

TEOLOGIA PIĘCIOLINII INTERPRETACJA TREŚCI INSTRUMENTALNEJ MUZYKI JANA SEBASTIANA BACHA

Peter Kivy (zm. 2017), filozof z USA, czołowa postać muzycznego formalizmu, w 1997 roku, w tekście *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*¹ wyróżnił dwa rodzaje interpretacji dzieła muzycznego: interpretację treści (*content interpretation*) i interpretację struktury (*structure interpretation*)². Sam ten autor nie zdefiniował wówczas tych pojęć, ale chyba można przyjąć, że w interpretacji struktury chodzi o badanie wyłącznie układu części i elementów utworu muzycznego i relacji między nimi, z kolei w interpretacji treści elementy te, części i relacje traktuje się jako wyrażające stany i treści pozamuzyczne. Rozróżnienie to pozwoliło Kivy'emu na przedłożenie klarownej definicji muzyki absolutnej: jest „to utwór muzyczny, w odniesieniu do którego odpowiednie pozostają jedynie interpretacje strukturalne”³. Muzyka absolutna jest czystą abstrakcją,

immanentnie operującą wyłącznie wewnątrz samej siebie, zamkniętą w granicach konkretnego utworu. Taka muzyka w istocie – uważał Kivy – „pozostaje [...] pustą, strukturalną skorupą” – to „pusty, strukturalny szkielec”⁴.

W oczach amerykańskiego filozofa jednym z paradygmatycznych przykładów muzyki absolutnej była *Sztuka fugi* Jana Sebastiana Bacha (1685–1750), ów wieczny symbol sztuki muzycznej w najbardziej abstrakcyjnym, najbardziej absolutnym kształcie, muzyczny hołd złożony przez Bacha fudze i jej bliskim krewnym. Jeśli sławimy *Die Kunst der Fuge*, sławimy ją dla tego, jeśli krytykujemy, krytykujemy dla tego: sławimy z powodu doskonałości formy dźwiękowej, a krytykujemy za brak „wartości ludzkich” (przy osobliwym założeniu, że muzyczna struktura w jej najwyższej formie nie jest jedną z nich)⁵.

Kivy uważał wręcz, że gdyby utwór ten nie należał do świata muzyki absolutnej, a zatem gdyby uzasadniona wobec niego była interpretacja treści, a nie tylko

¹ P. Kivy, *'Absolute Music' and the 'New Musicology'*, [w:] *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future: Proceedings of the International Musicological Society*, London 1997, red. D. Greer, I. Rumbold, J. King, New York 2000, s. 378–388. Polski przekład: *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*, przeł. J. Barska, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkiewicz, M. Jabłoński, Poznań 2015.

² Tenże, *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*, dz. cyt., s. 333.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ P. Kivy, *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, New York 1997, s. 184.

interpretacja struktury, to należałoby przyjąć, że muzyka absolutna raczej nie ma racji bytu. Co jednak wtedy począć z problemem tej muzyki, z którym od czasów romantyzmu wciąż mierzą się filozofowie, muzykologzy i sami muzycy?⁶ Czy to możliwe, by wielki spór o muzykę absolutną w rzeczywistości okazał się wielkim historycznym nieporozumieniem?

Tymczasem *Kunst der Fuge* – ku ubolewaniu Kivy'ego – doczekała się interpretacji treści, wręcz takich, w których komunikuje ona stany i prawdy metafizyczne, religijne, teologiczne. I o tego rodzaju teologiczno-religijnych wykładniach tego arcydzieła oraz innych czysto instrumentalnych utworów lipskiego kantora pragnę tu pokrótce opowiedzieć. Mówiąc ściśle, chodzi mi o teologiczno-religijne interpretacje utworów instrumentalnych Jana Sebastiana uchodzących za czysto świeckie, a za takie należy uważać instrumentalne utwory pozbawione tytułów religijnych, które przecież, jeśli opatrzą konkretne dzieło, np. instrumentalne, zakładają czy sugerują religijno-teologiczną jego zawartość, co w niniejszych rozważaniach wykluczam.

Dodam, że nie zamierzam spierać się z Kivym, z którym *notabene* w sprawie „absolutności” *Die Kunst der Fuge* trudno się zgodzić⁷, niemniej jednak przywołuję jego stanowisko, bo jak żadne inne uświadamia nam rodzaj zwrotu, jakiemu od kilku dekad podlegają badania muzyki Bacha. Jedną zaś z charakterystycznych właściwości tego

zwrotu jest „de-absolutyzowanie” jego dzieł czysto instrumentalnych, szczególnie tych, które w pierwszym rzędzie zwykle uchodziły, i nierzadko wciąż uchodzą, za przykłady muzyki absolutnej, jak *Sztuka fugi*, *Muzyczna Ofiara*, *Das wohltemperierte Klavier*, *Wariacje goldbergowskie* czy kanon enigmatyczny *Trias harmonica*, traktowane, jakby były czysto strukturalne, puste i szkieletowe – zupełnie nieme. A proces tego de-absolutyzowania dokonuje się – to inny charakterystyczny rys owego zwrotu – w dużej mierze w kierunku religijno-teologicznym⁸.

Musica poetica

Trudno nie odnieść wrażenia, że uwadze Kivy'ego, gdy mówił o „absolutności” *Sztuki fugi*, umknęła podstawowa cecha muzyki czasów Jana Sebastiana – prawda o tym, że muzyka barokowa „zawsze [...] chciała coś wyrażać, choćby jakieś ogólne uczucie, bądź wywoływać określony «afekt»”, co znaczy, że w muzyce tej „zacierają się granice tak zwanej muzyki absolutnej”⁹. Dotyczy to muzyki zarówno wokalnie-instrumentalnej, jak i czysto instrumentalnej, by na dowód przywołać wypowiedź Johanna Matthesona (zm. 1764), jednego z najwybitniejszych teoretyków muzyki tamtych czasów i prawie rówieśnika Bacha: „Melodia instrumentalna [...] pozbawiona pomocy słów i głosów, wyrazić pragnie wiele, jak ta, która słowami to czyni”¹⁰.

