

Józef Majewski

ORCID 0000-0001-9617-6454

## Muzyka krzyża

### Słowo o teologii *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* Jana Sebastiana Bacha

**Streszczenie:** Autor przedstawia trzy teologiczne interpretacje fantazji choralowej *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* Jana Sebastiana Bacha. David Yearsley, muzykolog z USA, widzi ten utwór jako przykład barokowej muzycznej praktyki *ars moriendi*, powiązanej z teologią krzyża. Dla Ann Leahy (zm. 2007), muzykolożki z Irlandii, jest on głęboko osobistym zwieńczeniem eschatologicznego cyklu *Chorałów lipskich* i ilustracją luterńskiego aksjomatu *simul iustus et peccator*. Z kolei autor niniejszego artykułu proponuje teologiczno-starologiczną (gr. *stauros* – krzyż) interpretację *Vor deinen Thron*.

**Słowa kluczowe:** retoryka muzyczna, *ars moriendi*, eschatologia, śmierć, grzech, Diabeł, Lutrova teologia krzyża

**Summary:** The Music of the Cross. On the Theology of J.S. Bach's *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*

The author presents three theological interpretations of the chorale fantasy *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* by Johann Sebastian Bach. David Yearsley, a US musicologist, perceives this work as an example of the Baroque musical practice of *ars moriendi*, connected with the theology of the cross. To Ann Leahy (d. 2007), a musicologist from Ireland, it is a deeply personal crowning of the eschatological cycle of *Leipzig Chorales* and an illustration of the Lutheran axiom *simul iustus et peccator*. In turn, the author of this paper offers a theological-stau-  
rological (Gr. *stauros* – cross) interpretation of *Vor deinen Thron*.

**Keywords:** musical rhetoric, *ars moriendi*, eschatology, death, sin, Devil, Luther's theology of the cross

### Wstęp

Albert Schweitzer, którego studium *Jan Sebastian Bach* z początku XX w. odegrało ważną rolę w rozumieniu biografii i muzyki Kantora z Lipska, po wstaniu *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* BWV 668 przedstawił w taki oto sposób: „[Bach] Podczas choroby [oczu, w połowie maja 1749 r.] zajmował się nadal rewizją swoich większych fantazji choralowych. [...] Cały ostatni okres spędził chyba w zaciemnionym pokoju [pierwsza operacja oczu odbyła się 30 listopada

1749 r., a druga, nieudana, 5–8 kwietnia 1750 r., 20 lipca miał udar, dwa dni potem w domu wyznał się i przyjął Komunię świętą]. Gdy poczuł, że śmierć się zbliża, podyktował [zięciowi] Altnikolowi fantazję choralową na temat melodii *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, każąc mu jednak umieścić jako tytuł początek pieśni *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*, śpiewanej na tę samą melodię. [...] W ciemnym pokoju, już osłonięty cieniem śmierci, tworzył Bach to dzieło, które nawet wśród jego prac jest jedyne w swoim rodzaju. [...] Zgiełk świata nie przenikał przez przysłonięte okna. Umierającego Bacha otaczała już harmonia sfer”<sup>1</sup>.

Język niemieckiego biografy Jana Sebastiana urzeka, tyle że ta „kronika” ostatnich jego dni ma niewiele wspólnego z prawdą historyczną. Więcej w niej romantycznego sentymentalizmu i patetyzmu niż faktów, o których zresztą w tym wypadku wiadomo niewiele. Schweitzer w istocie dopisał kolejne piętro do romantyczno-niemieckiego mitu o geniuszu Lipskiego Kantora i zupełnie niezwykłych okolicznościach powstania jego nadzwyczajnego ostatniego dzieła, muzycznej modlitwy na śmierć. Początki zaś tego mitu sięgają adnotacji znajdującej się na odwrocie tytułowej strony pośmiertnego, pierwszego wydania *Die Kunst der Fuge* (1751), dotyczącej fantazji *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, umieszczonej na końcu partytury cyklu: „Zmarłemu Autorowi tego dzieła [*Sztuki fugi*] choroba oczu i śmierć, która krótko po niej nastąpiła, nie pozwoliła na ukończenie ostatniej fugi, w której wejście trzeciego tematu wymienia jego samego z nazwiska; toteż postanowiono, dla wynagrodzenia przyjaciółom jego muzy, dodać na końcu ten czterogłosowy chorał, który zmarły w czasie swojej ślepoty podyktował pod wpływem chwili jednemu ze swoich przyjaciół”<sup>2</sup>. Z kolejnymi latami kolejni znawcy i admiratorzy sztuki Bacha wzbogacali ten przejmujący obraz o kolejne niezwykle czy cudowne „fakty”. Tymczasem Jan Sebastian nie mógł w swoich ostatnich dniach podyktować *Wenn wir in höchsten Nöten*, a to z tej przyczyny, że utwór ten już istniał, i to w dwóch wersjach. Pierwsza, krótsza – BWV 641 – powstała około 1714 r., składa się z 9 taktów i okraszona jest okazałą ornamentyką, a została przeznaczona do zbioru *Orgelbüchlein*. Z kolei dłuższą – BWV 668a – napisaną już chyba w okresie lipskim, Bach opracował na bazie wersji BWV 641, którą pozabawił w sopra-

<sup>1</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Kraków 1987, s. 164–165.

<sup>2</sup> Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczonec*, tłum. B. Świdorska, Warszawa 2011, s. 522.

nie ornamentyki, wydłużył do 45 taktów, dodał odcinki kontrapunktyczne (kanoniczne) przed każdym z 4 wejść melodii chorału (*cantus firmus*) (takty 8–11, 19–22, 29–32, 40–45) i wzbogacił chromatyką.

Kres życia Jana Sebastiana obrósł grubą warstwą mitu, to prawda, ale mimo wszystko w adnotacji na okładce *Sztuki fugi* „musi być ziarno prawdy” – zasadnie przekonuje Christoph Wolff, który mniej więcej tak zrekonstruował hipotetyczną historię *Vor deinen Thron* BWV 668<sup>3</sup>: Bach w ostatnim okresie życia wracał do swoich fantazji chorałowych, poprawiał je zgodnie z cechami właściwymi dla swojej muzyki tego czasu, zdominowanej przez kontrapunkt ścisły, kanon i fugę. Gdy jednak przeżył udar, pomyślał, że jego śmierć jest blisko. Ślepy i cierpiący przypomniał sobie fantazję BWV 668a, do której już nie raz wracał, i poprosił anonimowego „przyjaciela”, by mu ją zagrał. Słuchając, postanowił wprowadzić do utworu kilka poprawek. Zdecydował także o zmianie tytułu – na *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*, „Przed tron Twój oto zbliżam się”. Hymn pod tym tytułem w Kościele luterańskim śpiewano także do melodii pieśni *Wenn wir in höchsten* – „Gdyśmy w największej biedzie już”. Ostatecznie w nowej, ostatni raz poprawionej postaci, utwór ten został przepisany przez nieznanego kopistę do Bachowego autografu, który pod sygnaturą P 271 znajduje się w Bibliotece Państwowej w Berlinie i w którym znalazło się więcej utworów: 18 fantazji chorałowych BWV 651–668, nazywanych *Chorałami lipskimi*, oraz *Wariacje kanoniczne „Vom Himmel hoch da komm ich her”* BWV 769. Traf chciał, że w zbiorze tym zachował się tylko fragment BWV 668, który kończy się w połowie taktu 26. Powszechnie przyjmuje się, że Bach opracował ten utwór w całości, tyle że jakimś zrzędzeniem losu karta notacji z pozostałymi taktami zaginęła. (*Vor deinen Thron* w wydaniach zwykle uzupełnia się o pozostałe takty zgodnie z wersją BWV 668a – i taką postać tego utworu zakładam w niniejszych rozważaniach). Tymczasem w 1751 r. wydawcy *Die Kunst der Fuge*, nie mając pojęcia o BWV 668, do cyklu dołączyli, jako swoiste zakończenie, wersję BWV 668a<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Tamże. Zob. tenże, *Bach's Musical Universe. The Composer and His Work*, New York 2020, s. 262–263.

