podnieść walory przeciętnego utworu i przydać mu poklasku<sup>19</sup>.

Warto o tym pamiętać, bowiem ta zasada dobrego, czyli prawdziwego wykonania jest niezmienna i ponadczasowa.

<sup>18</sup> C.P.E. Bach, *O prawdziwej sztuce* ..., dz. cyt., s. 159.

<sup>19</sup> Tamże, s. 161.

## Bibliografia

Bach C.P.E., *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, M. Kraft, wyd. Astraia, Kraków 2017.

Irving J., *Mozart's Piano Sonatas. Contexts, Sources, Style*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Mądry A., *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka–Stylistyka–Dzieło*, wyd. Rhythmos, Poznań 2003, II wyd. 2014.

Mozart L., *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, wyd. polskie: *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Jerzewska, Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, Poznań 2007.

Quantz J., *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, wyd. polskie: *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2012.

## Nota o Autorce

**Alina Mądry** – dr hab., prof. UAM, muzykolog, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, przewodnicząca Rady Naukowo-Wydawniczej Dzieł Wszystkich Henryka Wieniawskiego, członek Zespołu Naukowo-Redakcyjnego Jasnogórskich Muzykaliów, sekretarz Komisji Muzykologicznej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, współpracownik Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu, założyciel i prezes Stowarzyszenia Musica Patria. W latach 2012–2016 pracowała na stanowisku kustosa w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, oddział Muzeum Narodowego.

Autorka dwóch książek, edycji źródłowo-krytycznych, kilkudziesięciu artykułów naukowych i popularnonaukowych. Uczestniczyła w ponad pięćdziesięciu konferencjach naukowych ogólnopolskich i międzynarodowych. Realizowała granty naukowe związane z opracowywaniem źródeł muzycznych. W swojej działalności, zarówno naukowej jak i popularyzatorskiej, koncentruje się przede wszystkim wokół zagadnień związanych z muzyką polską i powszechną od końca XVII do I połowy XIX wieku. Poszukuje, odkrywa i opracowuje nieznane dotąd źródła rodzimej muzyki.

Pewnego niedzielnego popołudnia latem 1955 roku, kiedy miałem piętnaście lat, wałęsałem się po ogrodzie na tyłach naszego domu na przedmieściach Kapsztadu, rozmyślając, czym by się tu zająć – nuda była wówczas głównym problemem życiowym – gdy nagle z sąsiedniego budynku dobiegły mnie dźwięki muzyki. Dopóki nie umilkły, byłem jak skamieniały, nie ośmieliłem się odetchnąć. Oto muzyka przemawiała do mnie tak, jak nie przemówiła nigdy przedtem.

Utwarem muzycznym, któremu się wtedy przysłuchiwałem, było *Das wohltemperierte Klavier* (*Klawesyn dobrze temperowany*) Bacha. [...] Moment objawienia [...] o fundamentalnym znaczeniu w moim życiu [...]. Tytuł utworu poznałem dopiero później [...].

W Bachowskiej muzyce nie ma nic niejasnego, żaden z poszczególnych kroków nie jest tak niebywały, by nie można by było go naśladować. Gdy jednak sekwencja dźwięków urzeczywistnia się w czasie, proces kompozycji przestaje w pewnej chwili być zwykłym łączeniem elementów – elementy przylegają do siebie jako obiekt wyższego rzędu w sposób, który mogę scharakteryzować tylko przez analogię: ucieleśnienie idei zawiązania akcji, jej rozwinięcia i rozwiązania, bardziej uniwersalnych od muzyki. Bach myśli muzyką. Muzyka wymyśla siebie za pośrednictwem Bacha.

Objawienie w ogrodzie było przełomowym wydarzeniem w kształtowaniu się mojej osoby.

\*\*\*

Najlepszy dowód, że życie jest dobre, czyli może jednak istnieje jakiś Bóg, któremu leży na sercu nasze dobro, stanowi to, że każdy z nas w dniu narodzin dostaje muzykę Jana Sebastiana Bacha. Otrzymujemy ją w prezencie, niezasłużenie, po prostu za nic, darmo.

**John Maxwell Coetzee**



INÉS R. ARTOLA

UNIwersYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE

**LA BACCHANTE: WANDA LANDOWSKA  
Y LA INTERPRETACIÓN DE J.S. BACH.  
TEORÍAS, MITOS Y POLÉMICAS**  
*THE BACCHAE: WANDA LANDOWSKA  
AND HER INTERPRETATION  
OF J.S. BACH. THEORIES, MYTHS  
AND POLEMICS*  
**BACHANTKA: WANDA LANDOWSKA  
I INTERPRETACJA J.S. BACHA. TEORIE,  
MITY I POLEMIKI**

**Palabras clave:** W. Landowska, J.S. Bach, clave, siglo XX, música antigua, piano, teoría, polémica.

**Key words:** W. Landowska, J.S. Bach, harpsichord, 20th century, early music, piano, theory, polemics.

**Słowa kluczowe:** W. Landowska, J.S. Bach, klawesyn, wiek XX, muzyka dawna, fortepian, teoria, polemika.

**Resumen:** Landowska reivindicará un repertorio para el clave en el que juega un papel predominante la música de Johann Sebastian Bach. Para legitimarlo, además, dejó numerosos escritos en defensa de esta música, a favor de su popularización al tiempo que exigiendo una calidad interpretativa e intelectual profunda para todo aquel que quiera acercarse a la música del maestro alemán. Analizando los escritos de Landowska sobre J. S. Bach y el clave, dilucidamos un credo estético inamovible, tal vez cuestionable en algunos aspectos, pero que sin duda no solo hizo historia, sino que creó una verdadera escuela. Hasta el punto de que podemos afirmar, en lo que respecta a Bach, que el legado escrito y sonoro de Wanda Landowska es determinante desde una perspectiva actual para comprenderlo. Le debemos mucho a esta gran artista, y aquí queremos hacer algunas anotaciones sobre algunos aspectos que comunicó en torno a Bach en sus



escritos, manteniendo (como no puede ser de otro modo) la distancia temporal y científica que nos separa.

**Abstract:** The harpsichord repertoire in which the music of Johann Sebastian Bach played a dominant role was extremely important for Wanda Landowska. She popularized this music and stood up for it in many publications, requiring not only high-quality interpretation, but also intellectual preparation from anyone who would like to perform the works of the German composer. Analyzing Landowska's writings on Bach and the harpsichord, we discover an unshakable artistic credo, perhaps questionable in some respects, which, however, undoubtedly not only went down in history, but created a real school. We can even say that Landowska's publications and recordings are critical to understanding Bach from today's perspective. We owe a lot to this great artist and in our article we want to look at some of the aspects present in her publications on Bach, aware (because it cannot be otherwise) of the temporal and scientific distance that separates us from them.

**Abstrakt:** Dla Wandy Landowskiej niezwykle ważny był repertuar klawesynowy, w którym dominującą rolę odgrywała muzyka Johanna Sebastiana Bacha. Popularyzowała tę muzykę i broniła jej w wielu publikacjach, wymagając nie tylko wysokiej jakości interpretacji, ale też przygotowania intelektualnej od każdego, kto chciałby podjąć się wykonywania dzieł niemieckiego kompozytora. Analizując pisma Landowskiej na temat Bacha i klawesynu, odkrywamy niewzruszone credo artystyczne, być może dające się zakwestionować w niektórych aspektach, które jednak bez wątpienia nie tylko przeszło do historii, ale stworzyło prawdziwą szkołę. Możemy nawet powiedzieć, że bachowskie publikacje i nagrania Landowskiej mają decydujące znaczenie dla zrozumienia Bacha z dzisiejszej perspektywy. Wiele zawdzięczamy tej wielkiej artystce i w naszym artykule pragniemy przyrzeć się niektórym aspektom obecnym w jej publikacjach na temat Bacha, świadomi (ponieważ nie można inaczej) dystansu czasowego i naukowego, który nas od nich dzieli.

### Preludium: spełniona obietnica pewnej dziewczynki

„Pewnego dnia, gdy dorosnę, zrobię to, co chcę zrobić, co kocham: zagram program poświęcony w całości Bachowi, Mozartowi, Rameau i Haydnowi”<sup>1</sup> – napisała Wanda Landowska, będąc jeszcze małą dziewczynką i zachowała tę swoją obietnicę w kopercie ozdobionej przez nią własnoręcznie napisanymi słowami: „Otworzyć, gdy będę dorosła”.

<sup>1</sup> Cyt. za Restout, D., *U boku Wandy Landowskiej*, „Canor” 1994, nr 3 (10), s. 6.

## Preludio: la promesa cumplida de una niña

“Algún día, cuando crezca, haré lo que quiero hacer, lo que amo: tocaré el repertorio completo de Bach, Mozart y Rameau”<sup>1</sup>, escribió Wanda Landowska siendo aún una niña y guardando esta auto promesa en un sobre decorado por ella misma con el mensaje escrito por fuera: “Abrir cuando sea mayor”.

<sup>1</sup> „Pewnego dnia, gdy dorosnę, zrobię to, co chce zrobić, co kocham: zagram program poświęcony w całości Bachowi, Mozartowi, Rameau i Haydnowi” (...) „Otworzyć, gdy będę dorosła”. Citado en: Restout, D., *U boku Wandy Landowskiej*, „Canor”, 3 (10), p. 6.

Dziewczynka, już od dziecka uznawana za geniusza<sup>2</sup>, dotrzymała tej obietnicy: konsekwentnie i niestrudzenie poświęciła całe życie badaniu, interpretowaniu i popularyzacji repertuaru i instrumentu, które na początku ubiegłego wieku popadły w zapomnienie.

Przyszła na świat w Warszawie w 1879 roku i w swoim rodzinnym mieście rozpoczęła naukę gry na fortepianie, zachęcana i popierana bez wątplenia przez swoją matkę – Ewę Landowską, która będzie towarzyszyć córce i wspierać ją przez całe życie<sup>3</sup>. Uczyła się gry na fortepianie u profesorów takich jak Michałowski, którego zawsze zachowa we wdzięcznej pamięci. Już wtedy upierała się, by studiować i grać muzykę Bacha, co potwierdza znana anegdota o tym, jak otrzymała przydomek „Bachantki”:

Wanda zawsze obstawała przy graniu Bacha obok reszty obowiązkowego repertuaru. Na swoim pierwszym publicznym koncercie zagrała m.in. *Suitę angielską e-moll* Bacha. Później, gdy miała 14 lat, słynny dyrygent Nikisch usłyszał, jak grała preludium i fugę z *Das Wohltemperierte Klavier*. Na wpół zdumiony, a po części żartem nazwał ją *Bachantką*<sup>4</sup>.

To słowa sławnego dyrygenta, który słuchał, jak Landowska grała jedno z preludium i fug z *Das Wohltemperierte Klavier*, kiedy była jeszcze nastolatką.

<sup>2</sup> Zgodnie z anegdotą przytoczoną przez Denise Restout, jeden z jej nauczycieli z Warszawy, Jan Kleczyński, powiedział wzruszony ze łzami w oczach: „ta dziewczynka to geniusz!” (*this child is a genius!*). Zdaniem Restout było to prawdopodobnie powodem, dla którego matka zdecydowała o zmianie profesora dla małej Wandy na bardziej wymagającego (zob. Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 6).

<sup>3</sup> Postać matki Landowskiej, podobnie jak Henryk Lew (jej towarzysz i impresario w czasie prawie dwóch decydujących w karierze naszej bohaterki dziesięcioleci), w ogóle nie są przedmiotem studiów, mimo że odegrali determinującą rolę w rozwoju artystycznym Landowskiej. Wiadomo, np. że sama matka Landowskiej zajęła się obsługą korespondencji przychodzącej do jej francuskiej rezydencji w czasie długich pobytów i tournée Landowskiej w Stanach Zjednoczonych, w tym m.in. listów wysyłanych w imieniu wykonawczynie do kompozytora Manuela de Falli. (Zob.: Loes Dommering-van Rongen, *Wanda Landowska – Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*, French Edition, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016).

<sup>4</sup> W oryginale: “Wanda always insisted on playing Bach along with the rest of the imposed curriculum. At her first concert in public she played, among others, Bach’s English Suite in E Minor. Later, when she was about fourteen, the celebrated conductor Nikisch heard her play a prelude and a fugue from *The Well-Tempered Clavier*. Half in amazement, half in jest, he nicknamed her *Bacchante*”. W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music...*, s. 6.

Aquella niña, que ya fue considerada como un genio desde su más tierna infancia<sup>2</sup>, cumplió esa promesa: consecuentemente y sin descanso, dedicó toda su vida a la investigación, interpretación y difusión de un repertorio y un instrumento que a principios de siglo pasado habían caído en el olvido.

Nacida en Varsovia en 1879, fue en su ciudad natal donde completó los primeros estudios de piano, apoyada y alentada sin duda por su madre, Eva Landowska, quien acompañará y apoyará a su hija durante toda su vida<sup>3</sup>. Completa los estudios de piano con profesores como Michałowski, de quien Wanda siempre guardará un grato recuerdo. Ya por aquel entonces, Wanda lucha por estudiar e interpretar la música de Bach y en otra conocida anécdota, recibe el apodo de “Bacchante”:

Wanda siempre insistió en tocar a Bach junto con el resto del currículum impuesto. En su primer concierto en público tocó, entre otros, la *Suite Inglesa en Mi Menor* de Bach. Más tarde, cuando tenía unos catorce años, el célebre director Nikisch la oyó tocar un preludio y una fuga de El Clave Bien Temperado. Medio asombrado, medio en broma, la apodó *Bacchante*<sup>4</sup>.

Palabras del afamado director de orquesta que empleó al escuchar a Wanda interpretar uno de los preludios y fugas de *El Clave Bien Temperado* cuando era aún una adolescente.

<sup>2</sup> Recoge la anécdota Denise Restout de cómo uno de sus profesores en Varsovia, Jan Kleczynski, dijo con emoción y lágrimas en los ojos: “this child is a genius!” (¡esta niña es un genio!) motivo por el que probablemente, en opinión de Restout, la pequeña Wanda por decisión de su madre cambió a un profesor más exigente (Véase: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 6).

<sup>3</sup> La figura de la madre de Landowska, al igual que la de Henry Lew (compañero y representante durante casi dos décadas decisivas en la carrera de nuestra protagonista), no están en absoluto investigadas a pesar de que cometieron un rol determinante en el desarrollo artístico de Landowska. Tenemos constancia, por ejemplo, de que la propia madre de Landowska, se ocupó de atender la correspondencia llegada a su residencia francesa durante las largas estancias y giras de Landowska por los Estados Unidos, como por ejemplo las cartas enviadas en nombre de la intérprete al compositor Manuel de Falla. (Véase: Loes Dommering-van Rongen, *Wanda Landowska - Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*, French Edition, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016).

<sup>4</sup> [Traducción al castellano de la autora]. Original: “Wanda always insisted don playing Bach along with the rest of the imposed curriculum. At her first concert in public she played, among others, Bach’s English Suite in E Minor. Later, when she was about fourteen, the celebrated conductor Nikisch heard her play a prelude and a fugue from *The Well-Tempered Clavier*. Half in amazement, half in jest, he nicknamed her *Bacchante*”. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music...*, p. 6.

Landowska ukończyła studia pianistyczne w swoim rodzinnym mieście i już w wieku 16 lat widzimy ją w Berlinie, studiującą kompozycję u Urbana, który był również nauczycielem Paderewskiego. To tam, w Berlinie, usłyszy po raz pierwszy na koncercie *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha, które wywarło na niej ogromne wrażenie. Niemniej te lata studiów w Berlinie chyba też jej nie zadowolili: owszem chciała uczyć się kontrapunktu, ale wychodząc od dzieł Bacha. Czuła, że traci czas studiując rzeczy niepotrzebne, nie mogąc zbliżyć się i zgłębić muzyki, którą kochała od dziecka.

Wreszcie w Paryżu udaje jej się spełnić swoje marzenia. Przenosi się tam w 1900 roku razem z człowiekiem, który przez prawie dwadzieścia lat będzie jej mężem, impresario, gorącym admiratorem i towarzyszem studiów: Henrykiem Lwem. To w stolicy Francji młodzience Wandzie uda się rozpocząć najbardziej intensywne studia nad muzyką dawną: będzie zwiedzać muzea i oglądać dawne instrumenty, analizować źródła pisane i muzyczne, interesować się coraz bardziej klawesynem, jego brzmieniem, techniką i repertuarem.

Zaczyna wtedy współpracę ze *Scholą Cantorum*, gdzie będzie też występować z recitalami. Wśród kolegów z tej instytucji, który wspierali jej ryzykowną decyzję poświęcenia sił i energii wydobywaniu z zapomnienia i propagowaniu klawesynu, zwłaszcza wykonywaniu dzieł Bacha – należy wyróżnić postać Alberta Schweitzera. To właśnie on w swojej biografii Bacha napisał o Landowskiej: „Każdemu, kto słuchał *Koncertu włoskiego* w wykonaniu Wandy Landowskiej na jej cudownym klawesynie *Pleyela* będzie trudno zrozumieć, jak można w ogóle wykonywać go na współczesnym fortepianie”<sup>5</sup>.

Paryż był jednym z europejskich ośrodków, gdzie u progu XX wieku zaczynano wydobywać z zapomnienia i popularyzować muzykę dawną w instytucjach takich jak wyżej wspomniana. Tam, wśród wielu innych postaci, była też charyzmatyczna księżna Polignac, która również grała dzieła niemieckiego kompozytora na organach i fortepianie. Wielokrotnie zapraszała Landowską z recitalami do swego salonu; utrzymywała też kontakt ze *Scholą*

<sup>5</sup> “Anyone who has heard Wanda Landowska play *The Italian Concerto* on her wonderful Pleyel harpsichord finds it hard to understand how it could ever again be played on a modern piano”, fragment książki: Schweitzer A., *Jean-Sébastien Bach Le musicien-poète*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905 (wersja hiszpańska: *J.S. Bach: El músico-poeta*, Buenos Aires, Ricordi Americana 1955). Cyt. za: Lawson C., *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, 2009, s. 164.

Landowska terminó exitosamente los estudios de piano en su ciudad natal y a los 16 años la encontramos ya en Berlín estudiando composición con Urban, quien había sido maestro a su vez de Paderewski. Es allí, en Berlín, donde escucha por primera vez en concierto el *Oratorio de Navidad* de Bach, quedando profundamente impresionada. Sin embargo, estos años berlineses estudiantiles no parecen tampoco satisfacerla: ella quería estudiar contrapunto, sí, pero partiendo de la obra de Bach. Sentía que perdía el tiempo estudiando cosas innecesarias y sin poder acercarse y profundizar en la música que amaba desde niña.

Crecen sus ansias y, finalmente en París, logra sus expectativas. Allí se traslada en 1900 con quien sería durante casi dos décadas su marido, representante, ferviente admirador y compañero de investigaciones: Henry Lew. Es en la capital francesa en donde una jovencísima Wanda logra comenzar a investigar más sobre música antigua: visitando museos y viendo instrumentos antiguos, analizando fuentes escritas y musicales, interesándose cada vez más por el clave, su sonoridad, técnica y repertorio.

Comienza entonces a colaborar y dar recitales en la *Schola Cantorum* y, entre los compañeros de la institución que apoyaron su arriesgada decisión de dedicar sus esfuerzos y energía a la defensa y recuperación del clave -especialmente para la interpretación de Bach-, cabe destacar la figura de Albert Schweitzer, quien en la biografía que publicó sobre J.S. Bach, dijo sobre Landowska: “Cualquiera que haya escuchado a Wanda Landowska tocar el *Concierto Italiano* en su maravilloso clave *Pleyel* le será difícil entender cómo será posible volver a interpretarlo en un piano moderno”<sup>5</sup>.

Era París uno de los centros europeos en los que comenzaba a recuperarse y reclamar la música antigua a través de instituciones como esta a principios de siglo XX. Allí, y entre otras muchas figuras, nos consta también la de la carismática Princesa de Polignac, quien igualmente interpretó al órgano y piano piezas del maestro alemán e invitó en varias ocasiones a Landowska a dar recitales en su salón, estando igualmente en contacto con la *Schola*

<sup>5</sup> “Anyone who has heard Wanda Landowska play *The Italian Concerto* on her wonderful Pleyel harpsichord finds it hard to understand how it could ever again be played on a modern piano”, pasaje del libro: Schweitzer A., *Jean-Sébastien Bach Le musicien-poète*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905 (Versión en castellano: J.S. Bach: El músico-poeta, Buenos Aires, Ricordi Americana 1955). Citado en: Lawson C., *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, 2009, p. 164.

*Cantorum*<sup>6</sup>. Upodobanie do muzyki barokowej i stylu galant niewątpliwie zbliżyło drogi obu pań, decydujących postaci w historii muzyki XX wieku, które połączyły swe wysiłki w celu wskrzeszenia muzyki dawnej.

Oдноśnie biografii Bacha w pierwszych latach minionego wieku poza cytowaną już pracą Schweitzera, należy wskazać na dzieło André Pirro<sup>7</sup>, który również należał do kręgów zbliżonych do *Schola Cantorum* i także musiał popierać Landowską, ponieważ ona sama będzie go później cytować w swoich pismach. Obie książki (Schweitzera i Pirro) ukazały się w 1905 roku, dokładnie wtedy, gdy artystka opublikowała artykuł o wykonywaniu muzyki Bacha na klawesynie<sup>8</sup>. Dwa lata później napisze kolejny artykuł o utworach niemieckiego kompozytora na klawesyn<sup>9</sup>. Będzie to tylko początek obszernej spuścizny teoretycznej naszej bohaterki, pochodzącej zwłaszcza z tych pierwszych paryskich lat i jej ostatniego okresu spędzonego już w Stanach Zjednoczonych.

Począwszy od owego decydującego roku 1905 Landowska wykonuje koncerty na fortepianie i klawesynie, część recitalu gra na jednym, część na drugim instrumencie, ukazując poza talentem interpretatorki swoje zacięcie pedagogiczne w stosunku do publiczności, którą w ten sposób może zapoznawać z brzmieniem klawesynu i nowatorskim (choć bardzo starym) sposobem gry na tym instrumencie. Odbywa tournée po wielu krajach Europy, m.in. bardzo często – od samego początku i przez prawie trzy dekady – po Hiszpanii<sup>10</sup>, gdzie jest podziwiana i oklaskiwana, nawet jeśli bierze

<sup>6</sup> “Winnaretta fell in love simultaneously with Bach’s music and the sound of the organ. She may have asked for organ lessons at this time” – pisze biografka Vinnarety Singer (księżnej de Polignac) na temat jej pierwszych lat (konkretnie chodzi tu o 1878, na rok przed urodzeniem Landowskiej), kiedy uczyła się muzyki, by potem stać się mecenaską muzyków. Zob.: Kahan S., *Music’s Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, New York 2011, s. 23. W tej biografii wielokrotnie wspomina o Bachu, którego arystokratka darzyła ogromny podziwem, jak również o jej istotnej roli w propagowaniu i rozpowszechnianiu jego muzyki w intelektualnych kręgach paryskich, co niewątpliwie zbliżyło obie panie i przyczyniło się do ich bliskiej współpracy.

<sup>7</sup> Pirro, A., *L’Esthétique de Jean-Sébastien Bach* (Paris, 1907). Tłum. ang.: Joe Armstrong: *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*, 1. wyd.: Rowman & Littlefield, 2014.

<sup>8</sup> Wanda Landowska, *Sur le Intérpretation des Oeuvres de Clavecin de J.S. Bach*, „Mercure de France”, 1905.

<sup>9</sup> Wanda Landowska, *Les Oeuvres de Clavecin de Bach*, „Musica”, 1907.

<sup>10</sup> Zob. m.in.: Torres Clemente, E.: *La huella de Wanda Landowska en España. ‘Camino en la sombra que nos separa del pasado’*, „Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX”, w: *Música y Musicología* (red. Leticia Sánchez de Andrés, Adela



*Cantorum*<sup>6</sup>. Una pasión por la música barroca y de estilo galante que, sin duda, uniría los caminos y colaboración de ambas mujeres, personajes decisivos en la historia de la música tanto del siglo XX, como en la recuperación de la antigua.

En estos primeros años de la pasada centuria y en lo que a biografías sobre Bach se refiere, además de la ya citada de Schweitzer, hemos de destacar aquí la de André Pirro<sup>7</sup> quien, a su vez, igualmente formó parte de los círculos de la *Schola Cantorum* y que hubo de ser también partidario de Landowska, dado que lo ella misma lo cita posteriormente en sus escritos. Ambas publicaciones (la de Schweitzer y Pirro) datan de 1905, justo el mismo año en que la propia Wanda publica un artículo sobre la interpretación al clave de la música de Bach<sup>8</sup> y dos años más tarde sobre las obras para clave del compositor alemán<sup>9</sup>. Serán solo el principio de un amplio legado teórico que compilará nuestra protagonista, especialmente en estos primeros años parisinos y en sus últimos años ya en los Estados Unidos.

Desde aquel temprano y decisivo 1905, Landowska comenzó a introducir en sus conciertos tanto el piano como el clave, dedicando partes de sus recitales a uno y otro instrumento, y mostrando de este modo, además de sus cualidades interpretativas, su vertiente pedagógica para con el público, que podría así instruirse con la sonoridad y el novedoso (aunque antiquísimo) modo de ejecución del clave. Comienza así a realizar giras por diferentes países europeos, entre ellos, muy recurrentemente desde sus comienzos -y durante casi tres décadas- por España<sup>10</sup>, donde será admirada y aplaudida, si bien también

<sup>6</sup> “Winnaretta fell in love simultaneously with Bach’s music and the sound of the organ. She may have asked for organ lessons at this time”, dice su biógrafa acerca de los primeros años (en concreto, aquí, en 1878, un año antes de que Landowska naciera) de Winnaretta Singer (Princesa de Polignac) como aprendiz de música y futura mecenas musical. Véase: Kahan S., *Music’s Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, Nueva York 2011, p. 23. En dicha biografía encontramos numerosos pasajes con alusiones a Bach, por quien la mecenas sintió una gran admiración y jugó un relevante papel en su propagación y difusión por los círculos intelectuales parisinos, algo que, sin duda, sería motivo del acercamiento y colaboración entre ella y nuestra protagonista.

<sup>7</sup> Pirro, A., *L’Esthétique de Jean-Sébastien Bach* (Paris, 1907). Versión inglesa de Joe Armstrong: *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*, primera publicación en: Rowman & Littlefield, 2014.

<sup>8</sup> Wanda Landowska, *Sur le Intérpretation des Oeuvres de Clavecin de J.S. Bach*, “Mercure de France”, 1905.

<sup>9</sup> Wanda Landowska, *Les Oeuvres de Clavecin de Bach*, “Musica”, 1907.

<sup>10</sup> Véase, entre otros: Torres Clemente, E.: *La huella de Wanda Landowska en España. ‘Caminos en la sombra que nos separa del pasado’*, “Música, ciencia y pensamiento en España e Ibero-

udział w polemikach (o czym napiszemy później). Bardzo wcześnie odnosi pierwsze sukcesy na arenie międzynarodowej i staje się liczącą się artystką w zakresie klawesynu i repertuaru muzyki dawnej. W 1923 roku odbywa pierwsze tournée po Stanach Zjednoczonych, gdzie dokona wielu ze swych najsłynniejszych nagrań i gdzie spędzi ostatnie lata życia.

Kariera Landowskiej była nieustanną walką, która przyniosła jej uznanie na całym świecie, pomimo że została dwukrotnie przerwana przez dwie wojny światowe. Pierwsza zatrzymała ją w Berlinie zaraz po objęciu pierwszej katedry organów w *Hochschule*, i prawie całkowicie sparaliżowała jej działalność koncertową i publikacje. Z powodu wybuchu drugiej wojny musiała pośpiesznie opuścić na zawsze Europę, porzucając dużą część swojej spuścizny w Saint-Leu-la-Forêt i w wieku 60 lat rozpocząć wszystko prawie od zera na nowym kontynencie. Pomimo tych trudnych chwil Landowska nie poddała się. Cały czas wytrwale podążała obraną drogą, czego dowodzą liczne artykuły prasowe na jej temat, cytowanie jej dokonań w wielu pismach naukowych pisma, które pozostawiła potomnym oraz o kontynuacja jej dzieła przez wielkich i wspaniałych uczniów, a z dziedziny muzykologii, jej nagrania muzyki Bacha.

W kontekście tej publikacji poświęconej Bachowi i aspektom teoretycznym, wydaje się właściwe poczynić tu szereg uwag i przypomnieć niektóre z tekstów, jakie klawesynistka opublikowała na temat Bacha, jego interpretacji oraz wydobyciu z zapomnienia klawesynu i muzyki klawesynowej.

### ***Bachantka***

*Wszystko jest blisko Bacha  
i wszystko w muzyce Bacha jest nam bliskie,  
to część naszego własnego życia,  
naszych niedoli, rozpacz  
lub szczęścia*<sup>11</sup>

Wanda Landowska

---

Presas), Universidad Autónoma de Madrid, Madryt, 2013, ss. 415–440, oraz: Ruiz Artola, I., *Crítica musical y género: los caminos de Wanda Landowska por España*, „Cuadernos de Música Iberoamericana”, nr 34, Instituto Complutense de Investigaciones Musicales, Madryt, 2021 [w druku].

<sup>11</sup> “Everything is close to Bach, and everything in Bach’s music is close to us, is part of our own life of misery, despair, or bliss”. Cyt. za: Wanda Landowska, *The Universality of Bach*. W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 234.

entrará en polémica (como anotaremos posteriormente). Cosecha desde muy temprano éxitos de raigambre internacional y comienza a ser una artista de referencia en cuanto al clave y al repertorio de música antigua. En 1923 tiene su primera gira por los Estados Unidos, en donde realizará muchas de sus más famosas grabaciones y país que la acogerá en los últimos años de su vida.