⁶ Zob. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, [w:] *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 9–163.

⁷ Na niektóre problemy stanowiska Kivy'ego wskazuje A. Chęćka-Gotkiewicz w artykule: *Persona (non) grata: czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 2013, nr 3, s. 12–14.

⁸ Zob. R. A. Leaver, „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luteranckiej od Praetoriusa do Bacha*, przeł. S. Zabieglńska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4, s. 5–24. M. Marissen, *Bach and God*, New York 2016; *Music and Theology. Essays in Honor of Robin A. Leaver*, red. D. Zager, Lanham–Toronto–Plymouth 2007; J. Pelikan, *Jan Sebastian Bach wśród teologów*, przeł. E. Sojka, Katowice 2017.

⁹ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 148.

¹⁰ Cyt. za: tamże, s. 149.

Muzyka baroku należy do świata muzyki przedstawiającej, obrazowej, upodabniającej się do mowy – to *musica poetica*, której dźwięki wskazują na coś, co muzyką nie jest, mówią o rozlicznych aspektach świata przyrody, kultury, o życiu ludzi, o uczuciach i sprawach duchowych, o wierze i tym, co niewidzialne. Wydaje się, że muzykom baroku, przeniesionym w epokę romantyzmu, idea muzyki absolutnej, przynajmniej w przedstawionej tu wersji, wydałaby się nie do przyjęcia, niezrozumiała, a na pewno dziwaczna. Stwierdzenie to zda się w szczególności sposób odnosić do twórczości barokowych muzyków – jak Bach – o korzeniach luterańskich, spadkobierców teologicznej koncepcji muzyki Marcina Lutera, ojca Reformacji, dla którego była ona – jak mawiał – „szlachetnym darem Bożym i towarzyszką teologii” – *Musica est insigne donum Dei et theologiae proxima*¹¹. Janowi Sebastianowi bliska była luterańska teologiczno-metafizyczna koncepcja muzyki, zgodnie z którą muzyka jest czymś w rodzaju „ukrytej teologii”. Tak widział to słynny teoretyk muzyki Andreas Werckmeister (zm. 1706), którego wpływ na Bacha można zaobserwować praktycznie w każdym okresie jego twórczego życia¹².

Werckmeister interpretuje szeregi harmoniczne – począwszy od unisono, poprzez podstawowe konsonanse, trójdźwięki, skale diatoniczne, a skończywszy na początkach chromatyki – jako analogiczne do okresów historii zbawienia, od zamierzchłej przeszłości po chrześcijańskie oczekiwanie świata, który ma nadejść; «ukryty» Bóg Stwórca (unisono), dwie natury Chrystusa (wielkie i małe tercje),

Trójca Święta (trójdźwięk durowy), [...] a nawet skala temperowana jako «poczciwa moralność charakteryzująca ludzką niedoskonałość i brak pełni w doczesnym życiu» – wszystkie tonalne materiały muzyczne zawierają korelaty teologiczne¹³.

Twórczość Jana Sebastiana w pełni należała do świata muzyki barokowej, będąc jej ukoronowaniem, która chciała coś powiedzieć o sprawach i stanach pozamuzycznych – i coś o nich naprawdę mówiła, wciąż mówi. W muzyce Bacha, zarówno wokalnie-instrumentalnej, jak i czysto instrumentalnej, nie chodzi o puste struktury, skorupy i szkielety, ale o życie i śmierć, cierpienie i szczęście, miłość i nienawiść, zło i dobro, o sprawy wiary, ludzkiego grzechu i Boskiego zbawienia, o wcielenie Syna Bożego, o Jego krzyż i usprawiedliwienie przez łaskę. Lipski kantor w mistrzowski sposób władał muzycznym językiem swego czasu, uzbrojonym w kilkaset konwencjonalnych figur muzyczno-retorycznych, które w połączeniu z innymi środkami retoryki, jak repetycje, symbolika tonacji, symbolika metrum, sens chromatyki, cyfry muzyczne, symbolika liczbowa czy szyfry muzyczne, były w stanie wyrażać – także bez słów – konkretne afekty, ale też wskazywały na konkretne rzeczy, słowa, myśli i prawdy¹⁴. Oto kilka znaczących przykładów proponowanych teologiczno-religijnych wykładni czysto instrumentalnych utworów Bacha.

¹³ E. Chafe, *Allegorical Music: The „Symbolism” of Tonal Language in the Bach Canons*, „The Journal of Musicology” 1984, nr 4, s. 357–358.

¹⁴ Zob. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009; D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln – London 1997; Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998; K. Korpanty, *Zagadnienie tekstu słownego i jego muzyczna interpretacja w ujęciu niemieckich teoretyków muzyki epoki baroku*, „Muzyka” 2012, nr 1, s. 53–71.

¹¹ *Luther's Table Talk*, extracts selected by Dr. [James] Macaulay, [London 1883], s. 106–107.

¹² R. A. Leaver, „*Concio et cantio*”, art. cyt., s. 13.

Teologia instrumentalna

Anne Leahy (zm. 2007), muzykolożka z Wysp Brytyjskich, w *Preludium, fudze i allegrze Es-dur na lutnię* BWV 998 dostrzegła muzyczny wyraz tajemnicy Trójjedynego Boga¹⁵. Pisała, że utwór ten

[...] może [...] również zawierać pewne konotacje teologiczne. Występuje tu zbyt wiele [znaczących] elementów, by lekceważyć symboliczny potencjał tego dzieła: tonacja Es-dur, metrum 12/8 w *Preludium*, uderzające podobieństwo tematu fugi do dwóch luteranckich chorałów, fuga *da capo* w centrum trzyczęściowej konstrukcji i, co najbardziej znaczące, wykorzystanie motywu, który tak wyraźnie wiąże się w muzyce Bacha z [bożonarodzeniowym] chorałem *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* i jego związek z odkupieniem. [...] Jest możliwe, że kantor z Lipska pomyślał to *Preludium, fugę i allegro* jako wyznanie wiary w Trójcę Świętą¹⁶.