<sup>4</sup> Zaprezentowaną tu rekonstrukcję historii powstania *Vor deinen Thron* krytycznie ocenia Peter Williams, podkreślając, że z gruntu opiera się ona na domysłach i przypuszczeniach: „[...] all these steps are conjectural” (*The Organ Music of J.S. Bach*, Cambridge – New York 2003, s. 383). Wypada zauważyć jednak, że rekonstrukcja Wolffa jest wyłącznie hipotezą, zakładającą przy tym, że niekorzystna sytuacja ze źródłami sprawia, iż odpowiedzi na rodzaje się pytania i wątpliwości nie da się udzielić; „Yet this does not rule out conjectural

W swoją rekonstrukcję historii powstania BWV 668 Wolff wplótł kilka ważnych uwag, które wyznaczają kierunek moich refleksji: „Zachowane źródła tego niezwyklego chorału organowego (w jego trzech wersjach) bezspornie potwierdzają zaangażowanie kompozytora, zarówno duchowe, jak i artystyczne, w stworzenie większego opracowania w okresie tuż przed śmiercią. Pozwalają one zrozumieć głęboką religijność Bacha [...]”<sup>5</sup>. I właśnie o tę religijność w *Vor deinen Thron* pytam w niniejszych rozważaniach, zaznaczając od razu, że zaprezentowana w nich odpowiedź nie pretenduje do wyczerpującej. Raczej sygnalizuje, inspirując się studiami kilkorga autorów, możliwy kierunek poszukiwań.

### Chorał i hymny

Hymn *Wenn wir in höchsten Nöten sein* powstał w XVI w. Jego autorem był Paul Eber (1511–1569), ewangelicki teolog, uczeń Marcina Lutra i Filipa Melanctona. W weimarskiej księdze hymnów z 1713 r. utwór ten znalazł się w rubryce „Dotyczy krzyża, prześladowania i oskarżeń”. Jego tekst nawiązuje do modlitwy Jehszafata z rozdziału 20. Drugiej Księgi Kronik<sup>6</sup> i hymnu *In tenebris nostrae*, pióra Joachima Camerariususa (1500–1574)<sup>7</sup>, nauczyciela Ebera w Norymberdze, a od 1541 profesora uniwersytetu w Lipsku. Skruszony grzesznik w wielkiej niedoli błaga Boga, by uwolnił go od strachu i nieszczęścia. Melodia *Wenn wir in höchsten Nöten* opiera się na kompozycji *Leve le cœur* Louisa Bourgeois (1515–1561), francuskiego luterańskiego kompozytora i teoretyka muzyki.

---

arguments that may at least pave the way toward such an answer” (*The Deathbed Chorale: Exposing a Myth*, [w:] *Bach. Essays on His Life and Music*, Cambridge 1991, s. 288). Bliski mi jest pogląd Wolffa, tym bardziej że stanowisko samego Williama także opiera się na przypuszczeniach i domysłach, które jawią się dużo mniej przekonujące niż te Wolffa. Jeden, ale znamienity przykład dotyczący ostatnich dni Jana Sebastiana: „The most I can imagine is that the ailing, sight-impaired Bach had a chorale played over (by his daughter?) and suggested a few changes, perhaps [podkreślenie w tekście] but not necessarily in readiness for a copy to be inserted into P 271” (tamże, s. 384).

<sup>5</sup> Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 522–523.

<sup>6</sup> Zob. *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, [w:] *The Canterbury Dictionary of Hymnology*, <<https://hymnology.hymnsam.co.uk/w/wenn-wir-in-hoechsten-noeten-sein>> [dostęp: 28.08.2020].

<sup>7</sup> Zob.: Ch. S. Terry, *Johann Sebastian Bach, Bach's Chorals*, t. 3: *The Hymns and Hymn Melodies of the Organ Works*, Cambridge 1921, s. 320.

Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* – tekst niemiecki i przekład polski<sup>8</sup>

- |  |  |
|--|--|
| 1. Wenn wir in höchsten Nöthen sein<br>und finden weder Hülf noch Rath<br>ob wir gleich sorgen früh und spat<br>und wissen nicht/ wo aus noch ein/ | 1. Gdyśmy w największej biedzie już<br>I nie masz wyjścia ani rusz,<br>A rady i pociechy brak<br>Nie zjawia się pomocy znak.             |
| 2. So ist diß unser Trost allein/<br>daß wir zusammen ingemein<br>dich anruffen/ O treuer Gott/<br>um Rettung aus der Angst und Noth               | 2. Tylko może cieszyć nas,<br>Że wszyscy my strwożeni wraz<br>Błagamy, Boże, Twoją moc,<br>Byś skończył biedy naszej noc.                |
| 3. Und heben unser Augn und Hertz<br>zu dir in wahrer Reu und Schmerz/<br>und suchen der Sündn Vergebung<br>und aller Straffen Linderung.          | 3. Do Ciebie się podnosi duch:<br>Ze łzami i wśród rzewnych skruc<br>Prosimy, byś nam łaskaw był<br>I różgę nas karzącą skrył.           |
| 4. Die du verheissest gnädiglich<br>allen/ die darum bitten dich/<br>im Namen deins Sohns Jesu Christ/<br>der unser Heyl und Fürsprechr ist.       | 4. Litośnie patrzy Bóg na młość<br>Tych, co zbrzydzili sobie złość.<br>W Chrystusie, który zbawia ich,<br>Jak Ojciec z nędzy wyrwie ich. |
| 5. Drum kommen wir, O Herre Gott/<br>und klagen dir all unser Noth/<br>weil wir jetzt stehn verlassen gar/<br>in grosser Trübsal und Gefahr.       | 5. Do Ciebie idziem, Tyś nasz Pan!<br>Ach spojrzysz na nasz nędzny stan,<br>Jak tu się mnoży pokus trąd<br>I jak nam zguba grozi stąd.   |
| 6. Sieh nicht an unsre Sünde groß/<br>sprich uns derselben aus Gnaden loß/<br>steh uns in unserm Elend bey/<br>mach uns von allen Plagen frey.     | 6. Na nasz grzech, Panie, w lasce patrz,<br>Od winy nas uwolnić racz;<br>Z uścisków wyjść dopomóż nam,<br>Kajdany utrapienia złam!       |
| 7. Auf daß von Hertzen können wir<br>nochmahls mit Freuden dancken dir/<br>gehorsam seyn nach deinem Wort/<br>dich allzeit preisen hier und dort.  | 7. Daj, byśmy z serca mogli cześć<br>I dziękczynienie Tobie nieść<br>I wiernie Twych słuchając słów,<br>Z Twej łaski się pocieszyć znów. |

Hymn *Für/ Vor deinen Thron tret ich hiermit* powstał w XVII w., a napisał go Bodo von Hodenberg (1604–1650), niemiecki urzędnik i poeta. Georg Christian Schemelli (1678–1762), muzykolog i absolwent lipskiej Thomasschule,

---

<sup>8</sup>Tekst niemiecki za: *Kirchen-Gesangbuch: für Evangelisch-Lutherische Gemeinden*, nr 387, s. 331, <<https://hymnary.org/hymn/KGEL1862/387?media=text>>; [dostęp: 20.08.2020]. Przekład polski za: *Śpiewnik ewangelicki. Codzienna modlitwa, pieśń, medytacja, nabożeństwo*, wybór pieśni, redakcja i opracowanie Międzykościelna Komisja Śpiewnikowa, Bielsko-Biała 2002, nr 419, s. 586. Polski przekład pierwszej zwrotki: „Gdy bieda jest najcięższa już” – nie oddaje ważnego niuansu znaczeniowego niemieckiego oryginału, gubiąc zaimek *wir*, „my” – dlatego go poprawiam.

hymn ten uznał za pieśń na czas poranny, z kolei Eduard Emil Koch (1809–1871), pastor i hymnolog, w *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen* umieścił go w części „Pieśni czasu południa”. Chorał pt. *Für deinen Thron tret ich hiermit* ukazał się drukiem po raz pierwszy w 1646 r., a pomysły był jako modlitwa poranna, południowa i wieczorna<sup>9</sup>.

