

Zakończenie

Podstawowy problem mojej pracy stanowiło pytanie, czy można za pomocą języka muzycznego wyrażać treści o charakterze teologicznym. Z bogatej literatury muzycznej wybrałem *Pasję według św. Jana* J. S. Bacha, na przykładzie której analizowałem związki między słowem a muzyką. Dla lepszego usytuowania prowadzonych badań w kontekście epoki korzystałem głównie z materiałów historycznych – zachowanych manuskryptów utworu oraz siedemnasto- i osiemnastowiecznych wydań Pisma Świętego.

Ważną rolę w procesie twórczym kompozytorów okresu baroku odgrywała teoria afektów, a także środki retoryczno-muzyczne, wśród których najważniejsze miejsce zajmowały toposy i figury wywodzące się bezpośrednio z klasycznej retoryki. Pełniły one istotną funkcję w przekazywaniu treści zawartych w słowach – wydobywały z nich szeroki zakres semantyczny, służyły do ich ilustrowania oraz wywoływania emocji u słuchaczy. Ta konwencja figur retoryczno-muzycznych znalazła swój najpełniejszy wyraz w muzyce niemieckiej. Działający tam teoretycy i kompozytorzy stworzyli naukową koncepcję *Figurenlehre*. W swoich traktatach pozostawili nam szczegółowe informacje dotyczące właściwego stosowania zabiegów retorycznych. Na podstawie tej wiedzy oraz zachowanych materiałów nutowych przekonujemy się, że specyfika ówczesnego języka muzycznego zakładała udział czynnika retorycznego niemal w każdej frazie kompozycji. Dlatego nieznanie zasad retoryki muzycznej uniemożliwia świadomy odbiór utworów z epoki baroku, a tym samym – znacznie ogranicza odczytanie intencji kompozytora. W jednym ze swoich traktatów hamburski teoretyk J. Mattheson pisze, że *musimy zadać sobie trud, aby w jakiś sposób wziąć do ręki miłą gramatykę, jak i cenną retorykę, a także wartościową poezję [...], ponieważ nie mając odpowiedniej znajomości tych pięknych nauk, dzieło [muzyczne] dotyka się – nie zważając na jakiegokolwiek staranie – jakby niemytymi rękami i prawie bezskutecznie*¹.

Transformacje zachodzące w sztuce baroku były wynikiem ogólnych przemian, dokonujących się także w myśli teologicznej. Kultura protestancka, zwłaszcza na gruncie niemieckim, pozostawała w integralnym związku z muzyką: *Dla luteranów miłość do muzyki*

¹ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1969, s. 181.

stała się niemal artykułem wiary². W XVII wieku w protestantyzmie niemieckim poza dominującą luterzańską ortodoksją do głosu dochodził pietyzm jako reakcja na skostniały i radykalny dogmatyzm. Główni przedstawiciele tego nurtu – m.in. J. Arndt, A. H. Francke, J. Ph. Spener – w swoich dziełach eksponowali subiektywne czy indywidualne przeżycia religijne, pogłębione żarliwym uczuciem i żywą wiarą zmierzającą do osobistego nawrócenia. Dlatego pietyści zwracali się do Boga bezpośrednio, mając za cel mistyczne zjednoczenie z Chrystusem (*unio mystica*). Bach pozostawał pod wpływem tych poglądów, będąc równocześnie gorliwym wyznawcą protestanckiej ortodoksji. Świadczy o tym jego bogaty księgozbiór zawierający dzieła zarówno autorów pietystycznych, jak i Lutra czy A. Caloviusa. W jego twórczości widać przenikanie się tych nurtów religijnych, wyrażające się w szczególnym traktowaniu – a właściwie prymacie – słów Pisma Świętego z równoczesnym korzystaniem z poezji pietystycznej autorstwa np. B. H. Brockesa czy Ch. H. Postela. Przykładem takiej kompilacji tekstu są jego pasje. Reprezentując formę pasji oratoryjno-kantatowej, stanowią szczytową fazę w rozwoju tego gatunku.

W *Pasji według św. Jana*, która była przedmiotem moich badań, można wydzielić trzy warstwy: narracyjną, dramatyczną i liryczną. Najważniejsze wydarzenia ewangeliczne rozgrywają się w warstwie narracyjnej i dramatycznej, czyli w recytatywach i chórach turby, posiadających tekst zaczerpnięty wprost z Pisma Świętego. Oba te gatunki przeplatają się wzajemnie tworząc swoisty kręgosłup całej struktury *Pasji*. Pozostałe formy muzycznej wypowiedzi, takie jak: aria, chorał, aria z chórem, arioso – choć niekiedy bardzo obszerne – uzupełniają ową strukturę relacji pasyjnej, opierając się na tekście poetyckim. Należą one do warstwy lirycznej, którą cechuje zatrzymanie akcji w celu refleksyjnego przeżycia wcześniej przedstawionych wydarzeń.

