

MAREK SKRUKWA

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0003-0116-4245>

Między luterąską ortodoksją a pietyzmem. Obraz męki Chrystusa w *Pasji według św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha

Between Lutheran Orthodoxy and Pietism. The Image of Christ's Passion in the *St. John Passion* by Johann Sebastian Bach

Artykuł recenzowany

Abstract

In Bach's image of the crucifixion of Christ presented in the *St. John Passion* we see an entire mosaic of means comprising in an individual manner scenes taking place at Golgotha. This manner consists of the application of an extremely abundant musical language – from the simple constructions of the recitatives of the Evangelist and complicated polyphonic undertakings in the dramatic *turba* choruses, to elaborate arias, all closely connected with the theological stratum. Such dualism excellently reflects Christoph Wolff's view claiming that Bach regarded theology and music as two sides of the same coin. In order to become acquainted with theological motifs followed by Bach at the time of composing his passions it becomes indispensable to demonstrate the transformations of his faith – Protestantism – in seventeenth and eighteenth-century Germany. Alongside dominating Lutheran orthodoxy there developed a new current known as pietism, i.e. spirituality accentuating the natural possibility of establishing a personal relation with God. In his works Bach linked both those currents, thus proving profound faith and religious experience.

Keywords: baroque music; passion; J.S. Bach; Protestant theology; pietism

Abstrakt

W Bachowskim obrazie ukrzyżowania Chrystusa przedstawionym w *Pasji według św. Jana* widzimy całą mozaikę środków składających się na indywidualny sposób uchwycenia sceny rozgrywającej się na Golgocie. Sposób ten polega na zastosowaniu niezwykle bogatego języka muzycznego – od prostych w swej konstrukcji recytatywów Ewangelisty, przez skomplikowane zabiegi polifoniczne w dramatycznych chórach *turby*, aż po kunsztowne arie – w ścisłym połączeniu z warstwą teologiczną. Ten dualizm dobrze oddaje myśl Christopha Wolffa: „Dla Bacha teologia i muzyka były jako dziedziny nauki dwiema stronami tego samego medalu”. Aby poznać teologiczne motywy, jakimi kierował się Bach w czasie tworzenia swoich pasji, niezbędne staje się ukazanie przemian, jakim ulegała wyznawana przez niego wiara – protestantyzm – w XVII i XVIII wieku na gruncie niemieckim. Oprócz dominującej luterąskiej ortodoksji rozwijał się nowy prąd zwany pietyzmem, czyli duchowość akcentująca naturalną możliwość nawiązania osobistej relacji z Bogiem. Bach łączył w swojej twórczości oba te nurty, dając dowód głębokiej wiary i doświadczenia religijnego.

Słowa kluczowe: muzyka baroku; pasja; J.S. Bach; teologia protestancka; pietyzm

O autorze

Marek Skrukwa – adiunkt na Uniwersytecie Ignatianum w Krakowie, teolog, muzyk instrumentalista, badacz historii duchowości katolickiej i protestanckiej oraz semantyki języka muzycznego i pokrewieństwa sztuk, autor publikacji naukowych z pogranicza teologii i muzyki. Otrzymał tytuł doktora nauk teologicznych w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie (aktualnie Uniwersytet Papieski Jana Pawła II). Wykładał w Karmelitańskim Instytucie Duchowości „Teresianum” w Krakowie oraz w Karmelitańskim Instytucie Duchowości „Carmelitanum” w Warszawie. Ukończył także dwa kierunki studiów na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Krakowie: kontrabas i violę da gamba. Prowadził zajęcia dydaktyczne w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej (Akademia Muzyczna / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II) w Krakowie. Jako muzyk instrumentalista bierze czynny udział w życiu koncertowym. Współpracuje z solistami i zespołami muzyki dawnej, między innymi Camerata Cracovia i The Flowery Plain Baroque Ensemble. Występował podczas Wieczorów Wawelskich, Muzycznych Wieczorów na Salvatorze oraz na licznych festiwalach.

W 2024 roku minęło trzysta lat od pierwszego wykonania w Lipsku przez J.S. Bacha jego *Pasji według św. Jana*. To niezwykle dzieło znalazło swoje trwałe miejsce w historii muzyki zachodnioeuropejskiej i programach koncertowych na całym świecie. Podlegało wielu opracowaniom dokonywanym przez samego kompozytora, niekiedy tak dalekim, że można zastanawiać się, czy nie należałoby obchodzić oddzielnie rocznicy każdej z premier nowych postaci tego utworu. Już w 1725 roku została wykonana druga wersja, kilka lat później następna. Ostatnią próbę opracowania *Pasji*... podjął Bach w 1749 roku, a więc niedługo przed śmiercią. Można zatem przyjąć, że nieustannie udoskonalał swoje arcydzieło niemal do końca życia¹.