La carrera de Landowska fue una constante lucha que le dio frutos de reconocimiento a nivel mundial, a pesar de haber sido truncada por dos veces en el contexto de las dos guerras mundiales: la primera, que la retiene en Berlín justo nada más conseguir la primera plaza de cátedra de órgano en la *Hochschule*, paralizando casi por completo su actividad concertística y publicaciones; la segunda guerra le hace abandonar precipitadamente Europa para siempre, perdiendo gran parte de su legado en Saint-Leu-la-Forêt y empezando, casi de cero a los 60 años de edad en el nuevo continente. A pesar de estos duros momentos, Landowska no se rindió sino que siguió con empeño el camino que se propuso recorrer; prueba de ello es la innumerable prensa internacional que habla de ella y dejó tras de sí, lo indispensable de citarla en narraciones científicas y musicológicas, por no hablar de su legado en cuanto a grabaciones de la música de Bach, de escritos que dejó para la posteridad y de la continuación de todo ello gracias a grandes y brillantes discípulos suyos.

En el contexto de esta publicación dedicada a Bach y de marco teórico, nos parece oportuno hacer aquí una serie de anotaciones y recordar algunos de estos textos que la clavecinista publicó en torno a J. S. Bach, a su interpretación y a la recuperación del clave y su música.

### ***La Bacchante***

*Todo está cerca de Bach, y todo en la música  
de Bach es cercano a nosotros, es parte de  
nuestra propia vida, de nuestra miseria,  
desesperación o felicidad*<sup>11</sup>

Wanda Landowska

---

américa durante el siglo XX”, en: *Música y Musicología* (coordinadoras: Leticia Sánchez de Andrés, Adela Presas), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2013, pp. 415-440, y: Ruiz Artola, I., *Crítica musical y género: los caminos de Wanda Landowska por España*, “Cuadernos de Música Iberoamericana”, núm. 34, Instituto Complutense de Investigaciones Musicales, Madrid 2021 [en prensa].

<sup>11</sup> “Everything is close to Bach, and everything in Bach’s music is close to us, is part of our own life of misery, despair, or bliss”. Citado en: Wanda Landowska, *The Universality of Bach*. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 234.

Wśród licznych pism, jakie Landowska poświęciła Bachowi w różnych okresach życia, zebranych i wydanych przez Denise Restout – spadkobierczynię, która zajęła się tak wielkim dziełem *post mortem*<sup>12</sup> – jak też w tekstach publikowanych jako towarzyszące jej nagraniom dla RCA<sup>13</sup>, odnajdujemy interesujące uwagi na temat muzyki Bacha i jego właściwej interpretacji, tak z punktu widzenia teorii, jak i techniki.

W pierwszym rzędzie zwraca uwagę poetycki i ekspresyjny ton, z jakim klawesynistka prezentuje utwory Bacha w owych ostatnich pismach przejranych i dyktowanych przez nią samą. Ton, który odbiega od czysto muzykologicznego (przynajmniej patrząc z dzisiejszej perspektywy), ale który był skutecznym sposobem przekazania publiczności muzyki, historii i brzmienia, do którego wtedy wcale nie była przyzwyczajona.

Landowska chciała wznowić swój młodzieńczy esej zatytułowany *Musique Ancienne*<sup>14</sup>, jednak nie zdołała tego zamierzenia zrealizować, gdyż postanowiła poświęcić czas nagraniom i lekcjom mistrzowskim dla wybranych uczniów. Natomiast w zbiorze tekstów i dyktowanych przyczynków, ponownie wydanych przez Denise Restout<sup>15</sup>, z których tu korzystamy, wciąż pobrzmiewa styl sytuujący się pomiędzy naukowym a popularnym. Co więcej, autorzy tacy jak Putnam Aldrich<sup>16</sup> (który był uczniem Landowskiej we Francji) twierdzą, że taki charakter pierwszej i jedynej książki, opublikowanej za życia przez Wandę Landowską, wynika z tego, do jakiej publiczności była adresowana:

Niemniej pomimo ogromnych sukcesów jej licznych tournée, czuła, że to nie wystarcza. Słowem pisanim mogła dotrzeć do większej liczby ludzi. Do jakich ludzi? Na pewno nie muzykologów, ani historyków (którzy już zajmowali się muzyką minionych epok), ale do muzyków – tak zawodowych, jak amatorów – którzy przychodzili na koncerty, i do wszystkich melomanów<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964.

<sup>13</sup> *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor 1988.

<sup>14</sup> Książka wydana po raz pierwszy w Paryżu w 1909 roku, tłum. ang.: Landowska W., *Music of the Past*, Geoffrey Bles, New York, 1926.

<sup>15</sup> Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, dz. cyt.

<sup>16</sup> Putnam Aldrich, *Wanda Landowska's Musique Ancienne*, "Notes", vol. 27, nr 3, marzec 1971, s. 461–468.

<sup>17</sup> Oryg.: "Nevertheless, in spite of the enormous success of her concert tours, she felt that this was not enough. She could reach more people through the written word. What people? Certainly not musicologist, or historians who were already concerned with music of past epochs, but musicians – both professional and amateur – concert-goers, and all lovers of music". Putnam Aldrich, *Wanda Landowska's Musique Ancienne...*, s. 461–462.

De entre los numerosos escritos de Landowska dedicados a Bach en diferentes momentos de su vida y compilados y reeditados por Denise Restout -heredera y encargada de tamaña empresa realizada *post mortem*<sup>12</sup>- así como en los textos publicados acompañando a sus grabaciones con RCA<sup>13</sup> encontramos interesantes aspectos sobre la música de Bach y su adecuada interpretación, desde un punto de vista tanto teórico como técnico.

En primer lugar, nos llama la atención el tono poético y expresivo con el que la clavecinista presenta las piezas de Bach en estos últimos escritos revisados y dictados por ella misma. Un tono que se “desvía”, por así decirlo, del puramente musicológico (al menos desde la perspectiva actual) pero que fue un efectivo modo para transmitir al público una música, historia y sonoridad a la que, por aquel entonces, no estaba para nada habituado.

Si bien es cierto que la propia Landowska quiso realizar una reedición de su ensayo de juventud intitulado *Musique Ancienne*<sup>14</sup> (cuestión que no logró llevar a cabo por decidir dedicar su tiempo a las grabaciones y clases magistrales para algunos pupilos) en la compilación de textos y notas dictadas reeditadas por Denise Restout<sup>15</sup> que manejamos aquí, seguimos encontrando un talante que juega entre lo científico y lo popular. Es más, respecto a este primer y único libro publicado en vida por Wanda Landowska, autores como Putnam Aldrich<sup>16</sup> (que fue discípulo de Landowska en Francia) afirma que dicho carácter era debido precisamente a este público al que iba dirigido:

Sin embargo, a pesar del enorme éxito de sus giras, ella sentía que no era suficiente. Podía llegar a más gente a través de la palabra escrita. ¿Qué gente? Ciertamente no musicólogos, ni historiadores (que ya se ocupaban de la música de épocas pasadas), sino músicos -tanto profesionales como aficionados- asistentes a conciertos, y a todos los amantes de la música<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964.

<sup>13</sup> *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor 1988.

<sup>14</sup> Libro publicado por vez primera en París en 1909 y en versión inglesa en: Landowska W., *Music of the Past*, Geoffrey Bles, Nueva York 1926.

<sup>15</sup> Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*.

<sup>16</sup> Putnam Aldrich, *Wanda Landowska's Musique Ancienne*, “Notes”, vol. 27, núm. 3, marzo 1971, pp. 461-468.

<sup>17</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Nevertheless, in spite of the enormous success of her concert tours, she felt that this was not enough. She could reach more people through the written word. What people? Certainly not musicologist, or historians who were already concerned with music of past epochs, but musicians – both professional and amateur – concert-goers, and all lovers of music”. Putnam Aldrich, *Wanda Landowska's Musique Ancienne...*, p. 461-462.

Charakter ten, jak wspomnieliśmy, widoczny jest także w reedycji opublikowanej przez Restout, której również nie brak uroku i świeżości.

Odnosnie samej muzyki Bacha, której polska klawesynistka poświęciła wiele stron, odnajdujemy fragmenty pełne poezji. Można tu wręcz mówić o poruszającej ekspresyjności, np. na temat jednego z preludiów z *Das Wohltemperierte Klavier* czytamy:

Czyż *II Preludium c-moll* nie sugeruje orkiestry smyczkowej o mrocznym kolorycie, która podąży z impetem naprzód, aż jej burzliwe fale zatrzymują się nagle na dominancie? Po kilkutaktowym zgiełku wchodzi *presto* – wskazanie pochodzące od samego Bacha, podobnie jak następujące po nim *adagio* i *allegro* – wybuchające pasażami i prowadzące nas do *adagio*<sup>18</sup>.

Na temat *XVII Fugi* z tego samego zbioru pisze następująco: „Kontrast z medytacyjną, spokojną i pogodną następującą po niej *XVII Fugą* jest jeszcze bardziej zdumiewający. Wystarczy posłuchać epizodów i zauważyć, jak niezwykle śpiewnie brzmią. Temat pojawia się ostatni raz w sopranie jakby na pożegnanie. Alt łączy się z nim, wchodząc z silnie poruszającą frazą”<sup>19</sup>.

W komentarzach do II tomu *Das Wohltemperierte Klavier* odnajdujemy jeszcze więcej podobnych cytatów: „Bach łączy oba motywy i tworzy dzieło bogato wykorzystujące polifonię. *XXII Fuga*, mroczna i potężna, potrzebowała tego wstępu, w którym dusza ludzka wyśpiewuje swój niepokój nie za pomocą krzyku rozpacz, lecz wstrzemięźliwie”<sup>20</sup>.

Pisząc o *Wariacjach Goldbergowskich* i znanym problemie bezsenności Kayserliga, który sprawił, że hrabia zamówił u Bacha muzykę mającą

<sup>18</sup> Oryg.: “Does not Prelude II in C Minor suggest a full string orchestra of somber color advancing impetuously until its tumultuous billowing stops brusquely on the dominant? After a tull of several measures a presto enters -an indication given by Bach himself, as are the succeeding adagio and allegro- breaking into passages and bringing us to the adagio”. W: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>19</sup> Oryg.: “The contrast with the meditative, quiet, and serene Fugue XVII that follows is all the more striking. Listen to the episodes and observe how generously they sing. As a farewell the theme appears for the last time in the soprano. The alto joins it with an intensely affecting phrase”. W: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>20</sup> Oryg.: “Bach weaves both motives together and creates a work rich in polyphonic possibilities. Fugue XXII, somber and imperious, needed this preamble in which the human soul sings of its distress, not with cries of despair, but with restraint”. W: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

Un carácter que, como decimos, tampoco se perdió en las revisiones publicadas por Restout, pero que no quedan faltos de encanto y frescura.

Respecto a la música de Bach en concreto, y a la que la clavecinista polaca dedicó innumerables páginas, encontramos pasajes llenos de poesía, casi podemos hablar de expresividad y emoción. Sobre uno de los preludios del Clave Bien Temperado, podemos leer:

¿No sugiere el *Preludio II en Do Menor* una orquesta de cuerda completa de color sombrío que avanza impetuosamente hasta que su oleada tumultuosa se detiene bruscamente en la dominante? Después de un alboroto de varios compases entra un *presto* -una indicación dada por el propio Bach, como lo son el *adagio* y el *allegro* que le siguen- rompiendo en pasajes y llevándonos al *adagio*<sup>18</sup>.

Sobre la *Fuga XVII* del mismo libro, comenta: “El contraste con la meditativa, tranquila y serena *Fuga XVII* que sigue es aún más sorprendente. Escuchen los episodios y observen cómo cantan generosamente. A modo de despedida, el tema aparece por última vez en la soprano. La contralto se une a ella, con una frase intensamente conmovedora”<sup>19</sup>.

En los comentarios al Libro II de *El Clave Bien Temperado*, encontramos aún más citas como esta: “Bach entrelaza ambos motivos y crea una obra rica en posibilidades polifónicas. La Fuga XXII, sombría e imperiosa, necesitaba este preámbulo en el que el alma humana canta su angustia, no con gritos de desesperación, sino con contención”<sup>20</sup>.

Y sobre las *Variaciones Goldberg* y el conocido caso del padecimiento de insomnio de Kayserling que le llevó a encargar a Bach una música que

<sup>18</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Does not Prelude II in C Minor suggest a full string orchestra of somber color advancing impetuously until its tumultuous billowing stops brusquely on the dominant? After a tull of several measures a presto enters -an indication given by Bach himself, as are the succeeding adagio and allegro- breaking into passages and bringing us to the adagio”. En: *Landowska Bach: The Well- Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>19</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “The contrast with the meditative, quiet, and serene Fugue XVII that follows is all the more striking. Listen to the episodes and observe how generously they sing. As a farewell the theme appears for the last time in the soprano. The alto joins it with an intensely affecting phrase”. En: *Landowska Bach: The Well- Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>20</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Bach weaves both motives together and creates a work rich in polyphonic possibilities. Fugue XXII, somber and imperious, needed this preamble in which the human soul sings of its distress, not with cries of despair, but with restraint”. En: *Landowska Bach: The Well- Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.



łagodzić jego dolegliwości, Landowska wychwala z emfazą decyzję dotyczącą formy wybranej przez niemieckiego mistrza:

Jakże wspaniałym wyczuciem psychologii dysponował Bach! Zamiast zbioru tańców, których uporczywy rytm mógłby pogorszyć bezsenność hrabiego, napisał dla Kayserliga kompozycję, której bogactwo zmieniających się elementów składowych sprawia, że nie staje się nigdy nużąca. Bach zrozumiał czego potrzeba, by rozproszyć melancholię wyrafinowanego dżentelmena o wielkiej kulturze muzycznej. Możemy niemal wyobrazić sobie owego neurastenicznego arystokratę, miłośnika muzyki, w wielkiej sali swego pałacu, oświetlonej tylko bladymi płomykami świec, jak obserwuje i słucha uważnie młodego muzyka pochylonego nad klawiaturami<sup>21</sup>.

Parę linijek niżej, komentując wariacje następujące po Aarii pisze:

Po Aarii, poważnej i spokojnej, choć pulsującej wewnętrznym życiem i następując po miarowym, kołyszącym ruchu pierwszej wariacji, druga i trzecia nadchodzą w nastroju spokojnym i pastoralnym. Czwarta wariacja to szereg żartobliwych imitacji, a piąta, w której głosy krzyżują się na obu klawiaturach, to wybuch niepowstrzymanej radości. Powraca spokój; Wariacja VI, delikatna i szybka, przemyka jako kanon w sekundzie. Wariacja VII utrzymana jest w duchu igraszek i harców włoskiej *forlany*. W VIII Wariacji ponownie powraca gra krzyżowania głosów, która następnie zatrzymuje się nagle, by ustąpić miejsca IX Wariacji, medytacyjnemu i pełnemu spokojowi *canone alla terza*. Wariacja X to młodzieńcza, radosna *fuguetta*, która podąża za basem i rozwija się według ścisłych reguł<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Oryg.: "What an extraordinary psychological clairvoyance Bach had! Instead of a suite of dances in which an obstinate rhythm might have aggravated the Count's insomnia, he wrote for Kayserling a composition which, in the richness of its elements, kept shifting and diverting without ever becoming enervating. Bach understood what was needed to dispel the melancholy of a refined gentleman of extensive musical culture. One can almost visualize this neurasthenic aristocrat, a lover of music, in the large room of his palace, lighted only by the pale glow of candelabra, as he watched and listened intently to the adolescent musician bent over the keyboards". Landowska, W., *The Goldberg Variations*, w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 214.

<sup>22</sup> Oryg.: "After the Aria, grave and serene, though vibrating with inner life and following the measured swaying motion of the first variation, the second and third variations pass by in a tranquil and pastoral mood. Variation IV is a series of jocosely imitations, and Variation V - in which the voices cross each other over the two keyboards - is an outburst of irrepressible joy. Calms returns; Variation VI, smooth and swift, glides into a *canone alla seconda*. Variation VII has the frolicsome and capering spirit of an Italian *forlana*. In Variation VIII the playfulness of crossing voices resumes and then halts abruptly to make way for Variation IX, a meditative and quite *canone alla terza*. Variation X is a youthful and exuberant *fuguetta* which follows the bass while developing according to the strictest rules". Landowska, W., *The Goldberg Variations*,

aplacara su mal, Landowska alaba hiperbólicamente la decisión respecto a la forma musical escogida por el maestro alemán:

¡Qué extraordinaria clarividencia psicológica tenía Bach! En lugar de un conjunto de danzas en las que un ritmo obstinado podría haber agravado el insomnio del conde, escribió para Kayserling una composición que, por la riqueza de sus elementos, se desplazaba y desviaba sin llegar a ser nunca enervante. Bach comprendió lo que se necesitaba para disipar la melancolía de un refinado caballero de amplia cultura musical. Casi se puede visualizar a este aristócrata neurasténico, amante de la música, en la gran sala de su palacio, iluminada sólo por el pálido brillo del candelabro, mientras observaba y escuchaba atentamente al músico adolescente inclinado sobre los teclados <sup>21</sup>.

Líneas después, comentando las variaciones que suceden al Aria, escribe:

Después del Aria, grave y serena, aunque vibrando con vida interior y siguiendo el movimiento oscilante medido de la primera variación, la segunda y la tercera pasan con ánimo tranquilo y pastoral. La cuarta variación es una serie de imitaciones jocosas, y la quinta, en la que las voces se cruzan sobre los dos teclados, es un estallido de alegría irrefrenable. Vuelve la calma; la Variación VI, suave y veloz, se desliza en un canónigo a la segunda. La Variación VII tiene el espíritu juguetón y caprichoso de una *forlana* italiana. En la Variación VIII se reanuda el juego de cruzar las voces y luego se detiene abruptamente para dar paso a la Variación IX, un meditativo y bastante *canone alla terza*. La Variación X es una *fuguetta* juvenil y exuberante que sigue el bajo mientras se desarrolla según las reglas estrictas<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: "What an extraordinary psychological clairvoyance Bach had! Instead of a suite of dances in which an obstinate rhythm might have aggravated the Count's insomnia, he wrote for Kayserling a composition which, in the richness of its elements, kept shifting and diverting without ever becoming enervating. Bach understood what was needed to dispel the melancholy of a refined gentleman of extensive musical culture. One can almost visualize this neurasthenic aristocrat, a lover of music, in the large room of his palace, lighted only by the pale glow of candelabra, as he watched and listened intently to the adolescent musician bent over the keyboards". Landowska, W., *The Goldberg Variations*, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 214.

<sup>22</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: "After the Aria, grave and serene, though vibrating with inner life and following the measured swaying motion of the first variation, the second and third variations pass by in a tranquil and pastoral mood. Variation IV is a series of jocular imitations, and Variation V -in which the voices cross each other over the two keyboards- is an outburst of irrepressible joy. Calms returns; Variation VI, smooth and swift, glides into a *canone alla seconda*. Variation VII has the frolicsome and capering spirit of an Italian *forlana*.

Opis rozwija się dalej w podobnym stylu: poetyckim, przyjemnym, szlachetnym, a nawet słodkim.

Niewątpliwie takie właśnie idee chciała Landowska przekazać swojej publiczności. Nawet jeśli wątpimy czy swoim uczniom, których kształciła w ścisłej dyscyplinie, wyjaśniała to takimi samymi, pełnymi łagodności słowami, to prawdą jest, że najbliższym i najbardziej utalentowanym pozwalała nazywać się *mamusią*<sup>23</sup>.

W komentarzach do *Wariacji Goldbergowskich* jej pochwały pod adresem Bacha zdają się nie mieć końca: „Nasz bóg Bach jest w dobrym humorze (...) dzięki Bachowi rozumiemy rację bytu polifonii”<sup>24</sup>.

Pisząc o *Toccaty*, Landowska zaraz na samym początku przelewa na papier subiektywne wrażenia, które przykuwają naszą uwagę i ujawniają wyraźny subiektywizm jej pism i odczuć, nawet jeśli nie są pozbawione pewnego uroku: „Toccaty Bacha są jak wielkie dekoracyjne obrazy. Ich struktura jest ogromna, ich ekspresja przemożna. Nie mają żadnego związku z sacrum, ale są pełne patosu i płomiennych uniesień. Na pierwszy rzut oka wydają się niespójne i niejednorodne”<sup>25</sup>.

Istnieje jeszcze wiele przykładów, którym – jak wspomnieliśmy – wciąż nie brak uroku i dają się czytać i słuchać z uwagą. Chociaż wydają się sprzeczne z dokładnością, trafnością i rygorem, które z pewnością przyświecały Wandzie Landowskiej w studiach i interpretacji, i które konsekwentnie przekazywała swoim uczniom, to są to piękne teksty, ukazujące jej głęboki podziw dla muzyki J. S. Bacha.

---

w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 215.

<sup>23</sup> Na ten temat opublikowaliśmy artykuł o trzech uczniach Wandy Landowskiej. W: Ruiz Artola, I., *Wanda Landowska: mentor i mamusia*. Publikacja towarzysząca ogólnopolskiej konferencji naukowej p.t. *Motyw kobiety – matki, bohaterki, opiekunki...*, Fundacja Tygiel (Lublin, 2021). [w druku].

<sup>24</sup> Oryg.: “Our god Bach is in high spirits (...) thanks to Bach, we understand the raison d’être of polyphony”. Landowska, W., *The Goldberg Variations*, w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 218.

<sup>25</sup> Oryg.: “Bach’s tocatas are like large decorative panels. Their structure is immense, their expression overflowing. They have no sacred implication, but they are full of pathos and impassioned transports. At first sight they look incoherent and disparate Wanda Landowska, *The Toccatas*, en Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 223.

Y un largo etcétera que nos muestra un talante poético, amable, generoso e incluso dulce. Sin duda eran estas las ideas que quería transmitir Landowska a su público, si bien ponemos en duda que con la misma dulzura y palabras explicara a sus discípulos, con quienes tuvo una estricta formación y disciplina, aunque también es verdad que a los más cercanos y talentosos les permitió llamarla *mamusia*<sup>23</sup>.

En sus comentarios sobre las *Goldberg*, sus alabanzas a Bach parecen no tener límite: “Nuestro dios Bach está de buen humor (...) gracias a Bach, entendemos la razón de ser de la polifonía”<sup>24</sup>.

Sobre las *Toccatas*, Landowska vierte algunas impresiones subjetivas nada más comenzar que no dejan de llamar nuestra atención y manifiestan la clara subjetividad de sus escritos e impresiones, si bien no dejan de tener su encanto: “Las tocatas de Bach son como grandes paneles decorativos. Su estructura es inmensa, su expresión desbordante. No tienen ninguna implicación sagrada, pero están llenas de patetismo y transportes apasionados. A primera vista parecen incoherentes y dispares”<sup>25</sup>.

Son muchos más los ejemplos que, como decimos, no dejan de tener su encanto y cierta razón para una lectura y escucha distendida. Y aunque chocan con la exactitud, rectitud y exigencia que Wanda Landowska seguro empleó para su estudio e interpretación y que consecuentemente transmitió a sus estudiantes, son bellos escritos que demuestran su profunda admiración por la música de J. S. Bach.

---

In Variation VIII the playfulness of crossing voices resumes and then halts abruptly to make way for Variation IX, a meditative and quite *canone alla terza*. Variation X is a youthful and exuberant fuguetta which follows the bass while developing according to the strictes rules”. Landowska, W., *The Goldberg Variations*, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 215.

<sup>23</sup> A este respecto, publicamos un artículo sobre tres de los discípulos de Wanda Landowska. En: Ruiz Artola, I., *Wanda Landowska: mentor i mamusia*. Publikacja towarzysząca ogólnopolskiej konferencji naukowej p.t. *Motyw kobiety – matki, bohaterki, opiekunki...*, Fundacja Tygiel (Lublin, 2021). [En prensa].

<sup>24</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Our god Bach is in high spirits (...) thanks to Bach, we understand the raison d’être of polyphony”. Landowska, W., *The Goldberg Variations*, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 218.

<sup>25</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Bach’s tocatas are like large decorative panels. Their structure is immense, their expression overflowing. They have no sacred implication, but they are full of pathos and impassioned transports. At first sight they look incoherent and disparate Wanda Landowska, *The Toccatas*, en Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 223.

## Alla Francesca

Innym zwracającym uwagę elementem w jej tekstach na temat muzyki Bacha są często powracające odwołania do wpływów francuskich, które szczególnie przeanalizowała w jednym z esejów<sup>26</sup>. Wydaje się stosowne zauważyć, jak Landowska umieszcza w kontekście poprzednich epok recepcję muzyki, nie tylko Bacha, ale ogólnie muzyki niemieckiej, w tak zwanym okresie baroku i późnego baroku lub rokoka. Podstawowa teza Landowskiej (dość dobrze przez nią udokumentowana<sup>27</sup>) streszcza się w twierdzeniu, że muzyka niemiecka nie tylko nie była znana w głównych ośrodkach muzycznych XVIII wieku (we Francji i Włoszech), ale też muzyka francuska wywarła wpływ na niemiecką, co widać zwłaszcza w muzyce Bacha, który znał i podziwiał francuskich mistrzów:

Choć Bach nie pozostawił żadnego pisma teoretycznego, w którym by wyłożył swoje gusta i preferencje, jego dzieła same w sobie są dowodem jego ogromnego szacunku dla sztuki francuskiej. Trudno byłoby ułożyć kompletną listę kompozycji francuskich, jakie Bach znał, ale dzięki Gerberowi wiemy, że podziwiał François Couperina Wielkiego i zalecał jego dzieła swoim uczniom<sup>28</sup>.

W dalszej części Landowska wciąż broni muzyki Couperina (której również będzie rzeczniczką) i to pomimo obiekcji, jakie wobec niej żywiły takie autorytety jak Forkel, którego artystka cytuje dość często<sup>29</sup>. Landowska zwraca uwagę na wdzięk muzyki Couperina i na pewien bardzo charakterystyczny aspekt jego kompozycji: to, że wskazują na dogłębną znajomość mechanizmu i techniki gry na klawesynie, które Bach niewątpliwie doceniał.

<sup>26</sup> Landowska, W., "French Influences on Bach's Keyboard Music", w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, ss. 80-85.

<sup>27</sup> Landowska, W., *French and Italian Music- Influence on the Germans*, w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, ss. 72-84.

<sup>28</sup> Oryg.: "Although Bach did not leave behind any theoretical writings to inform us of his tastes and preferences, his works are in themselves proof of his high regard for French art. It would be difficult to give a complete list of the French compositions Bach knew, but, thanks to Gerber, we know that he admired Francois Couperin le Grand and recommended his works to his pupils". Landowska, W., *French and Italian Music- Influence on the Germans*, w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 80.

<sup>29</sup> Forkel J.N., *J. S. Bach: his life, art and work*, (tłum. z niem. Johann Nikolaus Forkel), London, Constable and Company LTD, 1920.

## Alla Francesa

Otro de los aspectos que brota en estos escritos sobre Bach y que nos llama la atención, es la recurrente llamada a las influencias francesas en su música, algo que ya fue analizado en uno de sus ensayos concretamente<sup>26</sup>.

Nos parece aquí pertinente ver cómo Landowska contextualiza, en momentos históricos precedentes, la recepción de la música, no solo de Bach sino alemana en general, en el llamado periodo barroco y tardo barroco o rococó. La tesis base de Landowska (por su parte bastante bien documentada<sup>27</sup>) explica, dicho brevemente, que por un lado la música alemana no era conocida en los epicentros musicales dieciochescos (Francia e Italia) sino que, además, la música francesa influyó en la alemana y, muy visiblemente, en la música de Bach, quien fue conocedor y admirador de los maestros franceses:

Aunque Bach no dejó ningún escrito teórico para informarnos de sus gustos y preferencias, sus obras son en sí mismas una prueba de su alta estima por el arte francés. Sería difícil dar una lista completa de las composiciones francesas que Bach conocía, pero, gracias a Gerber, sabemos que admiraba a François Couperin le Grand y recomendaba sus obras a sus alumnos<sup>28</sup>.

Continúa Landowska defendiendo la música de Couperin (de la que también será defensora) y eso a pesar de las reticencias hacia ella que tuvieron autoridades como Forkel, a quien la artista cita bastante frecuentemente<sup>29</sup>. Alude Landowska a la gracia de la música de Couperin y a un aspecto muy destacado en el carácter de sus composiciones: el cómo denotan un profundo conocimiento del mecanismo y la técnica del clave que, sin duda, fueron bien apreciadas por Bach.

<sup>26</sup> Landowska, W., “French Influences on Bach’s Keyboard Music”, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, pp. 80–85.

<sup>27</sup> Landowska, W., *French and Italian Music- Influence on the Germans*, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, pp. 72–84.

<sup>28</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Although Bach did not leave behind any theoretical writings to inform us of his tastes and preferences, his works are in themselves proof of his high regard for French art. It would be difficult to give a complete list of the French compositions Bach knew, but, thanks to Gerber, we know that he admired Francois Couperin le Grand and recommended his works to his pupils”. Landowska, W., *French and Italian Music- Influence on the Germans*. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 80.

<sup>29</sup> Forkel J.N., *J. S. Bach: his life, art and work*, (translated from the German of Johann Nikolaus Forkel), London, Constable and Company LTD, 1920.

