

MUZYCZNA TEOLOGIA JANA SEBASTIANA BACHA

Recenzja: Jaroslav Pelikan, *Jan Sebastian Bach wśród teologów*,
przeł. Ewa Sojka,
Wydawnictwo CLC, Katowice 2017, 189 s.

Trzydzieści lat temu, w roku 1988, Hans Heinrich Eggebrecht, wybitny niemiecki muzykolog i znawca twórczości Jana Sebastiana Bacha (1685–1750), na łamach „Musik und Kirche”, mając na uwadze ówczesne publikacje o jego muzyce jako misternej teologii, przestrzegał: „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”¹. Niewątpliwie część prac o teologii twórczości Jana Sebastiana usprawiedliwiła (i usprawiedliwia) obawy Eggebrechta. Na myśl przychodzą niektóre dokonania członków Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, międzynarodowej grupy muzykologów i teologów, działającej w latach 1976–1999 i akcentującej

symboliczno-numerologiczną wymowę dzieł Bacha. W pracach tych badaczy „nie przyjęto [...] jasnych kryteriów oraz metod badawczych [...]. W ten sposób niektóre publikacje przyczyniły się w ogólnej opinii świata muzykologicznego do utrwalenia wizji tego rodzaju badań jako spekulacji oraz niepodpartej nauką szarlatanerii, która jest w stanie udowodnić wszystko”².

Jakkolwiek oceniać stanowiska zwolenników i przeciwników teologicznej wykładni twórczości Bacha oraz cokolwiek mówić o sporze między nimi³, dzięki studiom takich badaczy jak Robin A. Leaver, Eric Chafe, Michael Marissen, Andreas Loewe czy Albert Clement można dzisiaj bezpiecznie widzieć w kantorze z Lipska kompozytora, który pisał muzyczną teologię zarówno

¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach*, „Musik und Kirche” 1988, nr 4, s. 180, cyt. za: K. Korpanty, *Teksty religijnych kantat. Jana Sebastiana Bacha i źródła ich inspiracji. Religijna poezja kantatowa Picandrá*, „Młoda Muzykologia” 2008, nr 1, s. 65–66.

² Filip Presseisen, *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christopha Bosserta i grupy Bach-Societät*, „Pro Musica Sacra” 2015, nr 13, s. 131–132.

³ Spór ten prezentuje Richard J. Plantinga w: *The Integration of Music and Theology in the Vocal Compositions of J. S. Bach*, w: *Resonant Witness: Conversations Between Music and Theology*, Eerdmans Publishing Co., red. J. S. Begbie, S. R. Guthrie, Grand Rapids – Cambridge 2011, s. 216–220.

w dziełach wokalnych, jak i utworach czysto instrumentalnych⁴.

1. *Biblia Calova*

Krytyczne uwagi Eggebrechta ukazały się drukiem dwa lata po wydaniu książki *Bach among the Theologians*, pióra wybitnego amerykańskiego historyka teologii i chrześcijaństwa Jaroslava Pelikana (1932–2006). Polski przekład tego cennego i oryginalnego studium pod koniec 2017 roku opublikowało Wydawnictwo CLC, któremu z tej racji należy się wielka wdzięczność, tym bardziej że na półkach polskiej biblioteki muzycologicznej jest to publikacja zupełnie wyjątkowa, a do tego, by tak rzec, endemiczna – o teologicznych wymiarach muzyki Bacha w naszym kraju materiałów jest jak na lekarstwo. Wdzięczności tej nie przyćmiewa fakt, iż od pierwszego amerykańskiego wydania tej książki minęło już ponad trzydzieści lat, co w wypadku studiów nad Janem Sebastianem oznacza całą epokę, jeśli nie kilka epok. Pelikan, siłą rzeczy, ma niewiele do powiedzenia choćby o trzech pozamuzycznych ustaleniach dla teologicznego ujęcia muzyki Bacha: o formalnym teologicznym wykształceniu kompozytora, o jego teologicznym

księgozbiornie, szczególnie zaś o należącym do niego egzemplarzu *Biblia Calova*, siedemnastowiecznym trzytomowym niemieckim przekładzie Pisma Świętego, z komentarzami Marcina Lutra i luterkańskiego teologa Abrahama Calova, redaktora całości.