Chorał *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* – tekst niemiecki i przekład polski<sup>10</sup>

- |  |   |
|--|---|
| 1. Für deinen thron tret' ich hiermit,<br>O Gott! und dich demüthig bitt',<br>Wend' dein genädig angesicht<br>Von mir, dem armen sünder, nicht.          | 1. Przed tron Twój oto zbliżam się,<br>O, Boże, kornie proszę Cię:<br>Nie odwróć łaski twarzy Twej,<br>Na biedę grzechu patrzeć chciej. |
| 2. Du hast mich, o Gott Vater mild!<br>Gemacht nach deinem ebenbild,<br>In dir web', schweb' und lebe ich,<br>Vergehen müßt' ich ohne dich.              | 2. Ojciec łagodny, Boże mój,<br>Stworzyłeś mnie na obraz swój.<br>Tylko ja w Tobie życie mam,<br>Bez Ciebie ku przepaści gnam.          |
| 3. Errettet hast du mich gar oft<br>Ganz wunderlich und unverhofft,<br>Da nur ein schritt, ja nur ein haar<br>Mir zwischen tod und leben war.            | 3. Ty ratowałeś często mnie,<br>Gdym bez nadziei był na dnie,<br>Znienacka zadawałeś cios<br>Śmierci, co była tuż, o włos.              |
| 4. Verstand und ehr' hab' ich von dir,<br>Des lebens nothdurft gibst du mir,<br>Dazu auch einen treuen freund,<br>Der mich im glück und unglück mein     | 4. Ty mnie szanujesz, dobrze znasz,<br>Co mi potrzeba, szybko dasz.<br>Przyjaciół Tyś na wieki mój,<br>W dobrem i złem ja zawsze Twój.  |
| 5. Gott Sohn! du hast mich durch dein blut<br>Erlöset von der höllengluth,<br>Das schwer' gesetz für mich erfüllt,<br>Dadurch des Vaters zorn gestillt.  | 5. O, Synu Boga, w Twojej krwi<br>Ratunek jest od piekła mi.<br>Spełniłeś prawa trudny zew<br>I tak skruszyłeś Boga gniew.              |
| 6. Wenn sünd' und satan mich anklagt,<br>Und mir das herz im leib verzagt,<br>Alsdann brauchst du dein mittleramt,<br>Daß mich der Vater nicht verdammt. | 6. Gdy Szatan przybył, a grzech z nim<br>I rozpacz trysła w sercu mym,<br>Dla Twego dzieła, dzięki Ci,<br>Ojciec darował winę mi.       |

<sup>9</sup> Informacje za: A. Leahy, *J. S. Bach's „Leipzig” Chorale Preludes. Music, Text, Theology*, red. R. A. Leaver, Lanham–Toronto 2011, s. 265.

<sup>10</sup> Tekst niemiecki za: *Kirchen-Gesangbuch: für Evangelisch-Lutherische Gemeinden*, nr 315, s. 263, <<https://hymnary.org/hymn/KGEL1862/315>>; [dostęp: 20.08.2020]. Wydaje się, że nie istnieje polski oficjalny luterski przekład tego hymnu.

7. Du bist mein' vorsprach' allezeit,  
Mein heil, mein trost und meine freund',  
Ich kann durch dein verdienst allein  
Hier ruhig und dort selig sein.

8. Gott heil'ger Geist, du höchste kraft,  
Deß gnade in mir alles schafft,  
Ist etwas gut's am leben mein,  
So ist es wahrlich lauter dein.

9. Dein ist's, daß ich Gott recht erkenn',  
Ihn meinen Herrn und Vater nenn',  
Sein wahres wort und sakrament  
Behalt' und lieb' bis an mein end'

10. Daß ich fest in anfechtung steh',  
Und nicht in trübsal untergeh',  
Daß ich im herzen trost empfind',  
Zuletzt mit freuden überwind'.

11. Drum dank ich dir mit herz und mund,  
O Gott! in dieser (morgen, mittags,) abend-  
stund'

Für alle güte, treu' und gnad',  
|Die meine seel' empfangen hat.

12. Und bitt', daß deine gnadenhand  
Bleib' über uns heunt (heut) ausgespannt,  
Mein amt, gut, ehr', freund, leib und seel'  
In deinen schutz ich dir befehl'.

13. Hilf! daß ich sei von herzen fromm,  
Damit mein ganzes christhum  
Aufrichtig und rechtschaffen sei,  
Nicht augenschein und heuchelei.

14. Entlaß mich meiner sündenschuld,  
Und hab' mit deinem knecht geduld,  
Zünd' in mir glauben an und lieb',  
Zu jenem leben hoffnung gib.

15. Ein selig's ende mir bescher',  
Am jüngsten tag erweck' mich, Herr!  
Daß ich dich schaue ewiglich.  
Amen, Amen, erhöre mich.

7. Obroną moją zawsześ Ty,  
Pociechą i radością mi,  
Dla Twoich zasług pokój mam,  
Zbawienia dar też będzie dan.

8. O, Boży Duchu, łaska Twa  
Z wysoka splywa hojnie tak.  
Co tylko dobre w życiu mym  
Nie moim dziełem jest, lecz Twym.

9. To dzięki Tobie Boga znam,  
Panem i Ojcem zawsze mam,  
Sakrament, słowo prawdy też,  
Chcę kochać Go po życia kres.

10. Dar w pokuszeniu sił mi dan,  
W utrapień czas nie jestem sam,  
Pociecha w sercu moim brzmi,  
Wreszcie i radość dana mi.

11. Z serca i usty wdzięczność ma  
Dla Ciebie Boże w końcu dnia  
Za dobro, wierność, łaskę Twą,  
Którymi sycisz duszę mą.

12. Łaski tak szczodrej ręki Twej  
Dać dzisiaj dla nas, Panie, chciej.  
Przyjaciół, duszę, ciało, dom  
W swojej opiece miej i chroń.

13. Spraw, bym pobożny w sercu był,  
Chrześcijaństwem w głębi duszy żył,  
Niech będzie ono prawe już,  
A udawane we mnie zmóż.

14. Odpuść przewinę grzechów mych,  
Cierpliwym bądź dla zasług Twych,  
Wzmocnij mą wiarę, miłość wzmóż,  
Nadzieję, bym żył z Tobą już.

15. Błogosławioną śmierć daj mi,  
Obudź ze snu u końca dni,  
Bym wiecznie, Panie, widział Cię,  
Amen, amen, wysłuchaj mnie.

## 2. Zmiany i poprawki

Jan Sebastian w ostatnich dniach życia w swojej muzycznej modlitwie na śmierć zmienił tytuł oraz wprowadził do niej – w części, która się zachowała – cztery poprawki:

Takt 7: w tenorze zwiększył liczbę nut z trzech do ośmiu, w rezultacie w tym głosie dwa razy pojawia się grupa trzech nut opadających, połączonych belką: ósemka i dwie szesnastki:

Takt 9: zaburzył jednostajny ruch ósemkowy partii pedałowej rytmem punktowanym:

Takt 10: rozwinął kadencję pierwszego fragmentu, wprowadzając przed toniczne G-dur akord e-moll, w rezultacie tworząc kadencję zwodniczą i odkładając pełną kadencję toniki do taktu 11:



Takt 26: Bach w pierwszej części tego taktu (pozostalej części nie znamy) wprowadził rytm punktowany w sopranie w miejsce pochodzącego ósemkowego:



Wolff ostatecznie konkluduje: „[...] zachowany fragment pokazuje wyższą jakość kunsztu ostatecznej wersji w porównaniu ze starszą wersją *Wenn wir in höchsten Nöten*, bez względu na niezmienną podstawową substancję tego utworu”<sup>11</sup>. Muzykolog ten sporo mówi o technicznych i artystycznych aspektach fantazji *Vor deinen Thron* i Bachowych poprawek, ale o aspektach duchowo-religijnych milczy. Wypada teraz skupić się właśnie na nich.

### 3. *Ars moriendi*

Jan Sebastian do fantazji *Wenn wir in höchsten* wracał nie raz i nie raz ją poprawiał. To oczywiste, że chorał luterński z tym tytułem miał dla niego szczególne znaczenie. Wiele wskazuje na to, jeśli pójść tropem ustaleń Davida Yearsleya, że Bach pracował nad nim w ramach praktykowanej wówczas muzycznej *ars moriendi*. W muzycznych opracowaniach tematu umierania i śmierci wyjątkowe miejsce przypadło „językowi” kontrapunktu ścisłego, szczególnie w jego postaci kanonicznej. W kazaniach, traktatach teologicznych i muzykologicznych epoki renesansu i baroku ta forma i technika muzyczna często miała znaczenie eschatologiczne – jako muzyczna *Todes-Gedanken* zajmowała ważne miejsce w ówczesnym praktykowaniu sztuki gotowania się na śmierć<sup>12</sup>.

