

# Wszystkie drogi prowadzą do Bacha

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

**Z**astanawiając się nad idealną relacją pomiędzy twórcą i twórczością, z nostalgią podchodzę do modelu średniowiecznego, w którym rola twórcy wyznaczona była zupełnie w poprzek nieobcemu dzisiejszej mentalności modelowi romantycznemu – który niemal jako jedyny jest możliwy – gdzie twórca jawi się jako półbóg rzucający wyzwanie Stwórcy, przeżywający i wypływający dotychczas zastane formy, próbujący stworzyć wszystko od nowa. Ponadto zasada „ode mnie zaczyna się wszystko” znana jest zresztą nie od dziś w historii wszelkich sztuk i nauk, a nawet w dziejach Kościoła. U samych korzeni tego zakodowanego modelu tkwi triumf pychy, dlatego przez wiele lat nie mogłam pogodzić się z myślą, że Pan Bóg może chcieć naszej twórczości realizowanej właśnie w taki sposób.

Tymczasem „sposób” średniowieczny zakłada, że twórca widzi siebie w całym ciągu wcześniejszych pokoleń *auctores*, których obdarza szacunkiem jako czcigodnych budowniczych wielkiego gmachu danej dziedziny sztuki czy nauki, przytacza ich stwierdzenia lub dokonania, dyskutuje z nimi, często traktuje ich wypowiedzi jako rozstrzygnięcie jakiegoś problemu, a w każdym razie jako ważki argument. Warto tu chyba przywołać najbardziej znany przykład takiego podejścia, jakim jest *Suma teologiczna* św. Tomasa z Akwinu. Dzieło to jest też próbą zebrania w całość dorobku Kościoła katolickiego w dziedzinie rozstrzygnięć teologicznych i przekazania go następnym pokoleniom. Rację miał C. S. Lewis, który w *Sumie teologicznej* upatrywał kwintesencji średniowiecznego stosunku do twórczości, który polegał raczej na porządkowaniu i systematyzowaniu, tworzeniu syntezy z dotychczasowego dorobku poprzednich pokoleń niż na indywidualnych akcjach. Lewis dowcipnie podsumował tę mentalność wieków średnich,

że dla człowieka średniowiecznego wynalazkiem współczesności wzbudzającym największy zachwyt i podziw byłoby nie co innego, tylko katalog biblioteczny.

Tymczasem my, współcześni, wychowani jesteśmy na romantycznym modelu twórczości, gdzie obok kultu samego artysty mamy do czynienia z ciągłym obalaniem zastanego ładu. Zaczęło się to już od Beethovena, podobny trend można również zaobserwować w sztukach pięknych, gdzie powoli kształtuje się podejście do twórczości artystycznej polegające na tym, że aby być prawdziwym artystą, należy stworzyć coś, czego dotąd nie było. Wielokrotnie spotkałam się z przeniesieniem owego modelu na znacznie wcześniejszą twórczość, np. z przekonaniem, że Bach widocznie dlatego był wielkim artystą, ponieważ był autorem zupełnie nowego prądu w muzyce. Wobec tego sztuka według tego modelu polega głównie na rozsadzaniu form. A co gdy nie będzie już czego rozsadzać? Z taką sytuacją mamy do czynienia obecnie.

Paradoks dziejów muzyki stanowi fakt, że kompozytorzy romantyczni, którzy tak naprawdę byli buntownikami obalającymi dotychczasowy porządek i budującymi nowy ład na gruzach tradycji sięgającej starożytności, są dziś przez współczesnych melomanów określani mianem kompozytorów klasycznych, choć bez wątpienia nikt dziś nie sięga do tego panteonu „klasyków”, by czerpać z niego „klasyczne” wzorce sztuki kompozycji.

Wracając do modelu średniowiecznego, to zakłada on przeświadczenie o porządku i harmonii istniejących we wszechświecie, które tworzą zasadę tego świata (model romantyczny już nie zawiera tego spokoju poznawczego). Rolą człowieka jest zatem porządkowanie rzeczywistości.

Jeśli z tej perspektywy spojrzymy na twórczość Jana Sebastiana Bacha, to okaże się, że wpisuje się ona dokładnie w ten model średniowieczny.

Albert Schweitzer w swojej słynnej monografii kompozytora napisał, że jeśli prześledzić dzieje jakiejkolwiek formy muzycznej od czasów średniowiecza, to znajdzie ona swoje ukoronowanie w twórczości Bacha. Pozwolę sobie oddać głos Schweitzerowi i zacytować dłuższy fragment z jego dzieła, gdyż on najlepiej ujmuje to zjawisko.

Jakąkolwiek ścieżką zaczniemy iść poprzez poezję i muzykę średniowiecza – zawsze dojedziemy do niego.

