

**Alfred Dürr**

# KANTATY

Jana Sebastiana

# Bacha



Alfred Dürr

# KANTATY

Jana Sebastiana Bacha



POLIHYMNIA  
Lublin 2004





książka wydana z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej  
ze środków Republiki Federalnej Niemiec

Mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit  
aus Mitteln der Bundesrepublik Deutschland

Projekt okładki  
*Maria Orkiszewska*

Tłumaczenie  
*Andrzej A. Teske*

Redakcja techniczna  
*Monika Strachowska*

Wydanie oryginalne

© 2000 (8. wydanie) Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Wydanie licencyjne za zezwoleniem wydawnictwa Bärenreiter-Verlag  
Kassel-Basel-London-New York-Prag  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

© 2000 (8. Auflage) Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Lizenzausgabe mit Genehmigung des Bärenreiter-Verlages  
Kassel-Basel-London-New York-Prag  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

Wydawnictwo Muzyczne „Polihymnia” Sp. z o.o.

ISBN 83-7270-185-7

---

Wydanie pierwsze, nakład 1000 egz., skład, druk, oprawa:



Wydawnictwo POLIHYMNIA Sp. z o.o.  
ul. Deszczowa 19, 20-832 Lublin,  
tel./fax (0-81) 746-97-17, e-mail: [poczta@polihymnia.pl](mailto:poczta@polihymnia.pl)  
[www.polihymnia.pl](http://www.polihymnia.pl)

## Spis treści

|   |     |
|---|-----|
| <i>Słowo od tłumacza</i> .....  | 7   |
| Przedmowa do wydania szóstego .....   | 9   |
| Wykaz skrótów .....   | 15  |
| Wprowadzenie .....  | 19  |
| 1. Historia kantaty przed Bachem .....  | 19  |
| 2. Rozwój Bachowskiej kantaty .....   | 25  |
| a) Wczesne formy (1707-1712) .....  | 25  |
| b) Kantaty weimarskie nowego typu (1713-1716) .....   | 27  |
| c) Köthen (1717-1723) .....   | 32  |
| d) Pierwszy rocznik lipski (1723-1724) .....  | 34  |
| e) Drugi rocznik lipski (1724-1725) .....   | 40  |
| f) Trzeci rocznik lipski (1725-1727) .....  | 45  |
| g) Picander i jego rocznik (1728-1729?) .....   | 49  |
| h) Pozostałe kantaty kościelne .....  | 51  |
| i) Oratoria (1734-1735) .....   | 52  |
| j) Kantaty świeckie z okresu lipskiego .....  | 54  |
| 3. O praktyce wykonywania kantat Bacha .....  | 56  |
| a) Sporządzanie głosów .....  | 56  |
| b) Próby .....  | 57  |
| c) Kwestie obsady .....   | 57  |
| d) Wykonanie .....  | 59  |
| e) Wnioski dla dzisiejszej praktyki wykonawczej .....   | 59  |
| Przykłady nutowe .....  | 61  |
| <b>Kantaty kościelne</b>  |     |
| 1. Kantaty w roku kościelnym. Od pierwszej niedzieli adwentu<br>do Trójcy Św. ....                    | 83  |
| 2. Kantaty w roku kościelnym. Od pierwszej niedzieli po Trójcy św.<br>do końca roku kościelnego ..... | 328 |

|  |     |
|--|-----|
| 3. Święta maryjne .....  | 542 |
| 4. Święto Jana Chrzciciela (dwudziestego czwartego czerwca) .....      | 564 |
| 5. Święto Archanioła Michała (dwudziestego dziewiątego września) ..... | 575 |
| 6. Święto Reformacji (trzydziestego pierwszego października) .....     | 584 |
| 7. Poświęcenie kościoła i organów .....                                | 591 |
| 8. Wybór rady miejskiej .....  | 596 |
| 9. Zaślubiny .....   | 612 |
| 10. Uroczystości żałobne .....   | 625 |
| 11. Kantaty kościelne o rozmaitym przeznaczeniu .....                  | 637 |

### **Kantaty świeckie**

|  |     |
|--|-----|
| 1. Kantaty na uroczystości domów książęcych w Weimarze,<br>Weißenfels i Köthen ..... | 657 |
| 2. Kantaty na uroczystości domu książęcego elektora saskiego .....                   | 673 |
| 3. Kantaty na uroczystości uniwersyteckie w Lipsku .....                             | 696 |
| 4. Kantaty na uroczystości rady miejskiej i uroczystości szkolne .....               | 712 |
| 5. Lipskie kantaty hołdownicze dla szlachetnie urodzonych i mieszczan .....          | 713 |
| 6. Kantaty weselne .....   | 727 |
| 7. Kantaty świeckie o rozmaitym przeznaczeniu .....                                  | 735 |

### **Aneksy**

|                    |     |
|--------------------|-----|
| Bibliografia ..... | 757 |
|--------------------|-----|

### **Indeksy**

|   |     |
|---|-----|
| 1. Indeks nazwisk .....                           | 764 |
| 2. Indeks rzeczowy z objaśnieniami terminów ..... | 767 |
| 3. Alfabetyczny indeks tytułów kantat .....       | 773 |
| 4. Indeks kantat według numerów BWV .....         | 779 |

## Słowo od tłumacza

„W porównaniu z kantatami wszystko, co Bach poza tym stworzył, wydaje się niemal tylko dodatkiem”. Ktoś znający już muzykę instrumentalną Bacha może przyjąć to zdanie Alberta Schweitzera (z jego książki „Jan Sebastian Bach”, PWM, 1972, s. 205) z niedowierzaniem, a nawet uznać je za prowokacyjne i niesłuszne. Muzyka organowa, *Wohltemperiertes Klavier*, sonaty solowe na skrzypce, na wiolonczelę, *Koncerty brandenburskie*, *Kunst der Fuge* - żeby na tym poprzestać - wszystko to miałyby być tylko dodatkiem?

Zważmy jednak, zanim z góry odrzucimy może ten sąd jako przerysowany i niesprawiedliwy, że w wydaniu Hänsslera dzieł wszystkich Bacha obejmującym 137 albumów płyt kompaktowych, kantaty zajmują połowę: 68 albumów. Nawet już pod względem ilościowym jest to więc nader istotna część spuścizny Bacha. A część ta jeszcze niedawno, przed ćwierćwiekiem, a w Polsce przed kilkunastu laty, była praktycznie dla słuchaczy niedostępna. Dziś, nareszcie, słuchacz może przebierać w nagraniach kantat. Nie jest jednak łatwo wniknąć w ten świat, ponieważ ten obszar twórczości Bacha związany jest nierozłącznie ze słowem, i bez znajomości tekstów kantat, bez przewodnika, bez komentarza, łatwo się w tym świecie pogubić i zniechęcić. Warto jeszcze dodać, że w wokalne twórczości Bacha, w kantatach, motetach, pasjach i *Mszy h-moll*, związek muzyki ze słowem jest daleko głębszy niż ma to zazwyczaj miejsce w muzyce wokalne: nie jest to tylko związek melodii ze słowami wzbogacony stosownym akompaniamentem; u Bacha nie tylko śpiew, ale cała konstrukcja muzyczna oddaje ukryte pod słowami znaczenia i emocje. Świadomość tego pozwala głębiej wniknąć w intencje Bacha także w jego utworach instrumentalnych (na co zwraca uwagę już Schweitzer w cytowanym dziele; s. 377).

Książka Alfreda Dürra jest właśnie takim przewodnikiem, uznawanym już w Niemczech, i nie tylko w Niemczech, za standard. Wydana po raz pierwszy w 1971 r. w wydawnictwie Bärenreiter była uzupełniana i miała do tej pory w Niemczech osiem wydań.

W Polsce nie ma żadnego pełnego opracowania ani przewodnika po kantatach Bacha. Ktoś, kto chce zrozumieć jego kantaty, może sięgnąć do książki Alberta Schweitzera o Bachu, jednak ta głęboka i piękna książka poświęca kantatom tylko kilka rozdziałów, nie zawiera tekstów kantat, jest trudno dostępna, nawet w antykwariatach, a ponadto w warstwie faktograficznej jest już przestarzała. Niewiele poprawiają sytuację wydane w Polsce inne książki o Bachu, w których część poświęcona jest kantatom: Ernesta Zavorský'ego „J. S. Bach” (PWM, 1973), Bohdana Pocięja „Jan Sebastian Bach i jego muzyka” (WSiP, 1995), czy nawet omówienie przykładowych kantat Bacha w dziele Józefa i Krystyny Chomińskich („Formy muzyczne: Wielkie formy wokalne”, PWM, 1984).

Najwięcej bodaj dla polskiego słuchacza zainteresowanego kantatami Bacha uczynił Mirosław Perz w swym niezapomnianym cyklu audycji „200 kantat Jana Sebastiana Bacha” w Drugim Programie Polskiego Radia w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, obecnie na szczęście powtarzanym. Niestety, jego fascynujące komentarze oraz obszernie tłumaczenia tekstów kantat do tej pory nie ukazały się drukiem. Nawet gdyby się ukazały,

byłyby dla książki Dürra nie konkurencją, lecz dopełnieniem. Warto może podkreślić że Mirosław Perz w tych audycjach cytował poza Schweitzerem najczęściej właśnie książkę Alfreda Dürra.

Podstawą tłumaczenia książki jest ósme wydanie niemieckie z dwutysięcznego roku. Tekst zawiera wiele cytatów z Biblii. Podając je w języku polskim nie mogłem posłużyć się jednym wybranym polskim przekładem Biblii, bowiem dla zrozumienia intencji Bacha istotne są często słowa występujące w Lutrowym tłumaczeniu Biblii na język niemiecki, które w polskich tłumaczeniach oddane są inaczej. Posługiwałem się więc różnymi przekładami Biblii, najczęściej Biblią gdańską (którą zapewne posługiwałby się luteranin Bach, nadworny kompozytor polskiego króla, gdyby żył w Polsce), ale, gdy było to konieczne, tłumaczyłem bezpośrednio z języka niemieckiego. W tekście zawsze są podane miejsca, z których cytaty pochodzą, czytelnik więc, jeśli poczuje się zdezorientowany, zawsze może odszukać brzmienie cytatu w przekładzie, do którego sam przywykł.

W tłumaczeniach fragmentów protestanckich chorałów starałem się uwzględniać tłumaczenia przyjęte w polskim kościele luteranckim, choć rzadko było to w pełni możliwe.

Teksty kantat zostały przez Alfreda Dürra wprowadzone do książki poczynając od szóstego wydania z 1995 r. W polskim wydaniu książki zachowano je w wersji oryginalnej. Nawet czytelnikowi nie znającemu języka niemieckiego pozwoliłoby śledzić słuchem w wykonaniach muzycznych choćby istotniejsze słowa omawiane w komentarzach do kantat. Gdyby jednak chciał mieć dostęp do całości tekstów kantat w języku polskim, to w osobnym, dołączonym do książki Dürra tomiku, znajdzie ich przekłady umieszczone, dla wygody w ich wyszukiwaniu, według numerów BWV. Przekłady te mają znaczenie pomocnicze, bowiem taki przekład, który pozwoliłby na śpiewanie kantat w języku innym niż język oryginału, nie jest po prostu możliwy.

Przypisy dodane przez tłumacza oznaczone są zawsze asteryskiem, zaś nieliczne dodane przezeń dla jasności tekstu słowa umieszczone zostały w nawiasach klamrowych.

W nagłówkach zapowiadających części kantat zachowano obcojęzyczne terminy tam, gdzie zachowały się w źródłach (np. Rezitativo, Chor, Chorus), zaś terminy polskie (Recytatyw, Chór) wprowadzono, jeśli określenia zostały uzupełnione później. W tekstach kantat niemieckie określenia głosów i występujących postaci zostały dla wygody czytelnika przetłumaczone na język polski.

Chciałbym podziękować panu Herbertowi Ulrichowi z Lublina za częste (a przy tym bardzo miłe) konsultacje językowe. Mojej rodzinie dziękuję za pomoc i ponawiane od lat życzenia, by moja praca przy tłumaczeniu nie poszła na marne; mam teraz dowód, że jak widać, czasem dobre życzenia się spełniają.

W imieniu Wydawnictwa Polihymnia i swoim chciałem złożyć bardzo serdeczne pozdrowienie pani Aleksandrze Markiewicz z Centrum Informacji o Książce Niemieckiej w Warszawie za nadzwyczaj życzliwe zainteresowanie losami książki i wielce pomocne rady, oraz równie serdeczne podziękowanie Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej za bardzo istotne wsparcie finansowe, bez którego albo książka by się nie ukazała, albo jej cena musiałaby być znacznie wyższa, ze szkodą dla kręgu potencjalnych czytelników.