Pasja jest gatunkiem muzycznym o wielowiekowej tradycji. Do najdoskonalszych przykładów tego rodzaju kompozycji powstałych w epoce baroku należą Bachowskie: *Pasja według św. Jana* i *Pasja według św. Mateusza*. Zawierają cechy typowe zarówno dla kantaty, jak i oratorium. Są utworami wokalnie-instrumentalnymi, niezwykle kunsztownymi i rozbudowanymi, przeznaczonymi do wykonania przez solistów, chór i orkiestrę. Ich najistotniejszym elementem jest tekst – rozdziały Ewangelii opisujące mękę i śmierć Chrystusa oraz poetyckie parafrazy. Występują tu trzy rodzaje literackie i odpowiadające im formy muzycznej ekspresji². Pierwszym i zarazem najważniejszym jest epika, czyli narracja Ewangelisty podana w postaci recytatywów. Dominuje w nich zwięzłość i wyrazistość w przekazywaniu treści – są to cytaty z Pisma Świętego. Drugim rodzajem literackim jest dramat, na który składają się chóry *turby*, czyli tłumu, oraz zawarte w recytatywach wypowiedzi: Jezusa, Żydów, rzymskich żołnierzy itp. Wszyscy bohaterowie prezentują ewangeliczny tekst, czynnie uczestnicząc w akcji. Trzecim rodzajem literackim jest liryka, obejmująca strofy chorału protestanckiego i teksty poetów. Ich muzycznym odzwierciedleniem są chorały – wykonywane przez chóry jako modlitwa zbiorowa – oraz arie, gdzie soliści „wcielają się w postaci, które rozważają nastrój chwili, przedłużają go i czynią istotnym”³. Tę skomplikowaną mozaikę różnorodnych nastrojów wzbogacają dźwiękowo instrumenty orkiestry.

Badając Bachowską twórczość pasyjną, warto konfrontować różnorakie analizy teoretyczne, dotyczące warsztatu kompozytorskiego, z praktyką wykonawczą. Dopiero wówczas otrzymujemy pełny obraz utworu. Mam tu na myśli aranżacje tworzone przez wykonawców i zespoły prowadzone przez wybitnych dyrygentów, którzy gwarantują najlepsze interpretacje. Georg Wilhelm Friedrich Hegel w swoich *Wykładach o estetyce* akcentuje rolę profesjonalistów w wykonywaniu kompozycji muzycznych, ponieważ „dzięki ich żywym, zarówno duchowym, jak i technicznym umiejętnościom”⁴ dzieło ożywa na nowo. Z tej perspektywy trzeba podkreślić, że tak zwane historyczne wykonania na dawnych instrumentach w znaczący sposób wpływają na dzisiejszą recepcję tego dzieła, a ostatecznie na muzyczny obraz męki i śmierci

MAREK SKRUKWA

Miedzy luterąską ortodoksją a pietyzmem. Obraz męki Chrystusa w *Pasji według św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha

Chrystusa zaproponowany przez Bacha. Eksponują retoryczny język epoki baroku z całą gamą niuansów, afektów i figur retoryczno-muzycznych, ułatwiających wydobyć zawartości emocjonalnej tekstu.

Jednym z dyrygentów reprezentujących ten rodzaj wykonawstwa jest z pewnością John Eliot Gardiner. W swojej książce *Muzyka w zamku niebios* w syntetyczny sposób opisuje znaczenie *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha:

Oto nadeszła sposobność, aby na wielkim płótnie objawić, jaką rolę muzyka – j e g o muzyka – może odegrać w zdefiniowaniu i wzmocnieniu wiary chrześcijańskiej. Żaden ze współczesnych mu kompozytorów ani żaden z jego poprzedników nie miał ambicji tworzenia muzyki egzegetycznej o podobnej kompleksowości i skali. Żaden nie mógł dorównać głębi jego misternie zdobionej muzyki – jego przenikaniu się tego co narracyjne i refleksyjne, biblijnym relacjom i sformułowanym teologicznie tekstom poetyckim⁵.

