

JERZY WIŚNIEWSKI
Uniwersytet Łódzki*

Julia Hartwig słucha dzieł luterzańskich kompozytorów. O wierszach: *Kantata Schütza i Kantata Bacha*

Julia Hartwig Listens to the Music of Lutheran Composers. Poems: *Schütz's Cantata* and *Bach's Cantata*

Abstract

The poems by Julia Hartwig, *Schütz's Cantata* from the volume *Obcowanie* (1987) and *Bach's Cantata* from *Czyłłość* (1992), constitute a poetic record of the reception of ancient musical works (which are gaining more and more popularity in modern times). The poet is interested in cantatas by Schütz i Bach — religious works of art of two baroque composers from 17th and 18th century, whose artistic activity was strictly connected with Lutheran spirituality and liturgy. For the poet these cantatas are not only the source of aesthetic experience. Its reception (most probably from the radio, recordings or concerts) becomes a great inspiration for existential and religious reflections. It also makes the poet recognise their uniqueness: as being examples of theocentric art and deep religiousness of their composers, these cantatas reveal the ability to harmonise the human psyche, and consequently they seem to be a perfect art form.

* Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego
ul Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: jerzy.wisniewski@uni.lodz.pl

Jakie utwory można uznać za symboliczną reprezentację muzycznego dziedzictwa luteranizmu? Które spośród dzieł dawnych kompozytorów, powstałe w kręgu oddziaływań dogmatów, idei i obrzędów tego chrześcijańskiego wyznania, mogą być tak postrzegane? Dzisiejszy słuchacz, oddający się poznawaniu kanonicznych dzieł muzyki europejskiej — bywalec koncertów albo amator nagrań płytowych i radiowych transmisji — za kompozycje takie uzna bez wahania pasje i kantaty Johanna Sebastiana Bacha. A jeśli jego wiedza muzyczna będzie obejmować dokonania innych twórców z XVII i XVIII wieku, zwróci także uwagę na pasje i kantaty, stworzone przez rówieśników lipskiego kantora, oraz na podobne do nich utwory skomponowane przez niemieckich artystów wcześniejszych generacji.

Jeszcze niedawno jednak traktowanie kantat Bacha jako utworów emblematycznych dla muzyki o luteraniskich proveniencjach nie było tak oczywiste. Za najważniejsze dzieła tego typu uznawano z reguły dwie Bachowskie pasje — kompozycje od lat obecne w repertuarach koncertowych. Istotną zmianę w tej kwestii przyniosło ostatnie ćwierćwiecze ubiegłego stulecia. Do rozpowszechnienia wiedzy o Bachowskich kantatach przyczyniły się przede wszystkim przedsięwzięcia fonograficzne realizowane w trzech końcowych dekadach XX wieku¹. Dzięki tym nagraniom, prezentowanym także w audycjach radiowych²,

¹ Najważniejszym z nich była edycja nagrań wszystkich kantat Bacha, wykonywanych zgodnie z historycznymi praktykami, pod dyktando Nikołausa Harnoncourta i Gustava Leonhardta, realizowana w latach 1967–1988 (dla wytwórni Teldec). O koncepcji tych płytowych rejestracji i o znaczeniu kantat w twórczości Bacha Harnoncourt pisał w 1984 roku: „Czuliśmy, że nadszedł czas, by zaprezentować kantaty Bacha na nowo, jako centralną część jego twórczości, w konsekwentnie przemyślanych interpretacjach, korzystając z najlepszych, dostępnych nam środków. Poza odwołaniem się do najściślejszej znajomości praktyki wykonawczej z czasów Bacha oznaczało to zastosowanie we właściwy sposób odpowiednich środków dźwiękowych. (...) Kantaty w niczym nie ustępują najsławniejszym jego kompozycjom — na przykład *Pasji według św. Mateusza*, żeby już pozostać przy wokalne muzyce religijnej. Nigdy nie odczułem u Bacha rutyny, nie zauważyłem, by się powtarzał. Gdy ma się okazję — jak myśmy przez wiele lat mieli — wykonywać i nagrywać kantaty, jedną po drugiej, wówczas nawet po nagraniu przeszło stu kantat odczuwa się oszołomienie na myśl, w jaki sposób jeden człowiek mógł stworzyć tak przytłaczającą obfitość oryginalnych i natchnionych dzieł” (Harnoncourt 1999: 67). W latach 80. i 90. uwagę i popularnością cieszyły się także nagrania kantat, których wykonania poprowadzili: Philipp Herreweghe, Joshua Rifkin, John Eliot Gardiner, Ton Koopman i Masaaki Suzuki.