Chrystologiczną interpretację *Wariacji goldbergowskich* BWV 988 zasugerowała wybitna rosyjska pianistka Maria Judina (zm. 1970), która w swoim egzemplarzu wydania tego dzieła – przy większości ogniw – umieściła uwagi i cytaty z Pisma Świętego i liturgii prawosławnej¹⁷. Na przykład przy wariacji 12 napisała: „Odblask Trójosobowości”, a nad wariacją 15: „Droga krzyżowa Pana naszego Jezusa Chrystusa i zgoda nas wszystkich,

by iść za nim [...]”. Obok wariacji 24 napisała: *Вуфнеем* – „Betlejem”, a przy 25 słowo *Голгофа* – „Golgota”; 29 opatrzyła werselem z maryjnego hymnu *Magnificat*: „Ściągnął mocarze z stolic ich, a wywyższył uniżone” (Łk 1,52); a wariację 30, ostatnią, cytatem z *Akatystu ku czci Bogurodzicy*: „O, Waleczna Hetmanko, zwycięską wdzięczności pieśń, z niewoli wyswobodzeni, słudzy Twoi, niesiem Ci, Bogarodzico [...]”¹⁸.

Christoph Bossert, organista i muzykolog z Niemiec, zaproponował eschatologiczną wykładnię tomu drugiego *Das Wohltemperierte Klavier*, klawiszowego cyklu 24 preludium i fug, napisanych w każdej tonacji¹⁹. Autor ten formułuje i próbuje uzasadnić cztery tezy:

1. Utwory w II części *Das Wohltemperierte Klavier* są usystematyzowane w sposób cykliczny.
2. Ich układ wykazuje regularnie wypracowaną symetrię.
3. Symetria ta jest szeroko pojętym wyrazicielem dialektycznego oddziaływania wszystkich zawartych tu muzycznych parametrów, w sposób permanentny.
4. Owe dialektyczne oddziaływania, patrząc przez pryzmat pojęcia *Coincidentia oppositorum*, może być rozumiane jako wyraziciel Eschatonu [*eschaton* – gr. = ostatni, symbol rzeczy ostatecznych – przypis tłumacza]. [...] Jeżeli podążymy za myślą, że dialektyka taka [...] chce być projektem pewnej całości, to w kontekście Bachowskiego rozumienia muzyki [...] musimy myśleć o całości, którą stanowi Bóg

¹⁵ A. Leahy, *Bach's Prelude, Fugue and Allegro for Lute (BWV 998): A Trinitarian Statement of Faith?*, „Journal of the Society for Musicology in Ireland” 2005–2006, nr 1, s. 33–51.

¹⁶ Tamże, s. 50–51.

¹⁷ *J.S. Bach, Ария с различными вариациями (Гольдберговариации) для клавира. С пометками Марии Юдиной. Вступительная статья и комментарии Марины Дроздовой*, Москва 1996.

¹⁸ Cyt. za: *Akatyst ku czci Bogurodzicy*, online: <<http://www.cyrylimetody.marianie.pl/akatystr.htm>>; [dostęp: 5.05.2019].

¹⁹ Ch. Bossert, *Muzyczna systematyka a eschatologia Das Wohltemperierte Klavier cz. II Bacha jako paradygmat*, przeł. M. Olch, [w:] *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w 250. rocznicę śmierci kompozytora*, red. D. Sławieck-Domagala, Kielce 2001, s. 13–59.

i człowiek, a która przedstawiona została za pomocą muzyki i w centrum której znajduje się *Communio* i *Eschaton*. Dla zrozumienia Bachowskiego języka muzycznego nasuwa się [...] następujący wniosek: muzyka Bacha jest na wskroś rodzajem przekazu [...] wynikającego z postawy, jaką prezentuje treść jego chorału *Vor deinen Thron tret ich hiermit* [Przed tron Twój kroczyć oto]²⁰.

Organowe opracowanie przez Jana Sebastiana chorału *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* BWV 668 jest pomyślane jako jego osobista muzyczna modlitwa na czas własnej śmierci i spotkanie z Bogiem – kompozytor kończył ją pisać już na łożu śmierci.

Albert Clement z Universiteit Utrecht w Holandii w *Canon triplex* BWV 1076 usłyszał trynitarną doksologię jako zwieńczenie *Wariacji kanonicznych* na temat chorału *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* BWV 769²¹. Jan Sebastian zarówno *Canon triplex*, jak i *Vom Himmel hoch...* przedłożył Towarzystwu Wiedzy Muzycznej (Societät der musicalischen Wissenschaften)²² z okazji wstąpienia do niego w 1747 roku. *Wariacje kanoniczne* ewidentnie mają teologiczno-religijne znaczenie, wszak są muzyczną ilustracją kolędy autorstwa Lutra, a dokładnie – uważa Clement – czternastu spośród jej piętnastu strof. Jej ostatnia – piętnasta – zwrotka ma charakter doksologiczny – sławiący Boga za odkupienie. Holenderski muzykolog przekonuje, że *Canon*

triplex jest muzycznym wyrazem właśnie tej końcowej doksologii. Z jednej strony – strofa piętnasta pieśni Lutra, będąc doksologią, odstaje od czternastu poprzedzających, co mogło podsunąć Bachowi myśl, by instrumentalnie oddać ją z pomocą utworu osobnego – także „odstającego” od *Wariacji kanonicznych*, które instrumentalnie oddają czternaście wcześniejszych zwrotek. Ponadto – podkreśla Clement – istnieje uderzające melodyczne podobieństwo między tematem *Canon triplex* i początkową linią melodyczną tej kolędy, oba utwory, BWV 769 i BWV 1076, są kompozycjami kanonicznymi i oba mają strukturę enigmatyczną²³.