W ramach wpływów francuskich w muzyce Bacha, a zwłaszcza w kontekście klawesynu, Landowska zwraca uwagę na technikę krzyżowania rąk. Pisze, że chociaż technikę tę kojarzono z mistrzami włoskimi, to we francuskim wariacie była istotna różnica: krzyżowanie rąk odbywało się na różnych klawiaturach na tej samej wysokości, tworząc efekt dźwiękowy, którego nie da się osiągnąć na jednej klawiaturze, jak w przypadku fortepianu. Natomiast Włosi osiągnęli efekt krzyżowania rąk, który bardziej polegał na wirtuozerii technicznej, wymagającej by ręka skakała wykonując fioritury w skrajnych rejestrach klawiatury. Ta druga technika może być w bardzo podobny sposób odtworzona na współczesnym fortepianie. Landowska zapewnia, że chociaż jest prawdą, że tę drugą, włoską technikę Bach wykorzystał parę razy, np. w niektórych częściach *Wariacji Goldbergowskich*, to jednak częściej w literaturze klawesynowej niemieckiego kompozytora pojawia się technika francuska, na co przytacza liczne przykłady, m.in. *Wariacje Goldbergowskie*, *Fantazja c-moll* czy *Sinfonia h-moll*.

Innym aspektem, obok wpływów francuskich, wyróżnionym przez Landowską w muzyce Bacha, jest jej szczególna wrażliwość, miękkość i tajemniczość wywołana monotonnym szmerem – ponownie jest to subiektywne spostrzeżenie, przy których autorka obstaje. Twierdzi, że są one obecne w niektórych preludiach i tańcach, zwłaszcza w *Courantes*, a jako przykład wskazuje *Courante z Partity B-dur* i porównuje ją bezpośrednio z utworem *Le Moucheron* Couperina. Jednak jest coś jeszcze bardziej znamiennego, gdyż Landowska wskazuje, że nazwy te nie tylko stanowiły bezpośrednie nawiązanie do tytułów francuskich, ale też odwoływały się do ich formy i powołuje się w tym względzie na pierwszą księgę utworów klawesynowych Couperina:

*Courante et le dessus plus orné sans changer la basse* (courante, i głos górny bardziej zdobiony bez zmian w basie) lub *Gavotte, et les ornaments pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la basse* (gavotte, i zdobienia dla urozmaicenia poprzedniego Gawota przy niezmiennym basie). Są to techniki wykorzystywane przez Bacha. Można z łatwością znaleźć inne cechy u Bacha, które wskazują pewien związek z klawesynistą Ludwika XIV<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Oryg.: “*Courante et le dessus plus orné sans changer la basse* (courante, and a more ornamented upper part without altering the bass) or *Gavotte, et les ornaments pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la basse* (gavotte, and the ornaments to diversify the preceding Gavotte without altering the bass). These are procedures used by Bach. One could easily find other features in Bach which would indicate a certain relationship to the harpsichordist of Louis



Dentro de las influencias francesas en la música de Bach y especialmente en el contexto del clave, Landowska destaca la técnica de las manos cruzadas. Argumenta que, si bien fue una técnica asociada a los maestros italianos, la variante francesa presentaba una singular diferencia: el cruce de manos se hacía sobre diferentes teclados y a una misma altura, creando un efecto sonoro que no puede reproducirse en un solo teclado, como es el caso del piano. Por el contrario, los italianos realizaban un efecto de manos cruzadas que consistía más bien en el virtuosismo técnico, al hacer saltar la mano haciendo florituras en los registros extremos del teclado. Una técnica, esta segunda, que puede reproducirse casi de forma similar en el piano moderno. Asegura Landowska que esta segunda, la italiana, si bien es cierto que fue empleada por Bach en alguna ocasión (como algunas partes de las *Variaciones Goldberg*), más profusamente será utilizada la francesa en la literatura para teclado del maestro alemán, para lo que da numerosos ejemplos, entre ellos: las *Variaciones Goldberg*, la *Fantasia en do menor* o la *Sinfonía en Si Menor*.

Otro de los aspectos que destaca Landowska como influencia francesa en la música de Bach, es su singular sensibilidad, suavidad y misterio provocado por zumbidos monótonos -de nuevo observaciones subjetivas, pero en las que Landowska insiste- y que, afirma nuestra protagonista, están presentes en algunos de sus preludios y danzas, especialmente en las *Courantes*, poniendo como ejemplo la *Courante* de la *Partita en Si Bemol Mayor* y comparándola directamente con la pieza *Le Moucheron* de Couperin. Pero hay algo más significativo aún, pues destaca Landowska que estos nombres no solo hacían referencia directa a títulos franceses, sino que aludían a su forma, citando para ello el primer libro de Couperin de piezas para clave:

*Courante et le dessus plus orné sans changer la basse* (*courante*, y una parte superior más ornamentada sin alterar el bajo) o *Gavotte, et les ornements pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la basse* (*gavotte*, y los ornamentos para diversificar la Gavotte precedente sin alterar el bajo). Estos son los procedimientos utilizados por Bach. Se podrían encontrar fácilmente otras características en Bach que indicarían una cierta relación con el clavecinista de Luis XIV<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “*Courante et le dessus plus orné sans changer la basse* (*courante*, and a more ornamented upper part without altering the bass) or *Gavotte, et les ornements pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la basse* (*gavotte*, and the ornaments to diversify the preceding Gavotte without altering the bass). These are procedures used by

Mogą się nam wydać nieco szokujące te słowa porównujące muzykę Couperina, właściwą dla stylu galant kojarzonego z dworem Ludwika XIV („Króla Słońce”), z pełną umiaru muzyką Bacha. Zostało to dostrzeżone przez współczesnych i teoretyków, którzy tak mówią o stylu galant:

W swobodnym stylu galant kompozytor nie zawsze trzyma się ściśle reguł gramatyki, np. pozwala, by pewne dysonanse pojawiły się bez przygotowania, przenosi ich rozwiązanie do innych głosów albo w ogóle ich nie rozwiązuje. Nadaje dysonansom wartość dłuższą niż następującym konsonansom, na co nie ma miejsca w stylu ścisłym. Ponadto stosuje rozliczne modulacje, wprowadza różne rodzaje nut ozdobnych i dodaje rozmaite dźwięki przejściowe. Podsumowując, komponuje bardziej dla słuchu i jeśli można tak powiedzieć, jawi się mniej jako kompozytor wykształcony<sup>31</sup>.

Opis ten w żadnym razie nie mógłby odnosić się do muzyki Bacha, o odmiennym charakterze i właściwej dla narodu pochłoniętego Kонтрреформacją. Wydała ona nie tylko utwory, które przeszły do historii, ale stanowiące obszernie pole do badań dla teoretyków muzyki i filozofów, którzy będą się ideologicznie ścierać.

Niemniej jest coś, w czym Landowskiej nie sposób odmówić racji: znajomość muzyki francuskiej przez Bacha była faktem. Znajdujemy na to potwierdzenie przeglądając jego bibliotekę, zwłaszcza w źródle cytowanym przez samą Landowską: *Musikalisches Bibliothek*, Mizlera<sup>32</sup>, który wykazuje, że znajduje się tam bardzo dużo źródeł pochodzenia francuskiego.

XIV”. Wanda Landowska, *French and Italian Music- Influence on the Germans*, W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 82.

<sup>31</sup> Oryg.: “In the free galant style the composer does not always follow the grammatical rules so strictly. He allows, for example, certain dissonances to enter unprepared; he transfers their resolutions to other voices, or omits the resolutions altogether. He gives to dissonances a longer duration than to the following consonances, something which does not take place in the strict style. Moreover, he modulates excessively, allows various kinds of embellishments, and adds diverse passing tones. In short, he composes more for the ear, and if I might say so, appears less as a learned composer”. Daniel Gottlob Turk, *Anweisung zum Generalbasspielen* (published 1791), cyt. za: Caitlin E. Snider, *Pattern and Meaning in Francois Couperin’s Pièces de Clavecin*, Dissertation presented to the School of Music and Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, czerwiec 2010, s. 3.

<sup>32</sup> Autor zredagował to źródło między 1736 a 1754. Landowska znalazła je chyba od młodości, gdyż wiemy, że jej zainteresowanie Bachem datuje się już od lat nastoletnich gdy uczyła się grać na fortepianie w stolicy Polski. W dodatku ten autor, z pochodzenia Niemiec, był związany

Dicho esto, nos puede resultar algo chocante el comparar la música de Couperin, propia del estilo galante asociado a la corte del rey Luis XIV (el “Rey Sol”) con la más sobria música de Bach. Algo que ya fue visto por sus coetáneos y teóricos que hablan del estilo galante como sigue:

En el estilo galante libre, el compositor no siempre sigue las reglas gramaticales tan estrictamente. Permite, por ejemplo, que ciertas disonancias entren sin preparación; transfiere sus resoluciones a otras voces, u omite las resoluciones por completo. Da a las disonancias una duración más larga que a las siguientes consonancias, lo que no se produce en el estilo estricto. Además, modula excesivamente, permite varios tipos de adornos y añade diversos tonos pasajeros. En resumen, compone más para el oído, y si se le permite decirlo, aparece menos como un compositor erudito<sup>31</sup>.

Una descripción que en ningún modo podría asociarse a la música de Bach, de un talante diferente y propia de una nación que estaba inmersa en la llamada Contrarreforma, la cual produjo no solo músicas que harán historia, sino también un copioso caldo de cultivo para teóricos de la música y filósofos que se enfrentarán ideológicamente.

No obstante, hay algo en lo que a Landowska no le falta razón: el conocimiento de la música francesa por parte de Bach era un hecho. Algo que queda confirmado observando su biblioteca, especialmente en la fuente que cita la propia Landowska: *Musikalisches Bibliothek*, de Mizler<sup>32</sup> y en la que abundan, según registra su autor, fuentes de origen francés.

---

Bach. One could easily find other features in Bach which would indicate a certain relationship to the harpsichordist of Louis XIV”. Wanda Landowska, *French and Italian Music- Influence on the Germans*, En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 82.

<sup>31</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “In the free galant style the composer does not always follow the grammatical rules so strictly. He allows, for example, certain dissonances to enter unprepared; he transfers their resolutions to other voices, or omits the resolutions altogether. He gives to dissonances a longer duration than to the following consonances, something which does not take place in the strict style. Moreover, he modulates excessively, allows various kinds of embellishments, and adds diverse passing tones. In short, he composes more for the ear, and if I might say so, appears less as a learned composer”. Daniel Gottlob Turk, *Anweisung zum Generallbasspielen* (published 1791), citado en: Caitlin E. Snider, *Pattern and Meaning in Francois Couperin’s Pièces de Clavecin*, Dissertation presented to the School of Music and Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Junio 2010, p. 3.

<sup>32</sup> Autor que redactó dicha fuente entre 1736 y 1754 y que ya debió conocer Landowska desde su juventud, sabiendo como sabemos, que su interés por Bach venía ya de sus tiempos de

Polska klawesynistka pisze dalej o wpływach francuskich i cytuje innych ważnych autorów, jak wspomnianego wcześniej André Pirro – *L'Esthétique de Bach*<sup>33</sup> – gdzie cały rozdział poświęcony jest wirtuozom i kompozytorom, których Bach prawdopodobnie znał. Powołuje się też na Ferruccio Busoniego, autora edycji *Das Wohltemperierte Klavier* z 1894<sup>34</sup>, którego Landowska otwarcie krytykuje za nadanie nutom dokładnych wartości, zamiast przyznać im jakość *cantabile*, którą powinny posiadać jako części tańców francuskich. Landowska stoi na stanowisku, że Bach byłby za rozpowszechnioną w Niemczech opinią, że idealnym wzorem dla muzyki tanecznej jest model francuski, a nie włoski, i że należy podążać za wskazaniem Couperina zawartymi w *L'Art du toucher le clavecin*. Co więcej, twierdzi nawet, że Bach musiał znać muzykę Lully'ego i przytacza kolejne dwa przykłady jego wpływu, jak pojawienie się terminu Uwertura w *Wariacjach Goldbergowskich* i w *Particie c-moll*, jak też kontrapunkt nr 6 ze *Sztuki fugi*, który nosi podtytuł *in stile francese*. W tym miejscu wydaje się zasadne przypomnieć, z jakim credo estetycznym był kojarzony Lully, kompozytor traktowany jako wzorzec i będący przedmiotem pierwszej tak zwanej *Quereille* między Włochami a Francuzami na temat opery, którą Landowska omawia w tym eseju i o której tak jasno pisał Enrico Fubini:

Wiadomo, że melodramat francuski, na którego rozwój miał największy wpływ Lully, zgodnie z tradycją opartą na powadze i surowej prostocie, poddany tradycyjnym regułom i obowiązującym zasadom jedności czasu, miejsca i akcji, odnośnie tematyki tragedii czy mitologii dostosowywał się cały czas do klasycystycznego gustu publiczności arystokratycznych środowisk dworu<sup>35</sup>.

---

z Polską, gdzie osiadł w 1743 i pracował jako sekretarz, nauczyciel i bibliotekarz Małachowskiego i pozostał tu aż do śmierci w 1778 pogłębiając prąd polskiego *Oświecenia*.

<sup>33</sup> Esej opublikowany w 1907, reedycja: Minkoff (Genève) 1973.

<sup>34</sup> Ferruccio Busoni, *The Bach-Busoni Editions*, G. Schirmer, New York 1894.

<sup>35</sup> E. Fubini, *Historia de la estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madryt, 1994, s. 179. Wyd. pol. pt. *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997.

Continúa así con su disertación sobre las influencias francesas nuestra protagonista, en donde cita a otros autores referenciales, como *L'Esthétique de Bach*, de André Pirro<sup>33</sup> - mencionado líneas arriba- y que dedica un capítulo completo a los virtuosos y compositores que presumiblemente conoció Bach. O a Ferruccio Busoni, que realizó una edición del *Clave Bien Temperado* en el año 1894<sup>34</sup>, y a quien Landowska critica abiertamente por dar los valores exactos a las notas en lugar de concederles el valor de cantábile que debieran llevar como piezas de danza francesa. Landowska defiende que Bach estaría más por esa opinión generalizada en Alemania de que el modelo ideal para la música de danza era el francés, no el italiano, y que habría que seguir los dictados de Couperin en *L'Art du toucher le clavecín*.

Es más, llega a afirmar que la música de Lully hubo de ser bien conocida por Bach, dando otros dos ejemplos de su influencia, como la aparición del término Obertura en las *Variaciones Goldberg* y en la *Partita en Do Menor*, así como el contrapunto número 6 de *El arte de la fuga*, que viene acompañado bajo el subtítulo in *stile francese*. Llegados a este punto, nos parece aquí pertinente recordar con qué credo estético se asoció a Lully, compositor que fue protagonista y tratado como modélico en la primera llamada *Querella* entre italianos y franceses en torno a la ópera, que Landowska comenta en este ensayo y que tan clarificadora resulta en palabras de Enrico Fubini:

Es notorio que el melodrama francés, que se desarrolló conforme a las aportaciones que hiciera Lully, de acuerdo con una tradición basada en la seriedad y en la austera sencillez, sujeto a las reglas tradicionales y a las unidades de tiempo, lugar y acción vigentes, en cuanto al argumento trágico o mitológico se refería, se acomodó en todo momento al gusto áulico y clasicista de los ambientes aristocráticos de la corte<sup>35</sup>.

---

estudiante adolescente de piano en la capital polaca y siendo este autor de origen alemán, tan vinculado con Polonia, en donde se asentó en 1743 y donde trabajó como secretario, profesor y bibliotecario de Machalowski, permaneciendo allí hasta su muerte en 1778 y profundizando en la corriente del *Iluminismo* polaco.

<sup>33</sup> Ensayo publicado por primera vez en 1907 y reeditado por la editorial Minkoff (Genova) en 1973.

<sup>34</sup> Ferruccio Busoni, *The Bach-Busoni Editions*, G. Schirmer, Nueva York 1894.

<sup>35</sup> E. Fubini, *Historia de la estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid 1994, p. 179.

Następnie Fubini cytuje Raguena, który wywołał polemikę swym tekstem *Parallele dels Italiens et des Francias en ce qui regard la musique et les operas*, wychwalającym operę francuską za jej racjonalność i spójność. Ten spór, który wybuchł w obu krajach w epoce, która nastąpiła prawie zaraz po śmierci Bacha, wzbudza w nas wątpliwość co do podwójnej interpretacji muzyki w obu krajach – wokalne i instrumentalnej, w jakiej zdaje się jak najbardziej mieścić estetyczne credo Bacha w aspekcie teoretycznym. Należałoby zapytać (a być może zakwestionować tezę Landowskiej), czy rzeczywiście tak zwany francuski styl galant w zakresie repertuaru na klawesyn cechowały te same jakości umiarkowania i racjonalizmu głoszone wówczas na polu opery.

### Rozważania o muzyce Bacha

Wpływy francuskie powracają w komentarzach Landowskiej do poszczególnych utworów niemieckiego kompozytora. Kwestię realizacji przez wykonawcę wartości rytmicznych w utworach z I tomu *Das Wohltemperierte Klavier* wyjaśnia na przykładzie Couperina, celem zastosowania go do wykonania niektórych fragmentów z Bacha: „Charakter utworów w stylu galant – zwłaszcza francuskich uwertur – wymaga tego. W pewnych *allemandes* François Couperina, np. *La Laborieuse*, gdzie nie są zapisane nuty z kropką, odnajdujemy wskazanie autora, że szesnastki winny być *un-taint-soit-peu pointées*”<sup>36</sup>. Nieco dalej, ponownie wskazuje na wpływy francuskie w *Preludium XXI*, tym razem wymieniając kompozytora Rameau: „Pochody gamowe, które Rameau nazywa *roulements*; i grupy akordów we francuskim rytmie punktowanym. Utwór brawurowy i oszałamiający, który wymaga od klawesynisty wirtuozerii”<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Oryg.: “The character of gallant pieces, and specially of French overtures, demands it. In certain *allemandes* of Francois Couperin – *La Laborieuse*, for example, where not dotted notes are written- we find an indication from the author to the effect that the sixteenths must be *un-taint-soit-peu pointées*”. W: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>37</sup> Tamże, disc 1.

Más adelante Fubini cita a Raguenet, autor que iniciará la polémica con su escrito *Parallele dels Italiens et des Francais en ce qui regard la musique et les operas* y en donde resalta a la ópera francesa por su racionalidad y coherencia. Una querrela que saltó en ambos países en época levemente posterior a la muerte de Bach, y que nos deja la duda sobre la doble interpretación de música en ambos países, vocal e instrumental, y en la que sí parece encajar el credo estético de Bach en lo que a teoría se refiere. No obstante, cabría preguntarse (¿y tal vez cuestionar a Landowska?) si realmente el llamado estilo galante francés aplicado al repertorio para clave, poseía las mismas cualidades de medida y racionalismo defendidos por aquel entonces en el campo operístico.

### Comentando la obra de Bach

Las influencias francesas reaparecen en los comentarios que Landowska hizo sobre piezas concretas del maestro alemán. Sobre el Libro I de *El Clave Bien Temperado* y los valores rítmicos que el intérprete ha de saber dar, aclara poniendo un ejemplo de Couperin para aplicarlo a la interpretación de algunos pasajes de Bach: “El carácter de las piezas galantes, y especialmente de las propuestas francesas, lo exige. En ciertos *allemandes* de François Couperin – *La Laborieuse*, por ejemplo, donde no se escriben notas con puntillos – encontramos una indicación del autor en el sentido de que las semicorcheas deben ser *un-taint-soit-peu pointées*”<sup>36</sup>.

Líneas más abajo, sobre el *Preludio XXI*, vuelve a aludir a las influencias francesas y nombra, en este caso, al compositor Rameau: “Escalas rodantes, que Rameau llamó *roulements*; y grupos de acordes en ritmo francés con puntillo. Una pieza deslumbrante y audaz que exige el virtuosismo del clavicinista”<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “The character of gallant pieces, and specially of French overtures, demands it. In certain allemandes of Francois Couperin – La Laborieuse, for example, where not dotted notes are written- we find an indication from the author to the effect that the sixteenths must be un-taint-soit-peu pointées”. En: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>37</sup> *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.



O *II Preludium* z drugiego zeszytu pisze tak:

Trzygłosowe Preludium cis-moll wykazuje głęboki wpływ szkoły francuskiej, a zwłaszcza Couperina. Wszystko w nim jest francuskie – idiomatyczny styl lutniowy, sposób traktowania przednutek i mordentów, jak też charakter linii melodycznej, która wymaga łkania *oboe d'amore* czy *da caccia*, instrumentów drogich Francuzom<sup>38</sup>.

W swoim artykule na temat *Wariacji Goldbergowskich* Landowska powraca do Couperina i na koniec swoich rozważań stwierdza lapidarnie:

Czekało mnie objawienie, gdy sięgnęłam po utwór kompozytora o siedemnaście lat starszego od Bacha. W stylu *galant*, z prawie frywolnymi aluzjami, *Les Foiles Francaises* Couperina Wielkiego są uważane za lekkie w charakterze. Niemniej kiedy bliżej przyjrzałam się ich strukturze zauważyłam zdumiewające podobieństwo do *Wariacji Goldbergowskich* [...]. Absolutna muzyka Bacha i muzyka w stylu *galant* Couperina spotykają się i splatają na tym samym poziomie – ponad przesądami o sztuce lepszej i gorszej<sup>39</sup>.

Co więcej, na temat suit francuskich i angielskich oznajmia:

Utwory Bacha znane jako Suity Francuskie zawdzięczają swój tytuł przypuszczalnemu podobieństwu do stylu muzyki francuskiej. A tymczasem Suity Angielskie są bardziej francuskie niż tzw. Suity Francuskie. Jeśli chodzi o Partity, nazywane Suitami Niemieckimi, są one najbardziej francuskie ze wszystkich<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Oryg.: “The three-part Prelude in C Sharp Minor is deeply influenced by the French school and most of all by Couperin. All in it is French -the lute-style of writing, the manner of treating appoggiaturas and mordents, and the character of the melodic line, which calls for the whine of *oboes d'amore* or *da caccia*, instruments dear to the French”. Tamże.

<sup>39</sup> Oryg.: “A revelation awaited me as I studied the work of a composer seventeen years older than Bach. Gallant, with almost frivolous allusions, *Les Foiles Francaises* of Couperin le Grand are considered light in character. And yet, a close examination of their structure unveiled for me a striking affinity with the monumental *Goldberg Variations* (...) The absolute music of Bach and the gallant music of Couperin meet and interlace on the same level- a level above prejudice about superior or inferior art Landowska, *Goldberg Variations*”. W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 220.

<sup>40</sup> Oryg.: “Bach’s Works known as the French Suites were thus named because of a supposed similarity in their writing to that of the French style. And yet, the English Suites are more French than the French. As for the Partitas, claimed to be the German Suites, they are the most French of all (...) It opens with a Sinfonia which is a French overture condensed into seven measures. A narrative solo, gentle and expressive, follows, evoking an *oboe d'amore*”. Landowska, W,

Sobre el Preludio II del segundo libro, llega a afirmar que:

El Preludio de tres partes en Do sostenido menor está profundamente influenciado por la escuela francesa y sobre todo por Couperin. Todo en ella es francés – el estilo de escritura del laúd, la manera de tratar las apoyaturas y los mordentes, y el carácter de la línea melódica, que requiere el gimoteo de los oboes *d'amore* o *da caccia*, instrumentos queridos por los franceses<sup>38</sup>.

En su escrito sobre las *Variaciones Goldberg*, Landowska vuelve a Couperin y dice lapidariamente al final de sus comentarios:

Una revelación me esperaba al estudiar la obra de un compositor diecisiete años mayor que Bach. *Gallant*, con alusiones casi frívolas, *Les Foiles Françaises* de Couperin le Grand se consideran de carácter ligero. Sin embargo, un examen detallado de su estructura me reveló una afinidad sorprendente con las monumentales *Variaciones Goldberg* (...) La música absoluta de Bach y la música galante de Couperin se encuentran y entrelazan en el mismo nivel – un nivel por encima de los prejuicios sobre el arte superior o inferior<sup>39</sup>.

Es más, sobre las suites francesas e inglesas, asevera:

Las obras de Bach conocidas como las Suites Francesas fueron nombradas así por una supuesta similitud en su escritura con la del estilo francés. Y, sin embargo, las Suites inglesas son más francesas que las francesas. En cuanto a las Partitas, que se dice que son las Suites alemanas, son las más francesas de toda<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “The three-part Prelude in C Sharp Minor is deeply influenced by the French school and most of all by Couperin. All in it is French -the lute-style of writing, the manner of treating appoggiaturas and mordents, and the character of the melodic line, which calls for the whine of *oboes d'amore* or *da caccia*, instruments dear to the French”. En: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>39</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “A revelation awaited me as I studied the work of a composer seventeen years older than Bach. *Gallant*, with almost frivolous allusions, *Les Foiles Françaises* of Couperin le Grand are considered light in character. And yet, a close examination of their structure unveiled for me a striking affinity with the monumental *Goldberg Variations* (...) The absolute music of Bach and the gallant music of Couperin meet and interlace on the same level- a level above prejudice about superior or inferior art Landowska, *Goldberg Variations*”. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 220.

<sup>40</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Bach’s Works known as the French Suites were thus named because of a supposed similarity in their writing to that of the French style. And yet, the English Suites are more French than the French. As for the Partitas, claimed to be the German Suites, they are the most French of all (...) It opens with a Sinfonia which is a French

Kolejne zwracające naszą uwagę porównanie dotyczy muzyki pewnego kompozytora niemieckiego późniejszego od Bacha, u którego odnajduje w jednej z fug podobne nawiązania:

Ta Fuga (XV) obfituje w inwersje, stretta i epizody [...]. Jednak w taktce 77 czeka nas niespodzianka. Na dominancie wchodzi temat w inwersji, najpierw w altce, potem w basie, a następnie w sopranie, z którym alt i bas w końcu się łączą. I zda się, że słyszymy tu Pognera i Hansa Sachsa z 5 sceny III Aktu *Śpiewaków norymberskich*. Jak można to wyjaśnić? Prawdopodobnie tym, że tak Bach jak Wagner stosowali w tych właśnie miejscach tę samą harmonię. Czyż nie jest zaskakujące, że ci dwaj, których dzieli ponad sto lat, wyrazili tę samą myśl w różnych kontekstach?<sup>41</sup>

A o jednej z *Wariacji Goldbergowskich* Landowska pisze:

Wariacja XXV, trzecia i ostatnia w g-moll, to istna perła w koronie – czarna perła. W jej ciemnym lśnieniu można już wyraźnie dojrzeć cały niepokój romantyków. To bogato zdobione *adagio* przytłacza dojmującą siłą dręczącej chromatyki. Czyż ten nostalgiczny i tęskny zwrot ku sekście nie jest taki sam, co ów później ponownie odkryty przez Chopina i Wagnera w *Tristanie*?<sup>42</sup>

Nie tylko porównuje w ten sposób najbardziej znanych i podziwianych przez nią kompozytorów, ale też w dodatku kojarzy ich ze sobą, wskazując

---

*Suites*. W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 222.

<sup>41</sup> Oryg.: “This Fugue (XV) is rich in inversions, stretti and episodes (...). But at measure 77 there is a surprise. On the dominant, the inverted theme arises, first in the alto, next in the bass, and then in the soprano, with which the alto and the bass are finally combined. And there we seem to hear Pogner with Hans Sachs in Scene 5, Act III, of *Die Meistersinger*. How can one explain this? Probably because both Bach and Wagner employ at these particular places the same harmonies. Is it not amazing that these two men, separated in time by over one hundred years, expressed the same thought in different contexts?”. W: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>42</sup> Oryg.: “Variation XXV, the third and last in G minor, is the supreme Pearl of this necklace -the black pearl. In its somber shimmerings, all the restlessness of the romantics may be already discerned. This richly ornamented *adagio* is overwhelming with the poignancy of its feverish chromaticism. Is not this nostalgic and plaintive curve toward the sixth the same as that later to be rediscovered by Chopin and the Wagner of *Tristan*?” Landowska, *Goldberg Variations*, w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 217.

Otra comparativa que nos llama la atención es con un compositor alemán, pero posterior a Bach y en el que encuentra, en una de las fugas, una alusión musical similar:

Esta Fuga (XV) es rica en inversiones, desarrollos y episodios (...). Pero en el compás 77 hay una sorpresa. En la dominante, el tema invertido surge, primero en la contralto, luego en el bajo, y luego en la soprano, con la que finalmente se combinan la contralto y el bajo. Y allí parece que escuchamos a Pogner con Hans Sachs en la escena 5, acto III, de *Die Meistersinger*. ¿Cómo se puede explicar esto? Probablemente porque tanto Bach como Wagner emplean en estos lugares particulares las mismas armonías. ¿No es sorprendente que estos dos hombres, separados en el tiempo por más de cien años, expresaran el mismo pensamiento en contextos diferentes? <sup>41</sup>.

Y, en una de las variaciones *Goldberg*, Landowska nos dice:

La variante XXV, la tercera y última en sol menor, es la perla suprema de este collar, la perla negra. En sus sombríos resplandores, ya se puede percibir toda la inquietud de los románticos. Este *adagio* ricamente ornamentado es abrumador con la conmovedora fuerza de su febril cromatismo. ¿No es esta curva nostálgica y quejumbrosa hacia la sexta la misma que luego redescubrirán Chopin y el Wagner de *Tristán*?<sup>42</sup>.

Compara así a autores que, no solo están en el pedestal de sus más admirados y conocidos, sino que además los asocia denotando

---

overture condensed into seven measures. A narrative solo, gentle and expressive, follows, evoking an *oboe d'amore*". Landowska, W., *Suites*. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 222.