² W Programie Drugim Polskiego Radia nagrania te — wraz z muzykologicznymi objaśnieniami — były prezentowane w cyklu audycji Mirosława Perza *200 kantat Jana Sebastiana Bacha* w latach 1991–1994.

nieznany dotąd szerzej nurt twórczości Bacha — niezmiernie ciekawy i obszerny — przestał być zbiorem dzieł, których dźwiękowego kształtu można było się jedynie domyślać, czytając muzykologiczne studia lub rozdziały monografii poświęconych kompozytorowi³. Także wtedy, dzięki innym fonograficznym realizacjom — powstającym niejako „w odzwie” na zainteresowanie Bachowskimi kantatami — stało się możliwe zgłębianie religijnych dzieł kompozytorów siedemnastowiecznych: Heinricha Schütza, Johanna Hermanna Scheina, Franza Tundera, Dietricha Buxtehudego, Nicolausa Bruhnsa⁴. Poznawaniu pomijanych dotąd lub zapomnianych utworów sprzyjały ponadto kalendarzowe rocznice; w 1985 roku obchodzono jubileusz trzechsetlecia urodzin podziwianego od dawna Bacha i czterechsetlecie przyścia na świat jego mniej znanego poprzednika — Schütza, prekursora stylu barokowego w muzyce niemieckiej. W świadomości niejednego słuchacza mogło wówczas stopniowo ugruntowywać się przekonanie, że niemieckie kantaty — zarówno te Bachowskie, jak i wcześniejsze, określane pierwotnie nazwą *kirchenmusik*, są równie ważnymi jak pasje dziełami barokowej sztuki, kojarzającymi się z protestantyzmem⁵.

Sięgając po teksty Julii Hartwig — w poszukiwaniu śladów poetyckiej recepcji muzyki luteranckiej w twórczości autorów z ostatnich dekad dwudziestego wieku — trudno nie zauważyć, że w tytułach jej dwu wierszy pojawia się słowo „kantata”. Trudno także nie spostrzec, że daty publikacji tych utworów — *Kantaty Schütza* w tomie *Obcowanie* (Hartwig 1987: 110) i *Kantaty Bacha* w tomie *Czułość* (Hartwig 1992: 90) — przypadają na lata nieodległe od wspomnianego podwójnego, „Schützowsko-Bachowskiego” jubileuszu, a więc na okres, w którym wielu miłośników sztuki muzycznej mogło zetknąć się po raz pierwszy z nieznanymi wcześniej religijnymi dziełami niemieckiego baroku. Prawdopodobnie w ich gronie znalazła się również Hartwig — od początku drogi twórczej odnotowująca

³ Najważniejszymi, dostępnymi w języku polskim, publikacjami dotyczącym Bachowskich kantat są: monografia Alfreda Dürra, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*; rozdział *Niemiecka kantata protestancka* w pracy Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej, *Wielkie formy wokalne* (s. 281–349). Ponadto kantaty są omawiane w rozdziałach w monografiach: Alberta Schweitzera, *Jan Sebastian Bach* (s. 338–511), Ernesta Zavorskiego, *J.S. Bach* (s. 180–199, 281–305), Bohdana Pocięja, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka* (s. 19–36) oraz Christoph Wolffa, *Johann Sebastian Bach. Muzyka i uczone* (s. 199–214, 293–343).

⁴ Dzieła tych kompozytorów zostały zaprezentowane m.in. na płytach firmy Ricercar w ramach serii *Deutsche Barock Kantaten*, prezentującej nagrania realizowane w latach 1985–1991 przez zespół Ricercar Consort.

⁵ Jak piszą badacze:

Niemiecka kantata protestancka (...) jako utwór religijny spełniała ważną rolę liturgiczną, wiążąc się z porządkiem roku kościelnego. Liturgiczna funkcja sprawiała, że początkowo nie używano nazwy „kantata”, lecz zadowalano się ogólnym określeniem „muzyka kościelna”. Nazwa „kantata” pojawiła się dopiero od XVIII wieku, chociaż w Niemczech początki uprawiania tej formy sięgają w głąb XVII wieku. (...) We Włoszech kantata rozwinęła się z form madrygalowych, w Niemczech źródłem kantaty były koncert duchowny, pieśń religijna i choral. (...) Dopiero w XVIII wieku weszły do niemieckiej kantaty kościelnej podstawowe elementy kantaty włoskiej. Stało się to głównie dzięki reformie Erdmanna Neumeistra, który świadomie nawiązał do włoskich wzorów kantatowych i operowych. (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1984: 281)

Kantata niemiecka XVII wieku powstała i uformowała się w ścisłym związku z niedzielным nabożeństwem (mszą) i czytaniem Pisma Świętego (perykopy) Nowego Testamentu. Wykonywana między Listami Apostolskimi a Ewangelią, stanowiła rodzaj poetycko-muzycznego komentarza do Pisma Świętego. Kantata była utworem słowno-muzycznym; to złożenie trzeba szczególnie podkreślić. Była formą umuzyyczniania tekstów religijnych, ważnych, wręcz fundamentalnych dla chrześcijanina, wywiedzionych z wątków Biblii, często Psalmów. Postawę kantaty stanowiło libretto, którego dostarczali ówczesni poeci religijni, wyspecjalizowani w tym gatunku; wykorzystywano również teksty pieśni religijnych z czasów Reformacji (XVI wiek), chorałowe. (Pocięj 1995: 19–20)

w swoich utworach spostrzeżenia dotyczące słuchanej muzyki⁶. Tytuły wspomnianych dwu wierszy wyraźnie określają, jakiego typu kompozycje zwróciły jej uwagę, dostarczając poetyckiej inspiracji.