Michael Marissen, muzykolog ze Swarthmore College w USA, przekonuje, że *Musikalisches Opfer*, czyli klawiszowe fugi i kano ny oraz sonata na flet, skrzypce i basso continuo, ofiarowane władcy Prus Fryderykowi II, który „twierdził, że gardzi każdą zorganizowaną religią”²⁴, jest teologiczną obroną ortodoksyjnego luteranizmu, któremu wojnę wypowiedziało oświecenie²⁵. Amerykanin przekonująco rozprawia się z opinią, że *Muzyczna Ofiara* jest klarownym przykładem muzyki absolutnej. Arcydzieło to nie jest również pomyślane jako wyraz czci okazanej władcy, przyjacielowi Woltera. W istocie pierwszorzędnym celem *Muzycznej Ofiary*

jest, jak całej muzyki Jana Sebastiana Bacha, cześć Boga. [...] Daleki od wywyższania, przydawania blasku i uświetniania

²⁰ Tamże, s. 13–14 i 15.

²¹ A. Clement, *Johann Sebastian Bach and the Praise of God: Some Thoughts on the "Canon Triplex" (BWV 1076)*, [w:] *Music and Theology. Essays in Honor of Robin A. Leaver*, red. D. Zager, Lanham–Maryland–Toronto 2007, s. 147–167.

²² Gremium to, któremu bliska była pitagorejska i luterkańska koncepcja muzyki, założył w 1738 roku przyjaciel i uczeń Bacha – Lorenz Christoph Mizler.

²³ A. Clement, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 155.

²⁴ G. MacDonogh, *Fryderyk Wielki. Brutalny wódz i subtelny filozof*, przeł. M. Nowak-Kreyer, Warszawa 2009, s. 192.

²⁵ M. Marissen, *The Theological Character of J. S. Bach's "Musical Offering"*, [w:] *Bach Studies 2*, red. D.R. Melamed, Cambridge 1995, s. 85–106; ten sam tekst w nowym opracowaniu ukazał się [w:] tenże, *Bach and God*, New York 2016, s. 191–226.

pruskiego monarchy, utwór ten promuje biblijno-luterańską koncepcję chwały, której Fryderyk nie był w stanie okazać sympatii: ideę „chwały przez uniżenie”, związaną z «teologią krzyża» Marcina Lutra, jako przeciwstawnej „teologii chwały”²⁶.

Kluczowe dla Bacha są wykorzystane w tym arcydziele formy muzyczne, w jego czasach – szczególnie zaś na dworze Fryderyka – niemodne, uważane za przestarzałe, a do tego „zalatujące” kruchtą kościelną: dziesięć kanonów, przywodzących na myśl Dekalog²⁷; sonata *da chiesa*, czyli sonata kościelna, a nie *da camera* – komnatowa, świecka; fugi, nazwane przez Bacha na stary sposób *ricercarami*, forma, która odgrywała zasadniczą rolę w sakralnej muzyce renesansu.

Christoph Wolff dotarł do teologicznych warstw w kanonie *Trias harmonica* BWV 1072²⁸, chyba najstynniejszym kanonie enigmatycznym kantora z Lipska, w efekcie dającego zwykły trójdźwięk C-dur. Zwykły i niezwykły, wszak jest to najczystszy, najdoskonalszy ze wszystkich akordów, „który wyraża naturalne, dane od Boga, najdoskonalsze współbrzmienie”²⁹. Wolff pisze:

W tym skromnym kanonie Bach poddaje opracowaniu fizyczne pojęcia przestrzeni i czasu wraz z ich złożonymi wzajemnymi relacjami (było to pod koniec siedemnastego i na początku osiemnastego wie-

ku najważniejsze zagadnienie filozoficzne) i jest w stanie uchwycić oba te zjawiska naturalne w jednym zdarzeniu muzycznym. Niespodziewanie ów niewielki kanon jawi się jako głęboka lekcja teorii muzyki, filozofii, teologii, [...] okazuje się [...] prawdziwym zwierciadłem uporządkowanego wszechświata. [...] Co jeszcze istotniejsze, współbrzmienie to symbolizuje dogmat o Trójcy Świętej. Jak żadne inne połączenie dźwięków, trójdźwięk naturalny umożliwiał bowiem słyszalne i zrozumiałe, a tym samym wiarygodne przedstawienie *trias perfectionis et similitudinis* (triady doskonałości i podobieństwa [do Boga]³⁰), abstrakcyjnego „obrazu boskiej doskonałości” i jednocześnie zasadniczej jedności istniejącej pomiędzy Stworzycielem a wszechświatem³¹.

Teologicznej wykładni oczywiście do czekała się również Sztuka fugi, na co – jak wspomniałem na wstępie – nie potrafił zgodzić się Peter Kivy. Autor ten konkretnie odrzucił interpretację Hansa Heinricha Eggebrechta (zm. 1999), wybitnego niemieckiego muzykologa, którą ten przedstawił w roku 1984 w niewielkim studium *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*³². Autor ten bronił tezy, że *Sztuka fugi* jest muzycznym wcieleniem podstawowej doktryny chrześcijaństwa – o usprawiedliwieniu, czyli zbawieniu dzięki łasce (*sola gratia*), doktryny szczególnie akcentowanej w Kościele luterańskim. Eggebrecht kluczową rolę w tym względzie przypisał tematowi trzeciej fugi

²⁶ Tenże, *Bach and God*, dz. cyt., s. 7 i 194.

²⁷ Jak dziesięć wejść trąbek w kantacie *Du sollt Gott, deinen Herren BWV 77*, o przykazaniach Bożych, a do tego łacińskie słowo *canon* to „reguła”, ale też „prawo”. Na temat retoryczno-muzycznego znaczenia liczb u Bacha zob.: R. Tatlow, *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, New York 2015.

²⁸ Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*, przeł. B. Świdorska, Warszawa 2011, s. 394–398.

²⁹ Tamże, s. 396.

³⁰ Nawiasowy dopisek tłumacza.

³¹ Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 397–398.