Lublin, grudzień 2003

Andrzej A. Teske



## Przedmowa do wydania szóstego

Twórczość żadnego innego kompozytora nie doznała takiego renesansu w naszym stuleciu jak dzieło Jana Sebastiana Bacha. Nawet twórczość kantatowa, nad którą jeszcze przedmowa do pierwszego wydania tej książki ubolewała, że jest traktowana po macoszemu, stała się w międzyczasie bardziej niż w poprzednich dziesięcioleciach dostępna miłośnikom muzyki dzięki rozlicznym dokonaniom takim jak zbiorowe nagrania, festiwałe letnie, audycje radiowe itp.

Bachowska kantata jest co prawda, właśnie ze względu na swą aktualność w przeszłości, w większej mierze niż „ponadczasowe” utwory instrumentalne, więźniem swego czasu. Niemniej autor jest zdania, że kantata Bacha, świadectwo najwyższego kunsztu, chrześcijańskiej wiary i historii zachodniej kultury, jest także dla współczesnego człowieka wyzwaniem, któremu należy stawić czoła. Wyzwanie to wymaga wczucia się ze zrozumieniem w jej historyczne uwarunkowania, zarazem jednak sumiennego rozważenia kwestii, co oznacza kantata Bacha dla naszych czasów. Tego właśnie, kto z zainteresowaniem śledzi dokonania muzyki współczesnej, zainteresują usiłowania Bacha na rzecz uwspółcześnienia ówczesnej muzyki kościelnej. Obudzenie takiego zainteresowania jest celem niniejszego opracowania.

Książka ta zwraca się przede wszystkim do zainteresowanych laików i chce być dla nich przewodnikiem na koncercie, przy słuchaniu audycji radiowych i nagrań. Chce wprowadzać w uważne słuchanie i stara się rzeczy trudne uczynić zrozumiałymi. Usiłowania te dotyczą także tekstów, których wartości poetyckiej nie należy w żadnym wypadku przeceniać, które jednak należy, jako zaangażowaną w określone cele poezję baroku, traktować z powagą. Natomiast inne kwestie, m. in. symboliki, teorii figur muzycznych, liturgicznej przydatności dziś, mogły być poruszane, z racji obszerności tematu, tylko przygodnie; należy tu odesłać do specjalistycznych opracowań.

Aby ułatwić studiowanie poszczególnych kantat, a jednocześnie nie przeciążyć wywodów ciągłymi powtórzeniami, przewidziano wprowadzające objaśnienie niektórych często powtarzających się pojęć i faktów, w postaci zwięzłego rysu historycznego. Następnie omawiane są poszczególne kantaty uporządkowane według ich przeznaczenia, w dużej mierze w oparciu o kolejność tomów w „Neue Bach Ausgabe”. Omawiane są więc najpierw kantaty kościelne w kolejności jaką zajmują w roku kościelnym, następnie kantaty kościelne o innym przeznaczeniu oraz bez ustalonego przeznaczenia, na koniec kantaty świeckie.

Omówienia poszczególnych utworów są tak ujęte, by w miarę możliwości każde mogło być czytane oddzielnie. Przy tym przy wszystkich poruszanych tematach, które zostały już objaśnione we wprowadzeniu, podano w nawiasach numery stron, na których czytelnik znajdzie bliższe dane. Informacje o autorach tekstów, takich jak Erdmann Neumeister (21), czy objaśnienia terminów z zakresu techniki kompozycji, jak fuga permutacyjna (26), można więc, jak to właśnie podano, znaleźć na stronie 21 bądź 26 tej książki.

Ideał studiowania poniższych omówień zakłada porównywanie ich z partyturą danego utworu lub przynajmniej z jego wyciągiem fortepianowym. Ponieważ jednak warunki te nie zawsze będą mogły być spełnione, każdą kantatę poprzedza przegląd jej kolejnych części.

Zauważmy jeszcze przy tej okazji:

Dane dotyczące *czasu trwania wykonania* zostały zaczerpnięte z „Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs” Wenera Neumanna (wydanie 5, Wiesbaden 1984) za uprzejmym zezwoleniem autora.

*Tonacje* podane dużymi bądź małymi literami określone są tercją toniki. Duże litery oprócz dur oznaczają więc także tonację lidyjską, miksolidyjską i jońską (np. przy chorałach harmonizowanych w tonacjach kościelnych), małe litery oprócz moll oznaczają również tonację dorycką, frygijską i eolską.

Przy podaniu *taktu* oddzielenie taktów dwóch rodzajów kreską ukośną oznacza ich wielokrotną zmianę, natomiast przecinek oznacza zmianę jednorazową.

Skorowidze kantat, nazwisk, oraz skorowidz rzeczowy (z objaśnieniami wyrażen fachowych) jak również wykaz wykorzystywanej literatury oraz dalszej literatury zalecanej, znajdują się na końcu tomu.

Dla podanego *tekstu kantat* przyjęto zasadę obowiązującą także w NBA: oddanie we współczesnej ortografii przy zachowaniu oryginalnych form wyrazów i form brzmieniowych, utrzymanie częstszych niż dziś pytajników i wykrzykników. Niewielkie korekty były jednak czasem konieczne dla uniknięcia niejasności. Zastępowano np. występującą w dialekcie końcówkę -n w celowniku, o ile gramatycznie była nie do zaakceptowania, przez -m, „Küßen” przez „Kissen”, jeśli o to znaczenie chodziło\*, itp.

W pewnych przypadkach autor czuł się zmuszony do ograniczeń, by zachować kieszonkowy format książki:

- Nie zostały uwzględnione teksty kantat zaginionych, których muzyczna rekonstrukcja nie jest już możliwa.

- Pominięto mniej istotne warianty tekstu (np. przy powtórzeniu części tekstu w chórach i ariach).

- W obsadzie poszczególnych części często podano tylko grupy instrumentów (d. blasz., d. drewn., sm., b.c.) bez wymienienia szczegółów, które, jeśli autor uważał to za wskazane, podane są w omówieniach poszczególnych części. W szczególności instrumenty biorące udział w wykonywaniu continua nie są wymieniane także wtedy, gdy są wskazane w źródłach lub gdy w prowadzeniu ich głosów występują dorywcze różnice.

Uwaga do szóstego wydania: aby uniknąć nowego składu większych partii tekstu, autor był zmuszony włączyć tylko te nowe wyniki badań nagromadzone po 1985 r., które

---

\* Wyraz „Kissen” („poduszka”) miał w dawnej niemczyźnie formę „Küßen”, nasuwającą współcześnie skojarzenie z „Küssen” („całowanie”); przyp. tłum.

mogły być wprowadzone do tekstu niewielkim kosztem. By zrównoważyć w pewnej mierze ten niedostatek podano poniżej trochę dalszych uzupełnień; odsyła się ponadto do bibliografii „Bach-Jahrbücher” z roku 1989 i 1994 (tu do części II i V B - Kantaty) jak również do Y. Kobayashi dotyczących późnych dzieł Bacha (BJ 1988, s. 7-72).

**Wczesne kantaty:**

„Nach dir, Herr, verlanget mich”, BWV 150 (s. 640)

A. Glöckner (BJ 1988, s. 195-203) datuje kantatę przed 1708 r. (już Arnstadt?). Łatwiej wtedy wyjaśnić pewne niedorzeczności (prymitywny styl), inne kwestie (fuga permutacyjna, recytatywy) stają się trudniejsze do wyjaśnienia. Dyskusji nie można uznać za zamkniętą.

**Kantaty z okresu weimarskiego:**

„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd”, BWV 208 (s. 658)

Y. Kobayashi (doniesienie, Osaka 1990, s. 110) przypuszcza na podstawie formy pisma Bacha, że powstała już w 1712 r. Jednak poświadczony jest pobyt Bacha w Weißenfels w lutym 1713 r. (Krit. Bericht NBA I/35, s. 39) a ilość świadectw pisma z tego okresu jest szczupła. Także tu dyskusja powinna pozostać otwarta.

„Himmelskönig, sei willkommen”, BWV 182 (s. 229)

„Erschallet, ihr Lieder”, BWV 172 (s. 299)

„Ich hatte viel Bekümmernis”, BWV 21 (s. 346)

„Mein Herze schwimmt im Blut”, BWV 199 (s. 412)

„Der Himmel lacht! die Erde jubilieret”, BWV 31 (s. 236)

„Barmherziges Herze der ewigen Liebe”, BWV 185 (s. 354)

„Komm, du süße Todesstunde”, BWV 161 (s. 452)

„Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe”, BWV 162 (s. 487)

Rzucająca się w oczy częstość nagłych zda się zmian dyspozycji oraz sprzeczności odnośnie terminów powstania drukowanych tekstów Francka skłoniły mnie (BJ 1987, s. 151 -157) do zapytania, czy poza dworem weimarskim Bach nie dostarczał także kantat innym zespołom muzycznym, podobnie jak wiadomo to o Telemannie. Natomiast K. Hofmann (BJ 1993, s. 9-29) skłania się ku przyjęciu, że kantaty te były wykonywane ponownie w roku 1716 na dworze weimarskim.

„Liebster Gott, vegißt du mich”, BWV Anh. I 209 (s. 380)

K. Hofmann (BJ 1993, s. 9-27) przypuszcza, że kantata powstała w Weimarze na 15 lipca 1714 r.

### **Kantaty okresu lipskiego:**

„Nun ist das Heil und die Kraft”, BWV 50 (s. 582)

K. Hofmann (BJ 1994, s. 59-73) podejmuje hipotezę W. H. Scheidego (por. niżej s. 582) o pierwotnie jednochórowej postaci tego utworu na chór, odrzuca jednak przypuszczenie o ingerencji poczynionej obcą ręką i uważa datowanie na dzień św. Michała 1723 r. za nie dowiedzione.

„Jauchzet Gott in allen Landen”, BWV 51 (s. 450)

K. Hofmann (BJ 1989, s. 43-54) stawia pytanie, czy kantata nie powstała dla dworu w Weißenfels (może też BWV 192, 117, 100, 97?).

„O! Angenehme Melodei”, BWV 210a (s. 716)

Odnalezienie wydrukowanego tekstu (H. Tiggemann, BJ 1994, s. 7-22) pozwala stwierdzić, że kantata została skomponowana pierwotnie na 12 stycznia 1729 jako kantata hołdownicza dla księcia Christiana von Sachsen-Weißenfels z okazji jego pobytu w Lipsku (por. niżej s. 717, pod numerem 1).

Z wydrukowanych tekstów, dotąd nie znanych, można wskazać na następujące zaginione kantaty Bacha:

„Wo sind meine Wunderwerke”, BWV Anh. I 1210

Na pożegnanie w dniu 4. X. 1734 r. Johanna Matthiasa Gesnera, rektora szkoły Św. Tomasza, opuszczającego swój urząd w Lipsku. Autor tekstu nieznany. Bach nie wymieniony jako autor muzyki, ale autorstwo jego, z uwagi na sprawowany przezeń urząd kantora u Św. Tomasza, można przyjąć z ogromnym prawdopodobieństwem (K. Hofmann, BJ 1988, s. 211-218).

„Der Herr ist freundlich dem, der auf ihn harret”, BWV Anh. I 1211

Na zaślubiny dr. teol. Johanna Friedricha Höckera i Jacobiny Agnethy Bartholomaei dnia 18. I. 1729. Tekst: C. F. Henrici. Bach wymieniony w wydrukowanym tekście jako kompozytor (H. Tiggemann, op. cit.).

„Vergnügende Flammen, verdoppelt die Macht”, BWV Anh. I 1212

Na zaślubiny Christopha Georga Wincklera i Caroline Wilhelmine Jöcher dnia 26. VII. 1729. Tekst: C. F. Henrici. Bach wymieniony w wydrukowanym tekście jako kompozytor (H. Tiggemann, op. cit.).

Wiersze Neumeistra nie są wybitnymi dziełami sztuki, nadają się jednak do wyznaczonego celu, są zgrabnie zbudowane formalnie, wolne od napuszonej przesady, a przecież obrazowe i żywe. Jako teolog, Neumeister jest ściśle ortodoksyjny; zwalcza petyzm i walczy o „Gesunde Lehre” („zdrową naukę” - BWV 61), i być może to jest przyczyną, że w jego wierszach, nad głębią uczucia górę bierze moralizatorski dydaktyzm, który czasami staje się nieznośny (BWV 24). W sumie jednak Neumeister jest ze swą poezją godnym rzecznikiem wprowadzonej przezeń innowacji.