Wszystkie wspaniałości, jakie stworzyła pieśń kościelna od XII do XVIII wieku – zdobią jego kantaty i pasje.

Haendel i inni pozostawiają cenny skarb melodii chorałowych niewykorzystany. Chcą uwolnić się od przeszłości. Bach czuje inaczej. Z chorału czyni fundament swojej twórczości.

Śledząc historię harmonizacji chorału, znowu dojdziemy do niego. To, do czego dążyli mistrzowie faktury polifonicznej: Eccard, Praetorius i inni, urzeczywistnił on. Tamci potrafili jedynie harmonizować melodię; Bach w układzie swoim oddaje jednocześnie dźwiękami tekst.

Nie inaczej przedstawia się kwestia przygrywek chorałowych i fantazji chorałowych. Pachelbel, Böhm i Buxtehude, mistrzowie w tej dziedzinie, tworzą formy. Nie dane im jest jednak tchnąć w nie ducha. By dążenia do ideału nie okazały się daremne, musi pojawić się ktoś większy, kto swoje fantazje chorałowe przekształci w muzyczne poematy.

Z motetu powstaje pod wpływem włoskiej i francuskiej muzyki instrumentalnej kantata. Od Schütza, przez całe sto lat, koncert kościelny walczy o swoje miejsce i swobodę w kościele. Czuje się, jak muzyka traci liturgiczny grunt. Coraz bardziej wyłamuje się z kultu, pragnąc być samodzielnym dramatem religijnym, a w formie dążąc do podobieństwa z operą. Zaczyna się kształtować oratorium. W tym czasie pojawia się Bach i tworzy kantatę, która przetrwa [...]. Z tęsknych pragnień pokoleń, które nie stworzyły nic trwałego, jeden jedyny raz zrodziło się pragnienie, które jest tak wielkie, jak ideał przyświecający dwóm poprzednim generacjom, i które pośród wszelkich błędów epoki triumfuje tylko dzięki wielkości myśli.

Z końcem XVII wieku muzyczny dramat pasyjny chce przeniknąć do kościoła. Wybuchają spór za i przeciw. Bach kładzie mu kres, pisząc dwie pasje, które tekstowo i formalnie uzależnione są całkowicie od typowych dzieł epoki, duch jednak, który w nim żyje, uwzniośla je i przenosi ze sfery doczesnej w wieczność.

Tak więc Bach jest kresem. Nic od niego nie wychodzi; wszystko tylko do niego prowadzi (A. Schweitzer, Jan Sebastian Bach, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, PWN 2011, s. 18-19).

Bach był zatem kompozytorem, który czerpiąc ze skarbcza do-tychczasowej sztuki kontrapunktu, zachowywał się podobnie do św. Tomasza z Akwinu: składając hołd swym poprzednikom, niemal cytował ich sposób realizacji danej formy muzycznej (najlepiej jest to widoczne w formach chorałowych), jednocześnie wynosząc ich sztukę (Kunst) na absolutne wyżyny, których oni, ci dawni mistrzowie, nie osiągnęli. To zarazem hołd, jak i synteza, zebranie oraz przekazanie następnym pokoleniom całego dorobku sztuki kompozytorskiej, i to w formie absolutnie genialnej, zarówno pod względem litery, jak i ducha.

Drugim wątkiem, który wiedzie nas wprost do Bacha, jest – niejednokrotnie przeze mnie opisywane – podejście do muzyki jako do sztuki wyzwolonej, sztuki siostrzanej wobec arytmetyki, geometrii i astronomii, czyli zgodnie z zasadami rządzącymi daną twórczością artystyczną, która na swój sposób odkrywa rządzący wszechświatem ład. W ramach tej wizji muzyka jest słyszalnym wyrazem niesłyszalnego porządku władającego światem. Ba, nie tylko światem, ale również ludzką duszą. Zgłębiając arkana sztuki kontrapunktu, obcujemy z wiecznymi i niezmiennymi prawami obowiązującymi zarówno w matematyce, jak i astronomii, a te z kolei odwzorowują ład, według którego Stwórca urządził wszystko, co istnieje, czyli według boskiego porządku. Muzyk w sensie średniowiecznym, czyli uczony w sztuce muzyki, ma za zadanie badać te zależności liczbowe pomiędzy dźwiękami i tworzyć harmonię będącą zapisem dźwiękowym niesłyszalnej muzyki sfer. W tej perspektywie dzieło Bacha, mimo że odbiegające w czasie od średniowiecznego, pitagorejskiego sposobu patrzenia na muzykę, idealnie wpisuje się w ten model i jest chyba najdoskonalszym przykładem opisywania harmonii świata zawartej w nieśmiertelnych proporcjach i liczbach. Muzyka ta jest właśnie znakomitą odwołaniem się do harmonii zewnętrznej w odróżnieniu od muzyki subiektywnej, np. w dobie romantyzmu.