<sup>41</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: "This Fugue (XV) is rich in inversions, strettis and episodes (...). But at measure 77 there is a surprise. On the dominant, the inverted theme arises, first in the alto, next in the bass, and then in the soprano, with which the alto and the bass are finally combined. And there we seem to hear Pogner with Hans Sachs in Scene 5, Act III, of *Die Meistersinger*. How can one explain this? Probably because both Bach and Wagner employ at these particular places the same harmonies. Is it not amazing that these two men, separated in time by over one hundred years, expressed the same thought in different contexts?". En: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>42</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: "Variation XXV, the third and last in G minor, is the supreme Pearl of this necklace -the black pearl. In its somber shimmerings, all the restlessness of the romantics may be already discerned. This richly ornamented *adagio* is overwhelming with the poignancy of its feverish chromaticism. Is not this nostalgic and plaintive curve toward the sixth the same as that later to be rediscovered by Chopin and the Wagner of *Tristan*? Landowska, *Goldberg Variations*, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 217.

swoje upodobania i zasady. Podziw dla Wagnera i Bacha, który swoją drogą dzieliła też księżna de Polignac<sup>43</sup>.

### „Trudność wzrasta im prostszy jest utwór”

Ostatnia uwaga odnośnie pism Landowskiej i opisaney w nich tradycji muzycznej i wykonawczej – widać w nich pewne lekceważenie wobec wykonawców, a nawet wobec współczesnej jej publiczności. Dzieła te przekazują nam zarazem subiektywne i obiektywne doświadczenie artystki – z jednej strony jej niezadowolenie, że czasie studiów pianistycznych w Warszawie i kompozytorskich w Berlinie nie mogła zgłębiać swego mistrza Bacha i muzyków przeszłości tak jak chciała, a z drugiej strony obiektywny fakt (chyba bezsporny, gdyż doświadczamy tego po dziś dzień), że zazwyczaj w klasycznych programach tak w ośrodkach muzycznych, jak w salach koncertowych dominuje tradycja romantyczna, wpływając przez to na przyzwyczajenia publiczności, i na technikę wykonawczą przekazywaną w szkołach.

W swej publikacji pt. *Cantable Art*, Landowska upomina się o prostotę, jasność i wierność wykonywania muzyki polifonicznej, a przeciw wirtuozerii i ignorancji:

Czystość, logika i niezależność głosów wykluczają wszelki podstęp, wszelki zamęt. Wymagają absolutnej jasności i wierności. Hałas, wirtuozeria, gęste brzmienie zaciemnione nadmiernym użyciem pedału, przesadzone tempa, skracanie i zniekształcenia linii – cała ta bezczelna ignorancja nie ma wstępu do królestwa muzyki polifonicznej<sup>44</sup>.

Nieco dalej w tym samym tekście występuje surowa krytyka romantycznej i napuszonej tradycji wykonawczej „grania z uczuciem”, która nie ma nic wspólnego ze „śpiewnością”:

<sup>43</sup> Kahan S., *Music's Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, New York 2011.

<sup>44</sup> Oryg.: “The purity, logic, and Independence of the voices prohibit all subterfuge, all confusion. That demand absolute clarity and loyalty. Noisy, virtuosity, thick sonority muddled with too much pedaling, exaggerated tempi, contractions, and distortions of the lines -all this irreverent ignorance is banished from the realm of polyphonic music” Landowska, W., *Cantable Art*. W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 166.

sus prioridades y principios. Una admiración por Wagner y Bach que, por cierto, compartirá con la Princesa de Polignac<sup>43</sup>.

“La dificultad crece cuanto más simple es la pieza”

Una última observación acerca los escritos de Landowska y la tradición musical e interpretativa es que recorre por ellos cierto desprestigio de los intérpretes e incluso público que fueron coetáneos a Landowska. Palabras que nos muestran una experiencia al tiempo subjetiva y objetiva de la artista: por un lado, su insatisfacción durante los estudios de piano en Varsovia y de composición en Berlín que no la dejaron profundizar todo lo que quería en su maestro Bach y los músicos de siglos pretéritos; y, por otro lado, un hecho objetivo (e irrefutable, tal vez, pues lo seguimos experimentando hasta hoy día) es que la tendencia en los programas clásicos, tanto en centros de estudios musicales como en los de las salas de conciertos, prevalece la tradición romántica, influyendo así en la tradición auditiva del público y en las escuelas sobre técnica interpretativa.

En su escrito *Cantable Art*, Landowska reclama sencillez, claridad y lealtad en contra del virtuosismo y la ignorancia en lo que respecta a la interpretación de música polifónica:

La pureza, la lógica y la independencia de las voces prohíben todo subterfugio, toda confusión. Exigen una claridad y lealtad absolutas. Ruido, virtuosismo, sonoridad espesa enturbiada con demasiado pedal, tempos exagerados, contracciones y distorsiones de las líneas – toda esta ignorancia irreverente está desterrada del reino de la música polifónica<sup>44</sup>.

Un poco más adelante en el mismo texto, advertimos una dura crítica a la tradición interpretativa romántica y ampulosa de “el tocar con sentimiento” que nada tiene que ver con el “arte cantáble”:

<sup>43</sup> Kahan S., *Music's Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, Nueva York 2011.

<sup>44</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “The purity, logic, and Independence of the voices prohibit all subterfuge, all confusion. That demand absolute clarity and loyalty. Noisy, virtuosity, thick sonority muddied with too much pedaling, exaggerated tempi, contractions, and distortions of the lines -all this irreverent ignorance is banished from the realm of polyphonic music” Landowska, W., *Cantable Art*. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 166.

Czymże jest owo tak poszukiwane *Cantabile Art*, do którego aspirują wszyscy muzycy? To dokładne przeciwieństwo tego, co dziś rozumie się pod pojęciem „grania z uczuciem”; to przeciwieństwo nadmiaru cukierkowego sentymentalizmu, omdleń w *rallentandi*, mających wykazać „głębłą duszę” wirtuoza<sup>45</sup>.

Odnośnie wykonywania Bacha na współczesnym fortepianie Landowska zauważa następujące problemy:

Kłopot z wieloma interpretacjami Bacha na fortepianie polega na tym, że wolumen brzmienia jest rozszerzony, ale bez kręgosłupa i zwiotczały. Bas, który powinien stanowić mocny fundament, na którym zasadza się cała struktura, zazwyczaj rozplywa się w szarej mgłę. Brakuje mu wyważenia i kontrastu ciężkich i lekkich fraz; nie są wyraziste i są o wiele za słabe. Nawet gdyby były mocniejsze nie pomogło by to, gdyż nie są wyraziste. W przeciwieństwie do tego prawa ręka dominuje, podkreślając melodię. To jest zasada romantycznej pianistyki, w której *bel canto* odgrywa główną rolę, a reszta staje się akompaniamentem sprowadzonym do tła<sup>46</sup>.

Wydaje się logiczne i oczywiste, że nie można podchodzić w ten sam sposób do wykonywania muzyki dawnej, polifonicznej i do romantycznej – w tym punkcie Landowska ma naszym zdaniem całkowitą rację, gdyż coś takiego pozbawia samą muzykę jej istoty na rzecz wirtuozerii, która nie zwracała wtedy uwagi na naturę i możliwości instrumentów.

<sup>45</sup> Oryg.: What is a Cantabile Art so much sought after, to which all musicians aspired? It is just the contrary of what is understood today by “playing with feeling”; it is the opposite of an overflow of saccharine sentimentality, of swooning in the *rallentandi*, aiming to prove the “depth of soul” of the virtuoso”. W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 167.

<sup>46</sup> Oryg.: “The trouble with many interpretations of Bach on the piano is that the tonal volume is dilated, yet spineless and flabby. The basses which should truly represent the foundation upon which the whole structure is built generally swim into a gray mist. They lack equilibrium and contrasts of heavy and light phrasing; they are not delineated and are much too weak. Even if they were stronger, it would not help because they are not etched. In opposition to that, the right hand dominates, sustaining the melody. This is the principle of romantic pianism in which *bel canto* plays the main role, the rest becoming accompaniment relegated to the background”. W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 170.



¿Qué es un *Arte Cantable* tan buscado, al que todos los músicos aspiraban? Es justo lo contrario de lo que se entiende hoy en día por “tocar con sentimiento”; es lo contrario a un desbordamiento de sentimentalismo edulcorado, de desmayos en los *rallentandi*, con el objetivo de probar la “profundidad del alma” del virtuoso<sup>45</sup>.

Respecto a la interpretación de Bach al piano moderno, Landowska advierte algunos problemas como los siguientes:

El problema de muchas interpretaciones de Bach en el piano es que el volumen tonal está dilatado, pero sin espinas y flácido. Los bajos, que deberían representar la base sobre la que se construye toda la estructura, generalmente se mueven en una niebla gris. Carecen de equilibrio y de contrastes de frases pesadas y ligeras; no están delineados y son demasiado débiles. Incluso si fueran más fuertes, no ayudaría porque no están grabadas. En oposición a eso, la mano derecha domina, sosteniendo la melodía. Este es el principio del pianismo romántico en el que el bel canto juega el papel principal, el resto se convierte en acompañamiento relegado a un segundo plano<sup>46</sup>.

Es algo lógico pensar que, obviamente, no puede plantearse del mismo modo la interpretación de música antigua y polifónica con la romántica, en esto Landowska tiene, opinamos, toda la razón, pues supone desvirtuar la esencia de la propia música en aras de un virtuosismo que era, por aquel entonces, ajeno a su naturaleza y posibilidades instrumentales.

<sup>45</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: What is a Cantable Art so much sought after, to which all musicians aspired? It is just the contrary of what is understood today by “playing with feeling”; it is the opposite of an overflow of saccharine sentimentality, of swooning in the *rallentandi*, aiming to prove the “depth of soul” of the virtuoso”. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 167.

<sup>46</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “The trouble with many interpretations of Bach on the piano is that the tonal volume is dilated, yet spineless and flabby. The basses which should truly represent the foundation upon which the whole structure is built generally swim into a gray mist. They lack equilibrium and contrasts of heavy and light phrasing; they are not delineated and are much too weak. Even if they were stronger, it would not help because they are not etched. In opposition to that, the right hand dominates, sustaining the melody. This is the principle of romantic pianism in which bel canto plays the main role, the rest becoming accompaniment relegated to the background”. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 170.

We fragmencie poświęconym uwagom na temat *Inwencji dwu i trzygłosowych* J.S. Bacha, Landowska piętnuje tradycję muzyczną i pedagogiczną, która nie pozwala wydobyć z muzyki jej istotnych cech: „Dlaczego widzimy dziś *Inwencje* i *Sinfonie* – te arcydzieła, które wymagają kultury intelektualnej, wyrobienia słuchowego i biegłości palców – w rękach początkujących, często bardzo uzdolnionych, ale wciąż nie mających wiedzy?”<sup>47</sup>

Tradycja, która – zdaniem Landowskiej – nie tylko zniekształca tradycję wykonawczą, ale też wpływa negatywnie na gust słuchaczy, a nawet go „psuje”. O prezentowaniu tematu głównego fugi w różnych głosach pisze:

To co najbardziej zepsuło ucho i smak słuchacza i pozbawiło go umiejętności równoczesnego śledzenia trzech, czterech czy pięciu głosów fugi jest sposób, w jaki wykonawcy zwykle przesadnie akcentują wejście tematu. Ogłaszają go z pompą, a potem pozwalają mu zatonać we mgle. Ale czyż ten głos, który był tematem, nie żyje dalej jako kontratemat albo kontrapunkt?<sup>48</sup>

Co więcej, Landowska nie tylko broni jednostronnie tego sposobu wykonania, otwarcie krytykując sobie współczesną szkołę pianistyczną tradycji romantycznej, w której została wykształcona, ale powołuje się nawet na samego Bacha w swoich rozważaniach na temat IX Preludium z drugiego zeszytu *Das Wohltemperierte Klavier*:

W taktach 32 do 34, 41 i 42 widzimy rozpisany ozdobnik gruppetto, jakby Bach sam nas ostrzegal: „Przede wszystkim zagraj to równo w takcie, a nie jak ci wykonawcy, którzy korzystając z mojej nieobecności, wchodzą za szybko”<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Oryg.: “Why do we see today the Inventions and Sinfonias -these masterpieces which require a culture of the mind, of the ears, and of the fingers- in the hands of beginners, often very gifted, but always ignorant?”. Landowska, W., *The Two- Part Inventions*, w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 171.

<sup>48</sup> Oryg.: “That which has most corrupted the listener’s ear and taste and rendered him incapable of following simultaneously the three, four, or five parts of a fugue is the manner in which interpreters usually trumpet the entrance of the subject. They proclaim it with pomp, and having done this, they let it sink into a mist. But this voice that has been the subject, does it not continue to live on as a countersubject or as a counterpoint?”. *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>49</sup> Oryg.: “In measures 32 to 34, 41 and 42 we find the ornament “turn” written out, as if Bach were talking us by the hand to warm us: “Above all, play it on the beat, and not like those performers who, taking advantage of my absence, anticipate it!” True, this warming would have

En un pasaje dentro de los comentarios sobre las *Invenções y Sinfonías a dos voces* de J. S. Bach, Landowska insiste en una tradición musical y educativa que no hace sino desvirtuar la propia música: “¿Por qué vemos hoy en día las *Invenções y Sinfonías* -estas obras maestras que requieren una cultura de la mente, de los oídos y de los dedos- en manos de principiantes, a menudo muy dotados, pero siempre ignorantes?”<sup>47</sup>.

Una tradición que, no solo distorsiona la tradición interpretativa, según Landowska, sino que influye negativamente en el gusto del oyente, llegando incluso a “corromperlo”. Acerca de la presentación del tema principal en una fuga en las diferentes voces, afirma:

Lo que más ha corrompido el oído y el gusto del oyente y le ha hecho incapaz de seguir simultáneamente las tres, cuatro o cinco partes de una fuga es la forma en que los intérpretes suelen exagerar la entrada del sujeto. Lo proclaman con pompa, y habiendo hecho esto, dejan que se hunda en la niebla. ¿Acaso esta voz que ha sido el sujeto no sigue viviendo como un contrapunto o como una contraparte?<sup>48</sup>.

Es más, Landowska no solo defiende de forma unilateral este modo interpretativo criticando abiertamente la escuela pianística de tradición romántica que le era coetánea y que vivió en su propia experiencia como estudiante, sino que llega a invocar al propio Bach en sus comentarios sobre el segundo libro de *El Clave Bien Temperado* y el preludio IX:

En los compases 32 a 34, 41 y 42 encontramos el adorno “vuelta” escrito, como si Bach nos hablara con la mano para advertirnos: “Sobre todo, tócalo al compás, y no como esos intérpretes que, aprovechando mi ausencia, se anticipan a él!” Ciertamente, esta advertencia habría sido superflua para un contemporáneo de Bach que hubiera sabido realizarlo<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Why do we see today the Inventions and Sinfonías -these masterpieces which require a culture of the mind, of the ears, and of the fingers- in the hands of beginners, often very gifted, but always ignorant?”. Landowska, W., *The Two-Part Inventions*, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 171.

<sup>48</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “That which has most corrupted the listener’s ear and taste and rendered him incapable of following simultaneously the three, four, or five parts of a fugue is the manner in which interpreters usually trumpet the entrance of the subject. They proclaim it with pomp, and having done this, they let it sink into a mist. But this voice that has been the subject, does it not continue to live on as a countersubject or as a counterpoint?”. *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 1.

<sup>49</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “In measures 32 to 34, 41 and 42 we find the orna-

Moglibyśmy powiedzieć, że tak samo broni wykonawców z przeszłości (ale już nie jej współczesnych), kiedy opowiada o młodym Goldbergu, jednym z nielicznych wykonawców (choć nie pozostał żaden ślad jego talentu), których Landowska chwaliła i stawiała jako przykład, uwiarygadniając jego talent za pośrednictwem innych badaczy Bacha, którzy mówili o tym cudownym dziecku w następujący sposób:

Muzycy przekazywali sobie wieści o jego wspaniałych dokonaniach. Gerber, Hiller, Reinhardt i Forkel opowiadali o jego niezwykłych wyczynach, a Marpurg oznajmił: „Wciąż słyszałem fantastyczne pochwały na temat tego niestrudzonego i nadzwyczajnego Goldberga”. Doszło do tego, że twierdzili, iż potrafił czytać a vista najtrudniejsze utwory, nawet gdy nuty były postawione do góry nogami na pulpicie<sup>50</sup>.

W istocie w pismach Landowskiej znajdziemy jednego tylko wykonawcę współczesnego artystce, którego wskazuje za wzór – Rubinsteina – swojego rodaka (którego zresztą reprezentował w Paryżu ten sam impresario co Landowską, Gabriel Astruc<sup>51</sup>), który ponadto nie kwestionował jej wyboru klawesynu zamiast fortepianu do wykonywania dzieł Bacha: „Jako że dzieła muzyki przeszłości były komponowane na ówczesnie istniejące instrumenty,

---

been superfluous to a contemporary of Bach who would have known to carry out the turn”.  
En: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 2.

<sup>50</sup> Oryg.: “Tales of the marvelous feats he performed went from musician to musician. Gerber, Hiller, Reinhardt, and Forkel related his miraculous prowess, and Marpurg exclaimed, “I heard all the time fantastic praise of this infatigable and prodigious Goldberg”. They went as far as to say he could sightread the most difficult pieces, even when the score was put upside down on the desk”. Landowska, W., *The Goldberg Variations*, w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 211–212.

<sup>51</sup> Astruc G. & Cie, *Wanda Landowska Pianiste et claveciniste. Artykuły z Presse Européenne*, Paryż, Société Musicale de Paris, niedatowany. Kompilacja artykułów prasowych o Landowskiej, z którą mogliśmy się zapoznać dzięki Archivo Manuel de Falla w Granadzie, a która prawdopodobnie została wykorzystana przez impresaria w promocji polskiej klawesynistki. Związek z Rubinsteinem musiał mieć podobny profesjonalny charakter, co widać w biografii Vinarety Singer (Kahan S., *Music’s Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, Nueva York 2011) oraz w różnych źródłach, takich jak telegram od Rubinsteina do Astruca i znajdujący się na stronie: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-dirigida-a-g-astruc/>.

Podríamos decir que, igualmente, defiende a los intérpretes del pasado (no así a sus coetáneos), como cuando habla sobre el joven Goldberg, uno de los pocos intérpretes (si bien no queda registro de su talento) que Landowska alabó y puso como ejemplo, legitimando su talento a través de otros estudiosos de Bach que hablaron de este niño prodigio como sigue:

Los relatos de las maravillosas hazañas que realizó fueron de músico en músico. Gerber, Hiller, Reinhardt y Forkel relataron sus proezas milagrosas, y Marpurg exclamó: “Escuché todo el tiempo fantásticos elogios de este infatigable y prodigioso Goldberg”. Llegaron a decir que podía leer a simple vista las piezas más difíciles, incluso cuando la partitura estaba puesta al revés en el escritorio<sup>50</sup>.

Efectivamente, a lo largo de los escritos de Landowska, no encontramos ni una referencia modélica de algún intérprete coetáneo a la artista, salvo el caso de Rubinstein, quien era su compatriota, (y quien, por cierto, fue promocionado por el mismo representante que Landowska en París, el empresario Gabriel Astruc<sup>51</sup>) y que, además, no puso en cuestionamiento su elección del empleo del clave en lugar del piano para la interpretación de Bach: “Como las obras del pasado fueron concebidas para los instrumentos que existían

---

ment “turn” written out, as if Bach were talking us by the hand to warm us: “Above all, play it on the beat, and not like those performers who, taking advantage of my absence, anticipate it!” True, this warming would have been superfluous to a contemporary of Bach who would have known to carry out the turn”. En: *Landowska Bach: The Well-Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988, disc 2.

<sup>50</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Tales of the marvelous feats he performed went from musician to musician. Gerber, Hiller, Reinhardt, and Forkel related his miraculous prowess, and Marpurg exclaimed, “I heard all the time fantastic praise of this infatigable and prodigious Goldberg”. They went as far as to say he could sightread the most difficult pieces, even when the score was put upside down on the desk”. Landowska, W., *The Goldberg Variations*, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 211–212.

<sup>51</sup> Astruc G. & Cie, *Wanda Landowska. Pianiste et claveciniste. Articles de la Presse Européenne*, París, Société Musicale de Paris, sin datar. Una compilación de artículos de prensa sobre Landowska que hemos podido consultar gracias al Archivo Manuel de Falla de Granada y que probablemente fue empleado por el empresario para promocionar a la clavecinista polaca. La relación con Rubinstein hubo de tener un carácter profesional similar, como así vemos en la biografía de Vinaretta Singer (Kahan S., *Music’s Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, Nueva York 2011) y en varias fuentes, como por ejemplo, este telegrama de Rubinstein dirigido a Astruc y encontrado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-dirigida-a-g-astruc/>

ich możliwości wyrazowe musiały być w pełni wystarczające; dlatego też, jeśli są grane na dzisiejszym fortepianie, brzmią raczej niekorzystnie”<sup>52</sup>.

### Bach na klawesynie, klawikordzie czy fortepianie?

Na Festiwalu Bacha we Wrocławiu w 1908 r. profesor Buchmayer „wszczał polemikę (bez wątpienia bardzo gwałtowną), która jest jeszcze daleka od zakończenia”<sup>53</sup>. Według Landowskiej, autor chciał udowodnić, że ulubionym instrumentem Bacha był klawesyn:

[...] on (Buchmayer) oparł swoją wypowiedź na sympatii, z jaką Kuhnau, Fischer i Mattheson rzekomo odnosili się do tego instrumentu i niewielkim zainteresowaniu, jakie okazywali klawikordowi. Swoje argumenty wywozdił z pism Forkla i Spitta, pierwszych biografów Bacha. Pomimo mojego podziwu dla wiedzy i talentu Buchmayera, nigdy nie podzielałam jego poglądów; a co do jego argumentacji, to uważam ją za niewystarczającą i dość niejednoznaczną<sup>54</sup>.

Landowska mówi, że nawet gdyby przyjąć, że ci poprzednicy Bacha woleli klawikord od klawesynu, nie oznacza to, że Bach myślał tak samo.

Nawet jeśli mówimy o pokoleniu następnym po Bachu, o jego własnym synu Karlu Filipie (który niewątpliwie chwalił zalety klawikordu), to jego gust nie musiał przecież pokrywać się z gustem ojca. Karl Filip należał już do zupełnie innej epoki, a co więcej, musiał podjąć zasadniczą decyzję o stworzeniu stylu, który odróżniałby go od ojca. Jak donosi Forkel: „Zarówno on, jak i jego starszy brat (Carl Philipp i Wihelm Friedemann)

<sup>52</sup> Oryg.: “Since the works of the past were conceived for the instruments then in existence, they must have received their complete expression from them; therefore, when they are played on today’s piano, they sound rather to their disadvantage”. Cyt. w: Landowska, *Bach’s Keyboard Instruments*, s. 139-150, w: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, New York 1964, s. 139.

<sup>53</sup> Cyt. w: Landowska, W., *Bach’s Keyboard Instruments*, s. 139-150 en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, s. 140.

<sup>54</sup> Oryg.: “he (Buchmayer) based his assertion on the fondness that Kuhnau, Fischer, and Mattheson were supposed to have expressed for this instrument and on the meager interest they showed in the harpsichord. He backed his arguments on the ideas expressed by Forkel and Spitta, the first biographers of Bach. In spite of my admiration for the knowledge and talent of Buchmayer, I could never share his views; as for his argumentation, it appeared to me quite insufficient and inconclusive”. En: Landowska, W., *Bach’s Keyboard Instruments*, p. 139-150, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, s. 140.

entonces, deben haber recibido su completa expresión de ellos; por lo tanto, cuando se tocan en el piano de hoy, suenan más bien con desventaja”<sup>52</sup>.

### ¿Bach al clave, al clavicordio o al piano?

La polémica habida en el festival Bach de 1908 de Breslavia en el que el profesor Buchmayer “comenzó una polémica (una muy violenta, sin duda) que está lejos de concluir”<sup>53</sup>, en palabras de Landowska, el autor quiso probar que el instrumento favorito de Bach era el clavicordio:

él (Buchmayer) basó su afirmación en el cariño que Kuhnau, Fischer y Mattheson supuestamente habían expresado por este instrumento y en el escaso interés que mostraron por el clavicordio. Apoyó sus argumentos en las ideas expresadas por Forkel y Spitta, los primeros biógrafos de Bach. A pesar de mi admiración por el conocimiento y el talento de Buchmayer, nunca pude compartir sus puntos de vista; en cuanto a su argumentación, me pareció bastante insuficiente y poco concluyente<sup>54</sup>.

Dice Landowska que incluso creyendo que estos antecesores de Bach prefirieran el clavicordio frente al clave, no significa que Bach pensara igual.

Incluso hablando de la generación posterior a Bach, la de su propio hijo Karl Philip (quien sin duda alabó las cualidades del clavicordio) no tuvo por qué coincidir al gusto de su propio padre, pues pertenece a una época ya completamente diferente y, además, tuvo que tomar la decisión determinante de crear un estilo que lo disociara de su padre. Según informa Forkel “Tanto él como su hermano mayor (Carl Philipp y Wihelm Friedemann) admitie-

<sup>52</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Since the works of the past were conceived for the instruments then in existence, they must have received their complete expression from them; therefore, when they are played on today’s piano, they sound rather to their disadvantage”. Citado en: Landowska, *Bach’s Keyboard Instruments*, p. 139–150, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 139.

<sup>53</sup> Citado en: Landowska, W., *Bach’s Keyboard Instruments*, p. 139–150 en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 140.

<sup>54</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “he (Buchmayer) based his assertion on the fondness that Kuhnau, Fischer, and Mattheson were supposed to have expressed for this instrument and on the meager interest they showed in the harpsichord. He backed his arguments on the ideas expressed by Forkel and Spitta, the first biographers of Bach. In spite of my admiration for the knowledge and talent of Buchmayer, I could never share his views; as for his argumentation, it appeared to me quite insufficient and inconclusive”. En: Landowska, W., *Bach’s Keyboard Instruments*, p. 139–150, en: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 140.



przyznali, że czuli się zmuszeni do stworzenia swojego własnego stylu, jeżeli chcieli uniknąć porównania ze swym nieporównywalnym ojcem”<sup>55</sup>. Rzeczywiście, klawikord za czasów Carla Filipa był uosobieniem stylu galant, który zaczynał dominować nad wcześniejszym stylem polifonicznym charakterystycznym dla Johanna Sebastiana. W tym momencie budzi się jednakże pewna wątpliwość, podejrzenie, że teza Landowskiej jest niespójna, gdyż jak już wcześniej wspomnieliśmy, według niej w muzyce Bacha są widoczne wpływy francuskie, nawet wpływ muzyki Couperina, autora kojarzonego ze stylem galant par excellence.

Landowska sporządziła listę utworów, które jeden z najsłynniejszych synów Bacha, Carl Filip, reprezentujący nowy styl, napisał na klawesyn, a nie na klawikord, a także listę instrumentów znalezionych w domu J.S. Bacha po jego śmierci, a wśród nich pięć klawesynów i szpinet, nie licząc trzech klawesynów pedałowych, które przed śmiercią podarował synowi Johannowi Christianowi”<sup>56</sup>. Jednak sama Landowska przyznaje, że wybitne utwory klawiszowe, takie jak *Inwencje* i *Sinfonie* na dwa i trzy głosy, oraz *Das Wohltemperierte Klavier*, nigdzie nie wskazują jednoznacznie na klawesyn. Ten ostatni tytuł wynika z błędu, jaki Landowska zarzuca zarówno Forklowi, jak i Spitta, którzy rozpowszechnili go w takim brzmieniu, zamiast zachować tytuł oryginalny: „Czterdzieści Osiem”. Niemniej jednak Landowska utrzymuje, że to klawesyn jest idealnym instrumentem do wykonywania tych utworów:

Czy bogaty, mieniący się kolorami *Das Wohltemperierte Klavier*, z szeroką polifonią fug mógłby zostać skazany na ograniczone dominium klawikordu, skoro Bach miał do dyspozycji klawesyn? Klawesyn z różnymi rejestrami zdolnymi do stwarzania ostrych konturów lub wyciszonych szeptów, srebrzystych strużek tonów, a także zmieniających się brzmień i majestatycznej pełni? Te preludia i fugi są po prostu nie do wyobrażenia na słabym klawikordzie. Bezwzględnie domagają się klawesynu i jego architektonicznych płaszczyzn brzmieniowych, jego szerokich i powietrznych

<sup>55</sup> Oryg.: “Both, he and his elder brother (Carl Philipp y Wihelm Friedemann) admitted that they were driven to adopt a style of their own by the wish to avoid comparison with their incomparable father”. En: Forkel J.N., *J. S. Bach: his life, art and work*, (translated from the german of Johann Nikolaus Forkel), London, Constable and Company LTD 1920, s. 105.

<sup>56</sup> Cyt. w: Landowska, W., *Bach’s Keyboard Instruments*, Landowska, *Bach’s Keyboard Instruments*, s. 139–150. W: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, s. 140, 142.

ron que fueron impulsados a adoptar un estilo propio por el deseo de evitar la comparación con su incomparable padre”<sup>55</sup>. Efectivamente, el clavicordio en época de Carl Philip era un claro exponente del estilo galante que comenzaba a imponerse frente al estilo polifónico anterior y característico de Johann Sebastian. Llegados a este punto, cabe la duda o la sospecha de encontrar en su tesis (la de Landowska) algo de incongruencia, pues antes hemos comentado ya, la música de Bach según Landowska tenía influencias de la francesa, incluso de Couperin, autor este asociado al estilo galante por antonomasia.