Poetkę zainteresowały „kantaty”⁷ Schütza i Bacha, a więc religijne utwory wokalne dwu barokowych kompozytorów, których sztuka, choć uprawiana w odmiennych historycznie okolicznościach, rozwijała się w tak samo ścisłych związkach z luterzańską duchowością i liturgią. Punktem wyjścia w kompozytorskiej pracy każdego z nich było słowo — przede wszystkim zaczerpnięte z Biblii. Są oni twórcami najwybitniejszych w muzyce barokowej przedstawień ewangelicznych pasji. Każdy z nich opracował — choć w zupełnie różny formalnie sposób — muzyczną „historię” o Bożym Narodzeniu. Wspólne im obu było dążenie do nadawania muzyce, mającej „wprawić w ruch” słowa uznawane za źródło Bożego Objawienia, sugestywnej i kunsztownej postaci (zob. Dürr 2004: 19). Schütz, będąc w siedemnastowiecznych Niemczech prekursorem nowoczesnej *seconda pratica*, opartej na założeniu, że „mowa jest panią, a nie sługą harmonii”⁸, koncentrował się na komponowaniu utworów wokalnych, opartych przeważnie na tekstach ze Starego i Nowego Testamentu, odznaczających się dramatyzmem i silnym ładunkiem emocji⁹. O sto lat młodszy od niego Bach, dokonując syntezy stylów funkcjonujących w późnobarokowej sztuce dźwięków — i zarazem osiągając mistrzostwo w praktykowaniu muzycznej retoryki — znajdował upodobanie w tworzeniu dzieł zarówno instrumentalnych, jak i wokalnych (zob. Bukofzer 1970: 363–421). Wśród nich specjalne miejsce zajmowały właśnie kościelne kantaty — mające pełnić w luterńskiej liturgii rolę „muzycznych kazań”, interpretujących niedzielne (i świąteczne) perykopy ewangeliczne. Obu tych niezwykle utalentowanych i pracowitych artystów łączyło przeświadczenie, wywiedzione z luterńskiej doktryny, że kompozycje muzyczne o religijnej treści i liturgicznym przeznaczeniu mają przede wszystkim służyć egzegezie biblijnego przekazu — a więc zarówno „obiektywnemu” przedstawianiu, jak i „subiektywnemu” interpretowaniu słowa

⁶ Motywy muzyczne można odnaleźć już w debiutanckim tomie poetki *Pożegnania* (1956). Odniesienia do muzyki stały się jednym z wyróżników późnej fazy jej twórczości; nawiązywanie to, początkowo okazjonalne, od lat 80. ubiegłego wieku stawało się coraz częstsze. Hartwig, komentując publikację zbioru *Bez pożegnania* (2004), stwierdziła: „W innych moich tomikach częściej odwoływałam się do malarstwa. Teraz, może przez to, że muzyka towarzyszy często mojej pracy, nabrała ona większej wyrazistości, pojawili się autorzy, wykonawcy” (*Powaga, piękno, żart*. Z. Julia Hartwig o nowym tomie wierszy *Bez pożegnania* rozmawia Jarosław Mikołajewski 2004).

⁷ O ile gatunkowa nazwa „kantata”, umieszczona przez poetkę w tytułach obu wierszy, może być bezspornie wiązana z bardzo wieloma (liczącymi ponad dwie setki) kompozycjami Bacha (w większości powstałymi w lipskim okresie jego życia), o tyle trudno stosować ją w odniesieniu do jakiegokolwiek dzieła Schütza. W jego czasach bowiem — o czym już była mowa — kantata jeszcze nie istniała. Jego dzieła religijne to motety i koncerty kościelne, które można nazywać „kantatami” jedynie w przenośny sposób. Rozpoznane jest jednak obejmowanie tą nazwą gatunkową (wbrew ustaleniom muzykologicznym) różnych religijnych dzieł niemieckich kompozytorów XVII wieku. Hartwig przyłącza się do tej nazewnicznej praktyki, co może oznaczać, że nie jest dla niej kwestią istotną poprawna kwalifikacja gatunkowa słuchanego przez nią dzieła Schütza.

⁸ To stwierdzenie pochodzące z przedmowy do *Scherzi musicali* (1607) Claudia Monteverdiego — jednego z prekursorów baroku w muzyce i zarazem nauczyciela Heinricha Schütza — zawierające postulat podporządkowania twórczości muzycznej słowu (cyt. za: Chomiński i Wilkowska-Chomińska 1989: 220).

⁹ Twórczość Schütza szerzej charakteryzuje Manfred Bukofzer w rozdziale *Dramatyczne concertato* — Schütz, pochodzącym z monografii *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha* (s. 129–144).

Pisma¹⁰. Dlatego kreacja tych dzieł powinna następować przy pomocy środków zdolnych głęboko poruszyć emocjami i umysłem słuchacza.

Które spośród kompozycji tych dwu twórców mogły bezpośrednio zainspirować Hartwig do napisania wierszy *Kantata Schütza* i *Kantata Bacha*? Czy możliwa jest ich identyfikacja? W jaki sposób zostały one przedstawione i scharakteryzowane przez poetkę? Jakie spostrzeżenia przyniosło jej doświadczenie ich słuchania? Poszukując odpowiedzi na te pytania — i zarazem chcąc się przekonać, czym było dla dwudziestowiecznej poetki spotkanie z dziełami dawnych luteranśkich kompozytorów — nieodzowna staje się lektura obu tych wierszy.

