

## Książki

# Teologia pisana muzyką

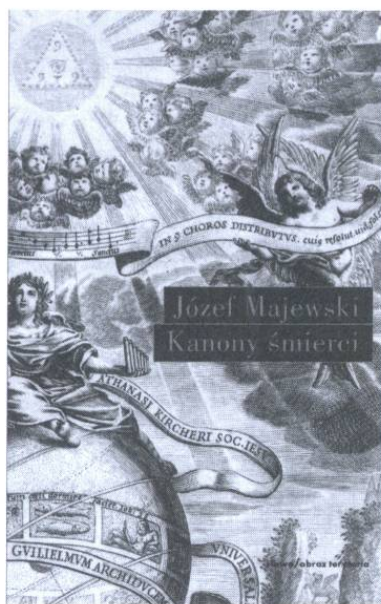
KS. ANDRZEJ DRAGUŁA

To, że diabeł śpiewać nie może, wiemy od św. Hildegardy z Bingen. Józef Majewski przypomina, że diabeł – będąc wrogiem wszelkiej harmonii – jest naturalnym wrogiem muzyki. A muzyka ma swoje figury retoryczne, które są umuzycznioną teologią.

Wydaje mi się, że potrafię powiedzieć kilka słów w miarę sensownej interpretacji o każdym dziele sztuki: o literaturze, o przedstawieniu teatralnym, o dziele plastycznym, o filmie czy nawet o operze. Wobec muzyki milknę.

Fascynują mnie rozmowy muzykologów i krytyków muzycznych, którzy mówią o fakturze, tempach, melodyce, metrum i innych kryteriach. Jest to dla mnie wiedza tajemna. Nie umiem przetłumaczyć tego, co słyszę, na pojęcia, które wydawałyby mi się adekwatne. A gdybym nawet umiał, czy zbliżyłoby mnie to do treści muzyki?

Gdy mamy do czynienia z muzyką programową, to dotarcie do treści wydaje się w miarę oczywiste. Tytuł, forma, tekst czy zastosowanie danego utworu muzycznego naprowadzają nas na jego treść i zamysł autora. Jan Sebastian Bach wiele swoich dzieł instrumentalnych opatrywał religijnymi tytułami, ponieważ były one muzycznym komentarzem bądź ilustracją religijnej idei czy doświadczenia. Ale co zrobić z „muzyką nieprzedstawiającą”? Poprzestać jedynie na subiektywnym odczuciu, na doznaniu, na wrażeniu, które mnie



Józef Majewski, *Kanony śmierci. Słowo o chrystopologii „Wariacji goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*, współpraca Magdalena Borowiec, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, 380 s.

przeniknie albo pozostawi obojętnym? A może doszukiwanie się treści w muzyce jest poszukiwaniem tego, czego w niej nie ma?

### Muzyka absolutna

Dla Józefa Majewskiego pytanie o treść muzyki – a dokładniej: teologię muzyki – w odniesieniu do utworu, który przecież żadnych formalnych religijnych znamion nie ma, staje się punktem wyjścia do refleksji poczynionej w książce *Kanony śmierci*. A chodzi o *Wariacje goldbergowskie* Bacha.

Nic nie zdradza teologicznej treści utworu: ani forma, ani tytuł, ani okoliczności powstania, ani nawet sugestie o religijnym wykorzystaniu, bo takich po prostu nie ma. Można by go zakwalifikować – obok *Die Kunst der Fuge* – do muzyki absolutnej, zgodnie z koncepcją Petera Kivy'ego. Jak pisze Majewski, byłaby to muzyka „która miałaby nie wyrażać żadnych treści i stanów pozamuzycznych”, taka, która „nie poddaje się interpretacji treści (*content interpretation*), a jedynie czysto abstrakcyjnej i pozamuzycznej pustej interpretacji struktury (*structure interpretation*)” (s. 10). Majewski odrzuca jednak taką ramę interpretacyjną *Wariacji goldbergowskich*, konsekwentnie szukając w nich treści, i to treści na wskroś teologicznych, a dokładniej – zgodnie z podtytułem książki – szuka chrystologii ukrytej w nutach. Pozostaje pytanie, czy ma ku temu podstawy.