W Niemczech XVII i XVIII w. kontrapunkt/kanon traktowano jako narzędzie muzycznej kontemplacji śmierci. Świadectwem takie utwory jak *Musicalische Sterbens-Gedancken* Johanna Pachelbela (1653–1706), *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* Dietricha Buxtehudego (1637–1707), *Ricercar sopra la Morte della mia carissima Madre Catharina Maria Stubenrauen* Nicolausa Adama Strungka. Przyjmując, że Jan Sebastian „interesował się dziełami kompozytorów końca

---

<sup>11</sup> Ch. Wolff, *The Deathbed Chorale*, dz. cyt., s. 292.

<sup>12</sup> D. Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge 2002, s. 18.

XVII w., którzy widzieli związek między śmiercią a wyszukany kontrapunktem, trudno się dziwić, że eksplorował je w *Vor deinen Thron* podczas długich godzin własnego umierania”<sup>13</sup>.

Śmierć wiązano z kontrapunktem, szczególnie z kanonem między innymi z tej racji, że umożliwiał harmonijne współistnienie ze sobą samodzielnych linii melodycznych, a tym samym był w stanie odwzorowywać i wyrażać harmonię sfer, wiecznego porządku świata boskiego i jednocześnie uobecniał na tym padole harmonię niebiańskich przestworzy, do których bramą dla ludzi jest śmierć. W kanonie/kontrapunkcie ziszczało się niewypowiedziane niebiańskie *mysterium harmonicum*. Dzięki tej właściwości kanon był w stanie niejako sprowadzać w nasz świat wieczność, a tym samym odsłaniać przed oczami śmiertelnych rąbek tajemnicy tego, co dzieje się z nimi, z ich duszą i ciałem, co czeka ich w chwili żegnania się z tym światem.

Zagadnienia te stały się w czasach Bacha przedmiotem debat, a kluczową rolę odgrywała w nich teologia i metafizyka duszy, z pytaniami o to, co dzieje się z nią po śmierci człowieka, gdy opuszcza ciało oraz o warunki, jakich spodziewano się dla niej w niebie. Ówczesnie zwykle przyjmowano w luteranizmie, że dusza od razu po śmierci opuszcza ciało, a zbawiona – natychmiast wstępuje do nieba<sup>14</sup>, by uczestniczyć w koncercie na chwałę Boga, w – dodajmy – kontrapunktycznej, kanonicznej harmonii<sup>15</sup>. W tego rodzaju metafizyce śmierć jawiła się jako wyzwolenie z „okowów” ciała, czyli tego, co materialne, przyziemne, śmiertelne, grzeszne, ku temu co duchowe, nadziemskie, nieśmiertelne i święte.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Sam Marcin Luter, owszem, trzymał się tradycyjnej definicji śmierci jako oddzielenia duszy od ciała, ale – w przeciwieństwie do swoich siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych następców – nie twierdził, że duszę czeka szczęście od razu po opuszczeniu ciała. Reformator traktował śmierć jako sen: „Śmierć stała się moim snem” – „Tod ist mein Schlaf worden” – jak ujął to w chorale *Mit Fried und Freud*, który włączył do pierwszego zbioru chorałów pogrzebowych, opublikowanych po 1542 r. W owym śnie dusza trwa do Dnia Ostatniego, kiedy zostanie przebudzona, by połączyć się z ciałem, które do kresu czasu pozostaje w grobie, ale pod okiem Boga. Zob. J. Motyka, *Zagadnienie śmierci*, <[http://www.luteranie.pl/materialy/rozne\\_pisma/ks\\_jan\\_motyka\\_zagadnienie\\_smierci,1472.html](http://www.luteranie.pl/materialy/rozne_pisma/ks_jan_motyka_zagadnienie_smierci,1472.html)>; [dostęp: 28.08.2020]; J. Fidura, *Eschatologia Marcina Lutra a pobożność ludowa XIX w.*, „Forum Teologiczne” 2002, nr 3, s. 133–152.

<sup>15</sup> Zob. D. Yearsley, *Ideologies of Learned Counterpoint in the North German Baroque. A Dissertation Submitted to the Department of Music and the Committee on Graduate Studies of Stanford University*, Ann Arbor 1994, s. 141–197.

Bach – sugeruje Yearsley – pomyślał *Vor deinen Thron* jako muzyczne wcielenie takiej właśnie teologii duszy i śmierci, ujęte w osobistej perspektywie. Mówiąc ściślej, fantazja ta jest muzycznym przedstawieniem aktu zbliżania się do śmierci i samej śmierci, kiedy dusza odrywa się od ciała i uwalnia od tego, co cielesne, a wznosi do tego, co duchowe. Jan Sebastian w swoich ostatnich dniach w misternie obmyślonym kontrapunkcie antycypuje „lot duszy ze swego cierpiącego ciała i jej natychmiastowy udział w niebiańskim koncercie”<sup>16</sup>. W BWV 668 Bach, posługując się bardzo ścisłym, wyszukany – czyli intelektualnym, duchowym – kontrapunktem, ogolocił pierwszą wersję *Wenn wir in höchsten Nöten* z jej zmysłowości, cielesności, eliminując z niej pyszną ornamentykę, a tym samym skierował utwór ku niebu. Jan Sebastian tworzył w myśl zasady, że w ramach praktyki *ars moriendi* to, co cielesne i zmysłowe, można muzycznie wyrazić z pomocą kontrapunktu niewyszukanego, wyszukany rezerwując dla tego, co duchowe i niezmysłowe. W „narracji” *Vor deinen Thron* „złożoność kontrapunktycznych głosów rośnie z każdym odcinkiem imitacyjnym przeplatany wejściami *cantus firmus*”, sprawiając, że kontrapunkt staje się coraz bardziej intelektualny<sup>17</sup>.

W ostatnich latach życia Jana Sebastiana dokonywała się w Niemczech zasadnicza transformacja w kulturze umierania i śmierci. Nowy rodzaj humanistów, bardów oświecenia, rozpoczął atak na tradycyjną *ars moriendi*, z jej koniecznością ustawicznego myślenia i pamiętania o śmierci, z tęsknotą za nią, ale też z lękiem, bo godzina śmierci to czas wzmożonej walki Szatana o duszę umierającego, oraz z ciągłym gotowaniem się do niej. Nowy humanizm odwracał oczy od śmierci, a koncentrował się na życiu, postulując, by żyć jego pełnią, do samego końca, bo kontemplacja śmierci często prowadzi do lęku i trwogi, z życia czyniąc udrękę. Jeszcze raz Yearsley: „Tymczasem Bach uważał, że śmierci należy się bać i z tej racji trzeba się do niej gotować. Dlatego też jego ostatnie twórcze wysiłki zaowocowały taką formą *Vor deinen Thron*, którą można uznać za jeden z najbardziej trwałych wyrazów luterańskiej sztuki umierania. „[...] Żyjąc w ziemskim świecie całkowitej ciemności, wsłuchiwał się w swoje myśli o śmierci w postaci kontrapunktycznego opracowania ponadczasowej melodii chorału. Kontynuując muzyczne *Todes-Gedancken* ze swojego łoża, wiernie i żarliwie oczekiwał dopuszczenia do wiecznie doskonałego koncertu w niebie, antycypując opuszczenie swojej własnej ślepoty i wejście do

<sup>16</sup> Tenże, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, dz. cyt., s. 33.

<sup>17</sup> Tamże, s. 36.

olśniewającego światła niebiańskiej wizji, słysząc, jak nieskończona muzyka aniołów zalewa jego *Vor deinen Thron*<sup>18</sup>.

#### 4. *Iustus et peccator*

Inną metodologiczną drogą interpretacji *Vor deinen Thron* w kategoriach teologicznych poszła Anne Leahy (zm. 2007)<sup>19</sup>. Yearsley interpretacyjnej inspiracji szukał głównie w kontekście dalszym, bo kulturowym i historycznym, zasadniczo bez oglądania się na inne dzieła Bacha. Tymczasem Leahy inspiracji szukała w kontekście bliższym, w innych utworach Jana Sebastiana, tych wokalnych, w których znajdowała podobne myślenie muzyczno-religijne i takie same figury retoryczno-muzyczne. W ten sposób w BWV 668 odkryła inny, ale także ciekawy, świat teologiczny. Mówiąc najogólniej, Bachową muzyczną modlitwę na śmierć zobaczyła jako ostatnią część eschatologicznego cyklu, składającego się z osiemnastu fantazji chorałowych i *Wariacji kanonicznych*.