Przeczytajmy najpierw *Kantatę Schütza*:

Infirmata est virtus mea
i używam Twojej mądrości w opuszczeniu
Spójrz na mnie spójrz na moje łzy
 Ale mnie wykpiły anioły
 swoimi lekkimi głosami
Wejrzyj na głębię mego utrapienia
i nie opuszczaj mnie duszo moja
moja miłości
 I chłodziły mnie anioły swoimi skrzydłami
 a twarze ich zwrócone ku górze
 jaśniały od blasku
 wzrok ich utkwiony był w Tobie

Poszukiwania muzycznych inspiracji tego utworu trzeba rozpocząć od zwrócenia uwagi na jego złożoną konstrukcję. Dwie odmiany zapisu — kursywa i pismo proste — występujące w tym wierszu, są graficznymi oznaczeniami dwu funkcjonujących w nim monologów, a ich przemienność jest sygnałem równoległości prezentowanych w nich „akcji”. Zdania zapisane kursywą — wskazujące na przytaczanie czyjegoś „głosu” — są schematycznym przedstawieniem przebiegu utworu nazywanego w tytule kantatą Schütza. Natomiast krzyżujące się z nimi zapisy sporządzone pismem prostym to wypowiedzi przedstawiające jej recepcję.

Skoncentrujmy się najpierw na pierwszym zapisie — sporządzonym kursywą. Skoro wypowiedzenia wchodzące w jego skład stanowią reprezentację dźwiękowej „akcji” tytułowej kantaty Schütza, można zatem przypuszczać, że zawierają one informacje dotyczące

¹⁰ Bukofzer podkreśla:

Zgodnie z luteranśką ideą egzegezy *Biblii* jako podstawy liturgii, kościelna muzyka protestancka miała za zadanie przekazywać wiernym „Słowo Boże”. Ten cel osiągnąć dwojako: albo „przedstawiając” słowo w sposób obiektywny (tak było w chorałach — swoistej kwintesencji dogmatu), albo „interpretując” je na sposób subiektywny (w swobodnych formach koncertato). Pierwszą metodą, polegającą na wykorzystaniu cantus firmus, posługiwali się organści i kantorzy, drugą — Schütz i inni kompozytorzy pozostający pod wpływem muzyki włoskiej. Obie tendencje stopiły się w twórczości Bacha, znajdując w jego dziełach najdoskonalszą formę. (Bukofzer 1970: 118)

dwu warstw, tworzących strukturę każdego dzieła wokalnego: tekstu i muzyki. Spróbujmy zatem, odczytując te zdania, ustalić, jak zostały przedstawione przez poetkę, po pierwsze, treści słownego przekazu tej kompozycji, a po drugie, cechy jej muzycznego opracowania:

Infirmata est virtus mea
i wzywam Twojej mądrości w opuszczeniu
Spójrz na mnie spójrz na moje łzy
 (...) *...*
Wejrzyj na głębię mego utrapienia
i nie opuszczaj mnie duszo moja
moja miłości

Konstrukcja tego emocjonalnego wyznania oraz zawarte w nim motywy pozwalają określić sytuację wypowiadającego się w nim „ja”. To osoba, która straciła wewnętrzną równowagę — czego pierwszym sygnałem jest łacińskie wyrażenie, otwierające jej monolog — *Infirmata est virtus mea* („moc moja została osłabiona”¹¹) — zaczerpnięte z biblijnej *Księgi Lamentacji* proroka Jeremiasza (Lm 1,14)¹². Bohater-podmiot tego monologu cierpi, odczuwając bezsilę i osamotnienie. Doznaje głębokiego i bolesnego smutku (utrapienia), a w końcu także przeczucia zbliżającej się śmierci, wywołującej paniczny strach. Błaga więc o ratunek w niedających się przezwyciężyć trudnościach. Nie jest jednak jasne, co zachwiała jego wewnętrznym spokojem — być może jakiś życiowy błąd albo perspektywa bezpowrotnej straty tego, co najcenniejsze; ze sformułowań kończących ten monolog wylania się bowiem żarliwa prośba: „*nie opuszczaj mnie (...) moja miłości*”.

Hartwig ukształtowała wypowiedź tej pogrążonej w strapieniu osoby, sięgając po motywy charakterystyczne dla lamentacyjnych monologów występujących w biblijnych księgach — przede wszystkim w *Psalmach*¹³ oraz w przywoływanych już wcześniej *Trenach* proroka Jeremiasza. Nie jest wykluczone, że występowały one także w tekście słuchanego przez nią utworu Schütza, który stał się impulsem do stworzeniu tego wiersza (o kwestiach związanych z identyfikacją tej kompozycji jeszcze będzie mowa). Dość prawdopodobne wydaje się więc, że motywy te stały się dla poetki „znakiem rozpoznawczym” jego twórczości, w której ważne miejsce zajmują muzyczne opracowania wszystkich biblijnych psalmów. I być może właśnie dlatego Hartwig, chcąc sztukę tego kompozytora uczynić przedmiotem poetyckiej kreacji, postanowiła, by tekstem słownym kantaty Schütza, przedstawianej w jej utworze, był monolog człowieka, który zabiega o odzyskanie psychicznej równowagi, szukając pomocy u Boga.

Zapisane kursywą fragmenty wiersza przynoszą także sugestie dotyczące muzycznego kształtu tej kantaty. Zawartą w nich wypowiedź można bowiem uznać za poetyckie odтворzenie — oczywiście w elementarnym zakresie — muzycznych własności tej fikcyjnej kompozycji. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na konstrukcję zdania inicjującego

¹¹ „Moc” w przyjętym tu tłumaczeniu oznacza siłę duchową — wewnętrzną zdolność, czyli cnotę (przejawiającą się w odwadze, męstwie, dzielności).