Fundamentalnym założeniem dla tezy Majewskiego jest uznanie Bacha za teologa. Autor przyznaje, że Bach należy do tych kompozytorów, którzy „nie byli czy nie są profesjonalnymi teologami, nie piszą teologicznych czy teologiczno-muzycznych traktatów i raczej nie zostawiają potomnym wypowiedzi o teologii «zapisanej» w swojej muzyce” (s. 6). W konsekwencji badania nad teologią takich kompozytorów „przybierają postać muzykologiczno-teologicznego [...] wypatrywania niejako zaszyfrowanych w muzyce idei i intuicji teologicznych” (s. 6). To prawda, że Bach nie był teologiem akademikiem, ale czy to znaczy, że w ogóle nie był teologiem? Właściwie należałoby natychmiast odpowiedzieć, że będąc kantorem luterkańskiego kościoła św. Tomasza w Lipsku, Bach teologiem po prostu nie mógł nie być.

Żeby jednak dobrze zrozumieć tok myślenia autora, trzeba się zdystansować od naszego katolickiego myślenia o relacji, jaka jest między muzyką a teologią, muzyką a religią. Co prawda II Sobór Watykański w Konstytucji o liturgii zauważył: „śpiew kościelny, jako związany ze słowami, jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii”, ale myślimy o muzyce i śpiewie jako dodatku do liturgii, sposobie jej – jak zwykliśmy mówić – uświetniania. Teoretycznie to ani dodatek, ani



ozdoba, ani dekoracja. W praktyce jednak dominuje – jak zresztą stwierdził sobór w tym samym dokumencie – „służebna funkcja muzyki w liturgii”. Nie, nie myślimy o muzyce jako formie teologicznej, to znaczy takiej, która mogłaby objawiać Boga sama sobą.

## Muzyczna teologia

Tradycja luteraska – jak podkreśla autor – jest zupełnie inna, ponieważ Luter umieścił muzykę w samym centrum zreformowanego kultu:

muzyczna teologia, teologia „pisana” muzyką – [...] była to idea [...] samego Marcina Lutera (1483–1546), który muzykę uważał nie tylko za „największy dar Boga”, lecz także za „towarzyszkę teologii” i wyjątkowy sposób głoszenia kazań, słowa Bożego (s. 9).

To z tej tradycji teologicznej wyrasta Bach kompozytor i Bach teolog.

„Bach jest teologiem – pisze Majewski – bo jego twórczość muzyczna stanowi (wyjątkowe, nieporównywalne z niczym innym) wcielenie [...] nauki i wiary Kościoła” (s. 29), oczywiście wiary w jej luteraskim rozumieniu, gdzie w centrum stoi krzyż. *Crux sola est nostra Theologia* – pisał przywoływany przez Majewskiego Luter. Teologia – i dla Lutera, i dla Bacha – to *scientia crucis*, którą ten ostatni przetłumaczył na nuty.

Teologii muzycznej Majewski poświęca cały pierwszy rozdział monografii. Dla mnie jako teologa, który zajmuje się nie tyle teologią kultury, co raczej teologią wyrażoną na sposób kulturowy, rozważania zamieszczone w tej części książki są szczególnie ważne. Wciąż dosyć często spotykam się bowiem z niezrozumieniem części humanistów wyrażanym wobec teologii, której przedmiotem miałyby być kultura bądź jej część. Pojawia się nawet zarzut próby religijnej czy kościelnej aneksji kultury, jej ureligijnienia, doszukiwania się Boga tam, gdzie Go nie ma. Teologia kultury nie jest jednak jej – przepraszam za niewybredną konstrukcję – chrzczeniem. Jest poszukiwaniem teologicznych racji dla kultury, a właściwie ich odczytywaniem tam, gdzie są, choć bywają zapomniane.