Wprowadzenie formy włoskiej kantaty do kościoła ewangelickiego wywołało ożywione spory<sup>3</sup>. Muzycy podchwycili innowację z entuzjazmem i czuli tu poparcie w otwartym na świat nastawieniu ortodoksyjnego duchowieństwa; natomiast petyści w przejmowaniu elementów operowych postrzegali niedopuszczalne wtargnięcie świeckości do nabożeństwa i gwałtownie innowację zwalczała. Nie potrafili jednak na dłuższą metę jej powstrzymać, i tak historia kantaty kościelnej w XVIII w. stała się historią kantaty w wydaniu Neumeistra.

Jeszcze bardziej zróżnicowane niż podstawy tekstów kantaty kościelnej - proza biblijna, stroficzne wiersze chorałów i arii, poezja madrygałowa - są jej *formy muzyczne* łączące w sobie prawie wszystkie ówczesne gatunki. Postaramy się krótko scharakteryzować najważniejsze, w porządku, w jakim powstały.

Do oddawania cytatów biblijnych przez chór najczęściej stosowaną formą był *motet*. Charakterystyczne było dlań, poczynając od XVI w., że tekst dzielony był na poszczególne odcinki wyznaczone budową utworu, z których każdy otrzymywał swą własną tematykę i formę muzyczną (w poniższym przykładzie oznaczone *a, b, c*). W drugiej połowie XVI w., okresie rozkwitu polifonii wokalne związanej z nazwiskiem Palestriny, wytworzył się typ podstawowy charakteryzujący się uszeregowaną strukturą polifoniczną według następującego schematu:

|         |                |                |                |      |
|---------|----------------|----------------|----------------|------|
| sopran: | <i>a</i> _____ | <i>b</i> _____ | <i>c</i> _____ |      |
| alt:    | <i>a</i> _____ | <i>b</i> _____ | <i>c</i> _____ |      |
| tenor:  | <i>a</i> _____ | <i>b</i> _____ | <i>c</i> _____ | itd. |
| bas:    | <i>a</i> _____ | <i>b</i> _____ | <i>c</i> _____ |      |

Decyzję o ilości głosów i kolejności wejść pozostawiano do uznania kompozytora. Porównajmy tu nasz 1 przykład nutowy na str. 63-. Motet w odtworzonej tam części idzie w zasadzie - uwzględniając pięciogłosowość i odmienną kolejność wejść poczynając od odcinka *b* - za powyższym schematem.

Na początku XVII w. motet wchodzi coraz bardziej w sferę wpływów *madrygału*, którego zasady kompozycyjne muzycznego opracowywania świeckiej poezji rymowanej zostały przeniesione do muzycznego opracowywania cytatów biblijnych. Zasady te polegają w szczególności na gorliwym wnikaniu w treść tekstu: deklamacja tekstu staje się namiętna; zawarte w tekście obrazy i „afekty”, ruch fal, szelest wiatru, wysokość i głębokość, radość i skarga zostają oddane muzycznie. Środki kompozytorskie, które stoją tu do dyspozycji, to m. in. koncentrowanie na niewielkiej przestrzeni przeciwstawnych wartości nutowych, zmienne tempa, następnie przemyślane w powiązaniu z tekstem partie diatoniczne lub chromatyczne, polifoniczne lub homofoniczne, większe lub mniejsze interwały, deklamacja sylabiczna lub rozległe koloratury. Użycie i „znaczenie” tych środków regulowała starannie wypracowana teoria figur muzycznych, która swe pojęcia zaczerpnęła z *retoryki*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Sugestywny opis owej walki o wprowadzenie nowoczesnej kantaty podaje Spitta I, s.463-480.

<sup>4</sup> Por. np. artykuł „Figuren” w: *Riemann Musiklexikon*, część rzeczowa, Moguncja 1967 i podane tam odsyłacze.

Wskazać należy ponadto na pracę Klaus Häfnera: „Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach”, Laaber 1987. Autor bada wydrukowane teksty kantat (najczęściej pióra C. F. Henriciego) pod kątem możliwości, że ich muzykę można odszukać w zachowanych kantatach Bacha, czy to jako parodie, czy też jako pierwotną postać utworów później parodiowanych. Wszystkie rezultaty są z konieczności hipotetyczne, ponieważ kompozycje do badanych wydrukowanych tekstów nie zachowały się.

\*

Liczba tych, którzy towarzyszyli tej książce od 1971 r. radą i pomocą wzrosła w międzyczasie do tego stopnia, że wymienianie ich z nazwiska zajęłoby zbyt dużo miejsca. Jako reprezentatów wymieńmy dyrektorów Biblioteki Państwowej w Berlinie (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) i instytutów będących jej poprzednikami, następnie dyrektora Bachs-Archiv w Lipsku (Werner Neumann, Hans-Joachim Schulze) jak również zastępcę dyrektora Johann-Sebastian-Bach-Institut w Getyndze wraz z jego współpracownikami (Klaus Hofmann, Yoshitake Kobayashi, Marianne Helms i in.); poza tym Konrada Küstera za aktualizację spisu literatury. Opiekę ze strony wydawnictwa sprawowała z nieustającą gotowością i niezawodnością Jutta Schmoll-Barthel.

Alfred Dürr

Bovenden, w lutym 1995



## Wykaz skrótów

|               |  |
|---------------|--|
| A             | alto (alt)   |
| ad lib.       | ad libitum   |
| B             | basso (bas)  |
| b.c.          | basso continuo   |
| BG            | „Gesamtausgabe der Bachgesellschaft”, Lipsk 1851-1899  |
| BJ            | Bach-Jahrbuch, Lipsk 1904-   |
| BT            | „Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte. Herausgegeben von Werner Neumann”, Lipsk 1974   |
| BWV           | Wolfgang Schmieder: „Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach”. „Bach-Werke-Verzeichnis”, Lipsk 1950; drugie, przerobione i poszerzone wydanie: Wiesbaden 1990 (mały wykaz utworów w przygotowaniu). Numeracja kantat (podobnie jak w BG i NBA) nie jest chronologiczna   |
| ca            | circa  |
| cemb.         | cembalo (klawesyn)   |
| c.f.          | cantus firmus  |
| conc.         | concertato   |
| cor.          | corno, corno da caccia (róg, róg myśliwski)  |
| cor. da t.    | corno da tirarsi (róg suwakowy)  |
| c-ttino       | cornettino (rożek sopranowy, cynk sopranowy)   |
| c-tto         | cornetto (kornet, cynk)  |
| CW            | czas trwania wykonania   |
| d. blasz.     | instrumenty dęte blaszane  |
| d. drewn.     | instrumenty dęte drewniane   |
| DDT           | „Denkmäler deutscher Tonkunst”, Lipsk 1892-1931  |
| Dok. I,II,III | „Bach-Dokumente”. Wyd. przez Bach-Archiv w Lipsku pod kierownictwem Wenera Neumanna;<br>Tom I: „Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze”, Kassel etc. und Leipzig 1963<br>Tom II: „Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze”, Kassel etc. und Leipzig 1969<br>Tom III: „Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und |



|                  |  |
|------------------|--|
| Dürr Chr. 2      | Hans-Joachim Schulze”, Kassel etc. und Leipzig 1972<br>Alfred Dürr: „Zur Chronologie der Vokalwerke J. S. Bachs”.<br>Wydanie drugie: przedruk z Bach- Jahrbuch 1957, Kassel etc.<br>1976, przejrany i uzupełniony uwagami i dodatkami  |
| Dürr St. 2       | Alfred Dürr: „Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs”. Ulepszone i poszerzone ujęcie dysertacji z 1951 r. wydane w Wiesbaden 1977   |
| EKG              | „Evangelisches Kirchengesangbuch” (śpiewnik niemieckiego kościoła ewangelickiego)  |
| fg.              | fagotto, bassono (fagot)   |
| fl. d.           | flauto dolce (Blockflöte - flet dzióbkowy, flet podłużny)  |
| fl. picc.        | flauto piccolo (flet piccolo)  |
| fl. tr.          | flauto traverso (flet poprzeczny)  |
| instr.           | instrument(y)  |
| min.             | minuta(y)  |
| NBA              | „Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke”.<br>„Neue Bach-Ausgabe”, Kassel etc. und Leipzig 1954-;<br>Seria I: Kantaty<br>Seria II: Msze, pasje, utwory oratoryjne [NBA I/1,3 = Neue Bach Ausgabe, Seria I, tom 1, strona 3. Ukazały się dotąd jedynie tomy wyróżnione podaniem numerów stron] |
| NT               | Nowy Testament   |
| ob.              | oboe (obój)  |
| ob. da c.        | oboe da caccia (obój myśliwski)  |
| ob. d’am.        | oboe d’amore (obój miłosny)  |
| obbl.            | obbligato  |
| org.             | organo (organy)  |
| picc.            | piccolo  |
| przyp.           | przypis  |
| rip.             | ripieno  |
| S                | soprano (sopran)   |
| Scheide I,II,III | William H. Scheide: „Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach”<br>I. w: Bach-Jahrbuch 1959, s. 52-94;<br>II. w: Bach-Jahrbuch 1961, s. 5-24;<br>III. w: Bach-Jahrbuch 1962, s. 5-32   |
| sm.              | smyczki. W kontekście tu używanym zawsze bez instrumentów continua, które ujęte są pod skrótem b.c.; w smyczkach występują z reguły: violino I, II i viola (skrzypce I, II i altówka)  |
| Smend Kö.        | Friedrich Smend: „Bach in Köthen”, Berlin 1951   |
| Spitta I,II      | Philipp Spitta: „Johann Sebastian Bach”, t. 1, Lipsk 1873; t. 2, Lipsk 1880  |

|            |  |
|------------|--|
| ST         | Stary Testament  |
| SWV        | „Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe. Im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Werner Bittinger”, Kassel etc. 1960 |
| t.         | tom  |
| T          | tenore (tenor)   |
| timp.      | timpani, tamburi (bębny, kotły)  |
| trba       | tromba, clarino (trąbka)   |
| trba da t. | tromba da tirarsi (trąbka suwakowa)  |
| trbne      | trombone (puzon)   |
| v.         | violino (skrzypce)   |
| va         | viola (wiola, altówka)   |
| va da g.   | viola da gamba (wiola da gamba)  |
| va d'am.   | viola d'amore (wiola d'amore)  |
| vc.        | violoncello (wiolonczela)  |
| vnc        | violone (wiola basowa, poprzednik kontrabasu)  |



# WPROWADZENIE

## 1. Historia kantaty przed Bachem

W XVII wieku i w pierwszej połowie wieku XVIII *kantata* zajmuje wśród gatunków muzycznych pozycję wybitną. Blisko spokrewniona z operą i oratorium, powstaje we Włoszech początkowo jako ekwiwalent liryczny tych pokrewnych dramatycznych i epicznych gatunków, przenika jednak w ciągu XVII wieku do krajów sąsiednich i osiąga jako *kantata kościelna* jednorazowy szczytowy punkt w protestanckich Niemczech. Ów szczytowy punkt jest jednak dla nas nierozdzielnie związany z nazwiskiem Jana Sebastiana Bacha.

Najwybitniejsze dzieła sztuki zawdzięczają swe powstanie najczęściej szczęśliwemu współdziałaniu rozmaitych sił; można także wskazać różnorakie przyczyny wysokiego poziomu ewangelickiej kantaty kościelnej.

Jedną z nich, może najważniejszą, jest teologia *Lutra*. Następstwem przekonania, że zdeponowane w Biblii Słowo Boże będzie martwe i nieskuteczne, jeśli nie będzie „zwiastowane”, że zatem Słowo Boże należy „wprawić w ruch”, była przybierająca na sile nowa orientacja w muzyce kościelnej. Jeśli już we własnych pieśniach *Lutra* widoczne jest ściśle powiązanie języka i melodii,<sup>1</sup> to kompozytorzy muzyki kościelnej dążą teraz, z powodzeniem, także w śpiewach liturgicznych - coraz częściej śpiewane są one w języku niemieckim zamiast w języku łacińskim - do poprawnej językowo intonacji w śpiewie. Gdy stał się wtedy w Niemczech znany styl monodyczny, świeżo powstały we Włoszech około 1600 r., kompozytorowi zaczęło chodzić już nie tylko o poprawną, ale o natchnioną, namiętną deklamację śpiewanych słów - kunszt, który w protestanckich Niemczech znalazł nieprześcignionego mistrza w osobie Heinricha *Schütza*.