Co do zmiany tytułu na *Vor deinen Thron*, w której Leahy podkreśliła przejście od zbiorowego *wir*, „my”, do osobistego, intymnego *ich*, „ja” – od „Gdyśmy w największej biedzie już” do „Przed tron Twój oto zbliżam się”<sup>20</sup> – to przypominała ona, że Bach zwykł częściej podstawiać inny tekst do tej samej czy tylko w niewielkim stopniu zmienionej melodii. Znamiennym przykładem jest *Crucifixus* z *Mszy b-moll* BWV 232, nowe tekstowe wcielenie melodii kantaty *Wainen, Klagen, Sorgen, Zagen!* BWV 12. Jan Sebastian jednak decydował się na tego rodzaju krok zasadniczo wtedy, gdy nowy tekst – jak w wypadku *Crucifixus* i BWV 12 – teologicznie odpowiadał pierwotnemu. Znaczy to, że BWV 668a i BWV 668 zawierają podobną teologię, związaną z konkretnymi, odpowiadającymi sobie treścią fragmentami ich hymnów. Muzykolożka przyjęła, że Bach, pisząc BWV 641 i 668a, miał na myśli treść zwrotki szóstej hymnu *Wenn wir in höchsten*: „Na nasz grzech, Panie, w lasce patrz, /Od winy nas uwolnić racz;/Z uścisków wyjść dopomóż nam,/Kajdany utrapienia złam!”, z kolei w wypadku BWV 668 – zwrotki pierwszej: „Przed tron Twój oto zbliżam się,/O, Boże, z serca proszę Cię:/Łaskawe lico dla mnie miej, Biednego

<sup>18</sup> Tamże, s. 40–41.

<sup>19</sup> A. Leahy, „*Vor deinen Thron tret ich*”: *The Eschatological Significance of the Chorale Settings of the P271 Manuscript of the Berlin Staatsbibliothek*, „Bach” 2006, nr 2, vol. 37, s. 81–118. Zob. też: taż, *J. S. Bach's „Leipzig” Chorale Preludes*, dz. cyt., s. 265–280.

<sup>20</sup> Zob. też: R. Stinson, *J. S. Bach's Great Eighteen Chorales*, New York 2001, s. 105.

w grzechu przyjąć chciej”. Tylko te dwie – jej zdaniem – odpowiadają muzycznej tkance tej trzykrotnej wizji fantazji choralowej i okolicznościom powstania jej ostatniej wersji.

Szczegóły teologii *Vor denen Thron* Leahy ustalała – jak wspomniałem – z pomocą innych utworów Jana Sebastiana. Na przykład imitacyjną inwersję tematów w odcinkach kanonicznych poprzedzających pojawianie się melodii chorału (*cantus firmus*) interpretuje w świetle imitacji we *Mszy F-dur* BWV 233, a konkretnie w analogii do inwersji w *Christe eleieson* i *Kyrie eleison*. Inwersja w tych liturgicznych częściach – a zatem można przyjąć, że także w BWV 668 – wiąże się z błaganem wznoszonym przez grzesznika do Boga o zmiłowanie i miłosierdzie, w którego udzielaniu kluczową rolę odgrywa Chrystus<sup>21</sup>. Ale Leahy dopuszcza jeszcze jedną teologiczną wykładnię inwersji tematu, widząc ją jako ilustrację luterkańskiego aksjomatu, że człowiek przed Bogiem jest jednocześnie usprawiedliwiony i grzeszny, *simul iustus et peccator*: znaczenie tego imitacyjnego z głosów w BWV 668, który w utworze wznosi się, jest takie, że człowiek, jako usprawiedliwiony (*iustus*), jest przyciągany łaską Bożą na niebiański koncert; z kolei znaczenie głosu opadającego i w inwersji – że ciężar grzechu oddala grzesznika (*peccator*) od Boga, stając się dla niego przeszkodą na drodze do nieba<sup>22</sup>. Grzeszność człowieka kroczącego przed boski tron Bach ukazuje z pomocą chromatyki, która pojawia się już w takcie 2., pod postacią figury retoryczno-muzycznej *passus duriusculus*<sup>23</sup>, i ciągnie się do początku pierwszego wejścia melodii chorału (takty 8–11), a potem „rozwija się” w odcinku poprzedzającym drugie jej wejście (takty 19–22) i prawdziwie „wybuchą” przed trzecią częścią *cantus firmus* (takty 29–32), nie znikając przed częścią czwartą (takty 40–45).

Ostatecznie Leahy konkluduje: „W BWV 668 pokorny chrześcijanin błaga Boga o miłosierdzie. Wydaje się wysoce sensowne, że Bach, świadom

---

<sup>21</sup> A. Leahy, *J. S. Bach's „Leipzig” Chorale Preludes*, dz. cyt., s. 278.

<sup>22</sup> Zob. też, „*Vor deinen Thron tret ich*”, art. cyt., s. 109. Autorka ta dodała do tego: „[...] inversion [w *Vor deinen Thron...*, dopisek J. M.] [...] can be used to portray [...] the soul looking on the face of God (not turning), or equally, Christ in the image of the Father.”; (tamże).

<sup>23</sup> H. H. Eggebrecht pisał: „[...] *passus duriusculus*, a «harsh passage»: the insertion of semitone steps causes them to (as it were) stray from the regular diatonic mode, and could be taken as an image of straying from God, and thus as an expression of sinfulness.” (*Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*, transl. R. Evans, New York 2016, s. 74; por. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006, s. 312.)

swojej śmiertelności, zdecydował się odnieść eschatologiczny tekst do istniejącej już melodii z bardzo osobistej perspektywy<sup>24</sup>.

## 5. Dobroć Boga

Christian Wolff, kreśląc historię powstania *Vor deinen Thron*, stwierdza, że Bach poprawki wprowadzone do tego utworu „uznał za konieczne, by mógł pojawić się przed tronem swego Stwórcy”<sup>25</sup>. Sam autor tych słów akcentuje artystyczną perfekcję Lipskiego Kantora, który zapewne chciał przemówić do Boga jak najdoskonalszą muzyką, ale (przynajmniej) dwie z poprawek zdają się kryć także ważne treści teologiczne: kadencja zwodnicza i *figura corta*.

Kadencję zwodniczą i tym samym opóźnienie kadencji właściwej Jan Sebastian mógł pomyśleć jako wyraz trudów ludzkiego życia, zgodnie ze spostrzeżeniem Erica Chafe’a, że w jego muzyce zabiegi takie mogą wskazywać na zawile drogi naszej egzystencji, „jej liczne zakręty i zwroty, odroczenia, rozczarowania, tęsknoty, poszukiwania itd.”<sup>26</sup> Być może mamy tu także aluzję do samej śmierci, jak w wypadku arii w kantacie *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54 („Przeciwstawiaj się grzechowi”), gdzie taka kadencja ilustruje słowa o „kłątwie, która śmiertelną jest”<sup>27</sup>. Jakby umierający Bach chciał odsunąć od siebie śmierć, opóźnić jej cios, zyskać jeszcze na czasie, by odroczyć Boży wyrok i lepiej przygotować się do spotkania z Bogiem twarzą w twarz... W obu interpretacyjnych wypadkach religijna wymowa *Vor deinen Thron* zyskuje na głębi i egzystencjalno-eschatologicznej ostrości.

Szczególne znaczenie teologiczne kryje w sobie także *figura corta*, czyli „grupa złożona z trzech nut o drobnych wartościach, z których pierwsza jest dwukrotnie dłuższa od drugiej i trzeciej, np. układ ósemka i dwie szesnastki”<sup>28</sup>. W takiej właśnie ósemkowo-szesnastkowej postaci słyszymy ją w takcie 7. *Vor deinen Thron*, ale także w innych taktach. Już Schweitzer zauważył, że figura ta w twórczości Jana Sebastiana służy do wyrażania wszelkich możliwych odcieni

<sup>24</sup> Taż, *J. S. Bach's „Leipzig” Chorale Preludes*, dz. cyt., s. 279.

<sup>25</sup> Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 522.

<sup>26</sup> E. Chafe, *Tears into Wine. J. S. Bach's Cantata 21 in Its Musical and Theological Context*, Oxford–New York 2015, s. 519.