Teologia muzyczna jest tego świetnym przykładem. Bez wzięcia jej pod uwagę czytanie dzieł Bacha będzie metodologicznie ułomne (ale nie tylko Bacha – Majewski wspomina także o Mozarcie, Chopinie, Musorgskim czy Pendereckim). Dlaczego? Posłużę się tutaj słowami, które napisała Kalina Wojciechowska, luteraska teolożka, do programu tegorocznej edycji festiwalu *Misteria Paschalia*:

Ścisły związek słowa i muzyki znalazł [...] uzasadnienie chrystologiczne: tak jak Chrystus, wcielone Słowo, jest zarówno Bogiem, jak i człowiekiem, tak samo Chrystusa można głosić za sprawą słowa umuzycznionego

(*verbum musicae*). To zwiastowanie bywa nawet skuteczniejsze niż tradycyjne kazanie, ponieważ muzyka wzmacnia znaczenie słowa i jego oddziaływanie, a człowiek odbiera ewangeliczne treści podwójnie: jako muzykę rozbrzmiewającą tym, co wyraża tekst, i jako tekst, który wyraża to, czym rozbrzmiewa muzyka.

Kto tego nie wie, a właściwie – kto tego nie zaakceptuje, być może zachwyci się Bachem i jego „muzyką absolutną” wyrażającą się w genialnej strukturze, ale jej na pewno nie zrozumie. Jego odbiór będzie po prostu ułomny. Pisze Majewski: „możemy powiedzieć, że w oczach Jana Sebastiana *Finis*, ostateczna przyczyna muzyki instrumentalnej, tak samo jak muzyki wokalne, polega, musi polegać na chwale Boga i duchowej radości ludzi” (s. 61).

### Muzyczna figura krzyża

Pierwszy rozdział książki Majewskiego jest najlepszym chyba w polskiej literaturze traktatem z teologii muzycznej z naciskiem na tradycję luterzańską. Recenzja nie ma na celu streszczenia książki, dość powiedzieć, że w rozdziale tym autor podejmuje takie kwestie jak metafizyczność muzyki (koncepcja rozwinięta w niemieckim baroku), związek między teologią a przepowiadaniem Słowa Bożego, re-kreacyjna natura muzyki, teologiczna interpretacja retoryki muzycznej czy też związki, jakie istnieją między liczbami, muzyką a teologią.

Wszystko to jest szalenie fascynujące. To, że diabeł śpiewać nie może, wiemy już od św. Hildegardy z Bingen. Majewski przypomina, że diabeł – będąc wrogiem wszelkiej harmonii – jest naturalnym wrogiem muzyki. To wydaje się nam jeszcze teologicznie oczywiste. Ale czy wiedzieliście, że muzyka ma swoje figury retoryczne, które są – w sensie dosłownym – umuzycznioną teologią? Na przykład figura krzyża?

Idąc za muzykologiem Tomaszem Jasińskim, Majewski daje przykład jednej z takich figur. Jest to dla Bacha figura figury: *imaginatio crucis*, figura krzyża. To figura tyleż muzyczna, co graficzna. Polega ona bowiem na wyobrażeniu sobie krzyża, który został stworzony z dwóch wyimaginowanych prostych łączących „na krzyż” cztery dźwięki: pierwszy z czwartym i drugi z trzecim (np. g-fis-b-a). Otóż Bach konsekwentnie wykorzystywał tę figurę wszędzie tam, gdzie w tekście utworów oratoryjnych pojawiało się wyrażenie odnoszące się do krzyża, jak krzyż, ukrzyżuj, ukrzyżowany itd. Figurę krzyża Bach uzyskiwał także z przecięcia się linii dźwięków wznoszących się i opadających.

Posłuchajmy, jak interpretuje tę figurę Majewski na przykładzie wykorzystania jej w jednej z kantat:



Jedną linię tworzy tu pięć dźwięków wznoszących [...], które naśladują wchodzenie Jezusa z krzyżem na górę Golgotę. Drugą linię tworzy szereg dźwięków opadających w takcie dziewiętnastym [...] „opowiadających” o tym, że Jezus – wraz z niesieniem krzyża na górę – zbliża się do swojej śmierci, zstępuje, według słów *Wyznania wiary*, do piekieł, czyli do (hebrajskiego) szeolu, krainy umarłych (s. 60).