Pelikan, owszem, wspomina o istnieniu *Biblia Calova* (s. 67), na której kartach znajdują się własnoręczne notatki Bacha, ale nic poza tym o nich nie mówi. Tymczasem ingerencje kompozytora nie ograniczają się do notatek: Jan Sebastian

po pierwsze – zapisywał osobiste otwarte uwagi; po drugie – uzupełniał brakujące teksty biblijne; po trzecie – rozwijał lub komentował komentarze; po czwarte – poprawiał typograficzne błędy w tekście Biblii i komentarza, a ponadto umieszczał wiele *notabene* i podkreślał teksty zarówno Pisma Świętego, jak i komentarza albo zaznaczał je na marginesie atramentem, czasami koloru czerwonego, czasami czarnego⁵.

Ingerencje te dobitnie świadczą o tym, że kompozytor był uważnym i sumiennym czytelnikiem Pisma Świętego⁶.

Pelikan niewiele ma też do powiedzenia o teologicznej zawartości księgozbiornia Jana

⁴ Zob. np.: Robin A. Leaver, *Johann Sebastian Bach: Theological Musician and Musical Theologian*, „Bach” 2000, nr 1, s. 17–33; tenże, „*Concio et cantio*”. *Kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luterkańskiej od Praetoriusa do Bacha*, przeł. Sylwia Zabieglńska, Wojciech Bońkowski, „Muzyka” 2007, nr 4, s. 5–24; Eric Chafe, *Tears into Wine: J. S. Bach's Cantata 21 in its Musical and Theological Contexts*, Oxford University Press, Oxford – New York 2015; M. Marissen, *Bach and God*, Oxford University Press, Oxford – New York 2016; Andreas Loewe, *Johann Sebastian Bach's "St John Passion" (BWV 245): A Theological Commentary. With a New Study Translation by Katherine Firth and a Foreword by N. T. Wright*, Brill, Leiden – Boston 2014; A. Clement, *Der dritte Teil Clavierübung von Johann Sebastian Bach: Musik – Text – Theologie*, Almares, Middleburg 1999.

⁵ Christoph Trautmann, *J. S. Bach: New Light on His Faith*, „Concordia Theological Monthly” 1971, nr 42, s. 2.

⁶ Dodajmy, że wśród jego notatek na marginesach znalazły się i takie: w odniesieniu do 1 Krn 28,21, gdzie mowa o roli króla Dawida w organizacji liturgii: „NB. Wspaniały dowód, że [...] muzyka ma pełnomocnictwo Ducha Bożego”; z kolei przy 2 Krn 5,11–14, gdzie widzimy kapłanów świątyni grających na instrumentach i śpiewających: „W pobożnej muzyce Bóg jest zawsze obecny w swojej łasce”. John Butt, komentując notatki Bacha, pisze: „Here we have the closest reference to music as a medium through which God becomes immanent, something which would have been heretical to the Pietists and perhaps also somewhat disturbing to many Orthodox thinkers, since it implies that music was on an equal footing with Scripture, officially the only true revelation of the transcendent godhead” (*Bach's Metaphysics of Music*, w: *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 55).

Sebastiana, która świadczy o tym, iż chociaż nie był on profesjonalnym teologiem, to jednak musiał dobrze orientować się w tajnikach *sacra scientia*. W jego bibliotece znajdowało się m.in. kilka wydań dzieł Lutera, ale i prace takich autorów jak Martin Chemnitz (zm. 1586), jeden z najwybitniejszych teologów Reformacji XVI w. (*Opera* jak też *Examen decretorum Concilii Tridentini*), wielki dominikański mistyk i teolog Jan Tauler (zm. 1361; *Kazania*), Johann Olearius (zm. 1684; wielotomowy komentarz do Pisma Świętego *Biblischer Erklärung* oraz *Hauptschlüssel*, August Pfeiffer (zm. 1698; *Apostolische Christen-Schuke*), Johann Arnd (zm. 1621), Heinrich Müller (zm. 1675) i inni⁷.