En todo caso, en lo que se refiere a uno de los hijos más célebres de Bach y perteneciente a este nuevo estilo, Landowska realiza una enumeración de piezas que el propio Carl Philip dedicó al clave, no al clavicordio, e incluso presenta el listado de instrumentos hallados en casa de J. S. Bach a su muerte, entre los que se encontraron cinco claves y una espineta, sin contar los tres claves de pedal que dejó a su hijo Johann Christian antes de morir<sup>56</sup>.

Sin embargo, asume la propia Landowska, que piezas destacadas para teclado, como son las *Invenções y Sinfonías* a dos y tres voces, así como *El clave bien temperado*, no indican en ningún momento de forma explícita el instrumento clave, ya que el título de esta segunda se debe a un error que Landowska recrimina tanto a Forkel como a Spitta que lo difundieron como tal y no como el original “Cuarenta y Ocho”. Con todo y con eso, insiste en que el instrumento ideal para dichas composiciones es el clave:

El rico, colorido y siempre cambiante *Clave bien temperado*, con la amplia polifonía de sus fugas, ¿cómo podía ser confinado al dominio limitado del clavicordio cuando Bach tenía un clave a su disposición? ¿Un clave con una variedad de registros capaz de producir contornos agudos o susurros apagados, tonos plateados y acanalados, así como sonoridades cambiantes y plenitud majestuosa? Estos preludios y fugas son simplemente inconcebibles en el débil clavicordio. Exigen imperiosamente el clavicordio y sus planos arquitectónicos sonoros, sus amplios y aéreos

<sup>55</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Both, he and his elder brother (Carl Philipp y Wihelm Friedemann) admitted that they were driven to adopt a style of their own by the wish to avoid comparison with their incomparable father”. En: Forkel J.N., *J. S. Bach: his life, art and work*, (translated from the german of Johann Nikolaus Forkel), London, Constable and Company LTD 1920, p. 105.

<sup>56</sup> Citado en: Landowska, W., *Bach’s Keyboard Instruments*, Landowska, *Bach’s Keyboard Instruments*, p. 139 –150. En: Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music*, Stein and Day, Nueva York 1964, p. 140, 142.

horyzontów, które pozostawiają nam swobodę stawiania śmiałych łuków, wewnątrz których i pomiędzy którymi części się poruszają, unoszą, zbiegają, rozchodzą i spotykają się zupełnie swobodnie<sup>57</sup>.

## Kontrapunkty i kontrowersje

Przekonania Landowskiej na temat Bacha i wykorzystania klawesynu, stały się prowokacją i wywołały kontrowersje między jego zwolennikami a zwolennikami fortepianu. Jedną z najbardziej znanych i udokumentowanych polemik między nową a starą szkołą była ta, którą prowadziła z Joaquínem Ninem, pianistą kubańsko-hiszpańskiego pochodzenia, który tak jak i ona uczył w *Schola Cantorum*<sup>58</sup>. Teoretyczny spór między tymi wykonawcami odbił się echem, zarówno w prasie francuskiej, jak i hiszpańskiej, i trwał przez kilka lat. W jednej z pierwszych recenzji wspominającej o tym konflikcie, możemy przeczytać:

Nin domaga się kategorycznie pełnego prawa fortepianu do przejęcia całej muzyki napisanej na różne instrumenty smyczkowe i klawiszowe w XVI i XVII wieku. Zdaje mi się, że sobie przypominam, iż jeden z numerów *Mercure de France* opublikował w zeszłym roku całkowicie odmienną opinię podpisaną przez panią Wandę Landowską. Oto jak wyglądają polemiki prasowe! Tyle, że pani Landowska jest klawesynistką, a jednocześnie jest przeciwna propagandzie czynu<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Oryg.: “The rich, colorful, and ever-changing Well-Tempered Clavier, with the broad polyphony of his fugues, how could be confined to the limited domain of the clavichord when Bach had a harpsichord at his disposal? A harpsichord with a variety of registers capable of producing sharp outlines or muted whispers, silvery and fluted tones as well as shifting sonorities and majestic fullness? These preludes and fugues are simply inconceivable on the weak clavichord. They demand imperiously the harpsichord and its architectural planes of sound, its wide, airy horizons which leave us free to erect bold arches within and between which the parts move, float, converge, diverge and meet in absolute freedom”. Citado en: Landowska, *Bach’s Keyboard Instruments...*, s. 148–149.

<sup>58</sup> Díaz Pérez de Alejo, L.M., *El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?*, “Revista de Musicología”, vol. 39, nr 1, styczeń-czerwiec 2016, s. 211–234.

<sup>59</sup> F.V., *Los conciertos de J. Joachim Nin*, “Le Courier Musical”, IX, 7 (1 kwietnia 1906). Oryg.: “Il y est affirmé catégoriquement le droit absolu du piano à s’approprier de nos jours toute la musique écrite pour le differents instruments à cordes et à clavier des XVI et XVII siècles. Nous croyons nos souvenir qu’un fascicule du Mercure de France émettait l’an dernier, sous la signature de Mme Wanda Landowska une opinion tout à fait opposée. La voilà bien la polémique des Reveus! Seulement Mme. Landowska est claveciniste: elle oppose, elle ausii, la ‘propagande par le fait’”.

horizontes que nos dejan libres para erigir audaces arcos dentro y entre los cuales las partes se mueven, flotan, convergen, divergen y se encuentran en absoluta libertad<sup>57</sup>.

## Contrapuntos y polémicas

Estas convicciones de Landowska respecto a Bach y al uso del clave, llegaron a ser una provocación y causaron varias polémicas entre los partidarios del clave y los del piano. Una de las más conocidas y documentadas entre la nueva y vieja escuela fue la que protagonizó con Joaquín Nin, pianista de origen cubano español y quien también fue compañero de Landowska en la *Schola Cantorum*<sup>58</sup>. La disputa teórica entre ambos intérpretes tendrá eco tanto en la prensa francesa como española y se extenderá varios años. En una de las primeras reseñas que advierten de este conflicto, podemos leer:

Nin reivindica categóricamente el derecho absoluto del piano para adueñarse hoy día de toda la música escrita para los distintos instrumentos de cuerda y teclado a partir de los siglos XVI y XVII. Creo recordar que un fascículo del *Mercur de France* publicaba el año pasado una opinión totalmente contraria bajo la rúbrica de la Sra. Wanda Landowska ¡Héte aquí la polémica en las revistas! Solo que la Sra. Landowska es clavecinista y a su vez también es contraria a la `propaganda per se`<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “The rich, colorful, and ever-changing Well-Tempered Clavier, with the broad polyphony of his fugues, how could be confined to the limited domain of the clavichord when Bach had a harpsichord at his disposal? A harpsichord with a variety of registers capable of producing sharp outlines or muted whispers, silvery and fluted tones as well as shifting sonorities and majestic fullness? These preludes and fugues are simply inconceivable on the weak clavichord. They demand imperiously the harpsichord and its architectural planes of sound, its wide, airy horizons which leave us free to erect bold arches within and between which the parts move, float, converge, diverge and meet in absolute freedom”. Citado en: Landowska, *Bach’s Keyboard Instruments...*, pp. 148–149.

<sup>58</sup> Díaz Pérez de Alejo, L.M., *El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?*, “Revista de Musicología”, vol. 39, núm. 1, enero-junio 2016, pp. 211–234.

<sup>59</sup> F.V., *Los conciertos de J. Joachim Nin*, “Le Courier Musical”, IX, 7 (1 de abril de 1906). Original: “Il y est affirmé catégoriquement le droit absolu du piano à s’approprier de nos jours toute la musique écrite pour le différents instruments à cordes et à clavier des XVI et XVII siècles. Nous croyons nos souvenir qu’un fascicule du Mercur de France émettait l’an dernier, sous la signature de Mme Wanda Landowska une opinion tout à fait opposée. La voilà bien la polémique des Reveus! Seulement Mme. Landowska est claveciniste: elle oppose, elle ausii, la ‘propagande par le fait’”.

Spór ten, jak widzimy, podtrzymywała sama prasa, podsycając niezgodę pomiędzy tymi dwoma wykonawcami i wzbudzając zainteresowanie czytelników teoriami, które uzasadniają użycie tego czy innego instrumentu do interpretacji muzyki dawnej, zwłaszcza muzyki Bacha. W rzeczywistości na Festiwalu Bacha w Eisenach w 1911 r. Nin wykorzystał polemikę, jaką toczył z Landowską, aby podkreślić wyższość fortepianu, zaprzeczając w ten sposób takim autorom jak Alf Heuss, który ostrzegał wówczas, że „od czasu zniknięcia klawesynu nie udało się dobrze wykorzystać oryginalnych utworów Bacha stworzonych na klawesyn”<sup>60</sup>. Na to Nin zdecydowanie stwierdził:

Wskrzeszenie dawnej muzyki klawiszowej zawdzięczamy w całości i wyłącznie fortepianowi (...) Czyż sama pani Landowska nie zawdzięcza sukcesu z początków swojej kariery fortepianowym wykonaniom muzyki dawnej, a zwłaszcza Bacha? Wydaje się, że o tym zapomniała, ale my, którzy mieliśmy przyjemność być na jej pierwszych występach w Paryżu, kiedy to grała Bacha na fortepianie z wdziękiem i przekonaniem, nie zapomnimy tego tak łatwo<sup>61</sup>.

Słowa te na nowo roznieciły wojnę między nimi i powiększyły szeregi zwolenników jednej i drugiej strony. Zwraca też uwagę poparcie jakim Nin cieszył się ze strony dyrektora *Revista Musical* z Bilbao, Ignacio Zubialde'a, który z kolei sprowokował spór Nina z Eduardem López-Chavarri z Walencji, który stanął w obronie Landowskiej, zakończony ostrym starciem z Joaquinem Ninem<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> “Depuis la disparition du clavecin, il n’a pas été possible au piano, de faire quoi que ce soit au profit des oeuvres originales de Bach, destinées au clavier”. Cyt. w: Nin, J., *À propos du Festival Bach à Eisenach*, *Revue Musical S.I.M.*, VII, 12, 15 grudnia 1911, s. 101.

<sup>61</sup> “La résurrection de l’ancienne musique de clavier est entièrement et exclusivement due au piano (...) Mme Landowska elle-même, n’a-t-elle pas conquis sa notoriété des debuts en interprétant de la musique ancienne, de Bach surtout, au piano...? Elle semble l’oublier, aujourd’hui, mais ceux qui eurent le Plaisir d’assister à ses premières séances à Paris, où elle jouait du Bach, au piano, avec une grâce et une conviction parfaites, n’en perdront pas de si tôt le souvenir”. Nin, J., *À propos du Festival Bach à Eisenach*, „*Revue Musical*” S.I.M., VII, 12, 15 grudnia 1911, s. 100.

<sup>62</sup> O tej dyskusji czytamy w artykule Díaz Pérez de Alejo, L.M., *El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?*, „*Revista de Musicología*”, vol. 39, nr 1, styczeń-czerwiec o 2016, s. 222–223. Należy też pamiętać, że Walencja była miastem, które najbardziej bronilo i uwielbiało Wandę Landowską, co widać w pochwalnych recenzjach (patrz: Ruiz Artola, I., *Crítica musical y género: los caminos de Wanda Landowska por España*, «*Cuadernos de Música Iberoamericana*», nr 34, Instituto Complutense de Investigaciones Musicales, Madryt, 2021 (w druku), a dwoje najzdolniejszych uczniów Landowskiej, José Iturbi

Un duelo que fue alimentado, como vemos, por las propias revistas y algo que sirvió para avivar las llamas de la discordia entre ambos intérpretes, interesando así a los lectores en torno a teorías que fundamentan el uso de uno u otro instrumento para la interpretación de la música antigua, muy especialmente la de Bach. De hecho, en el Festival Bach de Eisenach de 1911, Nin aprovechó la polémica ya abierta con Landowska para insistir en la superioridad del piano, contradiciendo así a autores como Alf Heuss que advirtió por aquel entonces que “desde la desaparición del clavecín, no ha sido posible darle un buen provecho en el piano a las obras originales de Bach concebidas para clave”<sup>60</sup> a lo que Nin afirma tajantemente:

El resurgir de la música antigua para teclado se debe única y exclusivamente al piano (...) ¿La propia Sra Landowska no debe su éxito al inicio de su carrera a su interpretación de música antigua al piano, especialmente de Bach...? Ella parece haberlo olvidado, pero quienes tuvimos el placer de asistir a sus primeras actuaciones en País, en las que interpretaba a Bach al piano, con una gracia y convicción perfecta, no podemos olvidarlo tan fácilmente<sup>61</sup>.

Palabras que no harían más que desenterrar el hacha de guerra entre ambos y que fueron añadiendo partícipes a uno y otro bando. Destacado es también el apoyo que Nin tuvo por parte del director de la *Revista Musical* de Bilbao, Ignacio Zubialde y quien provocó, a su vez, un enfrentamiento entre Nin y el valenciano Eduardo López-Chávarri quien salió en defensa de Landowska y que acabará en un enfrentamiento bastante enconado con Joaquín Nin<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> “Depuis la disparition du clavecín, il n’a pas été possible au piano, de faire quoi que ce soit au profit des oeuvres originales de Bach, destinées au clavier”. Citado en: Nin, J., *À propos du Festival Bach à Eisenach*, Revue Musical S.I.M., VII, 12, 15 diciembre 1911, p. 101.

<sup>61</sup> “La résurrection de l’ancienne musique de clavier est entièrement et exclusivement due au piano (...) Mme Landowska elle-même, n’a-t-elle pas conquis sa notoriété des debuts en interprétant de la musique ancienne, de Bach urtout, au piano...? Elle semble l’oublier, aujourd’hui, mais ceux qui eurent le Plaisir d’assister à ses premières séances à Paris, où elle jouait du Bach, au piano, avec une grâce et une conviction parfaites, n’en perdront pas de si tôt le souvenir”. Nin, J., *À propos du Festival Bach à Eisenach*, Revue Musical S.I.M., VII, 12, 15 diciembre 1911, p. 100.

<sup>62</sup> Sobre estas disputas podemos leer en el artículo de Díaz Pérez de Alejo, L.M., *El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?*, “Revista de Musicología”, vol. 39, núm. 1, enero-junio 2016, pp. 222–223. Sin olvidar aquí que la tierra valenciana fue una de las más defensoras y admiradoras de Wanda Landowska, si observamos las numerosas reseñas adulatorias encontradas (véase: Ruiz Artola, I., *Crítica musical y género: los caminos*

Rzeczywiście, jak widać z dyskusji, która ciągnęła się od 1906 do 1911 roku (a jej echa powracały do lat czterdziestych XX wieku), stanowisko Nina jest całkowicie nieprzejednane i teoretyczne, podczas gdy Wanda nie tylko wspiera swój pogląd grą na klawesynie, ale wręcz wyzywa Nina na instrumentalny pojedynek:

W zasadzie czego chce dowieść pan Nin? Uważa, że dawne dzieła zyskują w wykonaniu na naszym nowoczesnym instrumencie. Cóż, skoro pan Nin jest pianistą, dlaczego nie spróbuje udowodnić nam tego na fortepianie? Tak się składa, że dwukrotnie zaproponowałam mu, by przed publicznością złożoną z poważnych muzyków zagrał wybór starych partytur, które następnie ja zagrałabym na klawesynie. Oferuję mu przewagę w postaci broni, która została dostosowana do najnowszych standardów, podczas gdy ja miałbym tylko staromodną zbroję. A jednak, zamiast się ucieszyć robi uniki<sup>63</sup>.

Pojedynek się nie odbył i każdy poszedł swoją drogą, ona broniąc interpretacji muzyki Bacha na klawesynie, on na fortepianie. Doprowadziło to do powstania dwóch szkół, które istnieją do dziś. Klawesyn, wciąż będąc instrumentem rzadkim, został uratowany przez setki wykonawców na całym świecie, a w klasycznym repertuarze fortepianowym twórczość Bacha stanowi jeden z podstawowych filarów.

### Przywrócić Landowskiej należne jej miejsce

Wanda Landowska zmarła w Lakeville w 1959 roku, krótko po swoich 80. urodzinach. Pozostawiła obszerną dyskografię i liczne pisma, którym poświęciliśmy w tym artykule kilka skromnych wierszy. Stworzyła szkołę, którą kontynuowało kilku genialnych uczniów.

---

i Amparo Garrigues, również stamtąd pochodziło (patrz: Ruiz Artola, I., *Wanda Landowska: mentor i mamusia*, Ogólnopolska Konferencja Naukowa "Motyw kobiet: matki, bohaterki, opiekunki...", Fundacja Tygiel, Lublin, 2021 (w druku).

<sup>63</sup> Landowska, W. *Clavecin ou piano*. Oryginał w maszynopisie. Washintong, Library of Congress, Collection Wanda Landowska and Denisse Restout. Cyt. w: Díaz Pérez de Alejo, L.M., *El "duelo" entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, el viejo clave o el piano moderno?*, "Revista de Musicología", vol. 39, nr 1, styczeń-czerwiec 2016, s. 228.



Efectivamente, como se ve en la discusión extendida por los años 1906 hasta 1911 (y con resonancias hasta los años 40) la posición de Nin es completamente cerrada y teórica, mientras que la propia Wanda, además de fundamentar su visión en torno a la interpretación al clave, reta directamente a Nin a un duelo instrumental:

En definitiva, ¿qué pretende el Sr. Nin? Él cree que las obras antiguas mejoran cuando se ejecutan en nuestro instrumento moderno. Pues bien: ya que el Sr. Nin es pianista ¿por qué no intenta demostrárnoslo al piano? Se da la circunstancia de que ya en dos ocasiones le he propuesto ejecutar ante un auditorio de músicos serios una selección de partituras antiguas que a continuación yo podría interpretar en el clavicémbalo. Le ofrezco la ventaja de valerse de un arma que goza de una puesta a punto a lo último, mientras que yo tan solo dispondría de armadura al estilo antiguo. Sin embargo: en lugar de alegrarse siempre busca la manera de evadirse<sup>63</sup>.

El duelo no se celebró y cada uno siguió su camino, defendiendo la interpretación al clave o al piano, respectivamente, de la música de Bach. Un hecho que supuso la instauración de dos escuelas que, hoy en día, siguen en uso pues si bien el clave, aunque siga manteniendo su posición minoritaria, es ya un instrumento rescatado por cientos de intérpretes en todo el mundo, si bien el repertorio pianístico clásico, mantiene la obra de Bach como uno de los pilares fundamentales en los programas de tecla percutida.

### Recuperando y reivindicando la figura de Landowska

Wanda Landowska murió en Lakeville en 1959, poco después de cumplir los 80 años. Dejó como legado una amplia discografía y copiosos escritos, a los que en este artículo hemos dedicado algunas modestas líneas. Creó una escuela y de continuarla se encargaron algunos brillantes discípulos.

---

*de Wanda Landowska por España*, “Cuadernos de Música Iberoamericana”, núm. 34, Instituto Complutense de Investigaciones Musicales, Madrid 2021 -en prensa-) y dos de los más brillantes discípulos de Landowska, que también procedían de tierras valencianas: José Iturbi y Amparo Garrigues (véase: Ruiz Artola, I., *Wanda Landowska: mentor i mamusia*, en Ogolnopolska Konferencja Naukowa “Motyw kobiet: matki, bohaterki, opiekunki...”, Fundacja Tygiel, Lublin, 2021 -en prensa-).

<sup>63</sup> Landowska, W. *Clavecin ou piano*. Original mecanografiado. Washintong, Library of Congress, Collection Wanda Landowska and Denisse Restout. Citado en: Díaz Pérez de Alejo, L.M., *El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?*, “Revista de Musicología”, vol. 39, núm. 1, enero-junio 2016, p. 228.

Jest już wiele publikacji na temat Wandy Landowskiej, choć wciąż brakuje nam takich, które by przywróciły należne jej miejsce, tak jak ona odkryła na nowo muzykę dawną i klawesyn.

Jej spuścizna przeżyła okresy upadku i ostrej krytyki. Bronili jej tacy autorzy jak profesor Julitta Śleńdzińska, która w latach 80. podkreślała konieczność wykorzystania klawesynu (zwłaszcza klawesynu Pleyela, który Landowska sama zaprojektowała) do obrony techniki interpretacyjnej Landowskiej, którą uważa za bardziej aktualną niż tę reprezentowaną przez niektórych późniejszych klawesynistów:

Sądzę, że wbrew temu, co się czasem słyszy, koncepcje rejestracyjne W. Landowskiej, przekazane nam w jej nagraniach oraz relacjach ustnych i pisemnych, można uznać za nowoczesne z punktu widzenia obecnej estetyki. Cechuje je brak schematyzmu, świadome, analityczne podejście do każdego utworu, przemyślamy wybór środków zależnych i od samej konstrukcji dzieła, i od nastroju, który wykonawczynie chce nam przekazać. Wanda Landowska w swej rejestracji dba o wyraźne, czytelne podkreślenie architektoniki utworu, o możliwie najlepsze zachowanie proporcji detali i osiągnięcie jednolitości bryły<sup>64</sup>.

Autorka nie tylko broni sposobu interpretacji i rejestru, precyzji i ekspresji analizowanych przez siebie wykonawstw Landowskiej, ale znajduje również uzasadnione powody, by bronić polemicznego użycia Pleyela<sup>65</sup>, podsumowując: „Bez niej nie nastąpiłby prawdopodobnie tak spontaniczny renesans muzyki dawnej, połączony z zainteresowaniem klawesynem jako instrumentem, ani też wykonawstwo klawesynowe nie osiągnęłoby dzisiejszego poziomu”<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> J. Śleńdzińska, J., *Wybrane zagadnienia rejestracji klawesynowej Wandy Landowskiej*, PWSM, Gdańsk, „Prace Specjalne” 1981, 25, s. 164.

<sup>65</sup> Tamże, s. 171.

<sup>66</sup> Tamże.

Las publicaciones en torno a ella son ya varias, si bien seguimos echando de menos revisiones y reivindicaciones que recuperen a Landowska al mismo nivel que ella recuperó la música antigua y el clave.

Su legado, incluso, ha tenido momentos de decaimiento y duras críticas, que han sido defendidas por autores como la profesora Julitta Sleńdzińska que en los años 80 destaca esa necesidad del uso del clave (especialmente el del *Pleyel* que la propia Landowska diseñó) para defender el modo interpretativo de Landowska, del que afirma ser más actual que el de algunos de los clavecinistas posteriores:

Creo que, al contrario de lo que a veces se oye, los conceptos de grabación de W. Landowska, tal y como nos los transmite en sus grabaciones y relatos orales y escritos, pueden considerarse modernos desde el punto de vista de la estética actual. Se caracterizan por la falta de esquematismo, un enfoque consciente y analítico de cada obra, pensaremos en la elección de los medios en función de la construcción de la propia obra y del estado de ánimo que el intérprete quiera transmitirnos. En su registro, Wanda Landowska se asegura de que la arquitectura de la obra se enfatiza de forma clara y legible, que las proporciones de los detalles se conservan de la mejor manera posible y que se consigue lo „sólido”<sup>64</sup>.

Autora que, no solo defiende el modo de interpretar y el registro, precisión y expresión de las interpretaciones de Landowska que analiza, sino que encuentra motivos fundamentados para defender el no falto de polémica, uso del *Pleyel*<sup>65</sup> y concluyendo: “Sin ella, probablemente no habría habido un renacimiento tan espontáneo de la música antigua, combinado con un interés en el clavicémbalo como instrumento, ni la interpretación del clavicémbalo habría alcanzado el nivel actual”<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: “Sądzę, że wbrew temu, co się czasem słyzy, koncepcje rejestracyjne W. Landowskiej, przekazane nam w jej nagraniach oraz relacjach ustnych i pisemnych, można uznać za nowoczesne z punktu widzenia obecnej estetyki. Cechuje je brak schematyzmu, świadome, analityczne podejście do każdego utworu, przemyślamy wybór środków zależnych i od samej konstrukcji dzieła, i od nastroju, który wykonawczynie chce nam przekazać. Wanda Landowska w swej rejestracji dba o wyraźnie, czytelne podkreślenie architektoniki utworu, o możliwie najlepsze zachowanie proporcji detali i osiągnięcie jednolitości „bryły Sleńdzińska, J., *Wybrane zagadnienia rejestracji klawesynowej Wandy Landowskiej*, PWSM, Gdańsk, „Prace Specjalne” 1981, 25, p. 164.

<sup>65</sup> Sleńdzińska, J., *Wybrane zagadnienia rejestracji klawesynowej Wandy Landowskiej*, PWSM, Gdańsk, „Prace Specjalne” 1981, 25, p. 171.

<sup>66</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: „Bez niej nie nastąpiłby prawdopodobnie tak spontaniczny renesans muzyki dawnej, połączony z zainteresowaniem klawesynem jako instrumentem, ani też wykonawstwo klawesynowe nie osiągnęłoby dzisiejszego poziomu.

I choć Landowska zrobiła międzynarodową karierę, a jej rola w odrodzeniu muzyki dawnej była fundamentalna, to w ojczyźnie – gdzie obecnie publikujemy ten tekst – wciąż brakuje studiów monograficznych, które zagłębiłyby się w jej życie i twórczość. We wstępie do jedynej monografii, jaką znaleźliśmy w jej ojczyźnie, profesor Magdalena Dziadek pisze:

Wanda Landowska nie miała szczęścia do polskich dziejopisarzy. Jej nieobecność w naszej kulturze datuje się od czasów międzywojennych, kiedy to wiadomości o zagranicznych sukcesach artystki zaczęły być spychane na ostatnie strony gazet lub były wprost dementowane- być może również na fali ówczesnej ekspansji nastrojów antysemitycznych w prasie. Po drugiej wojnie z rzadka tylko docierały do kraju informacje o wydawanych przez Landowską utworach i płytach<sup>67</sup>.

Słowa te już w latach 90. ubiegłego wieku starały się przywrócić Wandzie należne jej miejsce w jej własnym kraju i misję tę realizowała dość precyzyjnie wspomniana publikacja, jednak w naszym odczuciu należy ją kontynuować, zważywszy na rozmiar spuścizny, jaką Landowska pozostawiła po sobie. Niech ten tekst i (miejmy nadzieję) kolejne publikacje nasze innych autorów, przyczynią się do przywrócenia właściwego znaczenia tej postaci w Polsce i za granicą oraz do przejrzenia źródeł, które, jak podejrzewamy, nie zostały jeszcze opublikowane.

Kontrowersyjna czy nie, poetycka czy wymagająca, mająca więcej czy mniej racji. Natomiast nie ma wątpliwości, że spuścizna Landowskiej stanowi fundamentalny element w rekonstrukcji muzyki dawnej, a w szczególności twórczości J. S. Bacha.

---

<sup>67</sup> M. Dziadek, *Wstęp do numeru monograficznego poświęconego Wandzie Landowskiej*, „Canor”, 3 (10), s. 4.

Y aunque Landowska hiciera una carrera internacional y su papel en el renacimiento de la música antigua fue fundamental, en su país natal -donde ahora publicamos estas líneas- aún carece de estudios monográficos que profundicen sobre su vida y obra. Tal y como escribió en el único monográfico que hemos encontrado en su tierra natal la profesora Magdalena Dziadek dice en el prefacio:

Wanda Landowska no tuvo suerte con los historiadores polacos. Su ausencia de nuestra cultura se remonta al período de entreguerras, cuando las noticias sobre los éxitos extranjeros del artista comenzaron a ser empujadas a las últimas páginas de los periódicos o fueron directamente demenciales - tal vez también tiene una ola de estados de ánimo antisemitas en la prensa de la época. Después de la Segunda Guerra Mundial, la información sobre las obras y álbumes de Landowska era escasa<sup>67</sup>.

Palabras que ya en los años 90 de la pasada centuria trataban de reivindicar la figura de Wanda en su propio país, misión que fue llevada a cabo con bastante precisión en la citada publicación, pero que nos parece que sigue siendo insuficiente dada la magnitud del legado que Landowska dejó. Sirva esta publicación y esperemos, las que le van a continuar por nuestra parte y la de otros autores, para reivindicar su figura en Polonia y en el extranjero y revisar las fuentes que aún, sospechamos, no han sido publicadas.

Polémica o no, poética o exigente, con mayor o menor razón, de lo que no cabe duda es que el legado de Landowska es una pieza fundamental en la reconstrucción de la música antigua y, muy singularmente, en la de J. S. Bach.

---

Sleńdzińska, J., *Wybrane zagadnienia rejestracji klawesynowej Wandy Landowskiej*, PWSM, Gdańsk, „Prace Specjalne” 1981, 25.

<sup>67</sup> [Traducción de la autora]. Texto original: Wanda Landowska nie miała szczęścia do polskich dziejopisarzy. Jej nieobecność w naszej kulturze datuje się od czasów międzywojennych, kiedy to wiadomości o zagranicznych sukcesach artystki zaczęły być spychane na ostatnie strony gazet lub były wprost dementowane – być może również ma fali ówczesnej ekspansji nastrojów antysemickich w prasie. Po drugiej wojnie z rzadka tylko docierały do kraju informacje o wydawanych przez Landowską utworach i płytach”. Dziadek, M., (introducción al monográfico dedicado a Wanda Landowska), „Canor”, 3 (10), s. 4.