### Zagadka muzyczna

W kwestii teologiczności muzyki Bacha przykład ten może być jednak nieprzekonujący, wszak odnosi się do utworów wprost opatrzonych religijnym tekstem. A przecież Majewski szuka odpowiedzi na pytanie: „Czy również jego [Bacha] muzyka instrumentalna – a myślę tu także o tej, która uchodziła i uchodzi za świecką, jak *Wariacje goldbergowskie* – może mieć, zamierzoną przez kantora z Lipska, wymowę teologiczną” (s. 60–61). Pasje – owszem, kantaty – tak, msze – jak najbardziej, ale wariacje? Majewski przytacza wiele wypowiedzi muzykologów skłaniających się do tezy o teologiczności muzyki instrumentalnej Bacha, ale najbardziej przekonujący wydaje się dowód pozostawiony przez samego kompozytora.

Otóż kantor z Lipska – zauważa autor książki – „zostawił potomnym przynajmniej jeden dokument świadczący o tym, że jego muzyka czysto instrumentalna może mieć sens religijny, duchowy – że można ją interpretować teologicznie” (s. 67). Chodzi o utwór znany jako „kanon Fuldego” (BWV 1077), utwór instrumentalny, nieprzeznaczony do liturgii, który jednak sam kompozytor opatrzył wyjaśnieniem: *Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros* (Symbol. Chrystus ukoronuje nosicieli krzyża). Utwór ten był popularną wówczas zagadką muzyczną (*canon aenigmaticus*), którą kompozytor dawał komuś do rozwiązania. Był to niepełny zapis nutowy, który należało uzupełnić. Ale była to nie tylko zagadka muzykologiczna, lecz także teologiczna. Majewski pisze:

Bach, notując pod nim: „Chrystus ukoronuje nosicieli krzyża”, [...] chciał powiedzieć/zagrać – można przypuszczać – że rozwiązaniem tego enigmatycznego kanonu jest... Chrystus ukrzyżowany. Utwór ten muzycznie „pisze” teologię – teologię krzyża, *theologia crucis* (s. 69).

Na zakończenie pierwszego rozdziału Majewski pisze: „Temat krzyża i śmierci – będą przekonywał – wypełnia także *Wariacje goldbergowskie*” (s. 74). Kolejne siedem rozdziałów *Kanonów śmierci* to niezwykle wnikliwe, drobiazgowo, wręcz śledcze tropienie obecności muzyczno-teologicznych figur w *Arii z różnymi wariacjami*. Autor książki po kolei interpretuje *Arię* i trzydzieści wariacji, śledząc ich układ, kompozycję,

metrum, interwały, rozpoznając tańce i wsłuchując się w kanony, pasáže, gamy. Nie jest to jednak słuchanie jak każde inne. Majewski słucha uchem teologicznym, które język muzyki tłumaczy na teologiczny traktat. Posłuchajmy choćby próbki tej muzykologiczno-teologicznej translacji.

Jeśli dobrze się wsłuchać w pierwsze osiem taktów basu *Wariacji goldbergowskich*, można dostrzec w nich echo Bożego Narodzenia. [...] Jan Sebastian w początkowym ogniwie *Wariacji goldbergowskich* – w *Arii* – snuje muzyczną „opowieść” o zbawczym wcieleniu/inkarnacji [...] Logosu (§. 108).

Skąd takie przekonanie? Idąc za innymi badaczami, Majewski dowodzi, że pierwsze nuty *Arii* nawiązują do niemieckiej kolędy *Vom Himmel hoch, da komm' ich her*, a echo tej kolędy rozbrzmiewa w całym dziele i tym samym w każdym ogniwie. Dalsza lektura wymaga już muzycznej wiedzy: „[...] pierwsze cztery nuty basu tworzą tetrachord opadający – g-fis-e-d – ale czwórki, liczby cztery, w arcydziele Bacha jest więcej” (s. 118). I w tym momencie – niestety – kończą się kompetencje recenzenta.