³² H. H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, Piper, München 1984. Korzystam z przekładu na język angielski: J. S. Bach's "The Art of Fugue". *The Work and Its Interpretation*, przeł. J. L. Prater, Ames 1993.

ostatniego ogniwa *Die Kunst der Fuge*, którego cztery pierwsze dźwięki tworzą nazwisko kompozytora: B-A-C-H. Pisał:

Do tej pory powszechnie przyjmuje się, że motto B-A-C-H jest tylko kompozytorskim autografem zapisanym w *Sztuce fugi*. 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 dzieło to 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 pierwszych czterech tonów. Całkiem możliwe, że Bach zapisał swoje nazwisko w finałowej fugie [...], by powiedzieć: „Pragnę dążyć, i właśnie zmierzam, do Toniki [ton d] – utożsamiam się z nią”. [...] W rzeczywistości d jest tonem początkowym i celem obejmującym całość muzycznej struktury w tym dziele. Dlatego bardzo znaczący jest fakt, iż Bach do tonów B-A-C-H w trzecim temacie ostatniej fugi dodał podwójną klauzulę dyskantową. [...] Według barokowej doktryny figur muzyczno-retorycznych każda repetycja elementu melodycznego czy harmonicznego staje się ważnym narzędziem emfazy [...]. Ponadto podwójna klauzula dyskantowa na końcu tematu trzeciego zawiera oczywisty przykład polysyndetonu³³, ponieważ druga klauzula jest bardziej ornamentowana niż pierwsza. Bach także stopniowo wydłuża emfazę strukturalnych tonów w całej figurze kadencyjnej. [...] Ponieważ Jan Sebastian powiązał tony B-A-C-H z tym wzmacnia-

jącym procesem kadencyjnym, dlatego nie jestem w stanie uwierzyć, że zrobił to wyłącznie po to, by powiedzieć: „To jest moja kompozycja”. Dodanie podwójnej klauzuli dyskantowej do B-A-C-H zdaje się raczej mówić: „Ja utożsamiam się z Toniką i pragnę ją osiągnąć”. W szerszym sensie można to wyrazić w taki sposób: „Podobnie jak ty, jestem człowiekiem, mam potrzebę zbawienia; mam pewną nadzieję na to zbawienie i jestem zbawiony przez łaskę”³⁴.

Eggebrecht przekonywał, że *Sztuka fugi* komunikuje treści podobne do tych, które dochodzą do głosu w hymnie ostatniego chorału Jana Sebastiana Bacha *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, jego muzycznej modlitwy na własną śmierć: „Przed tron Twój kroczę oto, / O Boże, i proszę Cię pokornie [...], bym na Ciebie wiecznie patrzył”³⁵.

W 2009 roku wybitny rosyjski muzykolog Anatolij Miłka *Die Kunst der Fuge* powiązał z Pismem Świętym, a konkretnie z Objawieniem św. Jana, z jego ośmioma rozdziałami (od czwartego do jedenastego), gdzie znajdują się (słynne) wizje siedmiu pieczęci i siedmiu trąb oraz gdzie pojawiają się symboliczne cztery zwierzęta, oddające cześć Zasiadającemu na tronie – Bogu³⁶. Istotną funkcję w tej wykładni pełni

³⁴ H. H. Eggebrecht, *J. S. Bach's „The Art of Fugue”*, dz. cyt., s. 6–8. Krytyczne uwagi Kivy'ego, szczególnie metodologiczne, pod adresem tej interpretacji [w:] *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, dz. cyt., s. 185–194. W obronie metodologii Niemca stanęła N. Cumming [w:] *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington 2000, s. 256–257.

³⁵ Przekład polski za: Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 522.

³⁶ A. Miłka, „Искусство фуги” И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации, Санкт-Петербург 2009. Osiem lat później ukazała się angielska – mocno skrócona – wersja tego studium: *Rethinking J. S. Bach's „The Art of Fugue”*, trans. M. Ritzarev, ed. E. Sheinberg, London–New York 2017.

³³ Polysyndeton – figura retoryczno-muzyczna, w której chodzi o powtórzenie tego samego motywu w celu wzmocnienia ekspresji melodii.

symbolika liczbowa, tak charakterystyczna dla muzyki baroku i twórczości samego Jana Sebastiana. We wskazanych rozdziałach mamy łącznie osiemnaście „ogniw”: czternaście wizji + cztery zwierzęta, z kolei Sztuka fugi zbudowana jest także z osiemnastu ogniw, na które składa się czternaście fug i cztery kanony. Czternaście fug dzieła Bacha – przekonuje Miłka – dzieli się na dwie części, każda po siedem ogniw, które z kolei mają budowę: 4 + 3, tak jak w wypadku wizji pieczęci (4 jeźdźców + 3 nieszczęścia) i trąb (4 katastrofy + 3 biada). Symbolika poszczególnych liczb jest oczywista: czternaście – to ekwiwalent nazwiska Bach³⁷; siedem – boska liczba doskonałości; cztery – symbol Ziemi, świata (cztery strony świata, cztery ziemskie żywioły) i rzeczywistości materialnej; trzy – symbol życia duchowego i Boga, Trójcy Świętej. Ostatecznie Miłka konkluduje:

W ujawnionej tożsamości dwóch struktur (centralnej części Objawienia św. Jana i *Sztuki fugi*) ich relacja i znaczenie przypominają te, które są właściwe dwóm różnym słowom w Biblii z takimi samymi gematrycznymi wskaźnikami: słowa te nigdy nie są identyczne, ale wzajemnie się objaśniają. [...] oba te wielkie dzieła – Apokalipsę i *Sztukę fugi* – można traktować jak dwie części paragramu, dla których podstawą nie są po prostu dwie jednakowe liczby (w tym wypadku – 14), ale dwie liczby, które mają jedną i taką samą strukturę (14 jako 7+7 i, następnie, 4+3; oraz osobno „dołączoną” do niej liczbę 4 [...]).

³⁷ W barokowej numerologii, inspirowanej się żydowską kabbalistyczną gematrią, bliskiej Janowi Sebastianowi, kolejnym literom alfabetu łacińskiego czy niemieckiego odpowiadały kolejne wartości liczbowe, np.: A=1, B=2, C=3, H=8, czyli: 2 + 1 + 3 + 8 = 14.

W ten sposób objaśniają się nawzajem również okoliczności dróg życiowych obu autorów tych dzieł [...]. Św. Janowi przy końcu jego drogi życia było dane objawienie przyszłości świata. Możliwe, że Bach w ostatnich latach życia zdał sobie sprawę, że dane mu było objawienie tematu, któremu poświęcił się całkowicie, a któremu na imię – *Sztuka fugi*³⁸.