Centralnym punktem protestanckiego nabożeństwa jest kazanie; w nim - zgodnie z przekonaniem *Lutra* - urzeczywistnia się zwiastowanie Słowa Bożego. Historia muzyki kościelnej od *Schütza* do Bacha jest więc historią przenikania do śpiewów w czasie nabożeństwa elementów o cechach kazania, tzn. objaśniających, komentujących. Najprostszą możliwością komentowania jakiegoś tekstu jest już powtarzanie poszczególnych części tekstu, które przez to zostają uwydatnione, np. słów „*Wer Ohren hat zu hören, der höre*” („Kto ma uszy do słuchania, niechaj słucha”) w muzycznym opracowaniu podobieństwa o siewcy przez Heinricha *Schütza* (SWV 408). Jeśli się dodało nowe słowa, to nasuwała się tu owa zasada, która znana była już w średniowieczu pod nazwą „*tropus*”<sup>\*</sup>: wstawianie swobodnie dobranych słów do zadanego tekstu, praktyka, którą jeszcze możemy zaobserwować wielokrotnie także w utworach Bacha<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Zwróćmy np. uwagę, jak w pieśni „*Jesaja dem Propheten das geschah*” (EKG 135) akcentowane słowa i sylaby zbiegają się z wznoszeniem linii melodycznej.

<sup>\*</sup> Łac. „*tropus*” – zwrot, obrót (przyp. tłum.).

<sup>2</sup> Np. w chórze „*Wo ist der neugeborene König der Juden*” („Gdzież jest nowonarodzony król żydowski” - część 45) w *Oratorium na Boże Narodzenie* (BWV 248) z wstawionym weń recytatywem altowym „*Sucht ihn in meiner Brust ...*” („Szukajcie go w mej piersi ...”).

Kolejną możliwością było dołączanie pieśni kościelnej do śpiewanego tekstu biblijnego lub starokościelnego. Także ta praktyka znajduje jeszcze w dziełach Bacha wielorakie zastosowanie. Wreszcie dostrzeżona została możliwość dopisywania nowego tekstu i w ten sposób opatrywania komentarzem tekstu tradycyjnego.

Oczywiście, zainteresowanie kompozytorów muzyki kościelnej budzą przede wszystkim te części nabożeństwa, które były najbardziej predestynowane do tego, by im nadać charakter zbliżony do kazania. Jeśli aż do Reformacji, przez wiele stuleci kompozytorów pobudzała do wciąż nowych opracowań muzycznych *Ordinarium Missae*, to teraz na plan pierwszy występują czytania: niekiedy *Epistola*, lecz szczególnie często *Ewangelia*; ona bowiem była przez cały czas ściśle wyznaczona duchownym jako tekst do kazania w głównym nabożeństwie. Dotąd czytania te liturgista - także w kościele luterańskim - śpiewał w tonie lekcji; teraz jednak w nowych kompozycjach części czytania, zwłaszcza słowa Jezusa lub inne części o charakterze sentencyjnym, przejmowane były przez chór; i w końcu rozwój doprowadził do tego, że chór swój „Spruchmotette” („motet sentencyjny”) wykonywał nie w obrębie czytania, lecz dołączał go zaraz po nim. Jesteśmy tu u narodzin tego, co w ówczesnej terminologii nosiło jeszcze bardzo różne miana jak „motet”, „utwór kościelny”, „muzyka kościelna”, często po prostu „muzyka”, „modlitwa muzyczna”, „koncert” i in., w końcu jednak nazwane zostało także „kantatą” i to miano u potomnych ostało się jako jedyne.

Rozwojowi od czytania przez „Spruchmotette” do kantaty, rozpatrywanemu tu przez nas na tle teologii protestanckiej, odpowiadają jednak przemiany zarówno w zakresie tekstu jak i muzyki.

Kręgłosłupem tekstu dla wszelkiej muzyki nawiązującej do czytań jest oczywiście sam cytat biblijny występujący w czytaniu. Dochodzą jednak doń, jak to już żeśmy zobaczyli, teksty swobodnie dobierane, a z biegiem lat znaczenie ich rośnie tak dalece, że w końcu tekst czytania staje się zbędny - został przecież poprzednio odczytany od ołtarza. Jaką postać miały swobodnie dobierane teksty?

Posługiwano się tu zwłaszcza dwiema formami: wierszem stroficznym i madrygałem. *Wierszem stroficznym* była już pieśń kościelna, i istotnie, wiele tekstów uzupełniających cytaty biblijne to strofy chorałów. Ale wraz z dążeniem do pogłębionej pobożności, która w drugiej połowie XVII w. z nadejściem pietyzmu przeniknęła do szerokich kręgów, narodziła się także szeroko rozpowszechniona stroficzna poezja religijna - w poetyce owego czasu zwana „odą” - która również nadawała się znakomicie do kompozycji muzycznych. Tak jednak, jak autorzy owych ód często umieszczali na ich początku jako motto cytat biblijny, tak też i kompozytorzy preferowali typ kantaty o schemacie podstawowym: cytat biblijny - wiersz stroficzny, któremu odpowiadała muzyczna budowa:

concerto - aria 1 - aria 2 - aria 3 - (itd.),

przy czym pod „arią” należy rozumieć nie arię włoską, lecz prosty, śpiewny utwór. Licznych przykładów tej formy kantaty (i jej odmian) dostarczyli Dietrich *Buxtehude* i jego rówieśni; za czasów Bacha typ ten jednak uchodził już za przestarzały.

Dalej w przyszłość sięga madrygał, pochodzący z Włoch, którego późny rozkwit nastąpił w Niemczech. Pod pojęciem tym rozumie się pieśń w wielogłosowej obsadzie, której tekst jest niestroficznym wierszem, przeważnie o treści subiektywnej, pierwotnie najczęściej erotycznej. Dla jej oceny istotne jest doniosłe znaczenie przypadające tekstowi, tak, że Michael Praetorius mógł twierdzić, że madrygał jest „Nomen Poematis a nie Cantionis”<sup>\*</sup>.

<sup>\*</sup> „Nazwą wiersza a nie pieśni” - przyp. tłum.

Podczas gdy we Włoszech zainteresowanie madrygałem po 1620 r. znacznie maleje, odkrywa dla Niemiec tę formę poetycką - jeśli pominąć „Waldliederlein” („Piosneczki leśne”) Scheina (1621) - dopiero Caspar Ziegler, który ogłosił w 1653 r. swą rozprawę „Von den Madrigalen” („O madrygałach”) podkreślając w niej, jak bardzo właśnie muzycy poszukują takich tekstów do swych kompozycji.

Charakterystyczna dla poezji madrygałowej jest dozwolona w niej - zapewne ze względu na przewidywaną kompozycję - swoboda: nie jest przepisana stała ilość wersów, dozwolone są ślepe rymy, nierówna długość wersów jest nawet pożądana, zmiana stopy wiersza nie jest rzadkością. Na końcu tekstu madrygału spodziewana jest pointa, w każdym razie coś szczególnego.

Ziegler, który wydrukował zarazem trochę przykładów swoich madrygałów, znalazł następców. Ernst Stockmann tę początkowo świecką formę przyswoił poezji religijnej; w jego tomie „Madrigalische Schrifflust” („Madrygałowa radość z Pisma” - 1660) znajdujemy madrygały rozpoczynające się wersetami z Biblii. Również Salomon Franck, którego poznamy jako autora tekstów dla Bacha, opublikował, oprócz madrygałów drukowanych pojedynczo, także zbiór „Madrigalische Seelen-Lust über das heilige Leiden unsers Erlösers” („Madrygałowe pociechy duszne o świętej męce Zbawcy naszego” - 1697).

Istotne znaczenie dla rozwoju ewangelickiej kantaty kościelnej miał co prawda nie tyle sam madrygał, ile przydatność madrygałowych wierszy dla przejętych z Włoch form muzycznych: recytatywu i arii da capo. Tekst recytatywu, ba, nawet samej arii, pisane są bowiem podług poetyckich reguł madrygału (odpada co prawda końcowa pointa). Stwierdzają to wyraźnie ówczesne teorie poetyki. Już Ziegler powiada, iż uważa „wspomniane stilum recitativum, jakiego Włosi w swych komediach śpiewanych używają, za jeden niekończący się madrygał, lub raczej mnogość madrygałów, lecz takiej postaci, że czasem pośród nich arietta lub nawet aria o kilku zwrotkach biegnie, na co zarówno poeta jak i kompozytor szczególne musi baczenie dawać i aby jedno drugiem osłodzić, w stosownym czasie odmienić musi”.

Wskazana tu forma, recytatyw na przemian z arią, to włoska kantata kameralna; i ją to właśnie przynosi w swych wierszach Erdmann Neumeister w roku 1700 do ewangelickiej kantaty kościelnej.

Neumeister, urodzony w 1671 r. w Üchtritz pod Weißenfels, szkolną edukację odbiera w Schulpforte i od 1689 r. studiuje teologię w Lipsku. W 1695 r. zostaje magistrem i po opublikowaniu rozprawy o poetach i poetkach XVII w. prowadzi w Lipsku wykłady z poetyki, które jego uczeń, Christian Friedrich Hunold, bez wiedzy nauczyciela wydrukował pod tytułem „Die Allerneuste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen” („Najnowsza sztuka, jak dojść do czystej i dwornej poezji”). W 1697 r. otrzymuje Neumeister probostwo, po raz pierwszy w Bibra, potem kolejno w Eckartsberga, Weißenfels, Sorau\*, i w końcu w Hamburgu (u Św. Jakuba), gdzie pozostaje aż do swej śmierci w 1726 r.

Po pierwszym roczniku kantat z 1700 r., który ukazał się cztery lata później pod tytułem „Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music” („Kościelne kantaty, miast muzyki kościelnej”), następują rychło dalsze - cztery następne w latach 1708, 1711, 1714, 1716, potem jeszcze dalszych pięć; poczynając od trzeciego rocznika dochodzą co prawda z powrotem cytaty z Biblii i chorały. W piątym roczniku w 1716 r. Neumeister powraca nawet znów do starodawnej formy ody.

\* Obecnie Żary (przyp. tłum.).

Wzór ewangelickiego „Spruchmotette” będącego pod wpływem madrygału ukazuje drugi przykład nutowy na str. 65-. W XVIII w. motet staje się przestarzały; nowe kompozycje powstają z reguły jeszcze tylko jako dzieła na zlecenie, przede wszystkim na uroczystości pogrzebowe. Zasada utworu motetowego żyje jednak w licznych kantatach chórowych.

Do osiągnięć włoskich około 1600 r. należy zasada kompozycyjna, która w decydujący sposób wpłynęła na muzykę następnych stuleci, *concert*, a więc przeciwstawianie sobie różnych grup dźwiękowych. To wzajemne przeciwstawianie może zachodzić w trojaki sposób:

1. Kilka grup koncertuje z sobą - sposób muzykowania często uprawiany od wenecjańskiej wielochórowości do *Pasji wg. św. Mateusza* Bacha. Zasadę tę wykorzystywała i wokalna i instrumentalna praktyka muzykowania. Powstają w ten sposób „motety wielochórowe” i instrumentalne koncerty grupowe. Przykład dwuchórowego motetu (reprodukowanego w części) ukazuje trzeci przykład nutowy na str. 68-.

2. Grupie o pełnej obsadzie głosów przeciwstawiony jest jeden głos solowy lub kilka głosów. Zasada ta rozwijała się zwłaszcza w dziedzinie instrumentalnej i doprowadziła do znanych form koncertu instrumentalnego z jednym lub kilkoma instrumentami solowymi.

3. Dwa lub więcej głosów solowych koncertuje ze sobą ponad basso continuo. Powstaje w ten sposób forma „koncertu kościelnego” o niewielkiej ilości głosów, któremu w ciągu XVII w. pisany jest bogaty rozwój i który staje się bezpośrednim poprzednikiem kantaty. Pierwszym dziełem opublikowanym i otwierającym na tym polu epokę są „Cento concerti ecclesiastici” Włocha Ludovico Grossi da Viadana (Wenecja 1602). Mają one fakturę motetu o zredukowanej ilości głosów. Za najwcześniejszy dowód recepcji tego stylu w niemieckiej ewangelickiej muzyce kościelnej uchodzi „Opella nova” Johanna Hermanna Scheina z 1618 r. - por. czwarty przykład nutowy na str. 71-.

Od kościelnych koncertów Scheina i Schütza prowadzi prosta droga do wczesnych kantat Bacha, przy czym rozwój idzie tymczasem w szczególności w kierunku ruchliwości w prowadzeniu głosów i indywidualizacji w traktowaniu użytych instrumentów.

Ale jeszcze jedna zasada kompozycyjna przybiera pierwsze kształty, także około 1600 r. we Włoszech - *monodia* z towarzyszeniem generalbasu. Jeśli początkowo pojawia się mało jeszcze zróżnicowana formalnie, to jednak już w zbiorze Giulia Cacciniego „Le nuove musiche” (Florencja 1601), zawierającym dwanaście „madrygałów” i dziesięć „arii” na głos wokalny i basso continuo, jest już *in nuce* zapowiedziany ów rozdział, który w przyszłości miał doprowadzić z jednej strony od kładącego nacisk na deklamację madrygału do recytatywu, z drugiej strony od prostej, śpiewnej arii do kunsztownej, wirtuozowskiej arii operowej i kantatowej. Zbiór Cacciniego jest więc punktem wyjścia włoskiej kantaty kameralnej, której formy, poprzez Neumeistra, prowadzą znów do ewangelickiej kantaty kościelnej.