Nasuują się zatem pytania: jaki obraz męki Chrystusa wyłania się z *Pasji według św. Jana*? Jakie czynniki wpłynęły na taki, a nie inny sposób jego przedstawienia? Jak warstwa pozamuzyczna, czyli słowna, determinuje opracowanie muzyczne? Celem niniejszego artykułu nie są drobne analizy muzykologiczno-teoretyczne, ale ukazanie teologicznych motywów mających wpływ na konstrukcję dzieła. Dopiero poprzez właściwe zrozumienie dość złożonej duchowości czasów Bacha można nakreślić „kształt krzyża” wyłaniający się z jego *Pasji według św. Jana*. Czy jest on tylko ascetycznym zarysem zgodnym z protestancką wizją estetyczną, jakiej możemy doświadczyć na przykład w architekturze kościołów luteranckich albo w muzycznych pasjach Heinricha Schütza? Czy jest to krzyż bogato zdobiony, pełen różnych ornamentów, jakie obserwujemy najczęściej w barokowych wnętrzach świątyń, mieniących się feerią barw i pełnych roztrzepotanych skrzydeł aniołów? Czy może Bach proponuje indywidualną koncepcję, odmienną od wizji innych niemieckich kompozytorów?

Rozstrzygnięcie tych kwestii będzie możliwe jedynie przez wniknięcie w osobiste doświadczenie religijne kom-

pozytora. Wyznawana przez niego wiara – protestantyzm – w XVII i XVIII wieku na gruncie niemieckim ulegała pewnej transformacji, w wyniku której, oprócz dominującej luteranńskiej ortodoksji oraz kalwinizmu, rozwijał się nowy nurt zwany pietyzmem, czyli duchowość akcentująca naturalną możliwość nawiązania osobistej relacji z Bogiem.

Poszukując źródeł, które świadczą o poglądach religijnych lipskiego kantora, warto przeanalizować spis jego prywatnej teologicznej biblioteki. Zachował się on w rejestrze Sądu Rejonowego miasta Lipska w dokumentacji związanej z postępowaniem spadkowym po jego śmierci. Komplet stanowiło ponad 50 dzieł zaliczanych do kanonu teologii luteranńskiej i tak zwanej literatury pobożnościowej⁶. Ich szczegółowy katalog można odnaleźć w publikacji Robina A. Leavera *Bachs Theologische Bibliothek*⁷. W tych czasach książki nie były ani tanie, ani łatwo dostępne, zatem można przypuszczać, że dobierano je starannie i stanowiły ważną literaturę dla ich właściciela.

W bogatym księgozborze Bacha odnajdujemy dzieła autorstwa samego Marcina Lutra, na przykład *Komentarz do Psalmów* czy siedmiotomowe wydanie jego pism (*Schriften*). Figuruje tam także wyjątkowa pozycja. Jest nią *Niemiecka Biblia* w tłumaczeniu ojca reformacji – *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri* (*Die heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri*)⁸. Wydana została w Wittenberdze w latach 1681–1682 pod redakcją Abrahama Caloviusa (1612–1686), wybitnego profesora teologii⁹ działającego w okresie *Hochorthodoxie*, w którym ortodoksja luteranńska przeżywała apogeum – lata 1600–1685¹⁰. Omawiane trzytomowe, kompletne wydanie Pisma Świętego nazywane przez badaczy Biblią Caloviusa stanowi swego rodzaju kompendium teologii luteranńskiej. Poza tekstem natchnionym zawiera liczne komentarze egzegetyczne, głównie M. Lutra, dlatego może stanowić materiał nie do przecenienia, zwłaszcza w prowadzeniu różnorodnych analiz dotyczących stanu XVII-wiecznego Kościoła ewangelickiego¹¹.

W zbiorach Concordia Seminary Library w St. Louis (USA) znajduje się egzemplarz wspomnianej Biblii, który należał do samego Bacha. Zawiera nie tylko jego podpis, ale także liczne podkreślenia, a nawet własnoręczne zapiski¹². Badając te fragmenty, dochodzimy do wniosku, że niektóre z nich znalazły muzyczne wyeksponowanie w jego kompozycjach, między innymi w *Pasji według św. Jana*, dlatego jest bardzo prawdopodobne, że Biblia Caloviusa była głównym źródłem teologicznym, którym posługiwał się przy tworzeniu swoich dzieł. Pozostawione na marginesach notatki dowodzą jego erudycji, dogłębnej znajomości Pisma Świętego oraz świadczą o wielkiej wadze, jaką przykładał do Słowa objawionego.

W jednym z komentarzy na kartach wspomnianej Biblii Bach podkreślił fragment stanowiący trafną interpretację luteranńskiej nauki dotyczącej krzyżowej ofiary Chrystusa (*theologia crucis*¹³). Jest to niezwykle istotne, ponieważ znajduje swój wydzźwięk w *Pasji według św. Jana*:

Wykonało się, Baranek Boży został zabity i ofiarowany za grzechy świata. Prawdziwy Najwyższy Kapłan złożył swoją ofiarę. Boży Syn oddał i poświęcił swoje ciało i życie jako okup za grzechy. Grzech został zglądzony, Boży gniew prześlagnany, śmierć pokonana, Królestwo Niebieskie odzyskane, niebiosy otwarte. Wszystko jest wypełnione i skończone, i nikt nie może spierać się z tym, jakoby coś jeszcze pozostało do wypełnienia i skończenia¹⁴.