Dla każdej warstwy wybrałem charakterystyczny fragment; narracyjną reprezentuje recytatyw *Und von Stund an nahm sie der Jünger* (nr 57), dramatyczną – chór-turba *Lasset uns den nicht zerteilen* (nr 54), a liryczną – aria *Es ist vollbracht* (nr 58). Części te, zajmujące centralne miejsce w toku narracji dzieła, poddałem gruntownej analizie muzycznej i teologicznej.

Przeprowadzone badania dowiodły istnienia wzajemnych relacji pomiędzy słowami Biblii a ich muzyczną ekspresją w *Pasji według św. Jana*. Muzyka pełni tu rolę hermeneutyki tekstu, słowo zaś inspiruje w swej głębi dźwięk. Analizy potwierdziły także założenia, iż

² J. L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone. German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, s. 22; cyt. za: M. Walter-Mazur, *Motet madrygałowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku*, Poznań 2004, s. 219.

język muzyczny zastosowany przez Bacha zdolny jest do wydobycia najsubtelniejszych afektów z treści teologicznej utworu. Kompozytor dokonując właściwego doboru środków muzycznego wyrazu udowodnił, że muzyka może nie tylko ilustrować tekst, ale także stanowić teologiczną interpretację słów Pisma Świętego, podkreślając ich emocjonalną zawartość i ułatwiając w ten sposób ich recepcję.

Materia dźwiękowa w recytatywie dzięki deklamacyjnemu traktowaniu tekstu eksponuje treść Ewangelii ze szczególnym wyartykułowaniem istotnych teologicznie słów. W ten sposób kompozytor dodatkowo wzbogacił narrację swoją własną interpretacją. Chór-turba wyjątkowo sugestywnie ilustruje hałaśliwą scenę zbiorową. Tutaj akcent pada na wzmocnienie dramaturgii dzieła, wyczuwalne jest gwałtowne spiętrzenie emocji wynikających z szybkiego toku akcji. Niezwykły dynamizm oddaje chaotyczne działanie tłumu. W arii natomiast do głosu dochodzą indywidualne uczucia podmiotu lirycznego kontemplującego wydarzenie przedstawione w recytatywie. *Es ist vollbracht* to dialog altu i violi da gamba przypominający pieśń żałobną o proveniencji pietystycznej. Radykalna zmiana nastroju w części środkowej posiada teologiczne uzasadnienie jako wyraz triumfu Zbawiciela wprowadzający nową perspektywę eschatologiczną.

Elocutio, czyli powiązanie słowa z konkretną figurą retoryczną, znajduje bogate zastosowanie we wszystkich analizowanych warstwach utworu: narracyjnej, dramatycznej i lirycznej. Bach połączył najwyższy poziom warsztatu kompozytorskiego z mistrzostwem w zaopatrywaniu tekstu w adekwatne figury, a także w posługiwaniu się innymi środkami retoryczno-muzycznymi, takimi jak: toposy, symbolika liczb i interwałów czy semantyka tonacji.

Doskonałe posługiwanie się różnymi elementami muzycznej sztuki wypowiedzi zaowocowało pogłębionym przekazem teologicznych treści, pochodzących zarówno z tekstu objawionego, jak i poezji religijnej, co doprowadziło do przekonania, że kompozytor jest nie tylko artystą, ale również teologiem, który dźwiękiem interpretuje teologiczną treść. Innymi słowy tytuł pracy można by przedstawić inaczej: *Pasja Bacha jako egzegeza biblijna*.

Twórczość Bacha przedstawiana jest w refleksji muzykologicznej zazwyczaj w perspektywie dokonanego przez kompozytora wielkiego rozwoju różnych gatunków muzycznych. Warto jednak spojrzeć na jego dzieła także z pozycji uprawianej przez niego teologii. W tym świetle lipski kantor jawi się nam jako znakomity syntetyk, gdyż łączy ortodoksję luterzańską – podporządkowaną naczelnej dyrektywie *sola scriptura* – z wpływami pietyzmu, który ożywiał teologię protestancką oraz stanowił inspirację dla tych fragmentów

dzieł kompozytora, w jakich zależało mu szczególnie na wprowadzeniu wiernych w obszar doświadczenia Boga. Takim wymaganiom nie mogła wówczas sprostać – a na pewno w takim stopniu – nieco skostniała teologia protestancka, skupiona m.in. na naukowych interpretacjach dogmatów, niestety zazwyczaj niezrozumiałych dla „niewtajemniczonych” w dyskurs ówczesnej teologii uniwersyteckiej.