## Bibliografia

- Busoni, F., *The Bach-Busoni Editions*, G. Schirmer, Nowy Jork 1894.
- Cash A., *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: a Reassessment*, University of Kentucky 1990.
- Dommering-van Rongen, L., *Wanda Landowska - Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*, French Edition, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- Elste M., *Die Dame Mit Dem Cembalo: Wanda Landowska and die Alte Musik*, Schott, Mainz 2010.
- Forkel J.N., *J. S. Bach: his life, art and work*, (translated from the german of Johann Nikolaus Forkel), London, Constable and Company LTD 1920.
- Fubini, F., *Historia de la estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madryt 1994.
- Haskell H., *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications, Nowy Jork 1996.
- Kahan S., *Music's Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, Nowy Jork 2011.
- Landowska W., *Music of the Past*, Geoffrey Bles, Nowy Jork 1926 (pierwsze wydanie francuskie 1909).
- Lawson C., *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, 2009.
- Piquer Sanclemente, R., *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Doble J, Sevilla 2010.
- Pirro, A., *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach* (Paris, 1907). Versión inglesa de Joe Armstrong: *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*, pierwsza publikacja w: Rowman & Littlefield, lipiec 2014.
- Restout D. & Hawkins R. (editors): *Landowska on Music* Nowy Jork, Stein and Day, 1964.
- Snider, C. E. *Pattern and Meaning in Francois Couperin 's Pièces de Clavecin*, Dissertation presented to the School of Music and Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, lipiec 2010.
- Schweitzer, A., *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Kraków 1987. (Wersja hiszpańska: *J.S. Bach: El músico-poeta*, Buenos Aires, Ricordi Americana 1955).

## Artykuły

- Aldrich, P., *Wanda Landowska 's Musique Ancienne*, "Notes", vol. 27, nr 3, marzec 1971, s. 461–468.
- Brainbridge T., *Wanda Landowska and her repertoire*, "Early Music", Vol III, Issue 1, luty 1973, 39–41.
- Díaz Pérez de Alejo, L.M., *El "duelo" entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?*, "Revista de Musicología", vol. 39, nr 1, styczeń-czerwiec 2016, s. 211–234.
- Restout, D., *U boku Wandy Landowskiej*, „Canor”, 3 (10), 1994.

Ruiz Artola, I., *Wanda Landowska: mentor i „mamusia”*. Publikacja towarzysząca ogólnopolskiej konferencji naukowej p.t. *Motyw kobiety – matki, bohaterki, opiekunki...*, Fundacja Tygiel (Lublin, 2021). [W druku].

Ruiz Artola, I., *Crítica musical y género: los caminos de Wanda Landowska por España*, “Cuadernos de Música Iberoamericana”, nr 34, Instituto Complutense de Investigaciones Musicales, Madryt 2021 [w druku].

Sleńdzińska, J., *Wybrane zagadnienia rejestracji klawesynowej Wandy Landowskiej*, PWSM, Gdańsk, Prace Specjalne 25, 1981.

Schenk D., *Wanda Landowska w Berlinie*, „Canor”, nr 3 (10), 1994, s. 17–26.

Torres Clemente, E.: *La huella de Wanda Landowska en España. ‘Caminos en la sombra que nos separa del pasado’*, “Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX”, w: *Música y Musicología* (koordynacja: Leticia Sánchez de Andrés, Adela Presas), Universidad Autónoma de Madrid, Madryt, 2013.

Vinay G., *L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg*, “Revue de Musicologie”, T. 81, No. 1, 1995, s. 65–86.

## Dokumenty źródłowe

Astruc G. & Cie, *Wanda Landowska. Pianiste et claveciniste. Articles de la Presse Européenne*, Paryż, Société Musicale de Paris, niedatowany. [Archiwum Manuel de Falla, Granada, Hiszpania].

F.V., *Los conciertos de J. Joachim Nin*, “Le Courier Musical”, 1 kwietnia 1906, IX, 7.

Nin, J., *À propos du Festival Bach à Eisenach*, “Revue Musical”, S.I.M., VII, 12, 15 grudnia 1911.

Landowska, W., *Sur le Intérpretation des Oeuvres de Clavecin de J.S. Bach*, “Mercure de France”, 1905.

Landowska, W., *Les Oeuvres de Clavecin de Bach*, “Musica”, 1907.

Landowska W., *Bach et ses interprètes: sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J.-S. Bach*, „Mercure de France”, 1905.

## Płyty

*Landowska Bach: The Well- Tempered Clavier*, RCA Victor, 1988.

## Filmy dokumentalne

*Wanda Landowska at Home*, film made by NBC, 1953.

## Źródła internetowe

Kjar D., *The Plague, a Metal Monster and the Wonder of Wanda: in pursuit of the Performance Style*, “Per Musi”, 2011:

[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992011000200010&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992011000200010&script=sci_arttext) [ostatnia konsultacja w październiku 2020].



Dyskografia Wandy Landowskiej

[https://www.discogs.com/es/artist/1374691-Wanda-Landowska?type=Releases&subtype=Albums&filter\\_anv=0](https://www.discogs.com/es/artist/1374691-Wanda-Landowska?type=Releases&subtype=Albums&filter_anv=0)

[ostatnia konsultacja w październiku 2020].

Konferencje nt. Wandy Landowskiej, Filharmonia Paryska:

<https://philharmoniedeparis.fr/fr/recherche/wanda%20landowska>

[ostatnia konsultacja w październiku 2020].

Landowska, W., *The Interpretation of Bach's Works*, Polish Music Center, Southern University of California:

<https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no1/interpretation-of-bach/>

[ostatnia konsultacja w październiku 2020].

Mizler, L. C., *Musikalische Bibliothek*, 1735-38:

<https://archive.org/details/MusikalischeBibliothek1.band1736-38>

[ostatnia konsultacja w październiku 2020].

## Nota o Autorce

**Inés R. Artola** – adiunkt w Katedrze Teorii Muzyki i Kompozycji, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie. Doktorat z historii sztuki (Uniwersytet w Maladze, 2013), tytuł magistra historii i nauk muzycznych (Uniwersytet w Granadzie, 2004), dyplom z wyróżnieniem w klasie fortepianu (Królewskie Konserwatorium Muzyczne w Granadzie, 2004) oraz magister zarządzania kulturą (UOC, Barcelona, 2013).

Projekty kuratorskie (m. in): „Transición”, *artscoming.com* (Barcelona, 2015), „Miradas” *ArteKalea* (Balmaseda, Kraj Basków, 2015), „Entre Sistemas” (Centrum Sztuki Współczesnej Vélez-Málaga, 2016), „Lejanías” (Centrum Sztuki Współczesnej El Carme, Walencja 2018), „Ceci n’est pas un bâtiment” (Łódź, 2017), „6,7GB” (Muzeum Sztuki Współczesnej, Toruń, 2018), „13. 603: Una exposición en una maleta” (IK Projects, Lima, Peru), „Seeing Sounds, Feeling Freedom”. Od czerwca 2020 roku pracuje jako kurator gościnny w Galerii Bacalarte w Warszawie. Obecnie jest kuratorem projektu „Our Own Room”. Jej kolejne projekty kuratorskie będą prezentowane w Warszawie (Galeria Studio) i Santiago de Chile (La Factoria) w 2021 roku.

Autorka książek: *A contrapelo, textos de arte no-oficial en Polonia (1960-1989)* (Metales Pesados, Chile, 2017) i *Formisci, la síntesis de la modernidad* (Libargo, Granada, 2015). Jako tłumaczka pracowała przy edycji katalogów do wystaw *Wojtek Ulrich. New Deal* (BWA Wrocław 2018), *Papież awangardy. Tadeusz*

*Peiper*. (Muzeum Narodowe w Warszawie / Królewska Akademia Sztuk Pięknych w Madrycie, 2015), *Andrzej Wróblewski, recto/verso* (Muzeum Reina Sofía, Madryt, 2016). Jako krytyk współpracowała z pismami „a\*DESK” (Barcelona), „Ritmo” (Madryt), „Exit” (Madryt), „Magenta MAG” (Poznań) i „Szum” (Warszawa).

W latach 2015–2017 przygotowywała comiesięczne publikacje dla działu *artesvisuales.pl* Polskiego Instytutu Kultury w Madrycie. W 2018 była przewodniczącą jury międzynarodowego konkursu “Saco 8”, w Antofagasta (Chile). Prowadziła wykłady i prelekcje na uczelniach i w instytucjach takich jak: Muzeum Narodowe w Warszawie, Círculo de Bellas Artes w Madrycie, Centrum Dokumentacji Współczesnej w Walencji, Szkoła Filmowa w Łodzi, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie oraz Uniwersytet Complutense w Madrycie, i innych. Publikowała artykuły naukowe w czasopismach uniwersyteckich oraz brała udział w konferencjach naukowych w Hiszpanii i za granicą na temat sztuki i muzyki współczesnej, szczególnie polskiej i hiszpańskiej, podejmując głównie tematy multidyscyplinarne oraz podkreślając wpływy feminizmu i polityki na sztukę i muzykę. Od 2019 roku przygotowuje rozprawę habilitacyjną na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, skupiając swoje badania na postaci polskiej klawesynistki Wandy Landowskiej, ze szczególnym uwzględnieniem działalności artystki i jej związków z Hiszpanią w latach 1905–1936. W Warszawie mieszka i pracuje od 2004 roku.

W ostatnich dziesięcioleciach badania nad twórczością Bacha wykazały, że symbolika liczb, oparta w jego kompozycjach na tradycji sięgającej aż do Augustyna, ma niepojęte dziś dla nas znaczenie. Nie chodzi tu o dziwaczne igraszki, na które można by nie zwracać uwagi; jeśli bowiem symbolika liczb ustala w głównych dziełach liczbę taktów, liczbę wejść tematycznych i liczbę tonów w temacie, w takim razie określa ona muzyczną postać dzieła i jego styl. Można wyliczyć, jak daleko sięgają i jakie powodują trudności w komponowaniu konsekwencje wynikające z przymusu liczbowej symboliki. Płynie stąd wniosek nieunikniony w swej oczywistości, że tymi nieuchwytnymi dla ucha liczbami Bach poddał się jakiemuś prawu, które musiało dlań znaczyć więcej niż następstwo brzmień i estetyczne oddziaływanie tonów. Według późniejszego rozumienia sztuki jest to nieznośna sprzeczność. Rozwiązuje się ona, gdy pojąć, że sztuka tonów, w rozumieniu Bacha, dopiero podporządkowując się obcemu jej zrazu prawu staje się prawdziwą muzyką, mianowicie medium znaczenia, które reprezentuje. Znaczenie uzasadnia formę tej muzyki. Należy jej nie tylko słuchać, należy ją także rozumieć. Tym samym wszakże znowu narzuca się pytanie [...] o prawdę tego znaczenia. W tradycji antycznej i średniowiecznej horyzontem, a więc prawdą muzycznej symboliki liczb była pitagorejsko-platońska idea harmonii świata. Ale w czasach Bacha, wskutek rozwoju nowożytnej fizyki, ów grecki kosmos, który miały symbolicznie prezentować proporcje liczbowe w muzyce, wbrew Leibnizowi rozsypał się nieodwołalnie. Jako symbole kosmiczne liczby stały się nieprawdziwe. Ale też u Bacha symbole liczbowe nie tak są pomyślane. Nie prezentują one porządku Stworzenia, lecz symbolizują treści dogmatyczne i biblijne. Wskazują zatem na Królestwo, które nie jest z tego świata, mają znaczenia nie kosmiczne, lecz eschatologiczne. Dlatego symbolika Bacha jest teologicznie przyporządkowana symbolowi Krzyża. Źródło tej prawdy bije tam, gdzie uniwersalność kosmosu roztrzaskuje się o uniwersalność Objawienia.

**Georg Picht**

JAKUB BURZYŃSKI

STOWARZYSZENIE MUSICA HUMANA (WARSZAWA)

ZESPÓŁ MUZYKI DAWNEJ LA TEMPESTA (WARSZAWA)

ORCID: 0000-0001-5614-4351

## JOHANN SEBASTIAN BACH: POLONEZ, MODEL SAKRALNY

## JOHANN SEBASTIAN BACH: A SACRED MUSIC MODEL OF THE POLONAISE

**Słowa kluczowe:** Bach, kantaty, polonez, aria, chór, muzyka wokalna, 18 wiek, styl polski.

**Key words:** Bach, cantatas, polonaise, aria, choir, vocal music, 18th century, polish style.

**Abstrakt:** Zamiarem autora jest ukazanie powszechności stylu polskiego w europejskich dziełach wokalnych XVIII wieku na przykładzie twórczości sakralnej Jana Sebastiana Bacha. Artykuł zawiera zestawienie wszystkich fragmentów kantat Bacha (sinfonie, arie, chóry) zawierających cechy poloneza, z uwzględnieniem czterech poziomów ich intensywności.

**Abstract:** The author's intention of this article is to show the universality of the polish style in 18th century vocal music in Europe, based on the sacred works of Johann Sebastian Bach. The text contains a complete list of fragments of Bach's Cantatas (sinfonias, arias, choruses), featuring the elements of a polonaise, at four levels of their intensity.

Na ślady stylu polskiego trafić można u wszystkich bez wyjątku kompozytorów działających w osiemnastym stuleciu. Najłatwiej odnaleźć w ich spuściznie te mniej liczne przykłady, opatrzone nagłówkiem „polonaise” czy „alla polacca” – utwory na instrumenty klawiszowe czy zespoły kameralne. Nie one jednak świadczą o skali zjawiska – wielokrotnie więcej polonezów ukrytych jest w kompozycjach wokalnych, nieposiadających żadnych indykacji odnośnie zastosowania polskiego idiomu. Idiomu, który był doskonale czytelny zarówno dla twórców, jak i odbiorców takich dzieł,

a który mógł być w nich dozowany w stopniu tak wysublimowanym, jak i bardziej oczywistym – zwykle jednak bez potrzeby nazywania takiego fragmentu „polonezem”. Owa subtelność oraz brak nagłówków rodzajowych utrudnia dziś identyfikację takich ogniw – są to z reguły fragmenty większych kompozycji – a sytuację dodatkowo komplikuje fakt, iż powszechnie było wówczas mieszanie idiomów, łączenie ze sobą cech poloneza, menueta czy sarabandy, i tylko dominacja którejs z nich może zadecydować, któremu stylowi przypiszemy dany przykład muzyczny.

Działalność Jana Sebastiana Bacha ograniczała się geograficznie do bardzo wąskiego terytorium, co skutkowało kultywowaniem konkretnych tradycji muzycznych i uleganiem wpływowi tak stylistycznym, jaki i kulturowym związanym z tymże terytorium. Jednym z takich kulturowych wpływów była niewątpliwie bliskość dworu drezdeńskiego króla Polski Augusta, co zbiegło się z eksplozją popularności stylu polskiego w muzyce europejskiej czasów Bacha. Kompozytor miał więc co najmniej dwa ważne powody – artystyczny oraz polityczno-społeczny – by szafować idiomem poloneza w swych dziełach, a dowody tego znaleźć można właściwie na każdym kroku w jego twórczości, z czego znakomita większość nie jest nazwana polonezem *explicite*.

Styl polski występuje powszechnie w dziełach instrumentalnych Bacha – *Suitach Orkiestrowych*, *Koncertach Brandenburskich*, koncertach solowych, zbiorach muzyki klawiszowej – ale prawdziwą kopalnią przykładów jest – niespodziewanie – jego twórczość oratoryjna. W samej *Pasji wg św. Jana* znaleźć można kilka fragmentów z idiomem poloneza: arie **Von den Stricken** i **Zerfliesse**, środkową część arii **Es ist vollbracht** czy chóry **Lasset uns der nicht zerteilen** oraz **Ruht wohl**. Podobnie jest z *Mszą h-moll*, która powstawała jako artystyczny załącznik do prośby o tytuł kompozytora nadwornego króla polskiego – styl polski usłyszeć możemy tu w arii **Quoniam tu solus sanctus** oraz w chórach **Cum Sancto Spiritu**, **Et resurrexit** i w mniejszym stopniu **Qui tollis** czy **Crucifixus**. Polonezem jest chór wstępny i końcowy *Magnificat* chór wstępny **Ehre sei dir, Gott** z V części *Weihnachts-Oratorium* oraz obszerne fragmenty motetów *Singet den Herrn, Komm, Jesu* czy *Jesu, meine Freude*.

Trzonem oratoryjnej twórczości Bacha pozostają jednakże jego kantaty, naturalnym jest więc, iż był to istny poligon w zakresie stosowania stylów

i konwencji muzycznych, w tym oczywiście stylu polskiego. W dwustu zachowanych do dziś dziełach znaleźć można aż osiemdziesiąt pięć fragmentów o charakterze poloneza. Ich szczegółowy wykaz zawiera poniższa tabela, dla porządku respektująca cztery podstawowe poziomy nasycenia kompozycji idiome poloneza (Polonaise Factor): wysoki, wystarczający, akceptowalny oraz niski.

Kantata	Fragment	Obsada	Polonaise Factor
BWV 2. ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN	Aria: <b>Tilg', o Gott, die Lehren</b>	Alt, vn, b.c. staccato	wysoki
BWV 3. ACH GOTT, WIEMAN-CHES HERZELEID	Aria: <b>Empfind' ich Hoelenangst</b>	Bas, b.c.	wystarczający
BWV 4. CHRIST LAG IN TODESBANDEN	Aria: <b>Hier ist das rechte Osterlamm</b>	Bas, smyczki	niski
BWV 5. WO SOLL ICH FLIEHEN HIN	Aria: <b>Ergisse dich</b>	Tenor, vn, b.c.	wysoki
BWV 6. BLEIB' BEI UNS	Chór: <b>Bleib' bei uns</b>	SATB, 3 ob, smyczki	niski / akceptowalny
BWV 8. LIEBSTER GOTT, WENN WERD ICH STERBEN?	Aria: <b>Was willst du dich</b>	Tenor, ob d'amore, b.c.	wystarczający
BWV 9. ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER	Chór: <b>Es ist das Heil</b>	SATB, fl, ob d'amore, smyczki	wystarczający
BWV 12. WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN	Aria: <b>Sei getreu, alle Pein</b>	Tenor, tr, b.c.	wystarczający
BWV 14. WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT	Aria: <b>Unsre Stärke heisst zu schwach</b>	Sopran, cr, smyczki	akceptowalny
BWV 16. HERR GOTT, DICH LOBEN WIR	Aria: <b>Geliebter Jesu</b>	Tenor, ob da caccia lub vl, b.c.	wystarczający
BWV 17. WER DANK OPFERT	Chór: <b>Wer Dank opfert</b>	SATB, 2 ob, smyczki	wystarczający
BWV 20. O EWIGKEIT, DU DONNERWORT	Aria: <b>Ewigkeit</b>	Tenor, smyczki	niski / akceptowalny
BWV 20. O EWIGKEIT, DU DONNERWORT	Aria: <b>O Menschenkind</b>	Alt, Tenor, b.c.	akceptowalny
BWV 24. EIN UNGEFÄRBT GEMÜTE	Aria: <b>Ein ungefärbt Gemüte</b>	Alt, violini & vl unisoni, b.c.	wysoki
BWV 24. EIN UNGEFÄRBT GEMÜTE	Chór: <b>Alles, alles</b>	SATB, tr, 2 ob colla parte, smyczki	wysoki
BWV 27. WER WEISS, WIE NAHE MIR MEIN ENDE	Chór: <b>Wer weiß, wie nahe mir mein Ende</b>	SATB, cr, 2 ob, smyczki	akceptowalny
BWV 27. WER WEISS, WIE NAHE MIR MEIN ENDE	Aria: <b>Gute Nacht</b>	Bas, smyczki	niski

BWV 28. GOTTLOB! NUN GEHT DAS JAHR ZU ENDE	Aria: <b>Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende</b>	Sopran, 3 ob, smyczki	wystarczający
BWV 29. WIR DANKEN DIR, GOTT	Sinfonia	3 tr, tmp, 2 ob colla parte, smyczki, org obl.	wystarczający / wysoki
BWV 33. ALLEIN ZU DIR	Chór: <b>Allein zu dir</b>	SATB, 2 ob, smyczki	wystarczający / wysoki
BWV 33. ALLEIN ZU DIR	Duet: <b>Gott, der du die Liebe heisst</b>	Tenor, Bas, 2 ob, b.c.	akceptowalny / wystarczający
BWV 34. O EWIGES FEUER	Chór: <b>O ewiges Feuer</b>	SATB, 3 tr, tmp, 2 ob, smyczki	wystarczający / wysoki
BWV 36. SCHWINGT FREUDIG EUCH EMPOR	Chór: <b>Schwingt freudig euch Empor</b>	SATB, 2 ob d'amore, smyczki	akceptowalny
BWV 37. WER DA GLÄUBET UND GETAUFT WIRD	Chór: <b>Wer da gläubet und getauft wird</b>	SATB, 2 ob d'amore, smyczki	akceptowalny
BWV 39. BRICH DEM HUNGRIGEN DEIN BROT	Chór: <b>Brich dem Hungrigen dein Brot</b>	SATB, 2 fl, 2 ob, smyczki	akceptowalny
BWV 42. AM ABEND ABER DESSELBIGEN SABBATS	Duet: <b>Verzage nicht</b>	Sopran, Tenor, fg, vne, b.c.	niski
BWV 43. GOTT FÄHRET AUF MIT JAUCHZEN	Aria: <b>Ich sehe schon im Geist</b>	Alt, 2 ob, b.c.	wysoki
BWV 46. SCHAUET DOCH UND SEHET	Chór: <b>Schauet doch und sehet</b>	SATB, 2 fl, tr/cr, 2 ob da caccia, smyczki	wystarczający
BWV 46. SCHAUET DOCH UND SEHET	Aria: <b>Dein Wetter zog sich</b>	Bas, tr/cr, smyczki	niski / akceptowalny
BWV 50. NUN IST DAS HEIL UND DIE KRAFT	Chór: <b>Nun ist das Heil und die Kraft</b>	SATB + SATB, 3 tr, tmp, 3 ob, smyczki	niski
BWV 51. JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN	Chorał: <b>Sei Lob und Preiss</b>	Sopran, 2 vn, b.c.	wystarczający
BWV 52. FALSCHES WELT, DIR TRAU ICH NICHT	Aria: <b>Ich halt' es</b>	Sopran, 3 ob, b.c.	niski
BWV 56. ICH WILL DEN KREUZSTAB	Aria: <b>Ich will den Kreuzstab</b>	Bas, 3 ob, smyczki	wystarczający
BWV 57. SELIG IST DER MANN	Aria: <b>Ja ja, ich kann die Feinde schlagen</b>	Bas, smyczki	wystarczający
BWV 62. NUN KOMM DER HEIDEN HEILAND	Chór: <b>Nun komm der Heiden Heiland</b>	SATB, 2 ob, smyczki	akceptowalny
BWV 69. LOBE DEN HERRN, MEINE SEELE	Chór: <b>Lobe den Herrne, meine Seele</b>	SATB, 3 tr, tmp, 3 ob, smyczki	wysoki
BWV 72. ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN	Chór: <b>Alles nur nach Gottes Willen</b>	SATB, 2 ob, smyczki	wystarczający / wysoki
BWV 72. ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN	Aria: <b>Mein Jesus will es thun</b>	Sopran, ob, smyczki	wysoki
BWV 75. DIE ELENDE SOLLEN ESSEN	Aria: <b>Mein Jesus</b>	Tenor, ob, smyczki	akceptowalny
BWV 76. DIE HIMMELERZÄHLEN	Chór: <b>Die Himmel erzählen</b>	SATB, tr, 2 ob, smyczki	wysoki



BWV 76. DIE HIMMELERZÄHLEN	Sinfonia	Ob d'amore, gam	wysoki
BWV 76. DIE HIMMELERZÄHLEN	Aria: <b>Hasse nur</b>	Tenor, b.c.	akceptowalny
BWV 78. JESU DER DU MEINE SEELE	Chór: <b>Jesu der du meine Seele</b>	SATB, cr, fl, 2 ob, smyczki	niski / akceptowalny
BWV 84. ICH BIN VERGNÜGT	Aria: <b>Ich bin vergnügt</b>	Sopran, ob, smyczki	niski
BWV 85. ICH BIN EIN GUTER HIRT	Chorał: <b>Der Herr ist mein getreuer Hirt</b>	Sopran, 2 ob, smyczki	akceptowalny
BWV 86. WAHRLICH, WAHRLICH, ICH SAGE EUCH	Aria: <b>Ich will doch wohl Rosen brechen</b>	Alt, vn, b.c.	niski
BWV 92. ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN	Aria: <b>Das Brausen von den rauhen Winden</b>	Bas, b.c.	niski / akceptowalny
BWV 95. CHRISTUS, DER IST MEIN LEBEN	Chór: <b>Christus, der ist mein Leben</b>	Tenor, SATB, cr, 2 ob d'amore, smyczki	akceptowalny
BWV 95. CHRISTUS, DER IST MEIN LEBEN	Chorał: <b>Valet will ich dir geben</b>	Sopran, 2 ob d'amore unisoni, b.c.	akceptowalny
BWV 95. CHRISTUS, DER IST MEIN LEBEN	Aria: <b>Ach, schlage doch</b>	Tenor, 2 ob d'amore, smyczki, b.c.	wystarczający
BWV 97. IN ALLEN MEINEN TATEN	Duet: <b>Hat er es denn</b>	Sopran, Bas, b.c.	niski / akceptowalny
BWV 98. WAS GOTT TUT	Chór: <b>Was Gott tut</b>	SATB, 3 ob colla parte, smyczki	akceptowalny
BWV 101. NIMM VON UNS, HERR	Aria: <b>Handle nicht</b>	Tenor, vn, b.c.	akceptowalny
BWV 102. HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN	Aria: <b>Erschrecke doch</b>	Tenor, fl, b.c.	akceptowalny
BWV 103. IHR WERDET WEINEN	Chór: <b>Ihr werdet weinen</b>	SATB, fl picc, 2 ob d'amore, smyczki	wystarczający / wysoki
BWV 107. WAS WILLST DU DICH BETRÜBEN	Aria: <b>Wenn auch gleich</b>	Tenor, b.c.	akceptowalny / wystarczający
BWV 108. ES IST EUCH GUT, DASS ICH HINGEHE	Aria: <b>Mich kann kein Zweifel</b>	Tenor, vn, b.c.	akceptowalny
BWV 113. HERR JESU CHRIST	Chór: <b>Herr Jesu Christ</b>	SATB, 2 ob, smyczki	akceptowalny
BWV 113. HERR JESU CHRIST	Duet: <b>Ach Herr, mein Gott</b>	Sopran, Alt, b.c.	akceptowalny / wystarczający
BWV 121. CHRISTUM WIR SOLLEN LOBEN SCHON	Aria: <b>O du von Gott</b>	Tenor, ob d'amore, b.c.	wystarczający
BWV 124. MEINEM JESUM LASS ICH NICHT	Aria: <b>Und wenn der harte Todes</b>	Tenor, ob d'amore, smyczki	akceptowalny
BWV 125. MIT FRIED UND FREUD ICH FAHR DAHIN	Aria: <b>Ich will auch</b>	Alt, fl, od d'amore, b.c.	akceptowalny
BWV 128. AUF CHRISTI HIMMELFAHRT ALLEIN	Aria: <b>Auf auf mit hellen Schall</b>	Bas, tr, smyczki	wysoki

BWV 137. LOBE DEN HERREN	Chór: <b>Lobe den Herren</b>	SATB, 3 tr, tmp, 2 ob, smyczki	wystarczający
BWV 137. LOBE DEN HERREN	Aria: <b>Lobe den Herren</b>	Tenor, tr lub ob, b.c.	wystarczający
BWV 139. WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT	Aria: <b>Gott ist mein Freund</b>	Tenor, vn, b.c.	wysoki
BWV 143. LOBE DEN HERRN, MEINE SEELE	Chór: <b>Lobe den Herrn, meine Seele</b>	SATB, 3 cr, tmp, fg, smyczki	wystarczający / wysoki
BWV 143. LOBE DEN HERRN, MEINE SEELE	Aria: <b>Der Herr ist König</b>	Bas, 3 cr, tmp, fg, b.c.	wystarczający / wysoki
BWV 147. HERZ UND MUND	Chór: <b>Herz und Mund</b>	SATB, tr, fg, smyczki	wysoki
BWV 150. NACH DIR, HERR, VERLANGET MICH	Tercet: <b>Cedern muessen</b>	Alt, Tenor, Bas, vc, b.c.	wystarczający
BWV 156: ICH STEH' MIT EINEM FUSS	Aria: <b>Ich steh' mit einem Fuss</b>	Tenor, smyczki	niski / akceptowalny
BWV 163. NUR JEDEM DAS SEINE	Duet: <b>Nimm mich mir</b>	Sopran, Alt, violini unisoni, b.c.	niski
BWV 167. IHR MENSCHEN, RÜHMET GOTTES LIEBE	Duet: <b>Gottes Wort</b>	Sopran, Alt, ob da caccia, b.c.	wysoki
BWV 167. IHR MENSCHEN, RÜHMET GOTTES LIEBE	Chór: <b>Sei Lob und Preis</b>	SATB, tr, ob, smyczki	wystarczający
BWV 176. ES IST EIN TROTZIG UND VERZAGT DING	Arioso: <b>Weil alle</b>	Bas, b.c.	wystarczający
BWV 179. SIEHE ZU, DASS DEINE GOTTESFURCHT NICHT HEUCHELEI SEI	Aria: <b>Liebster Gott</b>	Sopran, 2 ob da caccia, b.c.	akceptowalny
BWV 180. SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE	Aria: <b>Lebens Sonne</b>	Sopran, 2 fl, ob, ob da caccia, smyczki	niski
BWV 182. HIMMELSKÖNIG, SEI WILLKOMMEN	Aria: <b>Jesu, lass durch</b>	Tenor, b.c.	niski
BWV 184. ERWÜNSCHTES FREUDENLICHT	Aria: <b>Glück und Segen</b>	Tenor, vn, b.c.	wysoki
BWV 188. ICH HABE MEINE ZUVERSICHT	Aria: <b>Ich habe meine Zuversicht</b>	Tenor, ob, smyczki	wysoki
BWV 190. SINGET DEN HERREN EIN NEUES LIED	Chór: <b>Singet den Herrn ein neues Lied</b>	SATB, 3 tr, tmp, 3 ob, smyczki	wysoki
BWV 190. SINGET DEN HERREN EIN NEUES LIED	Aria: <b>Lobe, Zion</b>	Alt, smyczki	wystarczający
BWV 191. GLORIA IN EXCELSIS (SSATB + 3TR, TMP, 2FL, 2OB, SM)	Chór: <b>Sicut erat</b>	SSATB, 3 tr, tmp, 2 fl, 2 ob, smyczki	wysoki
BWV 192. NUN DANKET ALLE GOTT	Chór: <b>Nun danket alle Gott</b>	SATB, 2 fl, 2 ob, smyczki	wysoki
BWV 198. LASS FÜRSTIN, LASS NOCH EINEN STRAHL	Aria: <b>Der Ewigkeit</b>	Tenor, fl, ob d'amore, 2 gam, 2 vn, 2 lut, b.c.	wysoki

Stosunkowo niewiele przykładów w tej grupie kwalifikuje się do kategorii „niski” lub „akceptowalny”, i nawet tutaj idiom poloneza jest do obronienia, z ciekawym przykładem notacji 3/2 w chórze **Wer da gläubet und getauft wird** z BWV 37. Za to aż dziewiętnaście utworów zasłużyło na współczynnik „wysoki”, a siedem kolejnych „wystarczający / wysoki”. Czyni to kantaty Bacha wyjątkowo bogatym źródłem barokowych wokalnych polonezów najwyższej jakości.