Powyższe słowa są interpretacją ostatniej wypowiedzi Chrystusa w kluczowym momencie opisu Jego śmierci z Ewangelii według św. Jana (J 19,30). W greckim tekście Biblii wypowiedź „Wykonało się” brzmi *τετέλεσται*¹⁵. Słowo to występuje w Nowym Testamencie tylko dwa razy i to właśnie w Ewangelii Janowej (J 19,28 i 30) – zawsze w kontekście doskonałego wypełnienia posłannictwa Jezusa, które już nie wymaga jakiegokolwiek wykończenia czy udoskonalania¹⁶. Komentarz Lutra do tego wyrażenia zamieszczony w Biblii Caloviusa i podkreślony przez Bacha eksponuje właśnie ten jednorazowy i doskonały charakter ofiary krzyżowej Zbawiciela. Nie bez powodu więc tekst „Wykonało się” (*Es ist vollbracht*) kompozytor umieszcza w kulminacyjnym momencie *Pasji według św. Jana* zarówno w recytatywie, jak i arii o tym samym tytule.

W teologicznej bibliotece lipskiego kantora oprócz pism przedstawicieli ortodoksji luteranńskiej znajdowały się również dzieła autorów pietystycznych. W spisie widnieją między innymi: *Wahres Christenthum* (*Prawdziwe chrześcijaństwo*) Johanna Arndta, *Wider Pabstthum* (*Sprzeciw wobec papieżstwa*) Philippa Jakoba Spenera, *Hauspostilla* (*Postylla domowa*) Augusta Hermanna Franckego oraz *Schola Pietatis* (*Szkoła pobożności*) w pięciu tomach Johanna Gerharda¹⁷. Głównym założeniem pietystów było osiągnięcie pogłębionego stanu życia duchowego, dzięki któremu wierny mógł nawiązać osobistą i uczuciową relację z Bogiem. Zwolennicy tego nurtu dążyli więc do „autentycznego życia religijnego, propagując indywidualny, emocjonalny i spontaniczny model pobożności i przeciwstawiając się sformalizowanym, oschłym i sztywnym formom życia kościelnego doby ortodoksji”¹⁸. Za prekursora pietyzmu uważa się Johanna Arndta (1555–1621), natomiast za formalnego ojca duchowego – Philippa Jakoba Spenera (1635–1705), który w dziele *Pia desideria*¹⁹ (*Pobożne pragnienia*) z 1675 roku przedstawił program odnowy religijnej dla swoich zwolenników. Do ich głównych zadań należało wzbogacenie życia wewnętrznego w połączeniu z prawym życiem chrześcijańskim oraz zaangażowanie się w pomoc bliźnim, stąd ich udział w różnych akcjach charytatywnych. Dlatego też uczynki, a nie tylko wiara, tak bardzo eksponowana przez luteranów, miały przynieść oczekiwaną przez pietystów radość zbawienia²⁰. W kontekście twórczości pasyjnej Bacha nurt ten charakteryzuje Mieczysław Tomaszewski:

„Pietystycznie” oznacza sposób zwracania się do Boga wprost, tak jakby nie istniała żadna hierarchia czy po-

średnictwo, w takiej relacji do Stwórcy akcent pada na ekspresję, na uczucie, natomiast w ortodoksyjnym przeważa wierność temu, co zawarte zostało w Piśmie Świętym²¹.

Zawartość inwentarza bibliotecznego lipskiego kantora pozwala stwierdzić, że sympatyzował on z wyżej opisanymi ideami. Ciekawą opinię na temat jego religijnej postawy sformułował Albert Schweitzer: „W końcu jednak nawet nie ortodoksyjny luteranizm był właściwą religią Bacha, ale mistyka”²². W tym kontekście mistykę można rozumieć jako możliwość naturalnej odpowiedzi człowieka na miłość, jaką otrzymuje od Boga poprzez mistyczne zjednoczenie, a taka postawa jest przecież zbliżona do pietystycznych założeń.

Kompozytor dostrzegał znaczenie indywidualnego przeżycia religijnego, na co kładli nacisk wyznawcy pietyzmu, ale z drugiej strony nie chciał utracić niczego z czystej nauki Kościoła, postulowanej przez ortodoksję luterzańską. Zdecydował się więc czerpać z różnych źródeł teologicznych, jakie występowały w pierwszej połowie XVIII wieku, aby w swojej twórczości pasyjnej ukazać własny obraz męki i śmierci Chrystusa.