W końcu wiadomo, że Jan Sebastian – jako kantor, czyli osoba pełniąca funkcję również nauczyciela religii w szkole – przed objęciem swoich obowiązków musiał zdać *viva voce* i po łacinie egzamin teologiczny oraz, podobnie jak duchowni Kościoła luterańskiego, pisemnie zaakceptować doktrynę zdefiniowaną i rozwiniętą w *Księdze Zgody*, antologii doktrynalnych luterańskich pism wyznaniowych. Egzamin z wiedzy teologicznej Bach zdał 7 lub 8 maja 1721 roku⁸.

2. *Christus Victor*

Jarosław Pelikan, od 1946 roku duchowny Kościoła luterańskiego, który na dziesięć lat przed śmiercią przeszedł na prawosławie, nie był zawodowym muzykologiem. W głównej mierze kreślił on niezbędny dla interpretacji muzyki Bacha kontekst historyczno-teologiczny, rzadko z należytą powagą

i starannością traktowany w tradycyjnej literaturze muzykologicznej. Niejeden muzykolog – jak się zdaje – może być zaskoczony obecnością w pracy poświęconej muzyce Bacha myśli takich uczonych, teologów i filozofów, jak greccy ojcowie Kościoła, w tym Grzegorz z Nyssy (zm. ok. 394), średniowieczni filozofowie i teologowie, jak Anzelm z Canterbury (1033–1109) czy Tomasz z Akwinu (1225–1274), lub współcześni Janowi Sebastianowi Valentin Ernst Loescher (1673–1749; teolog), Hermann Samuel Reimarus (1694–1768; filolog i filozof) czy Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781; poeta i myśliciel niemieckiego oświecenia).

Poglądy np. Anzelma, autora słynnej rozprawy *Cur Deus homo?*, i Reimarus, koryfeusza idei oświeceniowych, który kładł fundamenty pod nowożytną krytykę biblijną, legły u podstaw Pelikanowej interpretacji *Pasji według świętego Mateusza*. Jan Sebastian nie poszedł drogą Reimarus, bo – czytamy w książce – „nie sympatyzował z myślą oświeceniową” (s. 148), ale wybrał drogę Anzelma: „Ten [Anzelmowski] liturgiczny i medytacyjny obraz śmierci Chrystusa jako aktu odkupieńczego «zadośćuczynienia» nie stał się dogmatem Kościoła średniowiecznego w ścisłym znaczeniu słowa «dogmat», ale Reformacja nadała mu oficjalny i przynajmniej quasi-dogmatyczny status, którego nie miał wcześniej” (s. 127). Z kolei inaczej – przekonywał Pelikan – odkupienie pojmuje się w *Pasji według świętego Jana*, gdzie kluczową rolę odgrywa idea *Christus Viktor*, Chrystusa zwycięzcy, którą głosił m.in. Grzegorz z Nyssy. Odkupienie w tym arcydziele

nie jest [...] postrzegane w kategoriach Anzelmowych – jako zainicjowane przez Boga działanie Chrystusa, dokonywane w imieniu

⁷ Zob. *The Calvin Bible of J. S. Bach*, ed. Howard H. Cox, UMI Research Press, Ann Arbor 1985.

⁸ Zob. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*, przeł. Barbara Świdorska, Lokomobila, Warszawa 2011, s. 296–297.

rodzaju ludzkiego i «wobec Boga» – ale sta-
je się działaniem skierowanym przez Boga
za pośrednictwem Chrystusa przeciw wro-
gom ludzkości: grzechowi, śmierci, upadłe-
mu światu oraz diabłu. Wrogowie ci trzy-
mają ludzkość w niewoli – bezprawnie, ale
skutecznie – dopóki nie przerwie tego krzyż
Chrystusa (s. 144),

który właśnie na krzyżu i przez zmar-
twychwstanie zwycięża wszystkich wro-
gów ludzkości.