### Książka do słuchania

Nie mam żadnych uprawnień ani koniecznej wiedzy, by choć w minimalnym stopniu próbować weryfikować tok muzykologiczno-teologicznego śledztwa, które prowadzi Majewski na 300 stronach książki. Lektura rozdziałów zawierających interpretację *Wariacji* była tyleż fascynująca, co – trzeba się do tego przyznać – trudna. Była podróżą w nieznanne i do końca nierozpoznane. Wiedza muzykologiczna jest czymś absolutnie koniecznym, by docenić finezję teologicznych poszukiwań Majewskiego. Owszem, czytałem te rozdziały z ołówkiem w ręku, ponieważ gdański teolog – będąc jednym z najlepszych polskich dogmatyków – snuje absolutnie fascynującą opowieść teologiczną. Opowiada misterium, a właściwie podprowadza do tego misterium po stopniach muzyki.

Zazdroszczę tym czytelnikom, którzy – inaczej niż ja – będą także potrafili docenić analizę autora na płaszczyźnie muzykologicznej, w której, jak zaznacza Majewski, wspomogła go Magdalena Borowiec z Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. W tym miejscu zauważyć trzeba niezwykle erudycję i znajomość literatury, zarówno teologicznej (co u Majewskiego nie dziwi), jak i muzykologicznej – co wzbudziło we mnie prawdziwy podziw.

O ile rama interpretacyjna jest oryginalną koncepcją autora, o tyle – trzeba powiedzieć – Majewski szuka nieustannie potwierdzeń swych intuicji. Nic tutaj nie jest pozostawione w argumentacyjnej próżni, a wiele opinii cenionych autorytetów autor po prostu uznaje za swoje. Jeśli



nawet – z naukowej ostrożności – autor używa zabiegów sygnalizujących autodystans („wydaje się” itd.) do tego, co pisze, to nie są to tezy ani pochopne, ani nieuzasadnione. Zważywszy na liczbę pozycji w bibliografii, kwerenda, której dokonał autor, pisząc tę monografię, jest chyba całkowita.

Nie da się oczywiście tej książki czytać bez muzyki. W sposób oczywisty towarzyszyło mi nagranie – a właściwie nagrania – *Wariacji goldbergowskich*, z płytą Glenna Goulda na czele. Choć to nie audiobook, to – w jakimś sensie – *Kanonów śmierci* się słucha. Lektura tej niezwyklej książki Majewskiego domaga się od czytelnika czasu, cierpliwości, wnikliwości, uwagi i pewnej pokory wobec dzieła, o którym autor pisze.

Ostatecznie książka ta jest medytacją nad śmiercią:

Tanatologia, jeśli tak można powiedzieć, kanoniczna *Wariacji goldbergowskich* widzi śmierć jako bramę do innej rzeczywistości, a właściwie do Innej Rzeczywistości – tej, z której Syn Boży zstąpił w czas, z jego przemijaniem i śmiercią, a którą wygrywa *Aria*, i tej, do której Syn Boży po swojej męce i śmierci wstąpił, a którą słyszymy w *Arii da capo* (s. 337).

Tymi słowami kończy swoją książkę Majewski. Za jej pośrednictwem polski teolog proponuje nam niezwykle *meditatio mortis*, współczesną i bardzo wymagającą wersję starej praktyki ascetycznej. ■

**ANDRZEJ DRAGUŁA** – ur. 1966, ksiądz diecezji zielonogórsko-gorzowskiej. Dr hab. teologii, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, przewodniczący Rady Instytutu Nauk Teologicznych us, członek Komitetu Nauk Teologicznych Polskiej Akademii Nauk. Publicysta, członek redakcji „Więzi” i Rady Naukowej Laboratorium „Więzi”. Stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Laureat Nagrody Dziennikarskiej „Ślad” im. bp. Jana Chrapka. Autor wielu książek, m.in.: *Ocalić Boga. Szkice z teologii sekularyzacji; Copyright na Jezusa. Język, znak, rytuał między wiarą a niewiarą; Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem; Emaus. Tajemnice dnia ósmego*. Mieszka w Zielonej Górze.