¹² *Vigilavit jugum iniquitatum mearum; in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo meo. Infirmata est virtus mea: dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere.*

¹³ Najsłynniejsze lamentacje zawarte są m.in. w *Psalmach*: 22, 31, 51, 88, 131, 142.

wiersz. Wyrażenie łacińskie — *Infirmata est virtus mea*¹⁴ — syntaktycznie powiązane z wypowiedzeniem wpisanym w wers drugi — *i wzywam Twojej mądrości w opuszczeniu* — to odtworzenie dźwiękowego przebiegu początkowych odcinków tej kantaty: solowej gregoriańskiej intonacji oraz chóralnej odpowiedzi (skądinąd rozwiązania spotykanego w wielu religijnych kompozycjach o liturgicznym przeznaczeniu). Z kolei, występujące w tym monologu powtórzenia wyrażeń i słów („*Spójrz na [...] spójrz na*”; „*mnie [...] mnie*” „*moja/ moja*”), a także „rozgrywki” konstrukcyjne między wyrazami pokrewnymi („*opuszczeniu [...] opuszczaj*”), można uznać zarówno za przedstawienia repetycji wybranych muzycznych przebiegów, jak i za odtworzenia imitacji, występujących w muzyce polifonicznej. W końcu, sugestii dotyczących muzyki tej kantaty może dostarczać kształt wersyfikacyjny czytanych tu fragmentów wiersza. Nieregularna miara wersów może być znakiem jej „recytacyjnego” charakteru — retoryczności, przejawiającej się choćby zmiennością tempa, różnicowaniem dynamiki, płynnością ekspresji.

Charakterystyka muzyki „Kantaty Schütza” jest także wpisana w drugi monolog funkcjonujący w wierszu Hartwig. Jest on przenośnym zapisem wrażeń, które przyniosło słuchanie tego utworu, dlatego oprócz obrazu muzyki kreśli także wizerunek jej odbiorcy. Spróbujmy zatem ustalić, jak poetka postrzega muzykę tej kantaty i jaki sposób słuchania został udokumentowany w jej wypowiedzi:

Ale mnie wykpiły anioły

swoimi lekkimi głosami

(...)

I chłodziły mnie anioły swoimi skrzydłami

a twarze ich zwrócone ku górze

jaśniały od blasku

wzrok ich utkwiony był w Tobie

Chóralne śpiewy pojawiające się kolejnych częściach tej kantaty Hartwig opisuje symbolicznym odniesieniem do obrazu muzykujących zastępów anielskich. Dźwięki muzyki — to anioły, z jednej strony, adorujące oblicze Boga, a z drugiej — objawiające swoje posłannictwo ludziom. Porównanie to, choć oparte na stereotypowych skojarzeniach, wskazuje wyraźnie, jaką funkcję przypisuje poetka muzyce kantaty Schütza. Pośredniczy ona — na wzór bytów anielskich — między ziemią a rzeczywistością nieba; jest wysłanniczką z zaświatów.

Spotkanie z muzyką tej kantaty zaczyna się jednak od konfuzji¹⁵. Poetka stwierdza bowiem zmieszana: „Ale mnie wykpiły anioły/swoimi lekkimi głosami”. Można pokusić się o stwierdzenie, że kontakt z „posłańcami nieba” — przenoszącymi w doczesność cząstkę doskonałego świata — wiąże się wyraźnie dla niej z doświadczeniem obcości. Zapewne nie spodziewała się, że usłyszy muzykę o tak zaskakującym brzmieniu — eteryczną i delikatną, kojarzącą się wprost z tym, co niezemskie. Może sądziła, że najstosowniejszym

¹⁴ Wyrażenie *Infirmata est virtus mea* jest także wyimkiem z gregoriańskiej antyfony *Infirmata est virtus mea in manibus inimicorum meorum* (obecnej w dawnej liturgii godzin) zbudowanej z fragmentów pochodzących z *Księgi Lamentacji* (Lm 1,14) oraz *Księgi Daniela* (3,32).

¹⁵ Niewykluczone, że Hartwig postanowiła właśnie w ten sposób zaznaczyć, jak niezwykle doświadczeniem było dla niej spotkanie — w połowie lat 80. XX wieku — ze nieznaną jej wcześniej sztuką Heinricha Schütza.

dopełnieniem słów lamentacji bywają tylko brzmienia surowe i ciemne (anioly-dźwięki okrutnie zadrwiły z takich oczekiwań). Początkowe fragmenty tej kompozycji przypuszczalnie wprawiły ją w konsternację; porażając — „wykpiły” mniemania o „prawdziwym” pięknie, określanym wyłącznie przez kanony i konwencje. Tak niespodziewanie rozpoczęta mediacja z zaświatami rozwija się wraz ze słuchaniem następnych fragmentów kantaty, co pozwala jej doświadczyć kolejnego „dotknięcia” doskonałości. Odnotowuje ona ten epizod następująco: „I chłodziły mnie anioly swoimi skrzydłami”. Poglębiający się kontakt z muzyką sprawia, że poetka może poczuć jej orzeźwiający „powiew”: przekonać się, że ta lamentacyjna kompozycja — paradoksalnie — zdolna jest „leczyć” jej niepokoje. Przynosi ulgę nie przez budujące treści, lecz opowiadając o wielkim cierpieniu z towarzyszeniem brzmień zaskakująco „lekkich”: tworzy harmonię poprzez zmieszanie rzeczy przeciwstawnych¹⁶. Jej słuchanie pozwala zbliżyć się jeszcze bardziej do doskonałych zaświatów — znaleźć się w sferze porządkujących oddziaływań Transcendencji.