Pelikanowi, kiedy prezentuje tło histo-
ryczno-teologiczne życia i działalności Ba-
cha, można zaufać. Przez lata, jako profesor
m.in. Yale University, zajmował się głównie
historią teologii i chrześcijaństwa, wydając
w tej materii liczne a znakomite i wybitne
opracowania, jak: *Luther the Expositor: Intro-
duction to the Reformer's Exegetical Writings*
(1959), *The Excellent Empire: The Fall of Rome
and the Triumph of the Church* (1986), *Jesus
Through the Centuries* (1985; wydanie pol-
skie: *Jezus przez wieki*, 1993), *Mary Through
the Centuries* (1996; wydanie polskie: *Ma-
ryja przez wieki*, 2012), *What Has Athens
to do with Jerusalem?* (1997), *Whose Bible
Is It?: A Short History of the Scriptures* (2005).

Do historii chrześcijaństwa i teologii
Pelikan przejdzie głównie dzięki dwóm
dokonaniom: jako autor monumentalne-
go pięciotomowego studium *The Chri-
stian Tradition: A History of the Develop-
ment of Doctrine* (1971–1989)⁹ oraz jako
tłumacz i redaktor, razem z Helmutem

Lehmannem, pięćdziesięciorzytomowego
angielskiego wydania dzieł Marcina Lutra:
Luther's Works (1955–1986). Z lektury *Jana
Sebastiana Bacha wśród teologów* wypływa
m.in. taki podstawowy wniosek, że wła-
ściwa wykładnia muzyki kantora z Lipska
domaga się znajomości spraw i problemów,
o których mowa w tych wielotomowych
i wiekopomnych wydawnictwach.

3. Uczeń Lutra

Jan Sebastian Bach wśród teologów składa się
z dwóch części: pierwsza nosi tytuł *Kontekst
teologiczny kościelnej muzyki Bacha*, a skła-
dają się na nią cztery rozdziały: *Muzyczne
dziedzictwo Reformacji; Racjonalizm i oświe-
cenie w karierze Bacha; Konfesyjna ortodoksja
w religii Bacha; Pietyzm, pobożność i oddanie
w kantatach Bacha*. Z kolei druga część, pt.
Niektóre tematy teologiczne, także ma cztery
rozdziały: *Tematy i wariacje w Pasjach Ba-
cha; „Medytacje nad odkupieniem człowie-
ka” w Pasji wg św. Mateusza; Christus Victor
w Pasji wg św. Jana; Estetyka i ewangelicka
katolickość w Mszy h-moll*). Obie części zo-
stały poprzedzone rozważaniami pt. *Cztery
pory roku J. S. Bacha*, a zwieńczone uwaga-
mi *Jan Sebastian Bach – między tym, co sa-
kralne, a tym, co świeckie*.

Bach swoje życie i twórczość związał z Ko-
ściołem luterańskim, w którym pracował
jako organista i ostatecznie – od roku 1723
do końca życia w 1750 roku – jako kantor
przy uniwersyteckim kościele świętego To-
masza w Lipsku. Kompozytor – pisał Peli-
kan – „uważał się za lojalnego członka Ko-
ścioła *Wyznania augsburskiego* [podstawa-
wa dla luteranizmu księga wyznaniowa; od
jego tytułu pochodzą oficjalne nazwy tego
Kościoła w różnych krajach, np. w Polsce:

⁹ Wydanie polskie ukazało się w Wydawnictwie Uniwersytetu
Jagiellońskiego: t. I: *Powstanie wspólnej tradycji (100–600)*,
przeł. Marta Höffner, Kraków 2008; t. II: *Duch wschodniego
chrześcijaństwa (600–1700)*, przeł. Maciej Piątek, Kraków
2009; t. III: *Rozwój teologii średniowiecznej (600–1300)*,
przeł. Jan Pocij, Kraków 2009; t. IV: *Reformacja Kościoła
i dogmatów (1300–1700)*, przeł. Marek Król, Kraków 2010;
t. V: *Doktryna chrześcijańska a kultura nowożytna (od 1700)*,
przeł. Marek Król, Kraków 2010.