<sup>27</sup> A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. A. Teske, Lublin 2004, s. 226.

<sup>28</sup> T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, dz. cyt., s. 288; por. D. Bartel, *Musica Poetica: Musical–Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997, s. 234.

radości – tej żywej i pełnej zachwytu, niepohamowanej, ale także cichej, mistycznej. Czasami Bach figurę tę stosował „dla wyrażenia radości z wiary w dobroć Boga” – jak w chorale *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 90, gdzie słyszymy słowa: „Kto los swój złożył w ręce Boga/I w Nim nadzieję swoją ma, /Nie dotknie tego żadna trwoga, /Choćby nań spadła dola zła”<sup>29</sup>. Przez pryzmat *figura corta* w *Vor deinen Thron* widzimy człowieka grzesznego (chromatyka, *passus duriusculus...*), który kroczy przed oblicze Najwyższego, mając nadzieję na Jego dobroć i zmiłowanie.

## 6. Diabeł w muzyce

Charles Hubert Hastings Parry w taki sposób uchwycił podstawową wymowę *Vor deinen Thron*: „Śmierć zawsze jakoś dziwnie fascynowała Bacha i była dla niego źródłem inspiracji i pomysłów w wypadku wielu jego najpiękniejszych kompozycji. Teraz ją spotkał, nie z narzekaniem czy lękiem przed nieznanym, lecz z wyrazami wyjątkowego pokoju i zaufania. [...] I tylko w jednym, ostatnim taktie na moment czujemy dotknięcie smutku, kiedy Bach zdaje się oglądać za tymi, których kochał i ku którym teraz kieruje czule spojrzenie bolejącej miłości”<sup>30</sup>.

Niewątpliwie w *Vor deinen Thron* przeważa nastrój pogodny, a przy tym poważny, jest w nim pokój i zaufanie. Chromatyka, która odpowiada za afekty smutne czy grzeszne, owszem, odzywa się, ale jest jakby przygaszona. Można przypuszczać, że nastrój ten jest wynikiem między innymi tonacji, w jakiej Bach napisał tę muzyczną modlitwę na śmierć – G-dur. Zgodnie z barokową retoryką muzyczną tonacja ta – według Christiana Friedricha Daniela Schubartha (1739–1791) – wyrażała wdzięczną namiętność, gorącą przyjaźń i wierną miłość<sup>31</sup>, w tym także w perspektywie eschatologicznej, pełnego nadziei oczekiwania na wejście w niebiańską wieczność<sup>32</sup>.

Lecz trzeba zgodzić się ze stwierdzeniem Parry’ego, że ów pogodny nastrój mocno załamuje się w taktie ostatnim. Być może rzeczywiście sytuacja ta wiąże się z pożegnalnym spojrzeniem Bacha na swoich bliskich, ale retoryka

---

<sup>29</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 48.

<sup>30</sup> C. H. H. Parry, *Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a Great Personality*, New York–London 1909, s. 542–543.

<sup>31</sup> M. Seremet, *Afekt w sztuce wokalne. Interpretacja arii altowych z Pasji według św. Mateusza Jana Sebastiana Bacha w kontekście retoryki muzycznej*, Kraków 2011, s. 35–36.

<sup>32</sup> Zob. E. Chafé, *Analyzing Bach Cantatas*, Oxford 2000, s. 16.

muzyczna podpowiada inne wyjaśnienie. Kluczową rolę odgrywa w nim tryton, który definiuje się jako interwał kwarty zwiększonej lub kwinty zmniejszonej, „[...] trudny do zaśpiewania i w wiekach średnich zabraniano używania go. Mówiło się wtedy, mając na względzie nazwy nut heksachordu: [...] «Mi przeciwko fa jest diabłem w muzyce»<sup>33</sup>. Jeśli jednak tryton pojawiał się w niej w funkcji retorycznej, to wskazywał na to, co bolesne, grzeszne, śmiertelne, diabelskie<sup>34</sup>. Jak w Bachowych kantatach BWV 60 oraz BWV 20 pod wspólnym tytułem *O Ewigkeit, du Donnerwort* („Wieczności, jakież gromy ślesz!”), które – jak *Vor deinen Thron* – zajmują się umieraniem i śmiercią. W BWV 60 Trwoga i Nadzieja prowadzą dialog, w którym ta pierwsza wciąż rozpacza: „Bojaźń śmierci i ból ostatni/Serce me trzyma jakby w matni. [...] Wiara topnieje [...] / Otwarty grób! Jak straszny on!”. Z kolei w BWV 20 czas śmierci jest czasem intensywnego działania Szatana: „Śmierć już nadchodzi [...]. Ujdźże Szatana więzów złych”.

Na końcu kantaty BWV 60 Jan Sebastian umieścił chorał Franza Joachima Burmeistra (zm. 1672), napisany do melodii Johanna Rudolfa Ahle (zm. 1673), ojca Johanna Georga Ahle (zm. 1706). Chór śpiewa tam: „Panie już dość: [...] / Mój Jezus tuż; / Spokojnie zegnaj świat, / Do nieba śpieszę się”<sup>35</sup>. Alfred Dürr, komentując to zakończenie, uchwycił jeden z istotnych jego aspektów, który z powodzeniem można odnieść do zakończenia *Vor deinen Thron*: „Początek z następstwem trzech całych tonów tworzących tryton („Diabolus in musica”), mógł za czasów Ahlego być odczuwany jako niesłychany i usprawiedliwiony jedynie tym, że jako figura muzyczna obrazuje przekraczanie granicy między życiem a śmiercią. [...] W kompozycji Bacha obraz staje się jeszcze wyraźniejszy, jeśli zważyć, że motyw początkowy jest wywieziony z melodii *O Ewigkeit, du Donnerwort* [BWV 60]. Z początkowego a-h-cis<sup>1</sup>-d<sup>1</sup> powstaje w części końcowej a<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-cis<sup>2</sup>-dis<sup>2</sup>”<sup>36</sup> – tryton, prawdziwy „Diabeł w muzyce”.

<sup>33</sup> Tritone, [w:] M. Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, New York 2004, s. 747.

<sup>34</sup> Por. A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, dz. cyt., s. 370.

<sup>35</sup> Kolejne cytaty kantat za: *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. Teske (kantaty kościelne), A. A. Teske (kantaty świeckie), Lublin 2004, s. 41–42, 19–20, 42.

<sup>36</sup> A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, dz. cyt., s. 525–526.



## 7. Teologia krzyża

Zasadniczym rysem duchowości luterańskiej jest i był krzyż Chrystusa. „Marcin Luter chętnie określał swoją teologię nazwą teologia krzyża [...]. Teologia krzyża (*theologia crucis*) koncentruje się – zgodnie z nazwą – na Chrystusowym krzyżu (rozumianym szeroko: jako uniżenie Boga we wcieleniu, ukrycie Bóstwa w człowieczeństwie, poniżenie w męce) jako podstawowym «miejsce» objawienia się Boga i możliwości poznania Go tam przez człowieka”<sup>37</sup>. Ojciec Reformacji pisał w komentarzu do 12. wersetu psalmu 5.: „[...] tylko krzyż jest sędzią i sprawdzianem prawdy”<sup>38</sup>. Wydaje się, że muzyczna modlitwa Bacha na śmierć była wyjątkową okazją do wyrażenia wiary w zbawienną, usprawiedliwiającą moc krzyża Chrystusa. Tymczasem w obu hymnach – *Wenn wir in höchsten i Vor deinen Thron* – słowo krzyż się nie pojawia, a w muzyce BWV 668 nie znajdziemy także figury czy emblematu krzyża<sup>39</sup>. A jednak w utworze tym krzyża nie brakuje. „Kto ma uszy ku słuchaniu, niechaj słucha” (Mk 4,9)...