Lecz nie tylko impulsy z Włoch odcisnęły piętno na kantatach Bacha. Z tradycji niemieckiej pochodzą zwłaszcza formy opracowań *cantus firmus*, a więc przede wszystkim muzyczne opracowania *pieśni kościelnej*. W obrębie utworu o niewielkiej ilości głosów bogata kultura bicinium i tricinium XVI w. stapia się ze zdobyczami koncertu kościelnego stając się koncertem chorałowym o niewielkiej ilości głosów, którego genialne przykłady znaleźć można np. u Johanna Hermanna Scheina w jego „Opella nova” (por. czwarty przykład nutowy na str. 71-). W pełnogłosowych opracowaniach chorałowych skala struktury utworów sięga od prostej struktury akordowej, przez „Kantionsatz” obmyślony tak, aby w śpiewie uczestniczyła gmina, jaki opublikował po raz pierwszy Lukas Osiander w 1568 r., aż do wielochórowego wielkiego koncertu chorałowego jaki znamy z dzieł Michaela Praetoriusa, Samuela Scheidta i innych.

Nierzadko chorał bywa przekomponowany „per omnes versus”, przy czym różne możliwości opracowań przeplatają się ze sobą. W swych kantatach chorałowych Bach stoi więc na gruncie starej tradycji, do której wybitnych przedstawicieli należeli Samuel Scheidt i Johann Pachelbel; i warto może wiedzieć, że w Lipsku już za czasów Johanna Schelle (kantora u Św. Tomasza w latach 1677-1701) zdarzało się w cyklu kazań rocznych, że pastor opierał kazania na pieśniach kościelnych, a kantor wykonywał wówczas specjalnie na tę okoliczność skomponowaną „muzykę” do odpowiedniej pieśni.

Wreszcie w drugiej połowie XVII w. ulubioną staje się kombinacja strofy chorałowej z tekstem innego rodzaju, praktyka, która przyjęła się zwłaszcza w motecie (por. trzeci przykład nutowy na str. 68-). W kompozycjach kantatowych bowiem około 1700 r. zanika zainteresowanie chorałem; i nie jest to przypadek, że właśnie motet, który spadł do roli pocziwej sztuki użytkowej, pozostał zarazem ostoją chorału, podczas gdy Neumeister i jego następcy jedynie z wielkim ociąganiem włączali chorał do swoich tekstów. Osobiste zainteresowanie Bacha chorałem, jego nigdy nie wyczerpana fantazja w wynajdywaniu nowych i swoistych sposobów opracowania chorału są wyraźnym anachronizmem.

Spokrewniona z chorałem jest *aria stroficzna* (zwrotkowa), śpiewny, najczęściej dość skromny utwór, którego muzyczne opracowanie w kantatach concerto-aria z okresu przed Neumeistrem albo zostaje utrzymane w niezmiennionej postaci dla różnych strof ody, albo też jest mniej lub bardziej odmieniane ze strofy na strofę. Ulubioną techniką jest układanie ponad niezmiennym basso continuo różnych melodii dla pojedynczych strof (lub kilku z nich), bądź też śpiewanie tej samej melodii przez odpowiadające sobie rejestrami głosy: sopran i tenor lub alt i bas. Często każdą strofkę kończy rytornel orkiestry.

W XVIII w. aria stroficzna jest co prawda już tak dalece przestarzała, że sam Bach tam, gdzie tekst wykazuje jeszcze formę ody, obiera raczej dla opracowania muzycznego formę przekomponowaną niż stroficzną.

*Kantata świecka* w Niemczech postępuje za włoskim wzorcem bardziej jeszcze niż kantata kościelna. Dochodziło do tego, że wielu niemieckich kompozytorów pisało kantaty do włoskich tekstów; także pod nazwiskiem Bacha zachowały się dwie włoskie kantaty. Kantaty w języku niemieckim nie różnią się jednak od nich zasadniczo. Wprawdzie ówczesni teoretycy czynią wyraźne rozróżnienie między właściwą „cantata”, utworem o przeważnie lirycznym charakterze i najczęściej erotycznym tekście, na jeden, lub co najwyżej niewiele głosów solowych, a „serenata”, utworem na wiele głosów wokalnych, często o (lekką) dramatycznym charakterze, komponowanym często jako utwór okolicznościowy na określone uroczyste okazje. Później określenie „serenata” zanika, a na jej miejsce wkracza „dramma per musica”; nazwa ta jeszcze wyraźniej wskazuje na - najczęściej skromną - akcję, często sprowadzającą się do ogólnych powinszowań osobie, na cześć której odbywała się uroczystość.

Taka jest więc tradycja, w której 21 marca 1685 r. w Eisenach przychodzi na świat Johann Sebastian Bach. Chłonił ją jako chórzysta, jako początkujący organista i skrzypek, w domowym muzykowaniu rodziny, w kompozycjach krewnych zbieranych przezeń w zbiorze nazwanym „Alt-Bachisches Archiv” („Dawne Bachowskie archiwum”), wreszcie także w swych podróżach do Hamburga i Lubeki. Jak gruntownie wchłonił i przetworzył młody Bach osiągnięcia swych poprzedników i współczesnych, pokazują jego pierwsze własne utwory w dziedzinie kantaty.



## 2. Rozwój Bachowskiej kantaty

### a) Wczesne formy (1707-1712)

Spuścizna skomponowanych przez Bacha kantat dotarła do nas znacznie uszczuplona. Podczas gdy sporządzony przez Carla Philippa Emanuela Bacha i Johanna Friedricha Agricolę nekrolog<sup>5</sup> mówi o pięciu rocznikach kantat kościelnych, które Bach pozostawił, dziś znamy tylko trzy z nich w postaci w przybliżeniu kompletnej,<sup>6</sup> a poza tym rozproszone części pozostałych roczników; prawie dwa roczniki zaginęły, a więc około dwóch piątych jego twórczości w dziedzinie kantaty kościelnej. Jeszcze dotkliwsze są straty w dziedzinie kantaty świeckiej, gdzie sama tylko liczba utworów, o których wiadomo, że zaginęły, przewyższa liczbę utworów zachowanych. We wszystkich wypowiedziach o kantatach Bacha należy więc uwzględniać niepewność spowodowaną zmniejszonym stanem posiadania.

Najwcześniejsze kantaty Bacha, które się dla nas zachowały, pochodzą z okresu jego pobytu w Mühlhausen<sup>7</sup>. Pod względem formy należą do dawniejszego typu kantaty kościelnej przed Neumeistem, brak w nich więc jeszcze recytatywów i aryj reprezentujących typ arii z neapolitańskiej opery. Także w pierwszych latach w Weimarze - 1708 do około 1712 - nie można dostrzec żadnej zasadniczej odmiany; jednak datowanie tych niewielu utworów zachowanych z tamtego okresu jest mocno niepewne.

Z kantat dawniejszego typu pochodzących spod pióra Bacha zachowały się<sup>8</sup>:

„Aus der Tiefen rufe ich” (BWV 131): 1707

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” („Actus tragicus”, BWV 106): najprawdopodobniej 1707, raczej nie po 1708

„Gott ist mein König” (BWV 71): 1708

„Der Herr denkt an uns” (BWV 196): 1708?

„Christ lag in Todes Banden” (BWV 4): około 1707/1708

„Nach dir, Herr, verlanget mich” (BWV 150 [autorstwo Bacha podawane w wątpliwość]): około 1708-1710

Podstawę tekstów stanowią przede wszystkim cytaty z Biblii i chorały - w BWV 131, 196, 4 wyłącznie, w 106 prawie wyłącznie; w dwóch z sześciu zachowanych utworów dochodzi jeszcze swobodna poezja w ariach i chórach: w BWV 150 przemieszana z trzema cytatami z Psalmów, w BWV 71 z cytatami z Biblii i chorałem. Poezja stroficzna znajduje się tylko w kantacie 71, której końcowy chór zawiera dwie (muzycznie odmiennie opracowane) strofy tekstu. Jeśli pominąć czysto chorałową kantatę BWV 4, to w owych wczesnych utworach dominuje cytat biblijny, który jest interpretowany w dodanym chorale i swobodnej poezji, tak iż typ tekstu można tu określić jako „tropowaną kantatę sentencyjną”.

Dla kompozycji typowa jest drobnocząłonowa struktura poszczególnych, ustawionych w szereg części, niewątpliwa spuścizna motetu. Między sobą części wykazują jedynie bardzo

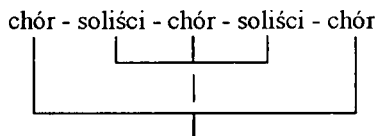
<sup>5</sup> Ukazał się w: Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek*, t. IV, cz. I, Lipsk 1754; przedrukowany w: BJ 1920, s. 13-29. Faksimile druku w 1965 zostało rozesłane członkom Neue Bachgesellschaft.

<sup>6</sup> Dla lipskiej działalności Bacha należy przyjąć, iż kompletny rocznik liczył około 59 kantat.

<sup>7</sup> Kantata 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen”, którą wcześniejsze badania datowały na lata w Arnstadt (najczęściej na 1704 r.), jest w rzeczywistości kompozycją Johanna Ludwiga Bacha (por. Scheide I).

<sup>8</sup> Por. Dürr St 2, s.221.

luźne powiązania tematyczne\*; daje się natomiast niejednokrotnie dostrzec symetryczną budowę całości, którą uznać można za odmianę formy typu podstawowego.



Możemy widzieć w tym krytykę formy szeregowej i tendencję łączenia poszczególnych członów w większe formy, dążenie, które Bach w rozmaity sposób zrealizował w swych późniejszych utworach.

Ale także w obrębie poszczególnych członów zauważalna staje się od 1708 r. tendencja do bardziej jednolitego ukształtowania, widoczna zwłaszcza w budowie części fugowanych. Pierwszy typ Bachowskiej fugi chórowej<sup>9</sup>, tak zwana *fuga permutacyjna*, rezygnuje ze swobodnych epizodów, jakie występują powszechnie w fugach instrumentalnych, i ustawia po sobie w szeregu kilka wciąż tych samych kontrapunktów, występujących to w postaci dux, to w postaci comes, zgodnie ze schematem zasadniczym (A - dux; B - comes; 1, 2, 3, 4 - kontrapunkty)

|         |   |   |   |   |   |   |   |   |     |
|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|
|         | A | B | A | B | A | B | A | B |     |
| Sopran: | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |     |
| Alt:    |   | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | itd |
| Tenor:  |   |   | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 |     |
| Bas:    |   |   |   | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 |     |

Początek Bachowskiej fugi permutacyjnej pokazuje piąty przykład nutowy na str. 73-.

Możliwości odmiany i stopniowania uzyskuje Bach w obrębie tego surowego schematu przez kontrasty solo-tutti (początek każdego głosu: solo; wejście tutti po czterech kontrapunktach), następnie przez pauzowanie i ponowne włączanie się poszczególnych głosów oraz przez dołączanie instrumentów, które prowadzone są bądź z głosami wokalnymi („colla parte”) bądź samodzielnie i wtedy mogą też stać się nośnikami tematów.

Zasada zamiany głosów odgrywa jednak u Bacha także wielką rolę nie tylko w fudze; umożliwia wszak powtórzenie jakiegoś odcinka w zmienionej tonacji bez wprowadzania poszczególnych głosów w wyniku transpozycji w nieosiągalnie wysokie lub niskie rejestry. Podstawowy schemat takich zamian partii głosów da się mniej więcej przedstawić następująco:

|         |        |           |
|---------|--------|-----------|
|         | Tonika | Dominanta |
| Sopran: | a      | b         |
| Alt:    | b      | a         |
| Tenor:  | c      | d         |
| Bas:    | d      | c         |

\* Wyjątkiem jest kantata BWV 4 (przyp. tłum.).

<sup>9</sup> Por. tu: Werner Neumann, *J.S. Bach Chorfuge*, Lipsk 1938.

Dotyczyć to może zarówno krótkich bloków akordowych, powtarzanych w obrębie paru taktów z zamienionymi głosami, jak i rozległych odcinków utworu (przy czym to pierwsze typowe jest dla wcześniejszych, to drugie dla późniejszych utworów Bacha). Lecz zasadniczo również i ten techniczny chwyt kompozytorski służy temu, aby dłuższa partia mogła być przekształcana z zachowaniem jednolitości, a zarazem odmieniana.