Poetka, doświadczając tych harmonizujących oddziaływań muzyki kantaty Schütza, zauważa jednak jeszcze jedną jej funkcję. Wsłuchując się w dźwięki, może spostrzec ich teocentryczne ukierunkowanie — „zobaczyć”, jak uczestniczą w adoracji oblicza Boga i zaczynają nabierać lśnienia od boskiego światła („a twarze ich zwrócone ku górze/jasniały od blasku/wzrok ich utkwiony był w Tobie”). Muzyka tej kantaty okazuje się figurą modlitewnych i mistycznych więzi z Bogiem. Może ukazywać swemu słuchaczowi ich modelową realizację, jednocześnie równoważąc go wewnętrznie. I w ten sposób stawać się „zachętą” do wyrażania aktów o religijnym charakterze — „zapraszać” do współudziału w wielbieniu Najwyższego¹⁷. Nie byłoby to jednak możliwe bez odpowiednich umiejętności jej twórcy, pozwalających skomponować dzieło nie tylko poruszające swym pięknem, ale także natchnione — odbijające w swych formach blask Doskonałości.

Łatwo spostrzec, że o sposobie słuchania muzyki, ukazanym przez Hartwig w tych fragmentach wiersza, decydują w większym stopniu czynniki religijne niż estetyczne. Odkrywanie piękna tej kantaty jest dla poetki wstępną fazą doznań mających porządkować życie wewnętrzne i inspirować do nawiązywania relacji z Bogiem. Co mogło zdecydować o zaaprobowaniu przez nią takiego sposobu słuchania, niepraktykowanego przecież powszechnie w nowoczesnym świecie — do respektowania religijnej treści i funkcji dawnych luterzańskich kompozycji¹⁸? Przyczyn można by rozważać wiele. Wydaje się, że w największym stopniu zdecydował o tym kontakt z jakąś kompozycją Schütza — rewidujący jej spojrzenie na odbiór sztuki dźwięków i skłaniający do poświęcenia mu wiersza. Czy na podstawie zapisów funkcjonujących w tym utworze możliwa jest identyfikacja tego tak znaczącego dla Hartwig dzieła Schütza?

¹⁶ Pogląd ten sformułował Pitagorejczyk Filolaos: „Harmonia jest zjednoczeniem rzeczy różnorodnie zmieszanych i zestrojeniem różne nastrojonych” (cyt. za: Tatarkiewicz 1985: 93).

¹⁷ Sugeruje to obraz, ukazany w finale wiersza: poetka „ogłada” adorację Boga „z bliska”, znajdując się wśród aniołów (za ich plecami?), chłodzona powiewem ich skrzydeł; jej wypowiedź zamyka bezpośredni zwrot do Boga („wzrok ich utkwiony był w Tobie”).

¹⁸ Według Ślusarczyka bowiem:

Sztuka muzyczna powinna pomóc wierzącym w pogłębieniu wiary, ale nie jest niezbędna w celebracji liturgicznej. Wartość muzyki — zdaniem Lutra — tkwi zwłaszcza w zakresie nauczania, bowiem oprawa muzyczna słowa wzmacnia przesłanie Ewangelii (...). Jedność słowa i muzyki jest naturalną formą głoszenia prawd wiary (*nina vox evangelii*), bowiem wiara rodzi się z tego, co się słyszy. Dla Lutra muzyka jest darem bożym danym ludzkości, który przenika całe uniwersum, jednocześnie je porządkując. (Ślusarczyk 2013: 164–165)

Początkowo może wydawać się, że znalezienie odpowiedzi na to pytanie nie nastreczy większych trudności. Zapis z pierwszego wersu utworu Hartwig — *Infirmata est virtus mea* („moc moja została osłabiona”) — jest wyrażeniem, które, jak już wiadomo, można odnaleźć w biblijnej *Księdze Lamentacji* proroka Jeremiasza (Lm 1,14). Stąd przypuszczenie, że poetka mogła słuchać kompozycji Schütza opartej na tekstach z tej *Księgi*. Jednak w dorobku tego kompozytora brak dzieła będącego muzycznym opracowaniem Jeremiaszowych *Lamentacji*. Wyrażenie *Infirmata est virtus mea* występuje jednak w Biblii jeszcze w innym miejscu: wchodzi w skład zdania figurującego w jedenastym wersie łacińskiego przekładu *Psalmu* 31 (30): *infirmata est in paupertate virtus mea* [podkr. — J.W.]¹⁹. Wiadomo, że wśród dzieł Schütza znajdują się *Psalmy* oparte na tekstach łacińskich i niemieckich. Kompozytor, opracowując *Psalm* 31 (30), skorzystał jednak tylko z niemieckiego przekładu Corneliusa Beckera. Czy słuchanie właśnie tej kompozycji, zawierającej niemieckojęzyczny wariant wyrażenia *infirmata est in paupertate virtus mea* mogło stać się dla poetki impulsem do napisania tego wiersza? Trudno tego dowieść. Niewykluczone, że inspiracją był w tym przypadku zupełnie inny utwór o lamentacyjnym charakterze, skomponowany przez Schütza. Może przedostatnie ogniwo monumentalnego *Psalmu* 119 (118), wchodzącego w skład cyklu *Schwanengesang*? Może jeszcze jakiś inny psalm? Precyzyjne wskazanie takiej kompozycji wydaje się niemożliwe.