W ostatnim taktie *Vor deinen Thron*, w którym do głosu dochodzi interwał diabelski, słyszymy duchowe cierpienie człowieka, pod ciężarem grzechu i śmierci, z Szatanem usiłującym wciągnąć go do czeluści piekła. Ale śmierć, potępienie i Diabeł nie mają ostatniego słowa w tym utworze! Na jego końcu rozbrzmiewa nie tryton, ale najczystszy akord G-dur, iście Chrystusowy akord. Chrystusowy, bo z jednym krzyżykiem przy kluczu, a „krzyżyk” z niemiecka to *Kreuz* – „krzyż”<sup>40</sup>. Jezus Chrystus na krzyżu pokonał zarówno Diabła, piekło, jak i śmierć. Na ostateczne zwycięstwo Krzyża zdaje się wskazywać także

---

<sup>37</sup> S. C. Napiórkowski, *Jak uprawiać teologię*, Wrocław 1996, s. 34. Zob. M. Uglorz, *Teologia krzyża ks. Marcina Lutra*, „Teologia i Ambona” 1997, nr 16, s. 43–51. „Kwestia zbawienia stanowiła priorytet refleksji teologicznej wczesnoreformacyjnego Kościoła ewangelickiego i doprowadziła do wypracowania kompletnej koncepcji soteriologicznej, określanej mianem *theologia crucis*, teologia krzyża, stanowiącą oryginalny wkład Lutra w dzieje myśli chrześcijańskiej” (M. Hintz, *Zbawienie świata – zbawienie człowieka. Chrześcijańskie przesłanie nadziei*, „Roczniki Teologiczne ChAT” 2011, nr 1–2, s. 138).

<sup>38</sup> M. Luther, *Complete Commentary on the First Twenty Two Psalms*, trans. H. Cole, London 1826, s. 281, <<https://archive.org/stream/complecommenta01luth#page/280/mode/2up/-search/%22cross+alone%22>>; [dostęp: 28.08.2020].

<sup>39</sup> O krzyżu w muzyce Bacha zob.: E. Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology: the St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Oxford–New York 2014; T. A. Smith, *Bach and the Cross*, „Christian Scholar's Review” 1993, nr 3, s. 267–290.

<sup>40</sup> O retorycznym znaczeniu jednego krzyżyka jako *Kreuz* u Bacha zob.: E. Chafe, *J. S. Bach's „St. Matthew Passion”: Aspects of Planning, Structure, and Chronology*, „Journal of the American Musicological Society” 1982, nr 1, s. 63–64.

5 głosów, które zjawiają się w 3 ostatnich taktach tej czterogłosowej fantazji choralowej. Można przypuszczać, że liczba 5 w tym miejscu to nie przypadek – w symbolice chrześcijańskiej – szczególnie luterkańskiej – 5 jest symbolem krzyżowych ran Chrystusa – to symbol Jego krzyża<sup>41</sup>.

Jeśli dobrze wsłuchać się i wpatrzeć w muzykę *Vor deinen Thron*, to krzyż Chrystusa można dostrzec jeszcze w jednym jej „miejscu”. Kluczowe dla takiego słuchania/patrzenia ma stwierdzenie Willego Apela (zm. 1988), że w twórczości Bacha szczególne miejsce zajmuje symbolika liczbowa opierająca się na systemie popularnej w baroku numerologii (rodem z żydowskiej kabały), w której kolejnym literom alfabetu odpowiadają, jak w alfabecie hebrajskim, kolejne liczby naturalne: A = 1, B = 2, C = 3 itd.: „Zgodnie z tym systemem litery B-A-C-H łącznie dają liczbę 14 [2 + 1 + 3 + 8], z kolei J-S-B-A-C-H – 41 [9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8]”<sup>42</sup>. Apel podaje tylko jeden przykład tego rodzaju symboliki liczbowej – fantazję *Vor deinen Thron*, zauważając, że w utworze tym na pierwsze wejście melodii chorału składa się równo 14 dźwięków, z kolei cały *cantus firmus* (wszystkie jej cztery wejścia) mają ich łącznie 41: 14 + 8 + 10 + 9... Niewątpliwie Bach zamierzył tu taką symbolikę, wszak na melodię kościelnej pieśni *Wen wir in höchsten Nöten sein*, której opracowaniem są BWV 641, BWV 668a i BWV 668, łącznie składa się nie 41, ale 38 dźwięków – i tyle właśnie Jan Sebastian wykorzystał w pierwszej wersji BWV 641. Tymczasem w kolejnych wersjach, w BWV 668a i BWV 668, zadbał o to, by liczbę dźwięków *cantus firmus* zwiększyć o 3, czyli do 41, przy tym wypada podkreślić, że te 3 dźwięki umieścił w pierwszej części *cantus firmus*, uzyskując w niej liczbę 14. Dźwięków. Liczby 14 i 41 zapewne pełnią rolę podpisu kompozytora, którego wymowa wydaje się być oczywista: oto przed Boży tron zbliżam się ja, Jan Sebastian Bach, kantor kościoła świętego Tomasza w Lipsku, członek rodziny Bachów, słynnego rodu muzyków...

Gdzie tu zatem krzyż? Krzyż – sugeruję – kryje się w liczbie 14, która, będąc symbolem nazwiska Bach, jednocześnie kryje w sobie iście staurologiczną tajemnicę (gr. *stauros* – „krzyż”), o ile tylko litery składające się na jego nazwisko uznamy – jak nie raz czynił to sam Jan Sebastian – za nazwy dźwięków muzycznych. Sedno tej tajemnicy wyraził Erwin Bodky (zm. 1958): „Przez wiele lat zastanawiałem się, jak wielką radość i satysfakcję musiał Bach czerpać

<sup>41</sup> A. Schimmel, *The Mystery of Numbers*, New York–Oxford 1993, s. 118.

<sup>42</sup> W. Apel, *Number Symbolism*, [w:] tenże, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1974, s. 583.

z faktu, że jego nazwisko zawiera w sobie symbol krzyża<sup>43</sup>. Z retoryczno-muzycznego punktu widzenia cztery dźwięki w układzie B-A-C-H tworzą figurę *imaginatio crucis*, *Kreuzfigur*<sup>44</sup>, kiedy bowiem na pięciolinii dźwięk B połączymy linią prostą z H, z kolei podobnie A z C, to linie te ze sobą się skrzyżują, przetną w kształcie krzyża<sup>45</sup>.

### Zakończenie

W zaledwie zasugerowanej tu symboliczno-staurologicznej interpretacji *Vor deinen Thron* ramiona krzyża Chrystusa – można powiedzieć – rozpięte są na długości całego utworu, sięgają jego początku i końca. Jakby Ukrzyżowany ramionami obejmował Bacha, grzesznika, i całe jego życie. Krzyż Chrystusa, symbolicznie obecny w 14 dźwiękach pierwszego wejścia melodii chorału, przenika całą tę fantazję, ponieważ temat pierwszego kanonu, który ją zaczyna, pod względem melodycznym jest niemal identyczny z pierwszą frazą tej melodii, z kolei motyw czolowy tego tematu, zasadniczo czteronutowy, w różnych „wariacjach” niejako rozproszył wraz ze sobą „krzyż” po całym utworze, by

---

<sup>43</sup> E. Bodky, *Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge 1960, s. 247.

<sup>44</sup> Figurą tą jest „czterodźwiękowa struktura meliczna, która zawiera w sobie rysunek krzyża obecny w przecięciu się dwóch wyimaginowanych prostych: pierwszej, łączącej pierwszy i czwarty dźwięk struktury, oraz drugiej, wiążącej dźwięk drugi z trzecim (np.: następstwo g–fis–b–a). Oparta na wizualnej wyobraźni figura – *imaginatio crucis* (wyobrażenie krzyża) – interpretowała słowa mówiące o Krzyżu Chrystusowym, Ukrzyżowaniu. Gdy w tekstach pasji, motetów, kantat i mszalnych *Credo* pojawiały się tego rodzaju wyrażenia (*crucifixus* [ukrzyżowany], *crucifixatur* [niech będzie ukrzyżowany], *crucifige* [ukrzyżuj], *vidit crucem* [ujrzał krzyż], *er trug sein Kreuz* [on niósł swój krzyż], *komm, süßes Kreuz* [przyjdź, słodki Krzyżu!] ect.), to niektórzy twórcy [w tym Jan Sebastian Bach] wprowadzali – właśnie na ów moment – krzyżową formułę jako czytelny w ich oczach emblemat” (T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, dz. cyt., s. 110); zob. też: tenże, *Imaginatio crucis w muzyce baroku*, „Zeszyty Naukowe” 1994, z. 6, s. 65–82.