W Bachowskich pasjach oratoryjno-kantatowych charakterystycznym zabiegiem jest usytuowanie tekstu Ewangelii w przekładzie Marcina Lutera na pierwszym planie wypowiedzi, przez co staje się on niejako kręgosłupem całej złożonej konstrukcji, przybliżając utwór do koncepcji *theologia crucis*. Warto podkreślić, że wielu kompozytorów doby baroku nie cytowało Pisma Świętego, ale wołało sięgnąć po gotowy opis relacji pasyjnej, będący pewnego rodzaju poetycką parafrazą w postaci libretta. Takiego wyboru dokonał między innymi G.F. Händel, wykorzystując najpopularniejsze z nich – autorstwa Heinricha Brockesa, opracowane na podstawie wszystkich czterech Ewangelii i zatytułowane: *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (Za grzech świata umęczony i umierający Jezus)²³.

Bach w *Pasji według św. Jana* partię narratora (inaczej *testo*) podaje w formie *recitativo secco*. Słowa Ewangelisty pojawiają się zatem w głosie solowym – tenorze – wspartym jedynie na fundamencie, zazwyczaj oszczędnego, *basso continuo*. Takie opracowanie służy do uwypuklenia biblijnej treści. Innymi fragmentami w *Pasji Janowej* prezentującymi cytaty z Pisma Świętego są, kontrastujące z recytatywami, niezwykle dramatyczne sceny chóralne. Tutaj do głosu dochodzą okrzyki wzburzonego tłumu, czyli *turby*. Z muzycznego opracowania tych odcinków przebija niezwykle impulsywność odzwierciedlona w szybkich tempach, w dodających dramaturgii imitacyjnych konstrukcjach czterogłosowego chóru wzmocnionego dublującymi instrumentami orkiestry. Pomimo dużych rozmiarów fragmenty te eksponują jedynie najważniejsze treści. Tak dzieje się na przykład w chorze *Kreuzige, kreuzige*, oddającym zaciętrzewienie tłumu skandującego tylko jedno słowo: „Ukrzyżuj!”. W ten wyrazisty sposób Bach

podkreśla najważniejsze przesłanie wiary protestanckiej: „W ukrzyżowanym Chrystusie jest właśnie prawdziwa teologia i poznanie Boga”²⁴.

Takie traktowanie biblijnych cytatów nawiązujące do luterńskiej dewizy *sola scriptura* nie przeszkadza kompozytorowi zestawiać ich z poezją o proveniencji pietystycznej, wprowadzoną w pasyjnych ariach. Ten dualizm świadczy o postawie otwartości Bacha na całe bogactwo duchowe początku XVIII wieku. Niektórzy badacze, jak na przykład Martin Geck, dostrzegają sympatyzowanie z pietyzmem w jego twórczości kantatowej i pasyjnej. Dotyczy to w dużej mierze fragmentów ukazujących relację duszy wierzącego z Jezusem²⁵. Takim przykładem może być aria *Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten* (Ja także podążam za Tobą radosnym krokiem) z pierwszej części *Pasji według św. Jana*, gdzie podmiot liryczny towarzyszy Chrystusowi w ostatniej drodze, ale dominującym uczuciem nie jest tutaj smutek czy boleść, lecz radość z przebywania ze Zbawicielem, obecna zarówno w tekście nieznanego dziś autora, jak i w warstwie muzycznej – w pogodnym dialogu sopranu z fletem. Charakterystyczną cechą tej arii jest także bezpośrednie i emocjonalne zwracanie się do Boga, między innymi w słowach: *mein Leben, mein Licht* (moje Życie, moje Światło).

Jaroslav Pelikan, amerykański duchowny luterński, w swojej książce *Jan Sebastian Bach wśród teologów*, mówiąc o łączeniu elementów ortodoksyjnych i pietystycznych w jego kompozycjach, pisze, że pietyzm „przeniknął do muzyki Bacha dwiema różnymi, ale nie odrębnymi od siebie drogami: poprzez same pietystyczne wiersze i hymny oraz utwory przedpietystycznej twórczości hymnicznej”²⁶. Przykłady tego typu można znaleźć w *Musicalisches Gesang-Buch* Georga Christiana Schemelliego z 1736 roku, zawierającym obok hymnów pietystycznych także ortodoksyjne luterzańskie chorały²⁷. Taki sposób łączenia różnych źródeł teologicznych potwierdza, że w końcowym etapie ortodoksji (*Spätorthodoxie* – 1685–1730)²⁸ oba nurty protestanckie (pietystyczny i ortodoksyjny) mogły funkcjonować obok siebie, wzajemnie się uzupełniając.