Spór o teologicznego Bacha

Teologiczne wykładnie muzyki Jana Sebastiana, szczególnie zaś jego świeckich utworów czysto instrumentalnych, budzą opory. Bardziej lub mniej krytycznie czy sceptycznie ustosunkowują się do nich, oprócz Kivy’ego, tacy badacze jak Friedrich Blume, David Schulenberg, Paul Brainard, Peter Williams, Malcolm Boyd czy Joyce L. Irwin³⁹.

Podstawowy niepokój, w odniesieniu do teologiczno-religijnych interpretacji instrumentalnych utworów Bacha, klarownie wyraził Malcolm Boyd:

Problem związany z takimi tendencjami badawczymi polega na tym, jak daleko można się w nich posunąć. Niektórzy

³⁸ A. Miłka, „Искusstwo фуги...”, dz. cyt., s. 325.

³⁹ Zob. F. Blume, *Outlines of a New Picture of Bach*, przeł. S. Godman, „Music and Letters” 1963, nr 3, s. 214–227; D. Schulenberg, *‘Musical Allegory’ Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque*, „Journal of Musicology” 1995, nr 12, s. 203–239; P. Brainard, *Bach as Theologian?*, [w:] *Reflections on the Sacred: A Musicological Perspective*, red. P. Brainard, New Haven 1994, s. 1–7; P. Williams, *Some Fashionable Uses to Which Bach Is Put: Sui Generis*, „The Musical Times” 2000, nr 1871, vol. 141, s. 8, 10, 12–15; tenże, *Bach: A Musical Biography*, Cambridge 2016, s. 559–566; M. Boyd, *Bach*, Oxford University Press, New York 2000, s. 228–245; J. L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, s. 141–152. O pułapkach czyhających na tych, którzy nazbyt łatwo wiernie doszukują się teologii w twórczości Bacha pisze J. Begbie [w:] *Resounding Truth: Christian Wisdom in the World of Music*, Grand Rapids 2007, s. 121–124.

komentatorzy w muzyce Kantora z Lipska widzą takie bogactwo teologicznych symboli, że nawet w trzyczęściowych inwencjach można widzieć wyraz osobistej wiary kompozytora w Chrystusowe ukrzyżowanie i odkupienie. Niemniej jednak to nie mogło być doświadczeniem publiczności i kongregacji samego Bacha i można pytać, czy komponując kantaty i *Pasje*, miał on na uwadze jakiś inny cel oprócz tego, żeby sprawić, by konkretny tekst stał się możliwie najbardziej efektywny (i afektywny) oraz by stworzyć skończone dzieło artystyczne. Jeśli w rezultacie wyszło na to, iż Jan Sebastian skomponował więcej muzyki sakralnej niż jakikolwiek inny z jego współczesnych, to stało się tak dlatego, że był on większym i bardziej uzdolnionym muzykiem, a nie dlatego, iż wierzył głębiej niż inni⁴⁰.

Z kolei Joyce L. Irwin włączanie Bacha do historii luterkańskiej teologii muzyki zalicza do legend. Jan Sebastian był muzykiem, a nie teologiem i brakowało mu profesjonalnego wykształcenia teologicznego⁴¹. Jej zdaniem, gdyby nawet zgodzić się, że wszystkie jego kompozycje powstały w wyniku natchnienia Bożego, a ponadto służyły boskiemu celowi, to mimo wszystko czynił on to jako muzyk, nie zaś jako teolog. Kantor z Lipska – podkreśla Irwin – nigdy nie chwycił za pióro, by zabrać głos w sprawie teologicznej lub by z pomocą teologii wesprzeć swoją muzykę⁴². Z tą ostatnią konstatacją można dyskutować, choćby dlatego, że

Bach pozostawił potomnym napisany przez siebie niewielkich rozmiarów podręcznik do *basso continuo*⁴³, w którym ściśle powiązał muzykę z teologią. Konkretnie chodzi o ujęcie przez niego celu wszelkiej muzyki w słynnej definicji generałbasu, w której można dostrzec teologiczne pokłady, jeśli tylko odczytamy ją w perspektywie koncepcji muzyki Lutra. Jan Sebastian pisał:

Bas generalny [...] jest najdoskonalszym fundamentem muzyki, grać go zaś obydwoma rękami należy w taki sposób, że lewa ręka gra wyznaczone nuty, prawa natomiast dobiera odpowiednie konsonanse i dysonanse, tak aby powstała pięknie brzmiąca harmonia na chwałę Bożą i godziwe uweselenie ducha – *Finis* zaś i ostateczna przyczyna – jako wszelkiej muzyki, tak i basu generalnego – polegać ma jedynie na chwale Bożej i rekreacji ducha. Tam, gdzie się tego nie przestrzega, nie ma żadnej muzyki, lecz tylko diabelskie beczenie i dudlenie⁴⁴.

Czytając definicję Bacha z perspektywy Lutrowego pojmowania muzyki, należy teologicznie interpretować takie jej formuły jak „diabelskie beczenie i dudlenie” – „ein Teuffisches Geplerr und Geleyer”; „uweselenie ducha” – „zulässiger Ergötzung des Gemüths”; „rekreacja ducha” – „Rekreation des Gemüths”.

Otóż, w „ein Teuffisches Geplerr und Geleyer” chodzi nie tylko o estetyczną

⁴⁰ M. Boyd, *Bach*, dz. cyt., s. 232–233.

⁴¹ Stanowisko Irwin poważnej krytyce poddał R. A. Leaver [w:] *Johann Sebastian Bach: Theological Musician and Musical Theologian*, „Bach” 2000, nr 1, s. 17–33

⁴² J. L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone*, art. cyt., s. 141 i 143.

⁴³ John Butt jest zdania, że autorstwo podręcznika o *basso continuo* przypisuje się Janowi Sebastianowi „stosunkowo bezpiecznie” (*Bach's Metaphysics of Music*, [w:] *The Cambridge Companion to Bach*, red. J. Butt, Cambridge 2003, s. 52–53).