Spotkanie Hartwig z dziełami luterzańskich kompozytorów zaowocowało także utworem poświęconym twórczości kantatowej Johanna Sebastiana Bacha — najwybitniejszego twórcy niemieckiego baroku. Wiersz ten, podobnie jak *Kantata Schütza*, skłania do postawienia pytania o kompozycje, które mogły być dla poetki inspiracją przy jego tworzeniu. Przeczytajmy *Kantatę Bacha*:

Gdybyśmy kochali go naprawdę potrafilibyśmy stworzyć tę kantatę
 Niech nikt nie mówi że nie zna nut i że ma tępe ucho
 Gdybyśmy go kochali jak na to zasługuje
 umysł nasz osiągnąłby wiedzę o harmonii w jednym momencie objawienia
 i stalibyśmy się jedną muzyką i jednym chórem głosów
 wołających Chwała Chwała
 Gdybyśmy kochali go jak nam przykazał

Czy w tekście tego wiersza można odnaleźć odniesienia do jakiejś określonej Bachowskiej kantaty? Wydaje się, że jedynie słowa „Chwała Chwała” mogłyby stanowić wyrazistą aluzję do chóralnych śpiewów, wyrażających modlitewny hold dla majestatu Boga — i występujących w którejś z tych kompozycji. Takich fragmentów w kantatach kościelnych Bacha można wskazać wiele. Trudno byłoby zatem uznać jeden z nich za najbardziej trafny i w kompozycji, który go zawiera, upatrywać najbardziej prawdopodobnego źródła inspiracji wiersza *Kantata Bacha*. Gdyby jednak uznać, że słowo „Chwała” jest zaledwie początkiem dobrze znanych zdań pochodzących z *Ewangelii według św. Łukasza* (Łk 2,14) — „Chwała na wysokościach Bogu,/a na ziemi pokój ludziom, w którym ma upodobanie” —

¹⁹ Oto przekład tego zdania: „Moc moja została osłabiona w ucisku / w poniżeniu”.

będących zapisem śpiewu zastępów anielskich, ogłaszających pasterzom narodziny Chrystusa, wówczas wśród kantat Bacha można by wskazać na pewno dwie, w których właśnie ta słynna jubilejca została poddana muzycznemu opracowaniu. Początkowy chór z Kantaty BWV 191 został oparty na jej łacińskim zapisie:

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis

Natomiast w jedenastym ogniwie drugiej kantaty z *Oratorium na Boże Narodzenie* BWV 248/II, można usłyszeć kunsztowny, wielogłosowy śpiew, podający to zdanie w języku niemieckim:

Ehre sei Gott in der Höhe

und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!

Niezależnie od tych ustaleń, trudno jednak rozstrzygnąć, która z kantat Bacha mogła przyczynić się do powstania tego wiersza. Być może każda z nich stanowiłaby dla poetki dobry punkt wyjścia do snucia rozważań o czynnikach warunkujących genezę tak wyjątkowych dzieł. Hartwig wydaje się zainteresowana dociekaniami przede wszystkim tych kwestii. I właśnie tym rozważaniom poświęca wiersz.

Rezultatem słuchania kantaty staje się dla niej pytanie: dlaczego Bach mógł skomponować takie dzieło? Spotkanie z doskonałą sztuką niemal zawsze skłania do dociekań, czy zdolni do jej tworzenia byliby inni ludzie. Dzieła Bacha wydają się niepowtarzalne i niedościgłe; twórczość na miarę jego kantat wydaje się niedostępna nikomu. I choć większość z nich komponował on pod silną presją czasu — najczęściej zaledwie w ciągu kilku dni — to przecież każda z nich wydaje się dziełem doskonałym²⁰. Mimo to Hartwig stawia śmiałą tezę:

Gdybyśmy kochali go naprawdę potrafilibyśmy stworzyć tę kantatę

Niech nikt nie mówi że nie zna nut i że ma tępe ucho.

²⁰ Christoph Wolff w filmie dokumentalnym o Bachu (z serii *Wielcy kompozytorzy*) opowiedział o pracy kompozytora nad kantatą, przygotowywaną na niedzielą liturgię:

Zastanówmy się, jak wyglądało codzienne życie kompozytora w Lipsku, a dokładnie tydzień, podczas którego musiał przygotować kantatę na niedzielę. W poniedziałek wybierał tekst i myślał o tym, jak połączyć go z muzyką, by razem stanowiły logiczną całość. Potem przystępował do właściwej pracy kompozytorskiej. (...) Zaczynał od poliniowania czystego papieru w sposób określający rozmieszczenie poszczególnych głosów. Następnie zapisywał swe muzyczne pomysły, zaczynając od partii chóru. Później dodawał arie i recytatywy, a na samym końcu pisał podsumowujący chorał. Kiedy utwór był skończony, przepisywał wszystko. Zwykle robił to z pomocą asystentów — jak widzimy na tym przykładzie: cztery głosy wokalne musiały być przepisane jako pierwsze, bo Bach najpierw zaczynał próby z chórem; później przepisał partie instrumentów strunowych — skrzypiec, wiolonczeli, a następnie instrumentów dętych — dwóch obojów i dwóch rogów; na koniec zostało mu jeszcze *basso continuo*. Próby zaczynały się w piątek. W sobotę po raz pierwszy Bach mógł usłyszeć utwór w całości, ale czasu starczało mu tylko na jedną krótką próbę generalną. Kantata musiała być wykonana w niedzielę o ósmej rano. Cóż za pracowity tydzień!