Muzycznym odzwierciedleniem opisanej korelacji w twórczości Bacha jest między innymi *Pasja według św. Jana*, a zwłaszcza jej kulminacyjny moment, czyli recytatyw *Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich* wraz z następującą po nim arią *Es ist vollbracht*. Kompozytor w sugestywny sposób interpretuje w nich teologiczne treści, korzystając z bogactwa środków muzycznego języka epoki baroku, a więc na przykład z afektów, semantyki tonacji czy figur retoryczno-muzycznych.

Wspomniany recytatyw *Und von Stund an nahm sie der Jünger* zawiera cytat z Pisma Świętego opisujący scenę śmierci Chrystusa (J 19,27–30). Rozpoczyna się od słów, które w polskim tłumaczeniu z Biblii Gdańskiej z 1726 roku brzmią: „A od onej godziny wziął ią (on) uczeń do siebie”, a kończy ostatnią wypowiedzią Zbawiciela na krzyżu: „Wykonało się” (*Es ist vollbracht*)²⁹. To wyraże-

nie, kluczowe z punktu widzenia teologii luterkańskiej, powierzone zostało głosowi basowemu. Z jego muzycznego opracowania przebija pewna powściągliwość. Widzimy tutaj dążenie do oddania cierpienia Chrystusa uzyskane stosunkowo prostymi środkami, aczkolwiek adekwatnymi do treści. Opadający kierunek linii melodycznej, związany z użyciem figury retoryczno-muzycznej *catabasis*, w tym przypadku wyraża opadanie z sił i konanie Jezusa. Przypadająca na drugą sylabę wyrazu *vollbracht* figura *accentus* – muzyczny akcent w postaci ozdobnika zwanego *appoggiatura* – podkreśla wagę ostatnich słów Zbawiciela³⁰.

W recytatywie zastosowanie odpowiednich środków kompozytorskich uwypukla biblijne przesłanie, natomiast w arii o tym samym tytule (*Es ist vollbracht*) Bach głosem duszy wierzącej (alt) intensyfikuje tę nadzwyczajną chwilę, kontemplując ją i wydobywając całą aurę towarzyszącą momentowi śmierci Chrystusa. Sięga zatem do poetyckiego – pietystycznego w swej wymowie – tekstu Christiana Heinricha Postela³¹, rozpoczynając jednak i kończąc arie istotnymi cytatami z Pisma Świętego:

Część A

Es ist vollbracht!

O Trost vor die gekränkten Seelen;
die Trauernacht
läßt nun die letzte Stunde zählen.

Część B

Der Held aus Juda siegt mit Macht
und schließt den Kampf

Część A₁

Es ist vollbracht!

* * *

Część A

Wykonało się! [cytat z Pisma Świętego: J 19,30]
O pociecho dla zboliałych dusz;
Ta noc boleści
Właśnie odmierza ostatnią godzinę.

Część B

Mąż z Judy zwycięża z mocą
I kończy walkę.

Część A₁

Wykonało się!³² [cytat z Pisma Świętego: J 19,30]

Słowa Ewangelii stanowią kłamrę spinającą tekst o cechach uczuciowości pietystycznej, w którym ujawniają się subiektywne przeżycia podmiotu lirycznego. Z głosem solowym dialoguje viola da gamba, instrument wykorzystywany bardzo rzadko, głównie w miejscach refleksyjnych czy wręcz o intymnym wydźwięku. Aria w swej formie wykazuje budowę trzyczęściową A B A₁ z kontrastem między

dz kolejnymi częściami. Pierwsza i trzecia to rozważanie „ostatniej godziny” – pełne smutku i melancholii, a druga emanuje radością z triumfu Zbawiciela. Spotykamy tu nagromadzenie skrajnie różnych afektów w zależności od zawartości treściowej i emocjonalnej tekstu. Kontrast między częściami A i B oddany został przez zmianę faktury, metrum, rodzaju melodyki i rytmiki oraz trybu i tonacji³³. W częściach A i A₁ dominuje tonacja h-moll określana w traktatach z epoki jako „melancholijna”, natomiast część B utrzymana jest w tonacji D-dur: „radosnej” (Marc-Antoine Charpentier), „żywej” i „walecznej” (Johann Mattheson)³⁴.

Po niezwykle burzliwej części B kompozytor decyduje się na retrospekcję i przypomina już na sam koniec tylko najważniejsze słowa *Es ist vollbracht*, czyniąc z tej arii specyficzny wykład na temat znaczenia luterkańskiej teologii krzyża, zestrojony z emocjonalnością charakterystyczną dla duchowości pietystycznej.