Kościół ewangelicko-augsburski – J. M.], z którego treścią się zgadzał i na którego tradycji chorałowej opierał swoją twórczość” (s. 138). Za jej cel – i to „cel ostateczny”, *Endzweck*, jak ujął to już w wieku dwudziestu trzech lat – uznał stworzenie „uregulowanej muzyki kościelnej, na chwałę Bożą”¹⁰. To dlatego Pelikan zaczyna swoje rozważania od zakreślenia centralnych punktów roku liturgicznego Kościoła luterańskiego w czasach Jana Sebastiana, a rok ten miał cztery pory: 1. Boże Narodzenie i Epifania, razem z Adwentem; 2. Wielkanoc, łącznie z czasem pasyjnym (post); 3. Zielone Świąta, w tym Wniebowstąpienie; 4. Niedziela Trójcy Świętej, łącznie z cyklem „zwykłych” niedziel po Trójcy Świętej.

Dla Pelikana muzyczna teologia Jana Sebastiana jest teologią na usługach liturgii Kościoła luterańskiego. Pisze: „To te pory roku bowiem określały rytm aktywności muzycznej Bacha i ustalały program jego pracy zarówno jako kompozytora, jak i wykonawcy” (s. 10). Jako taka twórczość kantora z Lipska jest muzycznym kluczem do wielkich tajemnic Boga, który – jak uczy Biblia – w Jezusie Chrystusie łaskawie stał się człowiekiem, by poprzez swoją śmierć na krzyżu odkupić grzeszników, wzywając ich do wiary i pokuty.

Lipski kantor pod piórem Pelikana jawi się jako wierny duchowy syn i uczeń Marcina Lutra, ojca Reformacji, przekładający na uniwersalny język muzyki jego „chrystologiczny egzystencjalizm” (s. 36). Jak w *Oratorium na Boże Narodzenie*, w którym

mógł Bach zamknąć [...] przytłaczającą transpozycją do D-dur, włącznie z trąbkami, znaną z chorału na czas pasyjny *O Haupt voll Blut und Wunden* [O głowo coś zraniona], tak też zarówno w swojej kantacie BWV 38 i w dwóch wersjach organowych (BWV 686 i 687) chorału *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir* [Z głębokiej nędzy w grzechu mym – J. M.] w *Clavier-Übung* Bach ukazał, jak dogłębnie pojął zakres Lutrowej doktryny grzechu, przewyciężającej rozpacz przez wiarę. Niespodziewanie jednak wprowadził muzyczny język radości do chorału o *Anfechtung* [...]. Nie będzie chyba nadinterpretacją spojrzenie na ten język radości jako na wyraz Lutrowego rozumienia pokuty, „według którego wszelka prawdziwa pokuta sama przez się daje radosną pewność zbawienia – radosny motyw, walczący z tą posępną muzyką i w końcu zwyciężający [...]” (s. 37).

4. Ku tonacji D-dur

Pelikan teologiczną wykładnię utworów Bacha ogranicza praktycznie do jego dzieł wokalnych, jak chorały, kantaty, *Oratorium na Boże Narodzenie*, dwie wielkie *Pasje* – *według świętego Mateusza* i *według świętego Jana* – oraz *Mszę h-moll*. Ponadto do warstw teologicznych tych dzieł zda się docierać z pomocą w głównej mierze historyczno-teologicznej analizy ich słów, zatem librett. Zdecydowanie mniejszą wagę zda się przywiązywać do ich warstwy muzycznej. Przede wszystkim gdzieś zapodziała mu się muzyczna retoryka baroku, której mistrzem nad mistrzami był Jan Sebastian. Barokowi kompozytorzy dysponowali zestawem kilku setek figur muzyczno-retorycznych – ich sens wykladała doktryna figur (*Figurenlehre*), z pomocą których muzycznie prezentowali zjawiska przyrody,