Tak oto dokonuje się we wczesnych kantatach Bacha stopniowa przemiana od drobno- członowej formy szeregowej do jednolitej wielkiej formy. Zamiana głosów i fuga permutacyjna, to pierwsze wiodące do tego środki techniczne, dalsze wypracuje sobie Bach w nadchodzących latach.

### b) Kantaty weimarskie nowego typu (1713-1716)

W Weimarze uczynił Bach krok w kierunku „nowoczesnej” formy kantaty stworzonej przez Neumeistra; dokładnie moment ten nie daje się jednak ustalić z pewnością; w każdym razie w roku 1714, w którym możemy znów dokładniej śledzić kompozycje kantatowe Bacha, przemiana już się dokonała. Nie ma natomiast pewności, co dokładnie działo się w latach między 1708 a 1713. Być może w okresie tym na pierwszym miejscu stała twórczość organowa.

Być może nie bez znaczenia dla rozwoju Bacha było to, że na rok 1713 przypada także jego pierwsza, o ile wiemy, kantata *świecka*: „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd” (BWV 208) na urodziny księcia Christiana von Sachsen-Weißenfels. W tym bowiem czasie - ewentualnie rok, co najwyżej dwa lata później - sięga Bach także po tekst Neumeistra, tekst kantaty na Sześćdziesiątnicę „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt” (BWV 18). Czy w tym roku powstała już także kantata bożonarodzeniowa „Christen, ätzet diesen Tag” (BWV 63), czy też może dopiero parę lat później, nie jest pewne. Jej tekst wykazuje pewne powiązania z Halle, tak że na datę powstania nasuwa się rok 1713 (ubieganie się o następstwo po Zachowie) lub 1716 (odbior organów w Kościele Panny Marii).

Od 2 marca 1714 twórczość kantatowa Bacha staje się łatwiejsza do prześledzenia. W tym dniu mianowicie weimarski książę Wilhelm Ernst mianował Bacha, swego dotychczasowego muzyka dworskiego i organistę, koncertmistrzem, z zadaniem odciążenia niedomagającego kapelmistrza Johanna Samuela Dresego comiesięcznym komponowaniem i wykonywaniem własnych kantat. I Bach komponuje teraz aż do śmierci Dresego († 1 grudnia 1716) z reguły co cztery tygodnie nową kantatę. Z okresu tego zachowały się następujące kantaty:<sup>10</sup>

1714: BWV 182, 12, 172, 21, 54, 199, 61, 152.

1715: BWV (18?), 80a, 31, 165, 185, 163, 132.

1716: BWV 155, 161 (?), 162 (?), 70a, 186a, 147a.

Czołowym poetą dworu weimarskiego i zarazem większości weimarskich kantat Bacha jest Salomon *Franck*. Urodzony w marcu 1659 w Weimarze, studiuje w Jenie prawo i zapewne także teologię, zostaje - po przejściowej działalności w Zwickau, Arnstadt i Jenie - w 1701 r. sekretarzem konsystorza, a rychło naczelnym sekretarzem konsystorza, w Weimarze. Opiekuje się książeczą biblioteką i gabinetem numizmatycznym, zostaje też członkiem bractwa po-

<sup>10</sup> Szczegóły, jak również omówienie spornych datowań i luk przekazu u Dürra St 2, s. 63- i u Andreasa Glöcknera, *Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs* w: BJ 1985.

etyckiego „Fruchtbringende Gesellschaft”<sup>\*</sup>. Jako autor tekstów kantat dla dworu weimarskiego udzielał się co najmniej od 1694 r., początkowo tekstami poetyckimi starszego typu (przeważnie werset biblijny i poezja stroficzna), później od 1710 r. typem przejściowym, zbliżonym do formy Neumeistra, lecz pozbawionym recytatywów do swobodnej poezji, a zawierającym kolejno kilka arii bez członów przedzielających, tak iż mimo niestroficznej, madrygalowej poezji aryj, pokrewieństwo ze starą kantatą concerto-aria jest jeszcze wyraźnie wyczuwalne. Wreszcie pisze Franck od 1715 r. także kantaty typu Neumeistra (bez wersetu biblijnego i chóru, czasem z, czasem bez chorału końcowego). Z licznych świeckich poezji gratulacyjnych Francka dla weimarskiego domu książęcego wiele jest także ujętych w formę kantaty; dochodzą tu kantaty okolicznościowe najróżnorodniejszego gatunku, do których należy także tekst wymienionej już *Kantaty myśliwskiej* Bacha (BWV 208) dla dworu w Weißenfels. Czternastego czerwca 1725 r. Franck zostaje pochowany w Weimarze.

Salomon Franck jest może najbardziej uzdolnionym i oryginalnym talentem poetyckim, z którym Bach współpracował. Co do formy podobnie zręczny jak Neumeister, dysponujący zarazem bogatą fantazją i tą głębią odczuwania, której Neumeistrowi nie dostaje. Niejednokrotnie przydaje ona jego poezji tęsknych, aż mistycznych rysów, w których poznać bliskość pietyzmu, choć Francka do pietystów właściwie zaliczyć nie można.

Zaraz po swoim mianowaniu na koncertmistrza Bach skomponował muzykę do trzech kantat Francka reprezentujących typ przejściowy: BWV 182, 12, 172, a ponadto zawierającą wyraźnie nawiązania do wcześniejszej twórczości kantatę 21. Potem wydaje się, że Franck z jakiegoś powodu nie wchodził w grę jako autor tekstów, następują bowiem teraz dwie kantaty do tekstów Lehmsa (BWV 199, 54) i nawet rok kościelny 1714/15, dla którego Franck specjalnie opracował nowo ułożony rocznik „Evangelisches Andachts-Opffer”, miał się rozpocząć kantatą do tekstu Neumeistra (BWV 61): widocznie poezja Francka nie była w porę gotowa na pierwszą niedzielę adwentu. Na niedzielę po Bożym Narodzeniu (BWV 152) a potem zapewne od niedzieli Oculi (BWV 80a) kompozycje kantatowe Bacha do tekstów Francka następują po sobie regularnie, choć co prawda są pewne luki, po części spowodowane zapewne stratami w przekazie, po części żałobą narodową - od 11 sierpnia do 9 listopada 1715 r. - po zmarłym 1 sierpnia 1715 r. w wieku osiemnastu lat księciu Johannie Erneście, uzdolnionym uczniu Bacha i Johanna Gottfrieda Walthera. Szczególnie źle jesteśmy poinformowani co do części roku 1716. Choć Franck na rok kościelny 1716 ułożył nowy rocznik („Evangelische Seelen-Lust”), nie znamy doń żadnej kompozycji Bacha; Bach komponuje raczej jeszcze kilka kantat do (niewykorzystanych w roku poprzednim) tekstów Francka z rocznika 1715 (BWV 132, 155, zapewne też 161, 162); ale o pozostałych dokonaniach Bacha w roku kościelnym 1716 nie mamy żadnych informacji. Dopiero gdy 1 grudnia 1716 r. umiera kapelmistrz Drese, i Bach ma nadzieję zostać jego następcą, komponuje na trzy kolejne niedziele kantaty 70a, 186a i 147a, wszystkie trzy do tekstów Francka z opublikowanego na rok kościelny 1716/17 zbioru „Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten”. Teksty stereotypowym następstwem: chór - 4 arie - chorał końcowy, reprezentują znów przejściowy typ kantat Francka, mogłyby więc pochodzić z lat wcześniejszych, a zostać w pośpiechu odszukane. Ale po wstępnym chórze do kantaty 147a pismo Bacha się urywa; najwidoczniej zaskoczyła go wiadomość, że nie on, ale syn Dresego przejmie urząd kapelmistrza; na taką decyzję księcia zaprzestaje Bach komponowania dalszych kantat dla weimarskiego dworu.

<sup>\*</sup> Stowarzyszenie powołane w 1617 r. w Weimarze dla wspierania literatury oraz czystości i poprawności języka niemieckiego. Przeszło istnieć w 1680 r. (przyp. tłum.).

Bach w Weimarze wykorzystywał więc w muzyce prawie wyłącznie poezję Francka i najwidoczniej sięgał po teksty innych poetów tylko wtedy, gdy libretta Francka nie było pod ręką. Po dwakroć sięgnął po tekst Erdmanna Neumeistra (BWV 18, 61), którego życie i twórczość już rozpatrywaliśmy, i Georga Christiana Lehmsa<sup>11</sup> (BWV 199, 54), do którego wierszy powrócił Bach jeszcze wielokrotnie w Lipsku.

Georg Christian *Lehms* urodził się w 1684 r. w Legnicy, uczęszczał do gimnazjum w Zgorzelcu i studiował w Lipsku. Pod koniec roku 1710 objął w Darmstadcie stanowisko poety nadwornego i nadwornego bibliotekarza. Jeszcze przed rokiem 1713 powołany został do rady książęcej. Lecz już 15 maja 1717 r. gruźlica płuc położyła jego życiu wczesny koniec. Lehms stał się znany dzięki swemu leksykonowi „*Teutschlands galante Poetinnen*” („Grzeczne poetki Teutonii” - Frankfurt 1715); lecz prócz tego napisał nie tylko powieści, operowe libretta i liczne poezje okolicznościowe, ale i kilka roczników kantat dla dworskich nabożeństw w Darmstadcie, wykorzystywanych w muzyce przez kapelmistrzów Christopha Graupnera i Gottfrieda Grunewalda. Jednak także Bach, z pierwszego z tych cykli tekstów, który ukazał się drukiem w 1711 roku pod tytułem „*Gottgefälliges Kirchen-Opffer*”, zaczerpnął wiele tekstów do swych kompozycji. Rocznik ten jest dwuczęściowy: po cyklu dla nabożeństw przedpołudniowych, zawierającym tylko werset biblijny, arie i czasem chorały, następuje cykl na popołudnie cechujący się przewagą poezji madrygalowej, w tym także recytatywów, naśladuje więc Neumeistra i po większej części pomyślany jest na obsadę solową. Z niego Bach w Weimarze wykorzystał teksty do kompozycji wymienionych już kantat 199 i 54, a siedem dalszych tekstów wykorzystał w Lipsku (BWV 57, 151, 16, 32, 13, 170, 35), natomiast z cyklu przedpołudniowego tylko jeden jedyny (BWV 110), mianowicie w 1725 r. w Lipsku. Jedenaśta kantata, „*Liebster Gott, vergißt du mich*” powstała nie wiadomo kiedy (Weimar?) i jest dziś zaginiona (por. niżej, s. 380).

Mamy dalsze roczniki Lehmsa z lat 1712, 1715, 1716, lecz Bach, o ile wiemy, nie wykorzystał już z nich żadnego tekstu do kompozycji.

W weimarskiej twórczości Bacha można, ze względu na *tekst* wyróżnić następujące typy kantaty:

1. Typ przejściowy Salomona Francka (bez poezji recytatywowej):  
BWV 182, 12, 172, 70a, 186a, 147a.
2. Typ z 1 i 2 rocznika Neumeistra (recytatywy i arie bez wersetu biblijnego i chorału):  
BWV 54, 152, zbliżona także 199.
3. Typ z 3 i 4 rocznika Neumeistra (recytatywy i arie z werselem biblijnym i chorałem lub jednym z dwojga):  
BWV 18, 21, 61, 80a, 31, 165, 185, 163, 132, 155, 161, 162.

Pod względem *muzycznym* dokonało się już przejście włoskich form recytatywu i arii, a wraz z nim zbliżenie do opery, które tak gwałtownie zwalczane było przez przeciwników Neumeistra. Oba typy formy, recytatyw i aria, za czasów Bacha miały już za sobą stuletni okres rozwoju. Wkrótce po narodzinach monodii około 1600 r. wykształciły się we włoskiej operze

<sup>11</sup> Por. Elisabeth Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs* w: BJ 1970, s. 7-18.

i kantacie solowej, z początkowo jeszcze formalnie dość nieokreślonego śpiewu mówionego („Sprechgesang”) z towarzyszeniem basu generalnego, dwa typy muzycznego oddawania mowy: jeden dramatyczny, charakteryzujący się przewagą sylabicznej deklamacji zrodzonej z tekstu a określany mianem „stile recitativo”, drugi liryczny, kładący nacisk na melodię, bogatszy w melizmaty i w coraz większej mierze formalnie uczłonkowany odpowiadającymi sobie odcinkami, określany jako „aria”. W przebiegu opery oba miały swe stałe miejsce, recytatyw miał na celu popychanie akcji, aria miała za zadanie w lirycznym zawieszeniu przenieść wywołany akcją „afekt” - gniew, nienawiść, smutek, miłość, zadumę itp - do muzyki i skłonić słuchacza do udziału w jego przeżywaniu.