* * *

W Bachowskim obrazie ukrzyżowania Chrystusa przedstawionym w *Pasji według św. Jana* widzimy całą mozaikę środków składających się na indywidualny sposób uchwycenia sceny rozgrywającej się na Golgocie. Sposób ten polega na zastosowaniu niezwykle bogatego języka muzycznego – od prostych w swej konstrukcji recytatywów Ewangelisty, poprzez skomplikowane zabiegi polifoniczne w dramatycznych chórach *turby*, aż po kunsztowne arie – w ścisłym połączeniu z warstwą teologiczną, unifikującą rygorystycznie pojmowaną ortodoksję luterkańską z duchowością pietystyczną. Ten dualizm dobrze oddaje myśl Christopha Wolffa: „Dla Bacha teologia i muzyka były jako dziedziny nauki dwiema stronami tego samego medalu”³⁵.

Pasja według św. Jana z jednej strony ukazuje obraz męki Chrystusa nacechowany ascetycznym zarysem krzyża, przebijającym z narracji Ewangelisty ujętej w oszczędną formę *recitativo secco*. Z drugiej strony dostrzegamy w koncepcji Bacha wyrazistą sylwetkę Ukrzyżowanego, ze wszystkimi cechami cierpiącego w agonii człowieka – uwypuklonymi w kontemplacyjnych, współczujących pietystycznych strofach wyrażonych w barokowej retoryce muzycznej.

* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego oraz Uniwersytet Śląski interdyscyplinarnej konferencji naukowej *Ars Passionis*, która odbyła się w Katowicach w dniach 22–23 maja 2024 roku.

Przypisy

¹ Por. Marek Skrukwa, *Między słowem a muzyką. „Pasja według św. Jana” Johanna Sebastian Bacha*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, Kraków 2024, s. 103–115. Por. także: A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, Bärenreiter, Kassel 1988, s. 13–43.