<sup>45</sup> Jak w *Versus V* kantaty *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, gdzie „[...] w partii basu (takty 27–28), na słowach «Kreuzes» [Krzyża] pojawia się *imaginatio crucis*. Podobna figura zastosowana jest kilka taktów dalej, gdy mowa o naznaczeniu drzwi krwią – domyślnie – «znakiem krzyża»” (W. M. Marchwica, *Bachowskie nawiązania do chorału Christ lag in Todesbanden*, [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. M. Woźna–Stankiewicz, A. Sitarz, Kraków 2011, s. 447).

na samym końcu, w ostatnich taktach, spleść się z pięcioma ranami Ukrzyżowanego<sup>46</sup>. Staurologiczną tajemnicę *Vor deinen Thron* dopełnia tonacja G-dur, tonacja eschatologiczna, opierająca się na jednym jedynym *Kreuz*.

Krzyż Jezusa Chrystusa okazuje się podstawowym symbolicznym materiałem, z którego zbudowana jest muzyczna modlitwa Bacha na własną śmierć. Przenika ten utwór na wskroś, co znaczy: Ukrzyżowany nie opuszcza grzesznika w chwili śmierci. To na Nim Jan Sebastian Bach oparł swoją nadzieję. I dlatego *Vor deinen Thron* kończy się promiennym, jasnym, pełnym pokoju i eschatologicznym akordem – podobnie jak *Crucifixus*, gdzie pod koniec także pojawia się „diabelski interwał” – kwinta zmniejszona, ale finalny akord rozbrzmiewa już tylko zwycięskim G-dur.

### Bibliografia

1. Apel W., *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1974.
2. Bartel D., *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln – London 1997.
3. Bodky E., *Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge 1960.
4. Chafe E., *Analyzing Bach Cantatas*, Oxford–New York 2000.
5. Chafe E., *J. S. Bach's „St. Matthew Passion”: Aspects of Planning, Structure, and Chronology*, „Journal of the American Musicological Society” 1982, nr 1, s. 49–114.
6. Chafe E., *J. S. Bach's Johannine Theology: the St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Oxford–New York 2014.
7. Chafe E., *Tears into Wine. J.S. Bach's Cantata 21 in Its Musical and Theological Context*, Oxford–New York 2015.
8. Dürr A., *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. A. Teske, Lublin 2004.
9. Eggebrecht H. H., *Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*, transl. R. Evans, New York 2016.
10. Fidura J., *Eschatologia Marcina Lutra a pobožnosť ludowa XIX w.*, „Forum Teologiczne” 2002, nr 3, s. 133–152.

<sup>46</sup> W tym kontekście do myślenia „daje sugestia Yearsleya, że praktyka posługiwania się kanonem/kontrapunktem jako instrumentem kontemplacji śmierci mogła wiązać się z wcześniejszą tradycją, która ściśle łączyła tę technikę i formę muzyczną z krzyżem Jezusa Chrystusa (*Bach and the Meanings of Counterpoint*, dz. cyt., s. 13n). Tradycję tę zapoczątkował – jak uważa Katelijne Schiltz – Ludwig Senfl (zm. 1542/1543) utworami *Istum crucis socium et regni credimus*, *Crux fidelis* oraz *O, crux ave*, a kontynuowali tacy kompozytorzy, jak Pieter Maessens (1505–1562) – *Per signum crucis*, Ghiselin Danckerts (1510–1567) – *Crucem sanctam subiit*, Thomas Morley (1557–1602) – kanon krzyżowy w *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* czy Adam Gumpelzheimer (1559–1625) – *Canon: „Clama ne cesses” (cruciform canon): Crux Christi – Quatuor evangelistae (Music and Riddle Culture in the Renaissance, with a catalogue of enigmatic canonic inscriptions by B. J. Blackburn, Cambridge 2015, s. 301–325).*

11. Hintz M., *Zbawienie świata – zbawienie człowieka. Chrześcijańskie przesłanie nadziei*, „Roczniki Teologiczne ChAT” 2011, nr 1–2, s. 137–159.
12. Jasiński T., *Imaginatio crucis w muzyce baroku*, „Zeszyty Naukowe” 1994, z. 6, s. 65–82.
13. Jasiński T., *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
14. Leahy A., „*Vor deinen Thron tret ich*”: *The Eschatological Significance of the Chorale Settings of the P271 Manuscript of the Berlin Staatsbibliothek*, „Bach” 2006, nr 2, vol. 37, s. 81–118.
15. Leahy A., *J. S. Bach's "Leipzig" Chorale Preludes. Music, Text, Theology*, ed. R.A. Leaver, Lanham–Toronto 2011.
16. Luther M., *Complete Commentary on the First Twenty Two Psalms*, trans. H. Cole, London 1826, <<https://archive.org/stream/complecommenta01luth#page/280/mode/2up/search/%22cross+alone%22>>; [dostęp: 28.08.2020].
17. Marchwica W. M., *Bachowskie nawiązania do chorału Christ lag in Todesbanden*, [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. M. Woźna-Stankiewicz, A. Sitarz, Kraków 2011, s. 463–490.
18. Parry C. H. H., *Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a Great Personality*, New York–London 1909.
19. Schiltz K., *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, with a catalogue of enigmatic canonic inscriptions by B.J. Blackburn, Cambridge 2015.
20. Schimmel A., *The Mystery of Numbers*, New York–Oxford 1993.
21. Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Kraków 1987.
22. Seremet M., *Afekt w sztuce wokalne. Interpretacja arii altowych z Pasji według św. Mateusza Jana Sebastiana Bacha w kontekście retoryki muzycznej*, Kraków 2011.
23. Smith T. A., *Bach and the Cross*, „Christian Scholar's Review” 1993, nr 3, s. 267–290.
24. Spitta Ph., *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, t. 3, transl. C. Bell, J. A. Fuller Maitland, London–New York 1899.
25. Stinson R., *J. S. Bach's Great Eighteen Chorales*, New York 2001.
26. *Śpiewnik ewangelicki*, wybór, redakcja, opracowanie Międzykościelna Komisja Śpiewnikowa, Bielsko-Biała 2002.
27. *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. Teske (kantaty kościelne), A.A. Teske (kantaty świeckie), Lublin 2004.
28. Terry Ch. S., *Johann Sebastian Bach, Bach's Chorals*, t. 3: *The Hymns and Hymn Melodies of the Organ Works*, Cambridge 1921.
29. *The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, ed. by H. T. David, A. Mendel, revised and enlarged by Ch. Wolff, New York–London 1998.
30. Uglorz M., *Teologia krzyża ks. Marcina Lutra*, „Teologia i Ambona” 1997, nr 16, s. 43–51.
31. *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, w: *The Canterbury Dictionary of Hymnology*, <<https://hymnology.hymnsam.co.uk/w/wenn-wir-in-hoehsten-noeten-sein>>; [dostęp: 28.08.2020].
32. Williams P., *The Organ Music of J.S. Bach*, Cambridge–New York 2003.
33. Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdzka, Warszawa 2011.
34. Wolff Ch., *Bach. Essays on His Life and Music*, Cambridge 1991.

35. Wolff Ch., *Bach's Musical Universe. The Composer and His Work*, New York 2020.
36. Yearsley D., *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge–New York, 2002.
37. Yearsley D., *Ideologies of Learned Counterpoint in the North German Baroque. A Dissertation Submitted to the Department of Music and the Committee on Graduate Studies of Stanford University*, Ann Arbor 1994 (wersja elektroniczna).

**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 blisko 40 książek – autor m.in.: *Spór o rozumienie Kościoła. Eklezjologiczne uwarunkowania i perspektywy wielkich debat teologicznych na przełomie XX i XXI w.*; *Teologia na rozdrożach*; *Religia – media – mitologia*; *Fuga przemijania. Słowo o eschatologii Jarosława Imaszkiewicza*; *Wiara w trudnych czasach*; *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji goldbergowskich” J. S. Bacha* (współpraca M. Borowiec). Redaktor prowadzący i współautor podręcznika akademickiego *Dogmatyka* (sześć tomów). W druku książka *Religia – media – popkultura* (razem z M. Kokoszczyńską). Publikował na łamach takich czasopism, jak: „Bliza”, „Diagonali”, „Gdański Rocznik Ewangelicki”, „Herder Korrespondenz”, „Horyzonty Wychowania”, „Kronos”, „Littera Antiqua”, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, „Przegląd Powszechny”, „Przegląd Religioznawczy”, „Salvatoris Mater”, „Sensus Historiae”, „Studia i Dokumenty Ekumeniczne”, „Studia Paedagogica Ignatiana”, „Twórczość”, „W drodze”, „Więź”, „Znak”, „Życie Duchowe”.