Warto zwrócić uwagę na bogate zróżnicowanie obsadowe i fakturalne tych kompozycji. Jeżeli chodzi o powierzenie partii wokalnej poszczególnym głosom, kształtują się pewne wyraźne preferencje. Najmniej polonezów przeznaczonych jest na alt solo – siedem arii, niewiele więcej ma sopran i bas – po dziesięć każdy. Tenorowi z kolei Bach powierzył aż dwadzieścia jeden fragmentów w stylu polskim, co czyni ten głos zdecydowanym faworytem w zestawieniu. Statystyki uzupełnia sześć duetów i jeden tercet. Jednak to polonezy chóralskie wydają się być żywiołem niemieckiego mistrza – dwadzieścia siedem wspaniałych części, przeważnie otwierających daną kantatę, to prawdziwe klejnoty gatunku. Nie można również pominąć dwóch fragmentów czysto instrumentalnych, sinfonii z BWV 29 i 76. Pierwszy z nich to monumentalna sinfonia wstępna, z trąbkami i kotłami oraz organami obligato, przeróbka Preludium z *Partity E-dur* na skrzypce solo BWV 1006. Drugi to sinfonia otwierająca drugą część swojej kantaty, kameralna i subtelna, poprzedzona niepolonezowym wstępem – królują w niej obój d'amore i viola da gamba.

Przyglądając się bachowskim wokalnemu polonezom od strony fakturalnej oraz wykorzystania środków kompozytorskich, zauważymy i tutaj wielkie zróżnicowanie. Sama instrumentacja stanowi tu pole do popisu dla ciekawych zabiegów brzmieniowych. Stosunkowo najbardziej monotonna grupą są tu chóry, którym towarzyszy zwykle standardowa orkiestra smyczków i obojów, czasem wzbogacona o flety czy dęte blaszane. Wystarczy jednak zagłębić się w arie solowe i duety, a jawić się zaczyna fascynujący obraz wielobarwnej muzyki kameralnej. Rzadko kiedy soliście towarzyszy orkiestra (wówczas są to zwykle smyczki, czasem wsparte obojem), znacznie częściej mamy do czynienia z ariami z towarzyszeniem instrumentu(-ów) obligato i basso continuo. Instrumentami owymi są zaś flety, oboje, oboje d'amore, oboje da caccia, trąbka, róg, viola da gamba, skrzypce, altówka, w różnej licz-

bie i konfiguracjach. Najbardziej wyrafinowaną pod tym względem jest aria tenorowa **Der Ewigkeit** z *Trauer-Ode* BWV 198, w której soliście towarzyszą flet traverso, obój d'amore, dwie gamby, dwoje skrzypiec, dwie lutnie i basso continuo; z kolei niezwykle ciekawe są niektóre jednolite instrumentacje arii sopranowych: dwa oboje da caccia w **Liebster Gott** z BWV 179 czy trzy oboje w **Ich halt' es** z BWV 52. Szczególnie jednak warto zwrócić uwagę na kantatę BWV 143, która zawiera dwa fragmenty polonezowe, chór i arię basową, oba z udziałem wyjątkowego u Bacha zestawu trzech rogów i kottłów, obok tradycyjnego basso continuo z fagotem i – w przypadku chóru – smyczków. Trudno o lepszy przykład majestatu stylu polskiego w baroku.

W ślad za powyższymi zabiegami kolorystycznymi idą odpowiednie, zróżnicowane środki kompozytorskie. Z uwagi na duże obsady, chóry skrzą się olśniewającym blaskiem i potęgą, cały nacisk położony jest w nich na energię, wyzwoloną z wykorzystanego aparatu wykonawczego. Inaczej rzecz wygląda w przypadku większości arii – stopień wyrafinowania kontrapunktycznego czy inwencji melodycznej osiąga tu apogeum sublimacji, znane z najlepszych dzieł Bacha, a nieosiągalne dla większości jemu współczesnych. Można śmiało powiedzieć, iż kameralne wokalne polonezy lipskiego kantora to przykłady najbardziej wartościowej literatury tego gatunku nie tylko w baroku, ale i w całej historii muzyki. Choć muzyka zawsze podąża tu za tekstem, który z kolei niekoniecznie wpisuje się w konwencję potęgi i majestatu poloneza, to jednocześnie nie traci nic z siły „Polonaise Factor” – to osobisty triumf Bacha w kategorii sięgania po jeden z najważniejszych idiomów osiemnastowiecznej Europy, idiom stylu polskiego.

### Nota o Autorze

**Jakub Burzyński** – ur. 11 lutego 1976 w Zabrze, teoretyk muzyki, śpiewak (kontratenor) i dyrygent. Założyciel i kierownik artystyczny zespołu muzyki dawnej La Tempesta. Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach i w Bydgoszczy. Prezes Stowarzyszenia Musica Humana, organizator licznych koncertów i sesji nagraniowych. Kierownik artystyczny Festiwalu Muzycznego Barok w Radości oraz Międzynarodowej Letniej Szkoły Muzyki Dawnej Schloss Scharfeneck na Zamku Sarny. Stały prelegent Festiwalu Cichej Muzyki w Toruniu, wieloletni wykładowca Letniej Szkoły Muzyki Barokowej w Holesovie (Czechy), wykładowca Letniej Szkoły Muzyki Dawnej w Valticach (Czechy) oraz Broumovie (Czechy). Jako solista i dyrygent współpracował

---

m.in. z Teatrem Narodowym w Warszawie, Warszawską Operą Kameralną, Teatrem Wielkim w Poznaniu i Operą na Zamku w Szczecinie. W 2018 roku był stypendystą MKiDN w zakresie poszukiwania stylu polskiego w muzyce wokalnej 18 wieku. W 2019 został nominowany do prestiżowej nagrody OPUS KLASSIK w kategorii Dyrygent Roku. W 2020 roku dokonał pierwszego polskiego studyjnego nagrania oratorium Mesjasz Jerzego Fryderyka Haendla.

Przeprowadzone porównanie pozwala ustalić istnienie tożsamości liczbowej dwóch struktur – z jednej strony – rozdziałów od czwartego do jedenastego Objawienia Świętego Jana [Księga Apokalipsy], a z drugiej – ostatniej wersji *Die Kunst der Fuge* Jana Sebastiana Bacha. [...] W ujawnionej tożsamości struktur tych dwóch dzieł ich relacje i znaczenie przypominają to, które charakteryzuje dwa różne słowa w Piśmie Świętym z taki samymi gematrycznymi wskaźnikami: słowa te nigdy nie są identyczne, ale wzajemnie się objaśniają. W podobny sposób odnoszą się do siebie obie części dowolnego paragramu, które również mają taki sam wskaźnik i także objaśniają się nawzajem. W tym znaczeniu oba wielkie dzieła, o których tu mowa: Księga Apokalipsy i *Sztuka fugi* – można traktować jak dwie części paragramu, dla których podstawą nie są po prostu dwie jednakowe liczby (w tym wypadku – liczba 14), ale dwie liczby, które mają jedną i taką samą strukturę (14 jako  $7 + 7$ , a następnie 7 jako  $4 + 3$ ; i osobno «dołączoną» do czternastki liczbę 4 w jej nieliniowym wyrazie). W ten sposób objaśniają siebie nawzajem również okoliczności dróg życiowych autora Objawienia Świętego Jana i autora *Kunst der Fuge*, dwóch wielkich przedstawicieli rodzaju ludzkiego w ich życiowym paragramie. Niezależnie od tego, czyja to wola – Jana Sebastiana Bacha czy Przypadku (a jak ujęto to wcześniej w niniejszych rozważaniach, przypadek jest językiem Boga) – jego składniki w ten czy inny sposób są obecne w obu dziełach. Świętemu Janowi przy końcu jego drogi życia było dane objawienie przyszłości świata. Możliwe, że Jan Sebastian w ostatnich latach swojego życia uświadomił sobie, iż dane mu było objawienie dzieła, któremu poświęcił się całkowicie, a któremu na imię – *Sztuka fugi*.

**Anatolij Miłka**

JÓZEF MAJEWSKI

UNIwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-9617-6454

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

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

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

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

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

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



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

## Odpowiedź Hiobowi

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

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

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

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

<sup>3</sup> Tenże, *Odpowiedź Hiobowi*, dz. cyt., s. 46–47.

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

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

Růžičková miała rację, że już jednak *Fuga d-moll* BWV 903, która rozbrzmiewa bezpośrednio po fantazji, „wykracza poza ludzkie cierpienie. Pojawia się odwieczny porządek. I zasada. Siła nie ludzka, lecz wyższa. Zawsze słyszę to tak: człowiek sięga dna rozpaczy, ale istnieje coś ponad nim, ponad jednostkową wiarą i ponad jednostkową udręką. W jego muzyce zawsze da się odczuć pewien rodzaj boskiej obecności. [...] Bach mówi nam, że nad nami, czy też przy nas, tkwi zawsze źródło skończonego sensu. Mówi: nie rozpaczajcie. Życie ma sens. Świat ma sens. Tylko nie zawsze go dostrzegamy”<sup>4</sup>.

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

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

## Koło w muzyce

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

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

Cały ten czas grała mi w uszach *Aria*, doskonale wtopiona w muzykę nocnego nieba, chmur, deszczu, sosen, jeziora i tataraku. Z wolna napęniała mnie dostojna, a bolesna świadomość przemijania, poczucie – jakby to ujął Zygmunt Bauman – nie tyle śmierci, ile śmiertelności, znikomości, nietrwałości, kruchości własnego istnienia<sup>6</sup>... Ten stan nazywam modlitwą.

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

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

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

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

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

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

### Muzyczne kazanie

W 2019 roku na Zachodzie ukazało się znakomite studium rosyjskiego muzykologa Anatolija Miłki *Rethinking J.S. Bach's "Musical Offering"*. Równo dwadzieścia lat wcześniej ten sam autor w swoim ojczystym języku opublikował książkę „Музыкальное приношение” И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации<sup>8</sup>. To dwie prace na temat jednego z ostatnich dzieł Jana Sebastiana: *Musikalisches Opfer*. Bach napisał je na temat zaproponowany mu przez samego króla Prus, Fryderyka Wielkiego, i temu monarsze, człowiekowi oświecenia, ateuszowi, wrogowi chrześcijaństwa i muzykowi, który nie znosił muzyki kościelnej, je podarował/ofiarował. Władca Prus nienawdził muzyki kościelnej, bo ta, jak miał mawiać – o czym w XVIII wieku informo-

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

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

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

Wśród poglądów, których Miłka w ciągu dwudziestu lat dzielących wydania obu książek nie zmienił, znalazł się i ten, że Bach nie zamierzył *Muzycznej ofiary* jako utworu religijnego czy teologicznego. Trudno jednak z tym się zgodzić. Teologiczne wykładnie tego dzieła, które rosyjski muzykolog bez mrugnięcia odrzucił, zaproponowali Michael Marissen i Zoltán Göncz<sup>10</sup>. O ile propozycja tego drugiego nie przekonuje, o tyle pierwszego – przynajmniej daje do myślenia.

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

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

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

<sup>9</sup> Ch. Burney, *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i zjednoczonych prowincjach albo Dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, tłum., opracował i wstępem opatrzył J. Chachulski, Warszawa 2018, s. 240. Cytat angielski w: tenże, *The Present state of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, t. 2, London 1775, s. 92; [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_O1EUAAAQAAJ/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_O1EUAAAQAAJ/page/n3/mode/2up) (dostęp: 15.09.2019).

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

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

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

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

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

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

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

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

## Symbol Chrystusa

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

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



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

### Nicość czy trwanie?

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

W logice czy w duchu „bytu ku nicości” ogniwo to – jak mi się zdawało – nagrał Juilliard String Quartet. Przestrzeń tej muzyki jakby ograniczała się do samej jaskini Platona, tyle że wejście do niej przysypała lawina kamieni. Żadnego światła. Cienie na ścianach zlały się w jeden nieograniczony cień – w bezdenną ciemność, w której od czasu do czasu jakby dawało się słyszeć tylko brzęki kajdan niewolników przykutych do skał – i pomruk trwogi. „Trwoga jest tym podstawowym nastrojem, który stawia wobec nicości” – pisał Martin Heidegger, dwudziestowieczny piewca (nie tylko) filozoficznego nihilizmu<sup>14</sup>. Smyczki Juilliard String Quartet wygrywają trwożne *nihilum*.

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

<sup>12</sup> S. Rieger, *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, Gdańsk 2007, s. 26.

<sup>13</sup> Z. Chojnowski, *Poetyka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 194.

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

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

### Przeciwko śmierci

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

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

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

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

<sup>16</sup> Tamże, s. 147.

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

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

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

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

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

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

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

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

### Sola gratia

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

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

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

Przed tron Twój oto zbliżam się,  
O, Boże, kornie proszę Cię:  
Nie odwróć łaski twarzy Twej,  
Na biedę grzechu patrzeć chciej<sup>17</sup>.

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

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

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

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

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

## Bibliografia

- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność: o wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Burney Ch., *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i zjednoczonych prowincjach albo Dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, tłum., opracował i wstępem opatrzył J. Chachulski, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2018.
- Burney Ch., *The Present state of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, t. 2, London 1775; [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_O1EUAAAAQAAJ/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_O1EUAAAAQAAJ/page/n3/mode/2up) (dostęp: 15.09.2019).
- Chojnowski Z., *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Olsztyn 1999.
- Eggebrecht H.H., *J.S. Bach's „The Art of Fugue”. The Work and Its Interpretation*, tłum. J.L. Prater, Iowa State University Press, Ames 1993.
- Eggebrecht H.H., *Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach*, „Musik und Kirche” 1988, nr 58.
- Goldenstein C., *Postowie*, w: P. Ricoeur, *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, tłum. A. Turczyn, Universitas, Kraków 2008.
- Göncz Z., *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar*, „Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute” 2011, nr 1.
- Heidegger M., *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.
- Iwaszkiewicz J., *Tatarak*, w: *Tatarak i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1960.
- Jung C.G., *Letters, in two volumes, 2: 1951-1961*, tłum. R.F.C. Hull, Routledge, London 2011.
- Jung C.G., *Odpowiedź Hiobowi*, tłum. J. Prokopiuk, Ethos, Warszawa 1995.
- Kivy P., *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*, tłum. J. Barska, w: A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński (red.), *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Korpanty K., *Teksty religijnych kantat Jana Sebastiana Bacha i źródła ich inspiracji. Religijna poezja kantatowa Picandra*, „Młoda Muzykologia” 2008, nr 1.

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

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

### Nota o Autorze

**Józef Majewski** – dr hab., profesor Uniwersytetu Gdańskiego, antropolog mediów, teolog, kierownik Zakładu Dziennikarstwa i Mediów, członek Komitetu Naukowego Instytutu Analiz Społecznych i Dialogu „Laboratorium Więzi”, członek kolegium redakcyjnego kwartalnika „Więź”, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i miesięcznika „Znak”, publicysta, dziennikarz, tłumacz, redaktor. Publikował na łamach takich czasopism jak: „Bliza”, „Diagonalni”, „Herder Korrespondenz”, „Kontakt”, „Littera Antiqua”, „Przegląd Powszechny”, „Salvatoris Mater”, „Sensus Historiae”, „Studia i Dokumenty Ekumeniczne”, „Studia Paedagogica Ignatiana”, „Tygodnik Powszechny”, „Tworczość”, „W drodze”, „Więź”, „Znak”, „Życie Duchowe”. Autor, współautor, tłumacz 40 książek, w tym: *Dzieci Soboru zadają pytania* (1996; współautor), *Miłość ukrzyżowana. Nad teologią cierpienia Jana Pawła II* (1997; autor), „*Błogosławić mnie będą*”. *Nowotestamentalny obraz Matki Pana według łątoliczo-luteranńskiego 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), *Religia – media – popreligia* (2020, razem z Martą Kokoszyczyńską). Redaktor prowadzący i współautor podręcznika akademickiego *Dogmatyka* (sześć tomów, współautor, 2005–2007). Mieszka w Gdańsku.

**Bálint András Varga:** Ostatnie pytanie – czy jest Pan wierzący?

**György Kurtág:** Nie wiem. Luźno się nad tym zastanawiam. Świadomie z pewnością nie wierzę w istnienie Boga, ale nie mówię tego głośno, ponieważ gdy patrzę na Bacha, to nie mogę być ateistą. Zatem muszę zaakceptować sposób, w jaki on wierzył. Muzyka Bacha nigdy nie przestaje się modlić. A jak mogę się do niej zbliżyć, jeśli będę patrzeć na niego z zewnątrz? Nie wierzę w Ewangelię w sensie literalnym, ale fuga Bacha zawiera w sobie Ukrzyżowanie – to, jak są wbijane gwoździe. W muzyce zawsze szukam wbijania gwoździ... To jest podwójna wizja. Mój mózg wszystko to odrzuca. Lecz mój mózg nie jest wiele wart.

**Bálint András Varga:** Bach wierzył w nauczanie Kościoła, w dogmaty protestantyzmu.

**György Kurtág:** Ale miał odwagę przekraczać je, wszak komponował swoje msze.

**György Kurtág**



JAN GRZANKA

# WARIACJE GOLDBERGOWSKIE W GDAŃSKU THE GOLDBERG VARIATIONS IN GDAŃSK

**Słowa kluczowe:** Bach, Goldberg, *Wariacje Goldbergowskie*, muzyka dawna, tradycja.

**Key words:** Bach, Goldberg, *The Goldberg Variations*, old music, tradition.

**Abstrakt:** Historia *Wariacji Goldbergowskich* przywołana z książek Alberta Schweitzera, *Jan Sebastian Bach*, Christoph Wolffa, *Johann Sebastian Bach, Muzyk i uczonego* oraz Anny Ratkowskiej *Śladami Goldberga* i Józefa Majewkiego *Kanony śmierci* stanowi pretekst do refleksji o związkach Bacha i Goldberga z Gdańskiem. Ma być przyczynkiem do opowiedzenia o tworzonej współcześnie historii, o kontynuowaniu wspomnianych związków w postaci współistniejących dwóch ważnych festiwali muzycznych, Golbergowskiego i Actus Humanus, które na mapie Polski, a nawet Europy, stanowią ważne punkty muzyczne. Muzyka prezentowana na obydwu festiwalach jest na najwyższym światowym poziomie, a utwory Jana Sebastiana Bacha są tu regularnie odtwarzane, ze szczególnym naciskiem na *Wariacje Goldbergowskie*. Budowany jest obraz Gdańska, w którego historii mistrz Bach miał i ma swoje szczególne miejsce, ale burzliwe dzieje miasta zepchnęły te relacje lekko w niepamięć. Dzisiaj są przywracane, kolejnymi krokami organizatorów festiwali, stając się dla gdańszczan powodem do dumy.

**Abstract:** The history of *The Goldberg Variations*, recalled from books by Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach* and Christopher Wolff, *Johann Sebastian Bach, Musician and Scholar*, Aliny Ratkowskiej, *In the footsteps of Goldberg* and Józef Majewki *The canons of death* is a pretext for reflecting on the links between Bach, Goldberg and Gdańsk. It is supposed to be a contribution to presenting the history being created today, the continuation of the aforementioned relationships in the form of two important music festivals: the Golberg Festival and Actus Humanus, which are two important musical events both in Poland and Europe. The music presented at both festivals is to the highest world level; Johann Sebastian Bach's music is regularly played there, with particular emphasis on the Goldberg Varia-

tions. An image of Gdańsk is built, in the history of which master Bach has had his own special place, but the turbulent history of the city has slightly pushed these relations into oblivion. Today they are being restored, with the successive steps of festival organizers, and become a source of pride for the inhabitants of Gdańsk.

Nie ma udokumentowanych związków Jana Sebastiana Bacha z Gdańskiem, jednakże w życiorysie kompozytora zanotowano co najmniej dwa epizody, które przywoływane są w mieście Neptuna jako potwierdzenie faktu, że takie powiązania mogły zaistnieć.

Pierwszy z nich związany jest z próbą uzyskania przez Bacha pracy w Gdańsku. Wśród wielu znamienitych gdańszczan dwa nazwiska widnieją niczym gwiazdy na firmamencie, są to Gabriel Fahrenheit i Arthur Schopenhauer. Trzecim nazwiskiem najwyższego formatu miał zostać Jan Sebastian Bach, gdyż niewiele brakowało, by słynny kompozytor zostałby gdańszczaninem. O ile dwaj pierwsi z Gdańska w młodości wyjechali, to Bach do Gdańska miał się wprowadzić. Zwrócił się bowiem do Rady Miejskiej z propozycją objęcia wakującego stanowiska kapelmistrza w Kościele Mariackim. Potwierdza ten fakt list z 1730 roku napisany do przyjaciela z młodości, gdańszczanina Georga Erdmanna, w którym prosił o rekomendacje i protekcję. Odpowiedź Rady Miejskiej była niestety negatywna.

Decyzja najprawdopodobniej zapadła w wyniku bieżących motywów finansowych. Dla kilku mniej muzykalnych rajców miejskich ważniejsze okazały się pieniądze, jakie trzeba by było wyasygnować na liczną rodzinę Bacha, by zapewnić jej odpowiednie warunki mieszkaniowe. W tym czasie Bach był kantorem w kościele św. Tomasza w Lipsku od 1723 roku, stanowisko wiązało się z obniżeniem pozycji w hierarchii społecznej i mniejszymi dochodami. Z kapelmistrza ksiązęcego stał się kantorem miejskim. Gdańsk był większym i bogatszym miastem niż Lipsk i przyznając stanowisko kapelmistrza Bachowi, swoim prestiżem hanzeatyckiego miasta, dowartościowałby materialnie i zawodowo kompozytora.

Dzisiaj sytuacja się odwróciła, jakikolwiek udokumentowany dzień pobytu Bacha w Gdańsku dodawałby miastu splendoru i chwały. Jest nawet prawdopodobne, że Bach w Gdańsku był, ale to tylko prawdopodobieństwo, a to za mało.

Drugi związek Bacha z Gdańskiem wiąże się ze słynnymi *Wariacjami Goldbergowskimi*, skomponowanymi dla hrabiego Hermana Carla von Keyserlingka.

Albert Schweitzer wyjaśnia powody nazwania wariacji imieniem gdańszczanina. Johann Gottlieb Goldberg, był klawesynistą hrabiego Keyserlingka, mecenasa Bacha, rosyjskiego posła przy dworze drezdeńskim. On też, pisze Schweitzer, zapewne wystarał się dla Bacha o nominację na nadwornego kompozytora, a przynajmniej przesyłka tego dokumentu przeszła przez jego ręce. Goldberg był uczniem Wilhelma Friedemanna Bacha, najstarszego syna Jana Sebastiana przebywającego podówczas w Dreźnie. Gdy przyjeżdżał ze swoim panem do Lipska – co według Forkela zdarzało się dość często – zaglądał do Bacha, chcąc skorzystać z jego nauk<sup>1</sup>.

O powstaniu *Wariacji* pisze Johann Nikolaus Forkel, niemiecki muzykolog i kompozytor, który był jednym z pierwszych entuzjastów muzyki Bacha, a w 1802 r. napisał pierwszą jego biografię. Korespondował z synami Bacha – Carlem Philippem Emanuelem oraz Wilhelmem Friedemannem. Albert Schweitzer przytacza tekst Forkela:

Hrabia Keyserlingk często chorował i całymi nocami cierpiał wtedy na bezsenność. Goldberg, który mieszkał w jego domu, musiał w takich okresach spędzać noce w sąsiednich pokojach, aby grać mu, gdy nie mógł zasnąć. Pewnego razu rzekł hrabia do Bacha, iż chciałby dla swojego Goldberga kilka utworów klawesynowych o tak lekkim wesołym charakterze, żeby jego, Keyserlingka, mogły trochę rozerwać podczas bezsennych nocy. Bach sądził, iż najlepiej spełni to życzenie, pisząc wariacje, które dotychczas, z powodu stale tej samej zasadniczej harmonii, uważał za pracę niewdzięczną... Hrabia nazywał je potem już tylko swoimi wariacjami. Nie mógł się ich nigdy do syta nasłuchać i przez długi czas, gdy tylko nadchodziły bezsenne noce, powtarzał zawsze: drogi Goldbergu, zagrajże mi jedną z moich wariacji. Chyba za żadną inną pracę nie otrzymał Bach tak znacznego wynagrodzenia. Hrabia ofiarował mu złoty kubek wypełniony stu luidorami<sup>2</sup>.

Christoph Wolff uważa, że Forkel przytacza tylko anegdotę. Fakt, że dzieło powstało na prośbę Hermana Carla von Keyserlingka z Drezna, nie jest potwierdzony:

<sup>1</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M.Kurecka, W.Wierpsza, Warszawa 1987, s. 234.

<sup>2</sup> Tamże, s. 234, 235.

Jednak wszystkie wewnętrzne i zewnętrzne przesłanki (młody wiek 14-letniego Goldberga, a także brak jakichkolwiek oficjalnej dedykacji dla Keyserlinga, jak tego wymagała osiemnastowieczna etykieta) wskazują, że tak zwane Wariacje Goldbergowskie nie powstały jako samodzielny utwór na zamówienie, ale od początku są włączone w ogólną koncepcję cyklu Clavier-Übung, którego stanowią monumentalny finał. Oparte są one na wprowadzonym jako linia basowa Arii 32-taktowym temacie, którego pierwszych osiem taktów jest identycznych ostinatowym basem Chaconne ovec z 62 variations HWV 442 Händla utworu lat 1703-1706 opublikowanego 1733 roku w jego Suites de Pièces pour le clavecin. Chaconne została oddzielnie wydana jeszcze wcześniej około 1732 roku przez Witvogela w Amsterdamie – wydawcę wykorzystującego Bacha jako dystrybutora utworów klawesynowych niemiecko-holenderskiego wirtuoza Conrada Friedricha Hurelbusha (zgodnie z ogłoszonym z lat 1735–1736 Compositioni musicali per il Hurelbusha były dostępne „u Kapelmistrza Bacha w Szkole świętego Tomasza w Lipsku”). Bach musiał znać Chaconne Händla albo z wydania amsterdamskiego, albo londyńskiego i musiał zauważyć prosty dwugłosowy kanon tworzący końcową wariację (a także błędy w jego konstrukcji kontrapunktycznej)<sup>3</sup>.

Anna Ratkowska zabierając głos w dyskusji, dodaje kilka ciekawych argumentów, z których wynika, że udział Goldberga w pierwszych wykonaniach *Wariacji* jest trudny do podważenia:

Analizując wszystkie argumenty przeciwne tezie głoszonej przez Forkela, jakoby Wariacje zostały napisane dla hrabiego von Keyserlingka, należy zastanowić się, kto, jeśli nie Goldberg, mógł być ich pierwszym wykonawcą. W tym celu warto przywołać fakt podróży Bacha do Drezna w 1741 roku. Pod koniec 1741 roku J.S. Bach gościł w domu hrabiego. Możliwe więc jest, że Bach, pisząc Wariacje, kierował się bardziej umiejętnościami swego syna niż Goldberga, którego w owych dniach dopiero co miał możliwość bliżej poznać. Nie znaczy to jednak, że nie wiedział o wielkich zdolnościach gdańskiego klawesynisty. Mógł o nich usłyszeć chociażby od Wilhelma Friedemanna, który był pierwszym nauczycielem chłopca po jego wyjeździe z Gdańska. Bach prawdopodobnie obdarował hrabiego świeżo wydaną kolejną częścią Clavier-Übung. Goldberg, mieszkający na dworze, był na pewno najlepszym wykonawcą zbioru. Niedługo po tym spotkaniu Johann

<sup>3</sup> Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach, Muzyka i uczone*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2011, s. 440.