Kiedy recytatyw i aria wprowadzone zostały do protestanckiej kantaty kościelnej, osiągnęły już w swym rozwoju fazę ostateczną, której znamieniem była daleko posunięta typizacja. Choć Bach nigdy nie popadał w skostniały schematyzm form swych współczesnych, to jednak także u niego można wyróżnić pewne typy, które tu krótko scharakteryzujemy.

Najprostszą i zarazem najczęściej stosowaną formą *recytatywu* było „secco”, rytmicznie co prawda poprawnie notowany, ale swobodnie wykonywany śpiew mówiony, podtrzymywany harmonicznym przez najprostszego rodzaju akompaniament *continua*. Bach pisze te ocyfrowane basy (które w operze, nawet gdy były notowane w długich wartościach nut, były zawsze krótko uderzane) najczęściej jako długie wytrzymywane tony, i dotąd nie zostało wyjaśnione (patrz pod Darmstadt oraz Platen w spisie literatury), czy regułą w kościelnej praktyce Bacha były wytrzymywane czy krótkie akordy (czy też krótkie akordy a wytrzymywane basy?). Początek Bachowskiego recytatywu *secco* z fragmentem ariosowym pokazuje nasz szósty przykład nutowy na str. 76.

Jeśli do akompaniamentu recytatywu dochodzą oprócz *continua* dalsze instrumenty, to mówi się wówczas o „*accompagnato*”. Najprostszą formą *accompagnato*, nazywaną też „*pre-instrumentowanym secco*”, jest akompaniament wytrzymywanych akordów skrzypiec lub instrumentów dętych. Ale akompaniament może być też bardziej ożywiony; jednak wraz ze wzrostem ruchliwości głosów towarzyszących ograniczane są możliwości swobody rytmicznej w partii wykonywanej przez śpiewaka. Niekiedy Bach akompaniament recytatywu kształtuje jednolicie z jedyne go motywu, wciąż powtarzanego w bardziej lub mniej zmienionej formie - typ trafnie określany jako „*accompagnato nacechowane motywem*”, którego licznych przykładów dostarcza zwłaszcza *Pasja wg. św. Mateusza* („Du lieber Heiland, du” i in.). Przykład *accompagnato nacechowanego motywem* podaje nasz 7 przykład nutowy na s. 77.

Pośrednią pozycję między recytatywem i arią zajmuje *arioso*. Ze wszystkich rozważanych tu typów jest w najmniejszym stopniu związane z jakimś określonym schematem; czasem zbliża się do arii, znacznie częściej jednak do recytatywu, z którym niejednokrotnie złączone jest - jako fragment lub zakończenie - w jeden utwór. Od recytatywu różni się ustalonym rytmicznie wykonaniem, już nie wyłącznie sylabicznym, lecz wzbogaconym melizmatami, dającym w kompozycji możliwość powtórzeń znaczących partii tekstu, wreszcie wyraziściej zaznaczoną instrumentalną partią akompaniamentu, który, czy to wykonywany przez *continuo*, czy też przez dodatkowe instrumenty, nie tylko jest z reguły ruchliwszy niż w recytatywie (przynajmniej w recytatywie *secco*), lecz niejednokrotnie rozwinięty jest z motywów. W przeciwieństwie do „*accompagnato nacechowanego motywem*”, w którym motyw pełni wyłącznie funkcję akompaniamentu, w *arioso* dochodzi często do motywicznych imitacji między głosem wokalnym i głosem akompaniującym. Od arii natomiast różni się *arioso* brakiem wyróżnionego tematu i jego koncertującego przetwarzania w kilku częściach przedzielanych

ritornelami: arioso jest z reguły krótsze od arii i bez rozwiniętych odpowiedników formalnych, choć granice są tu czasem płynne. Porównaj ariosowy fragment w naszym 6 przykładzie nutowym na s. 76.

*Aria* za czasów Bacha pozostawiła, pod wpływem koncertowej techniki instrumentalnej, swe pieśniowe początki za sobą i rozwinęła się dzięki mistrzom neapolitańskiej szkoły operowej (główny przedstawiciel: Alessandro Scarlatti, 1660-1725) w wysoce stylizowany, kunsztowny, niekiedy brawurowy numer popisowy, w którym śpiewak mógł pokazać w pełnym świetle swe umjętności. W jej budowie panował skrajny schematyzm: spotyka się prawie wyłącznie trzyczęściową formę da capo (ABA); ale właśnie u Bacha znajdują się także liczne warianty formy: od odmienionego lub skróconego da capo do formy dwu- lub wieloczęściowej. Charakterystyczne dla stylu arii w czasach Bacha jest daleko idące zrównanie instrumentu i głosu wokalnego, które, zwłaszcza gdy w obsadzie był instrument „obligato”, tzn. samodzielnie koncertujący - bądź kilka instrumentów obligato - prowadziło do ożywionego przemianowego koncertowania między śpiewakiem a grającymi na instrumentach. Poszczególne odcinki śpiewane obramowane są czysto instrumentalnymi ritornelami; ale zwłaszcza ritornel wstępny ma nie tylko funkcję rozczłonkującą: eksponowany jest w nim materiał tematyczny, który przetwarzany jest w odcinkach wokalnych. Często głosy wokalne wchodzą tymże tematem (dowód na wysoce instrumentalne traktowanie głosu ludzkiego), często temat zostaje dla wykonania wokalnego przekształcony lub też wejście głosu wokalnego przynosi nowy temat. Ale nawet wtedy tematyka ritornelu pozostaje obecna w instrumentach także podczas odcinków wokalnych, jak to jeszcze zostanie bliżej pokazane poniżej przy omawianiu „wbudowanego śpiewu”. Bachowską arię, której krótkość umożliwiła przedruk w całości, podajemy w 8 przykładzie nutowym na s. 78-.

Pierwsze weimarskie kantaty Bacha w typie Neumeistra wykazują jeszcze pewne charakterystyczne cechy przejściowe. Znajduje się więc w recytatywach wydatnie rozwinięte partie ariosowe, a arie są początkowo jeszcze stosunkowo zwarte (zwłaszcza w BWV 18 i 21), w 1714 r. utrzymane przeważnie w czystej formie da capo, od 1715 r. często kształtowane są zaś także w bardziej skomplikowany sposób, ze swobodnym lub skróconym da capo, nierzadko też nie mają wcale da capo. W ogóle schematyzm, w który wciąż na nowo popadały recytatywy i arie komponowane w XVIII wieku, Bach przewyciężył już w pierwszym podejściu, a różnorodność form pozostaje charakterystyczna dla całej jego twórczości.

Nadzwyczaj różnorodna jest także forma części *chórowych* opartych, z wyjątkiem starszych być może chórów z Kantaty 21, nie na cytacie biblijnym, lecz na swobodnej poezji. Z chórów roku 1714 każdy cechuje się inną zasadą konstrukcji bądź formy: w kantacie 182 fugi i kanonu, w kantacie 12 wariacji ostinato (passacaglia), w kantacie 172 koncertu, w kantacie 21 motetu i w kantacie 61 uwertury francuskiej. W okresie adwentu 1716 r. pojawia się nowa technika kompozytorska, uprzednio zastosowana także w komponowaniu aryj, wkomponowywanie partii śpiewanych w wykonywane przez instrumenty powtórzenie wstępnego ritornelu (lub jego części). Technika ta, odznaczająca się dominacją (podanej we wstępie) partii instrumentalnej, stosowana jest z reguły wymiennie z odcinkami, w których dominują głosy wokalne, podczas gdy instrumenty milczą lub przejmują funkcje towarzyszące. Porównajmy tu ponownie nasz 8 przykład nutowy (s. 78-) i prześledźmy, jak tematyka, podana uprzednio w ritornelu, powraca w części wokalnej, mianowicie to w sopranie (takt 8, 11, 14, 18: dominacja partii wokalnej), to w oboju (takt 9, 12-13, 15, 19-23, częściowo także w taktach 10-11, 16-17). Także utwory, w których tematyka ritornelu nie jest równie często powtarzana w częściach wokalnych, są w dużej

mierze uformowane jednak według tejże samej zasady, która panuje w większości Bachowskich aryj i w dużej części jego koncertujących utworów chórowych.

To wkomponowywanie partii głosów wokalnych w powtórzenie wstępu instrumentalnego określane jest w obrębie kompozycji chórowych jako „chór wbudowany”; ponieważ jednak także w komponowanych ariach znajdujemy tę samą technikę, można byłoby ją trafniej określić ogólniejszym terminem, powiedzmy „wbudowanym śpiewem”. Nie występuje ona bynajmniej wyłącznie u Bacha, ale rzadko tak często i konsekwentnie jak u niego; ona także służy jednolitemu motywiczno-tematycznemu ukształtowaniu większych odcinków utworu, a więc przewyciężeniu motetowej drobnej podziałowości. Jeśli jest połączona z fugą, to części z wbudowanym chórem może przypaść rola łącznika między dwoma przeprowadzeniami albo niefugowanej kontynuacji utworu.

Jeśli protestancki *chorał* już w najwcześniejszych kantatach Bacha wchodził w rozmaite powiązania z częściami ariosowymi i chórowymi, to w kantacie typu Neumeistra pojawia się możliwość jego powiązania z arią (na powiązanie z recytatywem odważa się Bach dopiero w okresie lipskim). Dla weimarskich kantat Bacha charakterystyczny jest zwłaszcza pozbawiony tekstu, instrumentalny cytat chorału w obrębie arii. Pieśń kościelna, której tekst znany był gminie, staje się więc jakby egzegezą tekstu arii. Forma ta także opiera się ostatecznie na wymienionej już średniowiecznej zasadzie tropu. Tam, gdzie tok myśli poetyckiego tekstu na to pozwala, dąży Bach jeszcze do szczególnego ujednoczenia wybierając do instrumentalnego cytatu chorału melodię, która potem podjęta zostaje ponownie w chorale końcowym; ma to miejsce w następujących kantatach z rocznika Francka z 1715 r.:

BWV 80a, część 1 (aria) i 6 (chorał): „Ein feste Burg ist unser Gott”

BWV 31, część 8 (aria) i 9 (chorał): „Wenn mein Stündlein vorhanden ist”

BWV 185, część 1 (duet) i 6 (chorał): „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ”

BWV 161, część 1 (aria) i 6 (chorał): „Herzlich tut mich verlangen”

Z zamknięciem weimarskiej twórczości kantatowej forma kantaty Bacha i jej części są już zasadniczo ustalone. To, co w twórczości w Köthen i w Lipsku będzie nowe, to przede wszystkim poszerzanie istniejących form, wykorzystywanie w rozmaitych wariantach nasuwających się możliwości. Lecz nie będzie już podobnie zasadniczej przemiany jak ta w Weimarze od dawnej do nowej formy kantaty.

### c) Köthen (1717-1723)

Brak obowiązków w zakresie muzyki kościelnej sprawia, że Bach w Köthen komponuje przede wszystkim kantaty świeckie. Wykonanie kościelnej kantaty - dziś zaginionej - na urodziny księcia Leopolda 10 grudnia 1718 r. (BWV Anh. 5) pozostało zapewne odosobnionym przypadkiem<sup>12</sup>; nie możemy jednak wskazać żadnej innej kantaty kościelnej z tego okresu. Jedyne pewne głosy uzupełniające pozwalają wnioskować o ponownych wykonaniach kantat 21 i 199, które jednak niekoniecznie musiały mieć miejsce w samym Köthen.

Kantaty świeckie wykonywane były regularnie co najmniej dwa razy w roku: na Nowy Rok i na urodziny księcia Leopolda 10 grudnia. Niektóre z tych kantat się zachowały; do

<sup>12</sup> Innego zdania jest Smend Kö, który przyjmuje coroczne wykonywanie także przynajmniej dwóch kantat kościelnych. Por. tu moją recenzję książki Smenda w: *Die Musikforschung* VI, 1953, s.382-. Możliwość, że Bach w Köthen skomponował jeszcze dalsze, dziś zaginione kantaty kościelne, oczywiście istnieje.



innych zachował się jedynie tekst; inne zaginęły całkowicie i można o nich wnioskować jedynie z ogólnych danych o zwyczaju wykonywania kantat na dworze w Köthen. Faworyzowanym poetą poetyckich tekstów do tych kantat jest Christian Friedrich Hunold - ten sam, który w 1707 r. opublikował drukiem wykłady Neumeistra z poetyki.