Przy okazji pozwolę sobie na małą dygresję odnośnie do pitagorejskiego opisu muzyki. Fascynacja tym sposobem charakterystyki świata doprowadziła mnie w pewnym momencie do pytania, jak to możliwe, że doskonali (nawet mimo późniejszych odkryć kopernikańskich) platońsko-pitagorejski system świata jako harmonia sfer w praktyce muzycznej po prostu nie działa. Krótko mówiąc, dlaczego idealny model matematyczny (idealny, bo rodem ze świata idei) w świecie rzeczywistym okazuje się wadliwy?

Dla tych, którzy nie pamiętają, przypominam: Pitagorasowi przypisuje się dokonanie epokowego odkrycia matematycznych reguł rządzących muzyką. Odkrył on mianowicie, że struna podzielona w połowie swojej długości wydaje dźwięki stojące w stosunku do siebie w proporcji równej 1:2 tak jest w przypadku oktawy, następnie dźwięki w proporcji 2:3 stanowią kwintę, 3:4 – kwartę itd. W ten sposób można ułożyć cały ciąg muzyczny tworzący skalę. Skala ta, opierająca się na prostych (a więc doskonałych) proporcjach matematycznych, nazwana została pitagorejską.

Szczególny splot wydarzeń, zwłaszcza fakt, że przez niemal całe średniowiecze wiodącym prądem myślowym był platonizm, który przyznawał pierwszeństwo idei przed praktyką, spowodował, że dzieje muzyki potoczyły się tak, a nie inaczej. Świętość doskonałych liczb i proporcji dyktowała sposób operowania dźwiękami, dominowały zatem te interwały, które opierały się na idealnych proporcjach matematycznych, takich jak oktawy, kwinty i kwarty. Tercja, jako interwał opierający się na bardziej złożonej, czyli mniej doskonałej proporcji, uważana była za interwał niedoskonały, a nawet za dysonans. Nie będę rozwijać tutaj wątku praktycznego, czyli jak na przestrzeni wieków radzono sobie z niefunkcjonalnością stroju pitagorejskiego (uniemożliwia on bowiem budowanie akordów tercjowych) i wytworzono szereg różnych systemów temperowanych. W systemach tych zniekształcano czyste interwały, dopasowując je do potrzeb praktycznych, by dojść wreszcie do powszechnie dziś stosowanego systemu równomiernie temperowanego mającego wszystkie interwały „podrasowane”, a więc nieco sfalszowane. Wspomnę tu tylko o pewnym zjawisku. Otóż pierwotna skala pitagorejska, mimo że doskonała pod względem matematycznym, w praktyce powoduje, że koło kwintowe się

nie domyka, czyli ciąg dwunastu kwint w górę lub w dół, np. po dźwięku C, nie kończy się tożsamym z nim dźwiękiem His (górę) czy Deses (w dół).

Jak to możliwe? W idealnym platońsko-pitagorejskim świecie w skali pitagorejskiej koło kwintowe powinno się domykać, a strój pitagorejski winien w każdej tonacji działać bez szumów i „wilczych kwint”!

To zadziwiające zjawisko nieprzystawalności matematyki, doskonałego systemu do naszej rzeczywistości musi mieć swoje implikacje filozoficzne, a nawet teologiczne. Z pewnością współczesna filozofia przyrody podejmuje tego typu problematykę, która nieznana była starożytnym filozofom, a to z racji stosunkowo małego stopnia zaawansowania nauk ścisłych w tamtych czasach. Na tyle małego, że nie odkryto jeszcze zjawisk, które potrafią w sercu współczesnego uczonego zasiał ziarno zwątpienia. Czy jest sens badać wszechświat za pomocą takich narzędzi jak matematyka czy fizyka, skoro zdarza się, że rzeczywistość zaczyna się im wymykać i zamiast ukazywać swą naturę, tym bardziej staje się ona tajemnicza i niepoznawalna. Mam tu na myśli odkrycia w rodzaju zasady nieoznaczoności Heisenberga czy podwójnej natury światła i wiele innych. Podobnie rzecz się ma z systemem pitagorejskim.

Jest to pewien dysonans, pęknięcie w rzeczywistości, które dostrzeżone zostało zarówno przez starożytnych filozofów (świat podksiężycowy jako zaledwie odbłask świata nieśmiertelnych idei), jak również podjęty został przez myśl chrześcijańską. Wątek ten, co prawda, sprowadzony został jedynie do zagadnienia przyrody ożywionej, zwłaszcza pod wpływem fragmentu z Listu św. Pawła do Rzymian: *Stworzenie bowiem zostało poddane marności – nie z własnej chęci, ale ze względu na Tego, który je poddał – w nadziei, że również i ono zostanie wyzwolone z niewoli zepsucia, by uczestniczyć w wolności i chwale dzieci Bożych. Wiemy przecież, że całe stworzenie aż dotąd jęczy i wzdycha w bólach rodzenia* (Rz 8, 20-22).