Konstatując, że każdy byłby zdolny do kreacji podobnych dzieł, jeśli darzyłby Boga prawdziwą miłością, poetka sugeruje, że najważniejszym czynnikiem decydującym o artystycznej doskonałości kantat Bacha była żarliwa religijność kompozytora. Hartwig nie rozwija refleksji o jego wierze, choć skądinąd wiadomo, że była ona „silna, głęboka, niezachwiana i prosta”²¹ i że mogła być taka, dzięki uważnej lekturze Biblii. Poetka poprzestaje jedynie na dwukrotnie powtórzonej sugestii, że Bach kochał Boga — „naprawdę” oraz „jak na to zasługuje” — postępując zgodnie z biblijnym przykazaniem miłości. Co może być rezultatem takiego praktykowania wiary? Hartwig przedstawia kolejne, śmiało twierdzenie:

Gdybyśmy go kochali jak na to zasługuje
umysł nasz osiągnąłby wiedzę o harmonii w jednym momencie objawienia
i stalibyśmy się jedną muzyką i jednym chórem głosów
wołających Chwała Chwała

Prapoczątkiem i inspiracją dzieł, objawiających swą doskonałość, jest — według poetki — mistyczna więź z Bogiem. Tej tajemniczej relacji musiał doświadczać Bach, dlatego jego kompozycje pozostają mikroświatami harmonii. Można je więc opisywać odniesieniami do anielskich chórów; świetność muzyki nie jest bowiem tylko sprawą talentu i rzemiosła jej twórcy. W przypadku Bacha jest rezultatem praktykowania luteriańskiej wiary, nakazującej powierzać wszystko — więc i muzykę — wyłącznie Bogu: tworzyć zgodnie maksymą *Soli Dei Gloria*, którą zwykł opatrywać rękopisy swych kompozycji.

Czym zaowocowało spotkanie dwudziestowiecznej poetki z kantatami luteriańskich kompozytorów? Utwory Schütza i Bacha stały się dla Hartwig — jako mieszkańca nowoczesnego świata — źródłem obserwacji wyjątkowych i nieoczywistych. Zostały bowiem przez nią rozpoznane jako dzieła ukierunkowane teocentrycznie, stanowiące wyraz głębokiej religijności swych twórców. Postrzeżone w ten sposób okazały się ponadto zdolne do harmonizowania ludzkiego wnętrza i objawiły swoją harmonijną formę. Okazały się sztuką doskonałą, której absolutna postać to rezultat kierowania dążeń jej twórcy ku Absolutowi. Sprowokowały ją do sformułowania zaskakującego wniosku, głoszącego, że każdy mieszkaniec nowoczesnego świata mógłby wykreować dzieło równie doskonałe jak luteriańska kantata, gdyby potrafił trwać w mistycznym związku z Bogiem.

²¹ Religijność kompozytora Pocięj charakteryzuje następująco:

Wiara w życiu Bacha była silna, głęboka, niezachwiana i prosta. (...) Taka wiara najbliższa jest jej źródłu — Ewangelii. Tak wierzący człowiek ma do świata dystans, lecz nie ucieka od niego, działa w świetle i oddziałuje na świat, lecz wszelka jego działalność jest w jakiś sposób zdeterminowana wiarą. Potężny i stały prąd wiary przenika całą twórczość Jana Sebastiana Bacha — od jej przykładów najbardziej świeckich, („ludycznych”), aż do przejawów najbardziej duchowionych („mistycznych”). Jest to twórczość ukierunkowana, ucelowana — jej celem ostatecznym i najwyższym jest służba Boża, potwierdzenie istnienia Boga. (Pocięj 1972: 48)

Bibliografia

- Bukofzer Manfred (1979), *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, PWN, Warszawa.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna (1989), *Historia muzyki cz. I*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- (1984), *Wielkie formy wokalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Dürr Alfred (2004), *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A.A. Teske, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin.
- Harnoncourt Nikolaus (1999), *Dialog męczyzny*, tłum. M. Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa.
- Hartwig Julia (1987), *Obcowanie*, Czytelnik, Warszawa.
- (1992), *Czułość*, Znak, Kraków.
- Pociej Bohdan (1972), *Bach — Muzyka i wielkość*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- (1995), *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, WSiP, Warszawa.
- Powaga, piękno, żart*. Z Julią Hartwig o nowym tomie wierszy *Bez pożegnania* rozmawia Jarosław Mikołajewski (2004), „Gazeta Wyborcza” („Gazeta Świąteczna”), nr 261, wyd. warszawskie z dnia 6 listopada 2004–7 listopada 2004.
- Schweitzer Albert (2009), *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Ślusarczyk Dawid (2013), *Muzyka w luterzańskim zborze w pierwszych wiekach reformacji*, „Pro Musica Sacra” 11.
- Tatarkiewicz Władysław (1985), *Historia estetyki. 1. Estetyka Starożytna*, Arkady, Warszawa.
- Wolff Christoph (2011), *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdorska, Lokomobila, Warszawa.
- Zavarský Ernest (1979), *J. S. Bach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
-