⁴⁴ Cyt. za: A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Kraków 1987, s. 124.

metaforę brzydkiej muzyki, dysharmonii, chaosu, niezgody, a zatem muzyki pod względem estetycznym „diabelskiej” (niemiecki „Diabeł” – *Teufel* – etymologicznie, podobnie „diabeł”, jest kalką greckiego czasownika *diaballo* – „poróżniać”, „wprowadzać niezgodę”), lecz także i przede wszystkim o teologiczne wskazanie na rzeczywiste działanie Złego, „osobowej” Dysharmonii, Chaosu i Niezgody – Diabła. Luter pisał: „[...] muzyka jest wstrętna i nie do zniesienia dla demonów. [...] Jaskrawym tego dowodem jest fakt, że Diabeł, twórca smutnych trosk i niespokojnych zmartwień, pierzcha na dźwięk muzyki prawie tak samo jak na słowo teologii”⁴⁵. W kontekście tej wypowiedzi ojca Reformacji jaśniej można zrozumieć sens Bachowych słów o „uweseleieniu ducha”. Chodzi w nich i o zwykłą zmysłową przyjemność, i o radość duchowo-religijną, której źródłem jest Ewangelia, czyli Radosna Nowina Jezusa Chrystusa. Luter:

Bóg bowiem pocieszył nasze serca i umysły przez umiłowanego Syna, którego dał nam dla zbawienia nas od grzechu, śmierci i zła. Kto szczerze w to wierzy, nie może milczeć. Musi o tym radośnie i ochoczo śpiewać [...], by także inni usłyszeli i przyłączyli się. Kto zaś nie pragnie o tym mówić i śpiewać, dowodzi, że nie wierzy i nie [przynależy] do nowego, radosnego Testamentu⁴⁶.

Teologiczną treść zawiera także „rekreacja ducha”, w której słycać zarówno zwyczajny odpoczynek (łacińskie *recreatio*, niemieckie – *Rekreation*), jak i zbawczą odnowę stworzenia: *recreatio* to przecież również „stworzenie

od nowa” (*re* – „ponownie” + *creatio* – „stworzenie”), nowotestamentalne nowe stworzenie (por. 2 Kor 5,17; Gal 6,15). Oskar Söhngen tak tłumaczył Bachową frazę:

Odnowienie (*Rekreation*) mianowicie oznacza nowe stworzenie, powrót do pierwotnej definicji stworzenia. Z kolei pojęcie „serca” (*Gemüths*) miało wówczas szersze znaczenie niż dzisiaj, kiedy pojmujemy je jako uczuciową stronę psychicznego życia człowieka. W tamtych czasach serce pojmowano jako „pełnię mocy psychicznych i impulsy zmysłowe” [...] i stosowano wymiennie [...] z tym pojęciem „serca”, które oznaczało prawdziwe osobowe centrum istot ludzkich [...]. „Odnowienie serca” na najgłębszym poziomie znaczyło naprawę (*Zurechtbringen*) całej osoby⁴⁷.

* * *

Christoph Wolff, podsumowując swoją teologiczno-metafizyczną wykładnię kanonu *Trias harmonica*, kładzie akcent na swoisty muzyczny empiryzm Jana Sebastiana Bacha. Lipski kantor był teoretykiem muzyki jako jej praktyk, kompozytor i wykonawca. Może właśnie tu kryje się podstawowa racja przeciwko zaliczaniu, czy wręcz włączaniu, *Sztuki fugi* i innych czysto instrumentalnych „świeckich” utworów kantora z Lipska do abstrakcyjnego, strukturalnego, pustego, kostycznego i szkieletowego, czyli ostatecznie – niemego świata muzyki absolutnej. Bacha, będącego czynnym muzykiem-wykonawcą,

⁴⁵ Cyt. za: R. A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Grand Rapids 2007, s. 93.

⁴⁶ Cyt. za: tenże, „*Concio et cantio*”, art. cyt., s. 9.

⁴⁷ O. Söhngen, *Die Musik im Raum der Schöpfung*, „Theologie der Musik” 1967, s. 272–273, cyt. za: M. L. Hendrickson, *Musica Christi: A Lutheran Aesthetic*, New York–Berlin–Oxford 2005, s. 121; por. J. Bramorski, *Od „recreatio” do „contemplatio”*, „Forum Teologiczne” 2013, nr 14, s. 35–49.

nie interesowało [...] dążenie do abstrakcyjnego celu. Chciał natomiast, by jego nauka muzyczna była rozumiana jako środek prowadzący do „zrozumienia głębi mądrości świata” [...] i odzwierciedlający metafizyczny wymiar jego myśli muzycznej. Ze względu na intelektualny klimat, w jakim obracał się Bach, metafizyka nie mogła być dla niego tematem nieznanym czy odległym, choćby dlatego, iż stanowiła część jego zainteresowań teologicznych i wiary luterńskiej. [...] Przede wszyst-

kim jednak koncepcje Bacha, jako niezwykle kunsztowne opracowania muzyczne, mogą być realizacją trudnego zadania znalezienia na własny użytek argumentu na istnienie Boga. To być może stanowiło ostateczny cel jego nauki muzycznej⁴⁸.

I dla niejednego miłośnika muzyki utworu Jana Sebastiana kryją w sobie dowód na istnienie Boga. Jak w wypadku Emila Ciorana, który w swoim dzienniku napisał: „*Sztuka fugi*. Gdy słucham Bacha, wierzę⁴⁹”.

⁴⁸ Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 398.

⁴⁹ E. Cioran, *Zeszyty 1957–1972*, przeł. I. Kania, Warszawa 2016, s. 781 (podkreślenie w tekście).