Jest to cały rozległy, patrystyczny temat, którego echa słychać jeszcze w *Sumie teologicznej* św. Tomasza. Na pytanie, czy przed grzechem pierwotnym człowieka nie było drapieżnych zwierząt (a więc czy to grzech człowieka spowodował obserwowane w przyrodzie okrucieństwo i cierpienie), odpowiada on przecząco

– to nie ludzki grzech wywołał taką zmianę w naturze zwierząt. Jednak Ojcowie Kościoła udzielają na nie różnych odpowiedzi. Św. Augustyn np. w *Komentarzu słownym do Księgi Rodzaju* na to pytanie, choć nieco inaczej sformułowane, a więc czy szkodliwe i jadowite zwierzęta zostały powołane do życia po grzechu pierworodnym jako kara dla człowieka, odpowiada, że być może zostały one tak stworzone ze względu na udoskonalenie cnót i ku utrapieniu ciała, wzajemne zaś pożeranie się zwierząt służy jako przestroga dla człowieka, by tym bardziej troszczył się o zbawienie duszy. Jednym słowem św. Augustyn nie rozstrzyga, czy grzech pierworodny chronologicznie wyprzedza pojawienie się wśród stworzenia okrucieństwa i cierpienia. Daje on jednak wyraźnie do zrozumienia, że to poddanie stworzenia marności nastąpiło z powodu człowieka.

Może zatem, *per analogiam*, podobnie rzecz się ma z nieprzystawalnością świata ziemskiego do świata idei. Może to, że nasza fizykalna rzeczywistość została stworzona tak, a nie inaczej, niekoniecznie stało się wskutek grzechu pierworodnego (czyli że natura świata być może nie zmieniła się w momencie, gdy ten grzech się dokonał). Niemniej jednak ma to jakiś związek z grzechem pierworodnym, ta „niedoskonałość” ma miejsce ze względu na człowieka, na jego kondycję. Wobec tego zachodzi tu jakaś zależność przyczynowo-skutkowa. Jak twierdzi mój znajomy, to, że koło kwintowe nie domyka się w systemie pitagorejskim, to dla nas Boża lekcja pokory. Nie da się rzeczywistości zamknąć w liczbach.

Byłaby to zaiste piękna analogia, że człowiek, zniekształcając własną naturę przez grzech pierworodny, deformuje również resztę świata stworzonego, który przez to nie rozbrzmiewa już w doskonałej – z matematycznego punktu widzenia – harmonii. Aby wszystkie dźwięki mogły wybrzmieć w każdej tonacji, trzeba by przytemperować każde współbrzmienie (aż do współczesnej postaci systemu równomiernie temperowanego), które wobec tego jest teraz dysonansowe. A zatem jakież ta sfałszowana harmonia – jeśli spojrzeć na nią z moralno-etycznego punktu widzenia – przedstawiałaby obraz kondycji ludzkiej i całego stworzenia?!

Wracając do Bacha jako do twórcy kompozycji stanowiących ukoronowanie całej poprzedzającej go historii muzyki zachod-

niej, to *last but not least* kolejnym tropem również prowadzącym wprost do niego jest wątek symboliki religijnej. Bach to niekwestionowany król muzycznej symboliki religijnej, i to tylko z powodu tradycyjnie rozumianych muzycznych odniesień. W Würzburgu prowadzone są obecnie badania zakrojone na niezwykle szeroką skalę, właściwie wykraczające poza domenę muzykologiczną, a dotyczące twórczości J. S. Bacha. Zespół badawczy pod przewodnictwem Christopha Bosserta chce udowodnić tezę, że Bach już w młodości zaczął kodować w swych utworach treści religijne za pomocą motywów-kluczy, struktur muzycznych liczb. Później zaś przez całe swe życie stosował ten system kodowania, i to nie tylko w utworach *stricte* religijnych, lecz również tych zupełnie dotąd z religijnością niekojarzonych, jak choćby instrumentalnych, np. w cyklu *Das Wohltemperierte Klavier*. Tego skomplikowanego systemu kodowania można się dopatrzeć w całej muzycznej twórczości Bacha. O chrystologicznej symbolice wspomnianego wyżej cyklu można się dowiedzieć z prac i wykładów prof. Viery Nosiny. Jednak o tak szeroko zakrojonej pracy badawczej, liczącej w podstawowym skrypcie już ok. 2000 stron, świat muzykologiczny jeszcze nie słyszał, a gdy za kilka lat jej wyniki zostaną ujawnione, to prawdopodobnie zatrzęsie się on w swoich posadach. ■