Patrząc na dzisiejszą kondycję katolicyzmu, trudno nie dostrzec pewnych powiązań z dążeniami, jakie przyświecały teologicznym ideom Bacha. Przede wszystkim nauczanie Soboru Watykańskiego II wskazuje na główne źródło teologiczne, czyli Pismo Święte określane w Konstytucji dogmatycznej *Dei verbum* jako dusza teologii świętej³. W nieco ogólniejszym ujęciu czytamy tam również o tym, że *religia chrześcijańska musi się karmić Pismem Świętym i nim się kierować*⁴. Z drugiej strony podkreślanie potrzeby uprawiania teologii *adresowanej do człowieka, a nie rozwijanej teoretycznie*⁵ odnaleźć można u wielu teologów, w tym u J. Daniélou. Jego zdaniem należy zmierzać do przewyciężenia tzw. teologii „dogmatyzującej”, tłumaczącej prawdy wiary głównie w oparciu o Pismo Święte⁶ – co ciekawe potrzeba ta staje się zauważalna zarówno w środowisku katolickim, jak i protestanckim. Takiemu wyzwaniu sprostać może teologia „hermeneutyczna”⁷ czyli interpretująca, która nie koncentruje się wyłącznie na przekazywaniu niezmiennych dogmatów, ale ukazuje aktualne znaczenie Słowa Bożego w sposób dostępny dla wszystkich wiernych.

Patrząc na spuściznę kompozytora, można stwierdzić, że jego dzieła znajdują się ponad religijnymi podziałami, co widać wyraźnie w życiu liturgicznym obu wyznań czerpiących z bogatego dorobku muzycznego J. S. Bacha. W tym sensie trudno byłoby znaleźć większego artystę, którego twórczość posiadałaby tak wyraźne znamiona ekumenizmu. Dlatego, idąc jeszcze dalej, można widzieć w nim kompozytora-teologa działającego w przestrzeni szeroko rozumianej myśli chrześcijańskiej.

Objętość tej pracy nie pozwoliła na całościową analizę *Pasji według św. Jana*, stąd też należy ją potraktować jako ukierunkowanie do badań nad innymi częściami dzieła. Ufam, że

³ Por. *Konstytucja dogmatyczna o Objawieniu Bożym „Dei verbum”*, rozdz. VI, punkt 24, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań 2004, s. 361.

⁴ Tamże, punkt 21, s. 360.

⁵ T. Dzidek, P. Sikora, *Historyczne koncepcje teologii*, [w:] *Teologia fundamentalna*, t. V, *Poznanie teologiczne*, red. T. Dzidek, Ł. Kamykowski, A. Napiórkowski, Kraków 2006, s. 46.

⁶ Por. tamże.

⁷ Zadaniem teologii hermeneutycznej są: wyjaśniania, interpretacja tekstów oraz symboli religijnych w celu lepszego zrozumienia ich przez wiernych. Por. T. Dzidek, P. Sikora, *Natura teologii*, [w:] *Teologia fundamentalna*, t. V..., op. cit., s. 81.

dzięki wykorzystaniu materiałów źródłowych i wieloaspektowej analizie moje poszukiwania doprowadzą do jeszcze lepszego zrozumienia twórczości Bacha i ukążą wyjątkowość muzyki baroku, która pozostawała w specyficznej symbiozie ze słowem. Mam nadzieję, że poprzez interdyscyplinarne ujęcie tematu dysertacja ta przekona teologów, że muzyka jest ważnym *locus theologicus*, natomiast muzykom uświadomi, jak bardzo znajomość treści teologicznej dzieła muzycznego wpływa na jego percepcję. Ta rozprawa doktorska stanowi także propozycję, w jaki sposób można analizować inne utwory J. S. Bacha, zwłaszcza wokalnie-instrumentalne, jak i znaczną część muzycznej spuścizny okresu baroku, w której przestrzeganie zasad „retorycznego komponowania” zaowocowało tworzeniem kunsztownej i przekonującej oracji muzycznej.

dr Marek Skrukwa