¹⁰ Bach o swoim „ostatecznym celu” napisał w 1708 roku w piśmie do rady miasta Mühlhausen, gdzie był organistą w kościele świętego Błażeja. Zob. Martin Geck, *The Ultimate Goal of Bach's Art*, transl. Alfred Mann, „Bach” 2004, nr 1, s. 29–41.

oddawali rozliczne stany emocjonalne, zwane afektami, które także stały się przedmiotem specjalnej doktryny, *Affektenlehre*, wyrażali treści i prawdy pozamuzyczne, szczególnie religijne, biblijne i teologiczne¹¹. Pelikan tylko niekiedy stosuje analizę muzyczną czy muzykologiczną, rzadko i krótko starając się pokazać, na czym może polegać muzyczność teologii Jana Sebastiana. Oto dwa przykłady, które dowodzą, w jak niezwykle i oryginalny, a przy tym genialny sposób Bach pisał teologię językiem muzycznym. Prezentując myśl Pelikana w tym względzie posłużę się nieco dłuższymi cytatami, bo w miejscach tych ich autor w jakiejś mierze dowiódł również finezji analizy i pióra.

Pierwszy przykład dotyczy partii Jezusa w *Pasji według świętego Mateusza*, gdzie Bach wykorzystał muzyczny efekt

„poświaty”¹², czyli „kwartetu smyczkowego grającego różne akordy, który towarzyszy

¹¹ Zob. Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln – London 1997; Tomasz Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2009; Szymon Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 1998.

¹² Angielskie „halo” – zgodnie ze znaczeniem tego słowa – lepiej tłumaczyć tu jako „aureola” lub „nimb”, które kryją w sobie – zakładany przez Palikana – sens teologiczny: „nimb [łac. *nimbus* ‘chmura’, ‘obłok’], świetlisty otok wokół głów postaci boskich i świętych, znany w sztuce orientalnej i antycznej, atrybut boskości i świętości. W sztuce świata hellenistyczno-rzymskiego nimb pojawiał się w apoteozach bóstw olimpijskich, głównie solarnych (Apollo-Helios), oraz jako atrybut cesarzy, herosów i wielu personifikacji. Przejęty przez chrześcijaństwo w połowie IV wieku, początkowo występował wyłącznie w przedstawieniach Chrystusa (mozaika apsydy Santa Pudenziana, Rzym), od V wieku towarzyszył przedstawieniom aniołów, męczenników i świętych, jak również postaciom symbolicznym i alegorycznym (Baranek Boży, Gołębica Ducha Świętego, feniks). Od VI wieku przysługuje Matce Bożej” (Katarzyna Kluzowicz, *Nimb*, w: *Religia. Encyklopedia PWN*, red. Tadeusz Gadacz, Bogusław Milerski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, t. VII (korzystam z wersji elektronicznej).

[niczym tło – J. M.] wszystkim wypowiedziom Jezusa oraz „unosi się wokół wypowiedzi Chrystusa jak chwała”. Heinrich Schütz wykorzystał podobne narzędzie w swoich *Siedmiu słowach Chrystusa na krzyżu*, zaś [...] Georg Philipp Telemann [...] uczynił to również w *Pasji wg. św. Marka*. Bach był jednak najwidoczniej jedynym z tej trójki, który dostrzegł, że najważniejszym miejscem, by wstrzymać lejtymotywy „poświaty”, jest krzyk *Eli, Eli, lama sabachthani** oraz jego tłumaczenie (kwartę wyżej): „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” Chwała Ojca została odebrana samotnej postaci na krzyżu: „poświata” towarzyszyła Chrystusowej przepowiedni ukrzyżowania na początku narracji, a także jego przepowiedni zdrady oraz każdemu kolejnemu zdaniu (zwłaszcza jego deklaracji suwerenności z *Mt 26,64*: „Odtąd ujrzycie Syna Człowieczego siedzącego po prawicy mocy Bożej i przychodzącego na obłokach nieba”); teraz jednak jest samotny i opuszczony” (s. 109–110).