Gottlieb Goldberg rozpoczął naukę w Lipsku u J.S. Bacha. Przywołując opis bezsennych nocy, o których wspomina Forkel, bardziej należałoby się skłonić ku innemu przekazowi, z którego dowiedzieć się można o kamicy, na którą chorował hrabia. Wówczas bardziej zrozumią się wydaje się prośba Keyserlingka, aby Goldberg zagrał mu „jego Wariacje”, które miały nieść ukojenie w trakcie nawrotów choroby. Muzyka stawała się wówczas rozrywką absorbującą umysł bardziej niż dolegliwości cielesne<sup>4</sup>.

Przytoczone rozważania sygnalizują złożoność problemów, jakie napotyka badacze penetrujący proveniencje *Wariacji Goldbergowskich*. Zainteresowanym złożonością problemu należy polecić bardzo wnikliwe rozważania dotyczące genezy powstawania *Wariacji*, które przeprowadził w książce *Kanony śmierci* Józef Majewski. Interesujące rozważania tego autora przekraczają problematykę niniejszego eseju, stąd nie ma potrzeby ich przytaczać i analizować.

Interesująca uwaga Majewskiego warta przytoczenia dotyczy tytułu *Wariacji*, wyjaśnia bowiem, iż tak jednoznaczne powiązanie utworu z nazwiskiem gdańszczyzanina nastąpiło, jak to czasami bywa w historii, najprawdopodobniej dzięki przypadkowi zaistniałemu dopiero w XIX wieku:

*Wariacje goldbergowskie* – paradoksalnie – wcale nie były, w pewnym sensie nie były *Wariacjami goldbergowskimi*. Kantor z Lipska nie jest autorem tego tytułu, nigdy też o nim nie słyszał. Wszystko wskazuje również na to, że ów tytuł nie powstał za jego życia ani nawet w XVIII wieku, w każdym razie w piśmiennictwie muzykologicznym pojawił się dopiero w stuleciu XIX. Natomiast na stronie tytułowej wydania pierwszego utworu Bacha nosi tytuł: [...] *Clavier Übung [wprawki klawiszowe] / złożone / z ARII / z różnymi wariacjami / na klawesyn / z dwoma manualami. / które miłośnikom dla uweselenia ducha / dopełnienia uczynione przez / Johanna Sebastiana Bacha / Król. Pol. i Elek. Sakś. Nadwornego / Kompozytora, kapelmistrza i kierownika / choru muzycznego w Lipsku. / złożone w Norymberdze / u Balthasara Schmida.*

*Arii z różnymi wariacjami* nie nazwał *Wariacjami goldbergowskimi* nawet Forkel, który zarezerwował dla nich miano: „Wariacje wielkie”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A. Ratkowska, *Śladami Goldberga. Życie i twórczość gdańskiego klawesynisty i kompozytora Johanna Gottlieba Goldberga (1727–1756)*, Warszawa 2019, s. 30.

<sup>5</sup> J. Majewski, *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*, współpraca M. Borowiec, Gdańsk 2019, s. 81, 82.

W efekcie, dla wielu melomanów gdańszczan Goldberg jest jednoznacznie identyfikowany z *Wariacjami*, co powoduje, że część splendoru i sławy przynależnych *Wariacjom Golbergowskim* od czasu do czasu spływa na rodzinne miasto Goldberga. Przyczynia się do tego stanu tworzona w ostatnich latach tradycja, polegająca na corocznym zwyczaju wykonywania muzyki Bachowskiej, a zwłaszcza *Wariacji*, na dwóch festiwalach muzyki dawnej, jakie co roku odbywają się w Gdańsku.

Pierwszym, starszym festiwalem jest zainaugurowany w 2006 roku w 250. rocznicę śmierci Johanna Gottlieba Goldberga Festiwal Goldbergowski. Pomysłodawczynią i dyrektorem festiwalu jest profesor Alina Ratkowska, wykładowca Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie, zwyciężczyni Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego w Bolonii w 2005 roku.

Według Ratkowskiej, ideą nadrzędną Festiwalu Goldbergowskiego jest prezentacja najciekawszych interpretacji muzyki dawnej z wykorzystaniem oryginalnego instrumentarium, jak również chęć przybliżenia szerszej publiczności muzycznego dziedzictwa dawnego Gdańska.

Prawie wszystkie koncerty odbywały się w niezwykłym, franciszkańskim kompleksie klasztorno-kościelnym pod wezwaniem św. Trójcy i św. Anny, którego początki sięgają 1420 roku. Koncerty odbywają w prezbiterium kościoła, gdzie można posłuchać muzyki, siedząc w najstarszych i zarazem najpiękniejszych oryginalnych gotyckich stallach. Te prawdziwe arcydzieła sztuki snycerskiej zostały wykonane w dębowym drewnie w latach 1510–1511. Mimo że nie są bardzo wygodne, wpisują się w czarowne miejsce, będące architektonicznym dopełnieniem wykonywanej w prezbiterium muzyki.

Z czasem coraz mocniej jest akcentowane nawiązywanie do znamienitej muzycznej postaci, jaką jest patron festiwalu – Johann Gottlieb Goldberg. Już samo nazwanie festiwalu jego imieniem sprawia, że co roku doświadczamy szczególnego potwierdzenia związku Johanna Gottlieba Goldberga z Gdańskiem, a co za tym idzie – z *Wariacjami Goldbergowskimi* i z J.S. Bachem.

Utrwala się też skojarzenie Goldberga jako gdańszczanina, a co się z tym wiąże – związku *Wariacji Goldbergowskich* z grodem Neptuna. Skojarzenie to powoli dostrzegane jest nie tylko przez gdańszczan, ale w całym kraju, a być może z czasem, będzie rozpoznawalne w Europie. Jest to niewątpliwie sukces Aliny Ratkowskiej, której pomysł procentuje i będzie nadal procento-

wał przez wiele kolejnych lat. Ratkowska w jednym z wywiadów stwierdziła: „Chodziło mi o uświadomienie ludziom pochodzenia Goldberga – w tym mieście się urodził i dorastał. Nikt prawie nie kojarzy go z Gdańskiem, trzeba więc było tę informację rozpropagować”. Tę myśl autorka powoli rozwijała się w koncepcji programowej festiwalu.

Najpierw, podczas trzeciego Festiwalu Goldbergowskiego w 2008 roku w programie znalazły się „Goldbergiada”, czyli wszystkie sonaty triowe gdańskiego wirtuoza klawesynu Johanna Gottlieba Goldberga, stawiane notabene na równi z kompozycjami J.S. Bacha. Wykonawcami byli Aureliusz i Ewa Golińscy – skrzypce barokowe założyciele poznańskiej orkiestry Arte dei Suonatori, Anna Szarek-Lisiewicz – wiolonczela barokowa, Alina Ratkowska – klawesyn. Koncert wykazał, że Goldberg jest kompozytorem zasługującym na uznanie.

Kolejnym ważnym krokiem była deklaracja dyrektor festiwalu z 2010 roku, iż w programach wszystkich kolejnych festiwali jeden dzień poświęcony zawsze będzie *Wariacjom Goldbergowskim*, do których wykonania zapraszani będą znamienici wykonawcy.

Już podczas piątego festiwalu, pianista muzyki współczesnej, Maciej Grzybowski, wykonał w sali Ratusza Staromiejskiego *Wariacje Goldbergowskie*. Grzybowski grający Mykietyna i Szymańskiego poprowadził doskonały koncert.

VI edycja festiwalu w 2011 rozpoczęła się recitalem francuskiej klawesynistki Céline Frisch, która wykonała *Wariacje Goldbergowskie* w gotyckim prezbiterium Kościoła św. Trójcy. Jej interpretacja muzyki Bacha zasługuje na najwyższe uznanie. Urodzona w 1974 roku Céline Frisch rozpoczęła naukę gry na klawesynie w wieku 6 lat. Po studiach w Scholi Cantorum Basiliensis pod kierunkiem Andreasa Staiera, zaczęła koncertować jako solistka i kameralistka, a w 1998 roku założyła wspólnie ze skrzypkiem Pablo Valettim zespół Café Zimmermann.

W 2012 roku usłyszeliśmy „niezapomniane”, jak określili wykonanie melomani, *Wariacje Goldbergowskie* w wykonaniu Dana Tepfera. „Słuchanie i patrzenie przez blisko dwie godziny na Tepfera grającego z kilkusekundowymi przerwami kolejne miniatury było po prostu hipnotyzujące” – pisał po koncercie jeden z muzycznych redaktorów. Dan Tepfer – pianista i kompozytor pochodzenia amerykańskiego, jeden z najznakomitszych muzyków

międzynarodowej sceny jazzowej, urodził się w 1982 roku w Paryżu. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku 6 lat w Paris Conservatoire Paul Dukas. Już jako dziecko chętnie improwizował. Robiąc licencjat z astrofizyki na Uniwersytecie w Edynburgu, często grywał na scenie jazzowej.

Podczas kolejnego, VIII festiwalu w 2013 w prezbiterium kościoła św. Trójcy zabrzmiał projekt zespołu Musica Antiqua Latina z Rzymu zatytułowany „Ciemna strona *Wariacji Goldbergowskich*”. Włoscy muzycy przedstawili przygotowaną specjalnie na gdański koncert własną transkrypcję tej kompozycji, przeznaczoną na skład basowych wersji instrumentów smyczkowych viola da gamba, basso di violino, violone – nisko strojone instrumenty, każdy o innej budowie i brzmieniu z towarzyszeniem klawesynu. Choć nie brakuje rozmaitych transkrypcji *Wariacji Goldbergowskich*, również przeznaczonych na instrumenty nieklawiszowe, jak akordeon, gitara i harfa, zaprezentowany pomysł wydał się niezwykle oryginalny. Zespół Musica Antiqua Latina był niewątpliwą atrakcją festiwalu.

Fragmety *Wariacji* oraz *Polonezy* patrona festiwalu, Johanna Gottlieba Goldberga, zabrzmiały również w przestrzeni miejskiej Gdańska. Na carrillonie Ratusza Głównego Miasta wspomniane utwory wykonała Monika Kaźmierczak.

W 2014 w Kościele św. Trójcy Anna Maria Staśkiewicz, Katarzyna Budnik-Gałązka, Marcin Zdunik wykonali *Wariacje Goldbergowskie*. Wersję dla tria smyczkowego opracował w 1984 roku znany rosyjski skrzypek Dymitr Sitkowiecki, będąc, jak przyznaje, pod silnym wpływem słynnej interpretacji Glenna Goulda. Geniusz *Wariacji Goldbergowskich* polega bowiem i na tym, że utwór funkcjonuje w swoim własnym uniwersum, a każda z nowych interpretacji czy aranżacji odkrywa tu coś innego.

Na festiwalu w 2015 roku, do kręgu klawesynowych wykonawców tego dzieła Bacha, dołączył pochodzący z Iranu Mahan Esfahani, profesor Guildhall School of Music and Drama w Londynie. Na czym polega fenomen Mahana Esfahaniego – pyta Aneta Markuszewska? I odpowiada, że nie ma wątpliwości, że to muzyk obdarzony ogromnym talentem oraz znakomitą techniką. Wymienione cechy charakteryzują wielu artystów, szczególnie tych specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej. W odróżnieniu od nich Esfahani nie zamyka się jednak tylko w świecie przeszłości, traktując klawesyn jak instrument współczesny. Największą miłością Mahana

Esfahaniego pozostaje muzyka Jana Sebastiana Bacha. Bez niej Esfahani nie ma poczucia duchowej głębi. Gdy miał cztery lata, razem z rodzicami opuścił Iran i przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. W wieku sześciu lat zaczął uczyć się gry na fortepianie i zapalał miłością do muzyki Jana Sebastiana Bacha. Studiował muzykologię na Uniwersytecie Stanforda. Wielkim odkryciem okazały się dla niego nagrania bachowskie Landowskiej. W grze Polki zafascynowała go żywiołowość, energia, spontaniczność, brak sztywnych zasad w podejściu do muzyki<sup>6</sup>.

W 2016 roku *Wariacje* wykonał Klaudiusz Baran na akordeonie. Muzyk ukończył Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Jerzego Jurka w 1995. Jako stypendysta rządu francuskiego kontynuował studia w Conservatoire Paul Dukas w Paryżu. Jest laureatem I nagrody w Międzynarodowym Konkursie Akordeonowym w Castelfidardo (Włochy) w 1997 roku oraz I nagrody w Międzynarodowym Konkursie Akordeonowym w Paryżu w 1997 roku.

Klaudiusz Baran nie ukrywa: „gdyby nie zamówienie na Festiwal Goldbergowski rok temu, nie podjąłbym się wykonania tego dzieła, bo w całości ten cykl wariacji trwa prawie osiemdziesiąt minut, jeżeli gra się z wszystkimi zaznaczonymi przez kompozytora powtórkami. Tak naprawdę niczego nie opracowuje, bo gram z nut bez żadnych zmian, bo akordeon ma takie same możliwości akustyczne, sonorystyczne i niezbędną skalę, a możliwości kształtowania dźwięku ma o wiele większe niż pozostałe dwa wymienione instrumenty klawiszowe, ponieważ jest instrumentem dętym i możliwości wydobywania różnych barw z niego są ogromne. Z pewnością nie jestem w pełni obiektywny, ale jak słucham wariacji w wykonaniu klawesynowym, czyli oryginalnym, po pewnym czasie ta jednorodność brzmienia instrumentu mnie nuży i muszę słuchać fragmentami, w czasie kilku sesji. Natomiast na akordeonie bogactwo zmian rejestrowych, zmian barwy, bogactwo brzmienia i przede wszystkim kształtowania frazy jest ogromne. Aria rozpoczynająca cykl, na akordeonie brzmi jak śpiewana. Nie jestem pierwszym akordeonistą, który się podjął wykonania *Wariacji Goldbergowskich*, bo znam co najmniej trzy nagrania, które są dostępne, ale chciałem poznać tę muzykę od środka i z pokorą podejść do geniuszu Bacha, którego uwielbiam i jego muzyka jest u mnie na pierwszym miejscu i zawsze będzie”.

<sup>6</sup> A. Markuszewska, *Gwiazda: Mahan Esfahani*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 35.

Podczas XII festiwalu w 2017 roku *Wariacje* na klawesynie wykonał Robert Hill. Urodził się on na Filipinach, ale jest amerykańskim klawesynistą, specjalizującym się w zakresie historycznej praktyki wykonawczej. Od 1990 roku jest profesorem Hochschule für Musik we Fryburgu Bryzgowijskim. Studiował grę na klawesynie u Gustava Leonhardta w amsterdamskim konserwatorium. Doktoryzował się na Harvardzie. W 2010 r. przewodniczył jury Międzynarodowego Konkursu Bachowskiego w Lipsku.

W 2018 zagrał podczas festiwalu francuski klawesynista Jean Rondeau. W „The Washington Post” pisano o nim: „Internalizuje muzykę, którą gra, do tego stopnia, że jakakolwiek ambiwalencja interpretacyjna lub błędne obliczenia są nie do pomyślenia. Szczerść i skromność jego wypowiedzi są kluczami do jego mocy”. Jean Rondeau jest prawdziwym ambasadorem swojego instrumentu. Jego wybitny talent i podejście do repertuaru klawesynowego spotkało się z uznaniem krytyków, czyniąc go jednym z czołowych współczesnych klawesynistów. Jean Rondeau kształcił się w zakresie gry basso continuo, gry na organach, fortepianie, jazzu i improwizacji oraz dyrygentury. Dalsze studia podjął w Konserwatorium Paryskim, kończąc je z wyróżnieniem, i w Guildhall School of Music and Drama w Londynie. W 2012 roku, w wieku zaledwie 21 lat, został najmłodszym zdobywcą pierwszej nagrody na International Harpsichord Competition w Bruges (Mafestival 2012), wygrywając jednocześnie nagrodę EUBO Development Trust i zdobywając uznanie jako najbardziej obiecujący młody muzyk Unii Europejskiej.

Podczas kolejnego, czternastego festiwalu w 2019 roku, *Wariacje* zabrzmiały w wykonaniu Goldberg Septett w aranżacji Heriberta Breuera. Znakomita komentatorka festiwalu Alina Mądry o Goldberg Septett pisała:

W czwartkowy wieczór drugiego festiwalowego dnia w pięknej sali w Dworze Artusa zabrzmiały *Wariacje Goldbergowskie* Johanna Sebastiana Bacha. Wykonanie nietypowe. Zespół Goldberg Septett, stworzony specjalnie z okazji koncertu na naszym festiwalu, to siedem różnorodnych instrumentów: trio smyczkowe (skrzypce, altówka, wiolonczela), trio dęte (flet, klarnet, fagot) i pomiędzy nimi harfa. Byliśmy niezwykle ciekawi, jak zabrzmiała wersja takich *Wariacji* stworzona przez Heriberta Breuera, który przybył na koncert i był z nami tego wieczoru. Muzycy tworzący Goldberg Septett wywodzą się z niemieckich orkiestr, głównie berlińskich.



Autor transkrypcji jest niezwykle zasłużonym organistą, dyrygentem i kompozytorem. I zaczęło się. Mam tylko jedno skojarzenie, może nazbyt „górnolotne” – brząca muzyka dawała uczucie zatopienia się w miękkiej aksamitnej chmurze, która płynie delikatnym ruchem po niebie, czasem tylko pchnięta nagłym podmuchem wiatru. I tam było wszystko - delikatność i mocny, niczym niezachwiany dźwięk, forte i piękne subtelne piano, dialog wszystkich i wyłanianie się mniejszych grup, które naprzemiennie prezentowały poszczególne etapy tej dobrze zaplanowanej „gry”. Przed przerwą, nietypowo, po XV wariacji zabrzmiała Aria tylko na harfie. Anielski głos. Zjawiskowe. Heribert Breuer zapisał nową kartę w historii *Wariacji Goldbergowskich*. A to wczorajsze wykonanie pozostanie w nas na zawsze. Piękna muzyczna uczta<sup>7</sup>.

Piękny tekst profesor Aliny Mądry daje namiastkę uczyty muzycznej, jakiej doświadczyli melomani.

W 2020 roku Festiwal Golbergowski z uwagi na panującą pandemię covid-19 przybrał szczególną formę online. *Wariacje Goldbergowskie* usłyszeliśmy w postaci zarejestrowanego koncertu Schola Cantorum Basiliensis – Musik-Akademie Basel, Hochschule für Alte Musik z klawesynistą Andrea Buccarellą. Ten klawesynista, organista i dyrygent jest uznawany za jednego z najbardziej cenionych muzyków swojej generacji, specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej. Urodzony w 1987 w Rzymie, swoją edukację muzyczną rozpoczął śpiewając w Chórze Kaplicy Sykstyńskiej. Po uzyskaniu dyplomu w zakresie gry i kompozycji organowej konserwatorium Santa Cecilia w Rzymie, ukończył z wyróżnieniem studia w klasie klawesynu i historycznych instrumentów klawiszowych Enrico Baiano, po czym ukończył studia magisterskie Scholi Cantorum Basiliensis w klasie klawesynu Andrei Marcona. W 2018 roku został uhonorowany pierwszą nagrodą Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego Musica Antiqua w Brugii, uzyskując także Outhere Award, będąc tym samym pierwszym Włochem w historii konkursu, który otrzymał te wyróżnienia. Andrea Buccarella od roku 2012 jest kierownikiem artystycznym i dyrygentem grupy Abchordis Ensemble, która w roku 2015 zdobyła pierwszą nagrodę Międzynarodowego Konkursu Händlowskiego w Göttingen<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> A. Mądry, [https://www.facebook.com/Festiwal-Golbergowski-170239073105356/photos/?tab=album&album\\_id=2245703525558890](https://www.facebook.com/Festiwal-Golbergowski-170239073105356/photos/?tab=album&album_id=2245703525558890), [dostęp 18.03.2021 r.].

<sup>8</sup> <http://goldbergfestival.pl/4-11-andrea-buccarella/>, [dostęp 18.03.2021 r.].



Konsekwencją dyrektor festiwalu Aliny Ratkowskiej w zapraszaniu znakomitych muzyków do Gdańska, by podzielili się ze słuchaczami kolejnymi interpretacjami *Wariacji Goldbergowskich*, zaczyna owocować w postaci tradycji. Pomysł okazał się doskonałym krokiem do związania na stałe Goldberga i Bacha z Gdańskiem.

14 grudnia 2011 roku w Gdańskim kościele św. Mikołaja koncert zespołu La Venexiana pod dyrygenturą Claudio Cavina zainaugurował nową epokę w dziejach miasta. Dokonano inauguracji Festiwalu Actus Humanus, którego pomysłodawcą i dyrektorem artystycznym jest Filip Berkowicz. W krótkim czasie wydarzenie to przerodziło się w największy festiwal muzyki dawnej w Polsce, stając się jedną z najważniejszych tego rodzaju imprez w Europie. W trakcie dotychczasowych 10 festiwali grudniowych oraz 3 wielkanocnych, wykonywano arcydzieła muzyki średniowiecza, renesansu i baroku w interpretacji mistrzów wykonawstwa historycznego.

Do Gdańska przyjeżdżają najwybitniejsi wykonawcy muzyki dawnej. Festiwal wyróżnia się nie tylko poziomem wykonywanych utworów, ale i niezwykłością miejsc, do których wykonawców i słuchaczy zapraszają organizatorzy. Muzyka dawna grana była w Dworze Artusa, w kościołach św. Jana, św. Jakuba, św. Katarzyny, w Bazylice św. Mikołaja, w Konkatedrze grecko katolickiej św. Bartłomieja i Opieki Najświętszej Bogurodzicy, w Ratuszu Głównego Miasta i w Ratuszu Staromiejskim. Są to miejsca historyczne i o niezwyklej architekturze, nadające niepowtarzalny klimat festiwalowi. Podczas dotychczasowych 13 edycji, w 12 wykonywane były utwory Jana Sebastiana Bacha, tylko w grudniu 2016 nie wykonano utworu Lipskiego kantora, „zastępując” go geniuszem z Lubeki, Dietrichem Buxtehude.

Na inaugurację festiwalu do Gdańska przyjechał legendarny francuski klawesynista Pierre Hantaï, który w Dworze Artusa wykonał *Wariacje Goldbergowskie*. O grze Hantaïa Jed Distler pisał:

Hantaï przykuwa uwagę nienagannym tempem, celowymi zdobieniami, subtelnymi rejestracjami i myśleniem przy każdym uderzeniu palca. Jego szeroka paleta artykulacji uwydatnia zróżnicowanie i charakter ruchów kanonicznych Bacha, a także zapewnia kolor i kontrast. Co więcej, dostrajanie tempa przez Hantaïa zawsze niesie ze sobą elementy zaskoczenia, ponieważ cicho ożywiają muzyczną argumentację<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> <https://www.classicstoday.com/review/review-4413/>

Był to dotychczas jedyny koncert *Wariacji* podczas festiwalu Actus Humanus. Pomysł, by Gdańsk kojarzył się z Goldbergiem i *Wariacjami*, jest na pewno godzien rozwijania i być może dyrektor artystyczny festiwalu Filip Berkowicz w przyszłości będzie częściej zapraszał muzyków do wykonania *Wariacji* podczas tego wydarzenia. Od 2017 roku mamy w każdym roku dwie wersje festiwalu Actus Humanus, bożonarodzeniową – Nativitas i wielkonoctną – Resurrectio. Od 2017 roku odbywają się popołudniowe koncerty kameralne. *Wariacje* byłyby na pewno ciekawą propozycją repertuarową w ramach tych koncertów.

Niniejszy esej jest refleksją nad odtwarzaniem dawnych relacji Goldberga i Bacha z Gdańskiem w ostatnich latach. Relacji, które w historii miasta mają określone korzenie, a które burzliwe dzieje miasta zepchnęły w niepamięć. Dzisiaj kolejnymi krokami są przywracane, stając się dla gdańszczan powodem do dumy.

## Bibliografia

Majewski J., *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*, współpraca M. Borowiec, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.

Markuszevska A., *Gwiazda: Mahan Esfahani*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 35.

Ratkowska A., *Śladami Goldberga. Życie i twórczość gdańskiego klawesynisty i kompozytora Johanna Gottlieba Goldberga (1727–1756)*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2019.

Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wierpsza, PWM, Warszawa 1987.

Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach, Muzyk i uczonec*, tłum. B. Świdorska, Wydawnictwo Lokomobila, Warszawa 2011.

## Źródła internetowe

[https://www.facebook.com/Festiwal-Goldbergowski-170239073105356/photos/?tab=album&album\\_id=224570352558890](https://www.facebook.com/Festiwal-Goldbergowski-170239073105356/photos/?tab=album&album_id=224570352558890) [dostęp: 18.03.2021].

<http://goldbergfestival.pl/4-11-andrea-buccarella/> [dostęp: 18.03.2021].

<https://www.classicstoday.com/review/review-4413/> [dostęp: 18.03.2021].

**Nota o Autorze**

**Jan Grzanka** – doktor Wydziału Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Absolwent Wydziału Hydrotechniki Politechniki Gdańskiej i Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego (na kierunku filozofia), a także Studiów Podyplomowych w Szkole Filozofii Tadeusza Gadacza Collegium Civitas. Członek Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego, redaktor naczelny „Universitas Gedanensis”. Autor książki *Między fizyką a filozofią. Filozofia przyrody i filozofia fizyki w pismach Mariana Smoluchowskiego* (Kraków 2020, wyd. Universitas).

## INFORMACJE BIBLIOGRAFICZNE – CYTATY

s. 9 – P. Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Heritage and Obligation*, Oxford University Press – Yale University Press, London – New Haven 1952, s. 42–44. Przetłumaczył J. Majewski.

s. 32 – J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985, s. 77.

s. 51 – BBC Music Magazine, *The 50 Greatest Composers of All Time*, January 30, 2020, <https://www.classical-music.com/features/composers/50-greatest-composers-all-time/> (dostęp: 22.10.2020). Przetłumaczył J. Majewski.

W ankiecie „BBC Music Magazine” uczestniczyło 174 współczesnych kompozytorów, w tym Eleanor Alberga, Gerald Barry, David Bednall, Judith Bingham, Qigang Chen, Unsuik Chin, John Corigliano, Jessica Curry, Danny Elfman, Sebastian Fagerlund, Brian Ferneyhough, Shiva Feshareki, Dai Fujikura, Christopher Gunning, Jake Heggie, Rolf Hind, Gabriel Jackson, Elena Langer, Morten Lauridsen, Paul Mealor, Anna Meredith, Thea Musgrave, Roxanna Panufnik, Gabriel Prokofiev, Steve Reich, John Rutter, Howard Skempton, Bent Sørensen, Joby Talbot, Outi Tarkiainen, Anna Thorvaldsdottir, Erkki-Sven Tüür, Eric Whitacre. Każdy uczestnik ankiety miał wytypować pięć nazwisk.

s. 65 – J.M. Coetzee, *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986-1999*, tłum. A. Skucińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 19–21; tenże, *Zapiski ze złego roku*, tłum. M. Kłobukowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 179.

s. 126 – G. Picht, *O wymiarach uniwersalności Jana Sebastiana Bacha*, w: tenże, *Od waga utopii*, wybrał K. Maurin, wstępem opatrzył B. Suchodolski, tłum. K. Wolicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 305–306.

s. 136 – A. Milka, *«Искусствофуги» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации*, Композитор, Санкт-Петербург 2009, s. 324. Przetłumaczył J. Majewski.

Gematria to metoda egzegetyczna, w której przyjmuje się, że kolejnym literom alfabetu, pierwotnie hebrajskiego, a potem także innych języków, odpowiadają konkretne cyfry, np. A – 1, B – 2, C – 3 itd. W metodzie tej zakłada się, „że słowa o tej samej wartości liczbowej [powstałe w wyniku zsumowania wartości poszczególnych cyfr-liter] pozostają ze sobą w pewnym istotnym związku, tworzą znaczące, niedostrzegalne bez pomocy gematrii, księgi semantyczne”, z ukrytymi przesłaniami (B. Kos, *Gematria*, <https://www.jhi.pl/psj/gematria> [dostęp: 24.10.2020]). Paragram, o który chodzi w gematrii, nie ma nic wspólnego ze zwykłą słownikową jego definicją, w rodzaju tej zaproponowanej przez Władysława Kopalińskiego: „[...] kalambur powstały przez zmianę litery (zwłaszcza początkowej) w wyrazie – gr. (*skonana*) para gramma «(żart) przez literę»” (W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Rytm – Bellona, Warszawa 2007, s. 424). W paragramie gematrycznym nie chodzi o zamianę litery, ale o numerologiczno-liczbowe sumy wartości liter konkretnych słów czy fraz i o ideową czy duchową relację między nimi, przy czym w tak pojmowanym paragramie autorzy

baroku mogli korzystać z różnych numerologicznych alfabetów – w jednym, tzw. naturalnym, litera A miała wartość 1, B – 2, C – 3 itd. (zob. A. Linton, *Poetry and Parental Bereavement in Early Modern Lutheran Germany*, Oxford University Press, New York 2008, s. 86–87). Gematria i paragramy, stosowane także do alfabetu niemieckiego czy łacińskiego, były popularne w barokowych Niemczech, w tym w ówczesnej muzyce. Korzystał z nich również Jan Sebastian Bach (zob. R. Tatlow, *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge University Press, New York 1991; też, *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge University Press, New York 2015).

s. 153 – G. Kurtág, *Three Interviews and Ligeti Homages*, compiled and edited by Bálint-András Varga, University of Rochester Press, Rochester 2009, s. 86. Przetłumaczył J. Majewski.

*Wybór i opracowanie: Józef Majewski*