- ² Por. M. Skrukwa, *Między słowem a muzyką...*, dz. cyt., s. 117–121.
- ³ Anna Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2003, s. 25.
- ⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman, t. III, PWN, Warszawa 1967, s. 189.
- ⁵ John Eliot Gardiner, *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, przeł. Katarzyna Matwiejczuk, PWM, Kraków 2021, s. 360.
- ⁶ Por. Robin Alan Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1983, s. 2–4. Por. także: Johannes Wallmann, *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock*, Mohr Siebeck, Tübingen 1995, s. 126.
- ⁷ Por. Robin Alan Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, dz. cyt., s. 13–14, 37–38.
- ⁸ *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri (Die heilige Bibel nach S. Herm D. Martini Lutheri)*, red. Abraham Calovius, t. I, Wittenberg 1681, t. II i III, 1682.
- ⁹ Por. Henryk Paprocki, *Calov, Calovius, Abraham*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. II, red. Feliks Gryglewicz, Romuald Łukasz, Zygmunt Sułowski, Lublin 1995, szp. 1282–1283.
- ¹⁰ Por. Stanisław Józef Koza, *Ortodoksja*, III. *W Kościołach i wspólnotach protestanckich*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIV, red. Edward Gigilewicz, Lublin 2010, szp. 838.
- ¹¹ Na jednej ze stron tytułowych Biblii Caloviusa czytamy: „Niemiecka Biblia Doktora Marcina Lutra z języka oryginału / z kontekstu i odniesień paralelnych / z dyspozycjami co do wykładni / które w pismach Lutra odnaleźć można / a zatem jasno i dokładnie objaśniona / aby / wraz ze stosownym ułożeniem / właściwe i dosłowne zrozumienie / w dużej mierze także zbawienny użytek Pisma Świętego / były wszem dane / szczególnie natchnionymi słowy wiernego sługi Bożego podane / przez Doktora Abrahama Caloviusa”. Przekład na język polski: M. Skrukwa, *Między słowem a muzyką...*, dz. cyt., s. 273.
- ¹² Informacje na temat Biblii Caloviusa oraz notatek czy podkreśleń sporządzonych przez Bacha na jej kartach można znaleźć w książce: Robin Alan Leaver, *J.S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary*, Concordia Publishing House, St. Louis 1985.
- ¹³ Koncepcja teologiczna sformułowana przez M. Lutra w 1518 roku w tak zwanej dyskusji heidelberskiej (tezy 19–22). Por. Otto Hermann Pesch, *Zrozumieć Lutra*, przeł. Andrzej Mamiok, Krzysztof Kowalik, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 2008, s. 135–136. Por. także: Rajmund Porada, *Lutra teologia krzyża jako podstawa ekumenicznego paradygmatu*, [w:] *Crux Christi – Spes Nostra, Księga pamiątkowa dedykowana księdzu biskupowi Janowi Kopecowi z okazji 60-lecia urodzin, 35-lecia prezbiteratu, 15-lecia sakry biskupiej i 25-lecia pracy naukowej*, red. Kazimierz Dola, Norbert Widok, „Opolska Biblioteka Teologiczna” 101, Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007, s. 88–101. Por. także: Walther von Loewenich, *Luthers Theologia crucis*, Wydawnictwo C. Kaiser, München 1933.
- ¹⁴ *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, Wittenberg 1682, szp. 947. Przekład na język polski: M. Skrukwa, *Między słowem a muzyką...*, dz. cyt., s. 142.
- ¹⁵ Por. Grecko-polski Nowy Testament. Wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi, przeł. Remigiusz Popowski, Michał Wojciechowski, Warszawa 1995, s. 493.
- ¹⁶ Por. Roman Mazur, Roman Bogacz, *Słownik analityczny do Biblii greckiej*, Wydawnictwo UNUM, Kraków 2021, s. 2314.
- ¹⁷ Por. R. A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, dz. cyt., s. 184–185, 176, 137, 165–166. Por. także: M. Skrukwa, *Między słowem a muzyką...*, dz. cyt., s. 70.
- ¹⁸ Stanisław Salmonowicz, *Między ortodoksją luterańską, pietyzmem a oświeceniem. Uwagi na marginesie nowej syntezy dzieł pietyzmu*, [w:] „Wiek Oświecenia” 1984, t. 4, s. 231.
- ¹⁹ Filip Jakub Spener, *Pia desideria*, przeł. Małgorzata Platajs, „Biblioteka Klasyki Ewangelickiej” 5, Wydawnictwo „Augustana”, Bielsko-Biała 2002. Sylwetka F.J. Spenera i jego dzieło zostały szczegółowo przedstawione w pracy: Martin Friedrich, *Philipp Jakob Spener. Vater des Pietismus*, [w:] *Theologen des 17. und 18. Jahrhunderts. Konfessionelles Zeitalter – Pietismus – Aufklärung*, red. Peter Walter, Martin H. Jung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, s. 106–122.
- ²⁰ Por. Andrzej Buzek, *Historia Kościoła*, Wydawnictwo „Strażnica Ewangeliczna”, Warszawa 1957, s. 244–246. Por. także: Jean Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. I, *Narodziny i rozwój Reformy protestanckiej*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Instytut wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 209–211.
- ²¹ Mieczysław Tomaszewski, *Wokół Pasji Mateuszowej J.S. Bacha*, wykład z 01.04.2007, XII Dni Bachowskie, Akademia Muzyczna w Krakowie. W kontekście teologicznym pietyzm został omówiony w następujących pracach: Martin Schmidt, *Pietismus*, W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983; Martin Gierl, *Pietismus und Aufklärung. Theologische Polemik und Kommunikationsreform der Wissenschaft am Ende des 17. Jahrhunderts*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1997.
- ²² Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 132.
- ²³ Por. M. Skrukwa, *Między słowem a muzyką...*, dz. cyt., s. 211.
- ²⁴ R. Porada, *Lutra teologia krzyża jako podstawa ekumenicznego paradygmatu*, dz. cyt., s. 94.
- ²⁵ Por. Geck Martin, *Pietismus*, III. *Die Sprache des Pietismus in der Musik Bachs*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. Ludwig Finscher, t. VII, Kassel-Stuttgart 1997, szp. 1597.
- ²⁶ Jaroslav Pelikan, *Jan Sebastian Bach wśród teologów*, przeł. Ewa Sojka, Wydawnictwo CLC, Katowice 2017, s. 84.
- ²⁷ Por. tamże.
- ²⁸ Por. S.J. Koza, *Ortodoksja...*, dz. cyt., szp. 838.
- ²⁹ *Biblia Sacra, To iest: Wszystkie Księgi Starego i Nowego Przymierza; z Żydowskiego i Greckiego Języka na Polski pilnie i wiernie przetłumaczone, a teraz podług Edycji Gdańskiej Roku 1632, przedrukowane*, Hala Magdeburska 1726 (Biblia Gdańska 1726), s. 144. Wybrałem tłumaczenie z tego źródła, ponieważ było powszechnie używane przez protestantów w czasach Bacha.
- ³⁰ Por. M. Skrukwa, *Między słowem a muzyką...*, dz. cyt., s. 161.
- ³¹ Por. Christoph Wolff, *Bach's Musical Universe. The Composer and His Werk*, W.W. Norton & Company, New York 2020, s. 198.
- ³² Przekład na język polski: M. Skrukwa, *Między słowem a muzyką...*, dz. cyt., s. 215–216.
- ³³ Por. M. Skrukwa, *Między słowem a muzyką...*, dz. cyt., s. 209–210.
- ³⁴ *Tonalités et Affects d'après Charpentier, Mattheson, Rameau & Schubart*, <https://francisjacoblesite.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/cc-tons-affect-des-tonalitecc81s1.pdf>, dostęp: 10.09.2024.
- ³⁵ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, przeł. Barbara Świdarska, Warszawa 2011, s. 393.