I drugi przykład, tym razem związany z chórem *O Haupt voll Blut und Wunden*, a konkretnie z poruszającymi słowami:

Gdy schodzić będę ze świata / o Jezu, przy mnie stój! / Gdy z ciała duch ulata, / Ty zjaw się, Zbawco mój! / Najsroźsza kiedy trwożga / ogarnie serce mdłe, / niech Twoja męka

* W oryginalnym tekście partytury *Pasji według świętego Mateusza* aramejskie słowa Jezusa – inaczej niż w oryginalnej i polskiej wersji książki Pelikana – mają postać: „Eli, Eli, lama asabthani!”, nie zaś „Eli, Eli, lama sabachthani”. Libretto Bacha idzie tu za przekładem Biblii Marcina Lutera: „While most ancient Greek sources of Matthew give the phrase in a transliteration of an Aramaic dialect, Luther’s translation of the Gospel provides a transliteration of the traditional Hebrew text from Psalm 22 (Michael Marissen, *Bach’s Oratorios: The Parallel German-English Texts, with Annotations*, Oxford University Press, New York 2008, s. 67, por. s. 97).

droga / mnie zbawi, błagam Cię!”. Pelikan z niejaką emfazą pisze: „Ktokolwiek wielokrotnie i uważnie słuchał *Pasji wg. św. Mateusza*, zwłaszcza z partyturą w rękę i wieloma chorałami w pamięci, z pewnością poczuje, że w tym pasyjnym motywie Bach wyczerpał wszystkie możliwości – muzyczne i teologiczne. Podczas gdy w innych dziełach, na przykład w 21 wariacjach organowej *Passacaglii c-moll* (BWV 582), każda kolejna wariacja jest genialniejsza niż poprzednia – tu za każdym razem staje się coraz prostsza. Bach moduluje motyw w dół, aż do ostatniego westchnienia *Nunc Dimittis*, i tak samo w dół do tonacji czterokrzyżkowej, przez trzybemolową i dwukrzyżkową, po jednobemolową – aż do końca *mysterium tremendum* śmierci Chrystusa bez jakichkolwiek znaków przykluczowych. Dokąd mógłby pójść z tego miejsca? Jedna droga prowadziłaby z *Nunc Dimittis* do *Gloria in excelsis* oraz od śmierci Chrystusa do życia

w *Chrystusie*, aby to jednak uczynić, Bach musiałby wynaleźć jeszcze jedną modulację – do D-dur, która stanowi tonację *V Koncertu brandenburskiego* BWV 1050 oraz *Gloria in excelsis Mszy h-moll* [...] (s. 120)¹³.

* * *

W *Słowie wstępnym* do *Bach among the Theologians*, które nie znalazło się w polskim przekładzie, Jaroslav Pelikan wyznał, że jego książka jest, „co całkiem oczywiste, niczym innym niż inwazją [historyka teologii] na terytorium badaczy zajmujących się Bachem”¹⁴. Lektura tego studium pokazuje, że w nauce niektóre inwazje są błogosławione. *Jan Sebastian Bach wśród teologów* dowodzi, że właściwa wykładnia genialnej twórczości kantora z Lipska, i w ogóle każdej wielkiej muzyki, domaga się współpracy muzykologów i teologów, ale także przedstawicieli innych dyscyplin, historii, filozofii czy antropologii.

¹³ Eric Chafé ten passus książki Pelikana opatrzył komentarzem: „Pelikan describes the keys of the five chorale verses sung to the melody «Herzlich tut mich verlangen» as a «descent» from four sharps, through three flats, two sharps, and one flat to the absence of accidentals. It is possible that the reduction of accidentals might have some significance, but in terms of neither sharp/flat signatures nor pitch can the sequence be described without qualification as a descent (the verses are in E, E flat, D, F, A minor [or E phrygian])” (*Review of "The Calov Bible of J. S. Bach" by Howard H. Cox; "J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary" by Robin A. Leaver; "Bach among the Theologians" by Jaroslav Pelikan*, „Journal of the American Musicological Society” 1987, nr 2, s. 352).

¹⁴ Jaroslav Pelikan, *Bach among the Theologians*, Fortress Press, Philadelphia 1986, s. X.