BIBLIOGRAFIA

- Bach, J.S., *Ария с различными вариациями (Гольдберг-вариации) для клавира. С пометками Марии Юдиной. Вступительная статья и комментарии Марины Дроздовой*, Москва 1996.
- Bartel, D., *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 1997.
- Blume, F., *Outlines of a New Picture of Bach*, przeł. S. Godman, „Music and Letters” 1963, nr 3, s. 214–227.
- Bossert, Ch., *Muzyczna systematyka a eschatologia Das Wohltemperierte Klavier cz. II Bacha jako paradygmat*, przeł. M. Olch, [w:], *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w 250. rocznicę śmierci kompozytora*, red. D. Sławiec-Domagała Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego, Kielce 2001, s. 13–59.
- Bramorski, J., *Od „recreatio” do „contemplatio”*, „Forum Teologiczne” 2013, nr 14, s. 35–49.
- Butt, J., *Bach's Metaphysics of Music*, [w:] *The Cambridge Companion to Bach*, red. J. Butt, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 46–59.
- Chęćka-Gotkiewicz, A., *Persona (non) grata: czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 2013, nr 3, 11–25.
- Clement, A., *Johann Sebastian Bach and the Praise of God: Some Thoughts on the “Canon Triplex” (BWV 1076)*, [w:] *Music and Theology. Essays in Honor of Robin A. Leaver*, red. D. Zager, The Scarecrow Press, Lanham–Maryland–Toronto 2007, s. 147–167.
- Cumming, N., *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Indiana University Press, Bloomington 2000.
- Eggebrecht, H.H., *J.S. Bach's „The Art of Fugue”. The Work and Its Interpretation*, przeł. J. L. Prater, Ames 1993.
- Harnoncourt, N., *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995.
- Hendrickson, M.L., *Musica Christi: A Lutheran Aesthetic*, Peter Lang Inc., International Academic Publishers, New York – Berlin–Oxford 2005.
- Jasiński, T., *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2009.
- Kivy, P., *Muzyka absolutna i nowa muzykologia*, przeł. J. Barska, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkiewicz, M. Jabłoński, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauki, Poznań 2015, s. 331–344.
- Kivy, P., *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge University Press, New York 1997.
- Leahy, A., *Bach's Prelude, Fugue and Allegro for Lute (BWV 998): A Trinitarian Statement of Faith?*, „Journal of the Society for Musicology in Ireland” 2005–2006, nr 1, s. 33–51.
- Leaver, R. A., „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luteirańskiej od Praetoriusa do Bacha*, przeł. S. Zabięglińska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4, s. 5–24.
- Leaver, R. A., *J.S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, Concordia Publishing House, St. Louis 1986.
- Leaver, R. A., *Johann Sebastian Bach: Theological Musician and Musical Theologian*, „Bach” 2000, nr 1, s. 17–33.

- Luther's Table Talk*, wybór Dr. [James] Ma-caulay, [London 1883].
- Marissen, M., *Bach and God*, Oxford Uni-versity Press, New York 2016.
- Marissen, M., *The Theological Character of J. S. Bach's "Musical Offering"*, [w:] *Bach Studies* 2, red. D. R. Melamed, Cambridge Univer-sity Press, Cambridge 1995, s. 85–106.
- Miłka, A., „Искусство фуги” И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации, Санкт-Петербург 2009.
- Miłka, A., *Rethinking J. S. Bach's „The Art of Fugue”*, przeł. M. Ritzarev, red. E. She-inberg, London–New York 2017.
- Paczkowski, Sz., *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydaw-nictwo Polihymnia, Lublin 1998.
- Pelikan, J., *Jan Sebastian Bach wśród teo-logów*, przeł. E. Sojka, Wydawnictwo CLC, Katowice 2017.
- Tatlow, R., *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge University Press, New York 2015.
- Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, przeł. B. Świdarska, Lokomobi-la, Warszawa 2011.

Theology of Staves. Content Interpretation of the Instrumental Music of John Sebastian Bach

(Summary)

Peter Kivy believed that Bach's *Die Kunst der Fuge* is an example of absolute music, i.e. that it is open to the interpretation of its structure and not its content. The author of this article disagrees with Kivy, arguing that both the masterpiece in question and Bach's other purely instrumental works that are considered to be secular are open to content interpretation – and even theological interpretation. The article presents theological interpretations of Bach's Prelude, Fugue and Allegro for Lute (Anne Leahy),

Musikalisches Opfer (Michael Marissen), *Goldberg Variationen* (Maria Judina), *Das wohltemperierte Klavier* (Christoph Bossert), *Canon triplex* (Albert Clement) i *Die Kunst der Fuge* (Hans Heinrich Eggebrecht i Anatolij Miłka).

Key words: Baroque music, *musica poetica*, Johann Sebastian Bach, “secular” instrumental music, content interpretation, structure interpretation, theology, theological interpretation

JÓZEF MAJEWSKI: dr hab. profesor Uniwersytetu Gdańskiego, teolog, antropolog mediów, kierownik Zakładu Dziennikarstwa i Mediów, członek Komitetu Naukowego Instytutu Analiz Społecznych i Dialogu „Laboratorium Więzi”. Członek kolegium redakcyjnego kwartalnika „Więź, publicysta, dziennikarz, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i miesięcznika „Znak”. Autor, współautor i tłumacz 40. książek – autor m.in.: *Miłość ukrzyżowana. Nad teologią cierpienia Jana Pawła II; Spór o rozumienie Kościoła. Eklezjologiczne uwarunkowania i perspektywy wielkich debat teologicznych na przełomie XX i XXI wieku; Teologia na rozdrożach; Religia – media*

– *mitologia; Fuga przemijania. Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza; współautor m.in.: Puste piekło? Wokół ks. Wacława Hryniewicza nadziei zbawienia dla wszystkich; Leksykon wielkich teologów XX/XXI wieku (trzy tomy), Poronienie. Zrozumieć rodziców po stracie; Papież Franciszek. Sługa nowego świata; Celibat. Za i przeciw (e-book); Humanistyka w czasach pop (e-book), Dilemmas of the Catholic Church in Poland; Kościół. Komunikacja. Wizerunek; Media. Biznes. Kultura. Oblicza komunikacji medialnej; Liturgia. Muzyka. Język. O współczesnej komunikacji Kościoła. Redaktor prowadzący i współautor podręcznika akademickiego *Dogmatyka* (sześć tomów).*