Hunold, piszący pod pseudonimem *Menantes*, urodzony 19 września 1681r. w Wandersleben w Turynii, uczęszcza do szkół w Arnstadt i Weißenfels, studiuje prawo w Jenie, przerywa studia w 1700 roku z powodu braku pieniędzy i udaje się do Hamburga, gdzie wiezie życie poety i krytyka literackiego, układa także libretta do oper i do oratorium pasyjnego, póki nie musi opuścić Hamburga z powodu zagrożenia procesem. W 1708 roku odnajdujemy go w Halle, gdzie wykłada poetykę, a od 1714 także naukę prawa, a prócz tego oddaje się twórczości poetyckiej. Tam umiera 6 sierpnia 1721 r.

Potwierdzone jest, że Bach nawiązał współpracę z Hunoldem najpóźniej 10 grudnia 1718 r. ; w sumie Hunold dostarczył teksty do następujących kantat Bacha:

- 10. XII. 1718: BWV 66a (świecka, zachowana tylko parodia BWV 66), Anh. 5 (kościelna, muzyka zaginęła)
- 1. I. 1719: BWV 134a
- 1. I. 1720: BWV Anh. 6 (zaginiona)
- 10. XII. 1720: BWV Anh. 7 (zaginiona)

Nie wiadomo, kto po śmierci Hunolda dostarczał tekstów do kantat Bacha w Köthen.

W poezjach Hunolda nie odnaleziono kantaty urodzinowej z Köthen BWV 173a, jak również zbliżonego do niej muzycznie, lecz o tekście niemożliwym do zrekonstruowania, bliźniaczego utworu BWV 184a, być może kantaty noworocznej. Obie należałoby zatem datować albo *przed* kantatami z tekstami Hunolda - a więc 10. XII. 1717 i 1. I. 1718 - lub *po* nich - między 10. XII. 1721 a 1. I. 1723. Na okres pobytu w Köthen przypada ponadto z dużym prawdopodobieństwem kantata weselna BWV 202 jak również, częściowo tylko możliwy do zrekonstruowania, świecki prawzór BWV 194a kantaty „Höchsterwünschtes Freudenfest”. Wreszcie wraz z Friedrichem Smendem możemy przyjąć, że także części kantaty 120 (część 4), 145 i 193 mogą pochodzić z zaginionych utworów z lat pobytu w Köthen.<sup>13</sup>

Kantaty gratulacyjne Bacha z Köthen ucieleśniają zwłaszcza typ „serenaty”. W owym czasie rozumiano pod tą nazwą rodzaj krótkiej opery o skromnej akcji dramatycznej, której oddawanie na scenie było co prawda możliwe, ale nie było konieczne. Najczęściej jest to po prostu rozmowa między alegorycznymi postaciami, bogami lub pasterzami sławiącymi zaćność księcia i jednoczącymi się na koniec we wspólnych powinszowaniach.

Dostrzega się od razu, że owe świeckie utwory okolicznościowe także *muzycznie* przejmują swawolno radosny ton wierszowanych tekstów.<sup>14</sup> Często rozbrzmiewają przy tym melodie taneczne; Kantata BWV 194 stanowi nawet próbę skomponowania kantaty w formie suity *tańców*. Dramatyczna struktura serenaty pociąga za sobą często partie duetowe, które nie tylko mają charakterystyczny wygląd w tekście, jak np.:

<sup>13</sup> Smend Kö, s. 51-. Natomiast domniemane także przez Smenda datowanie Kantaty 32 (postać pierwotna) i 190 na okres pobytu Bacha w Köthen, nie daje się utrzymać.

<sup>14</sup> Obszerną ocenę stylu kantat Bacha w Köthen znaleźć można w: Smend Kö, s. 92-.

|                             |      |   |                                     |                                |                |
|-----------------------------|------|---|-------------------------------------|--------------------------------|----------------|
| Fama:<br>Pomyślność Anhalt: | Tedy | { znikam; rozgłoszę<br>zostaję, ty głos } | po wszelkiej krainie: że wiedzie ku | { pomyślności<br>dobru kraju } | cnota jedynie. |
|-----------------------------|------|---|-------------------------------------|--------------------------------|----------------|

ale wywodzony z nich jest także właściwy dla nich kształt muzyczny. Ponadto niewątpliwe są powiązania z uprawianym w Köthen w tak rozmaitych postaciach koncertem instrumentalnym, widoczne np. w podziale chóru na koncertystów i ripienistów w BWV 66a i 134a, w rozległych, jakby instrumentalnych koloraturach głosu wokalnego w BWV 202 lub w wirtuozowskich, koncertujących partiach instrumentów traktowanych solistycznie (tamże).

W recytatywach utrzymuje się skłonność do wprowadzania partii ariosowych, którą to skłonność uznaliśmy za typową już dla kantat weimarskich.

#### d) I rocznik lipski (1723-1724)

Gdy Bach przedstawił się w niedzielę Estomihi w Lipsku jako kandydat na stanowisko kantora w kościele Św. Tomasza, przygotowaną na tę okoliczność kantatę - BWV 23 - przywiózł najwidoczniej z Köthen. Właściwy „utwór popisowy”, kantata BWV 22, powstaje jednak dopiero w Lipsku: przypuszczalnie Bach w czasie swego opisu podczas nabożeństwa wykonał obie kantaty - przed, bądź po kazaniu. Pierwszy *rocznik* lipski zaczyna się potem wraz z wprowadzeniem Bacha na urząd w pierwszą niedzielę po Trójcy św. 1723 r., i także w następnych latach Bach w swych rocznikach kantat zdaje się zachowywać to przesunięcie o pół roku (od 1 niedzieli po Trójcy Św. do Trójcy Św.) w stosunku do roku kościelnego<sup>15</sup>.

Zanim przystąpimy do omawiania utworów powstałych w Lipsku, omówimy dokładniej wymagania i możliwości związane z objętym przez Bacha urzędem. Jak wiadomo, kościelna kantata miała swoje stałe miejsce w niedzielnym i świątecznym nabożeństwie głównym po czytaniu Ewangelii a przed odśpiewaniem Lutrowej pieśni będącej wyznaniem wiary „Wir glauben all an einen Gott” (por. EKG 132). Jeśli kantata była dwuczęściowa, to drugą część grano po zakończeniu kazania lub w czasie rozdawania komunii. Także wykonywanie dwóch kantat zamiast jednej dwuczęściowej nie było, jak żeśmy to już widzieli, czymś niezwykłym.

Poza tym wykonywano kantaty kościelne w czasie dorocznych nabożeństw na wybór rady miejskiej, przy okazji wesel, nabożeństw żałobnych i okazji szczególnych jak np. poświęcenie kościoła.

Program nabożeństw niedzielnych w Lipsku był bogaty. Zanim rozpoczęło się nabożeństwo główne o godzinie siódmej rano, odprawiona już była jutrznia; po nabożeństwie głównym już o wpół do dwunastej zaczynało się nabożeństwo południowe z kazaniem. Ponieważ kazania trwające ponad godzinę nie były wówczas rzadkością, a ponadto w czasie każdego nabożeństwa głównego sprawowana była komunie, do której licznie czasami przystępowano, dla jednoczęściowej kantaty pozostawało skąpe pół godziny, które rzadko tylko mogło być przekraczane.

<sup>15</sup> Tak np. Picander datuje jeszcze przedmowę do swego rocznika kantat z 1728 r. na 24 czerwca (por. niżej, s. 50).

Zuordnung der Gottesdienste in Leipzig  
 am 1. Advent-Tag fünf

(1) Präludiert. (2) Motette (3) Präludiert  
 auf das Kyrie, so ganz musicirt sind.  
 (4) Introit vor dem Gellay. (5) Epitola  
 vorlesung. (6) Giv die Litanej gesungen.  
 (7) Prälud. auf d. Gornl. (8) Evangelium  
 nach Joh. (9) Prälud. auf  
 die Orgel. (10) Evangelium gesungen  
 die Psalmen. (11) Nach der Psalmen, die  
 einige Verse aus einem Buche gesungen.  
 Institution. (12) Prälud. auf die Orgel  
 nach dem selbigen. (13) Prälud. d. Gornl.  
 gesungen, daß die Communion zu Ende & sic porti

Porządek nabożeństwa w Lipsku w pierwszą niedzielę adwentu. Własnoręczna notatka Bacha  
 na partyturze kantaty „Nun komm, der Heiden Heiland” BWV 61  
 (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, manuskrypty muzyczne Bacha P 45).

W pewne święta podczas nieszporów w obu głównych kościołach Lipska, u Św. Mikołaja i Św. Tomasza, powtarzano kantatę odśpiewaną przed południem w drugim kościele.

Najważniejszym filarem muzyki kościelnej w głównych kościołach Lipska był chór szkoły Św. Tomasza. Z memoriału Bacha do rady miejskiej Lipska<sup>16</sup> z 23 sierpnia 1730 r. dowiadujemy się bliższych szczegółów. Uczniowie, których było 55, byli podzieleni na cztery chóry, z których przede wszystkim pierwszy, rzadziej także drugi, zatrudniany był do wykonywania kantat. Oba te chóry obsługiwały, wymieniając się co niedzielę, kościół Św. Tomasza i kościół Św. Mikołaja będący właściwym kościołem głównym, podczas gdy chór trzeci śpiewał w Nowym Kościele tylko motety, a czwarty - w kościele Św. Piotra jedynie jednogłosowe chorały. Pierwszy chór był więc muzycznie najlepiej wyszkolony i to on, jak Bach informuje w innym podaniu<sup>17</sup>, śpiewał najczęściej kantaty jego własnej kompozycji, podczas gdy drugie-

<sup>16</sup> Zob. Dok I, nr. 22, s. 60-66. Tam też dalsze wzmianki wyjaśniające.

<sup>17</sup> Zob. Dok I, nr. 34, s. 88.

mu chórowi jedynie w dni świąteczne powierzano śpiewanie kantat łatwiejszych do wykonania. Obsada pierwszego chóru rzadko liczyła więcej niż dwunastu śpiewaków, a więc po trzech dla sopranu, altu, tenoru i basu, przy czym pierwszemu z każdego rejestru głosu jako „koncercieście” przypadało śpiewanie partii solowych, podczas gdy dwaj pozostali jako „ripieniści” dołączali w partiach chórowych. Z takim obrazem zgadza się także to, że zachowane oryginały głosów zawierają zazwyczaj tylko jeden głos dla każdego rejestru; trzymał go koncertista, podczas gdy ripieniści zagłądali doń z jego lewej i prawej strony.

Do tego dochodzili instrumentalisci, którzy składali się z czterech piszczków miejskich, trzech wyszkolonych skrzypków i jednego praktykanta. Ponieważ nie wystarczało to jednak nawet do najskromniejszej obsady, dołączać musieli studenci lub dawni uczniowie Św. Tomasa. Bach w wymienionym memoriale z 1730 roku uważał sam za pilnie potrzebną następującą obsadę:

|                  |                |                   |           |
|------------------|----------------|-------------------|-----------|
| skrzypce I, II   | po 2-3 grajków | wiolonczela       | 2 grajków |
| wiola (I, II)    | (po) 2 grajków | wiola basowa      | 1 grajak  |
| obój I, II (III) | po 1 grajku    | trąbki (I,II,III) | 3 grajków |
| fagot            | 1-2 grajków    | Kotły             | 1 grajak  |

Do tego dochodzi jeszcze przynajmniej dwóch flecistów (organista, który także był potrzebny, był i tak do dyspozycji). Oznaczało to więc aparat wykonawczy z 12 śpiewaków i, zależnie od potrzeby, 12 do 20 instrumentalistów, organisty i samego Bacha jako dyrygenta, w sumie zatem około 26 do 34 osób.

Większe siły mógł Bach mieć do dyspozycji wyjątkowo przy szczególnych okolicznościach, ale nie do regularnej muzyki niedzielnej; a dość często będzie przymuszony zadowolnić się znacznie mniejszą liczbą wykonawców.

Bezpośrednim zwierzchnikiem Bacha we wszelkich sprawach kościelnych był superintendent Salomon *Deyling* (1677-1755). Głosił na kazania w głównym kościele Św. Mikołaja, tam też więc w pierwszy dzień każdego z trzech wielkich świąt śpiewał pierwszy chór alumnów Św. Tomasza. We wszystkich pozostałych nabożeństwach głównych, w czasie których „muzykowano”, chór ten występował na zmianę w kościele Św. Tomasza i kościele Św. Mikołaja. Natomiast w tygodniach o charakterze pokutnym, mianowicie w 2, 3 i 4 niedzielę adwentu oraz w okresie postu od niedzieli *Invocavit* do *Palmarum*, artystyczna muzyka milkła; był to „tempus clausum”. Wyjątek stanowiło święto Zwiastowania Marii Pannie (25 marca), w którym muzykowano, nawet jeśli przypadało w okresie postu.

Do świąt obchodzonych uroczyście w Lipsku za czasów Bacha, w czasie których rozbrzmiewały kantaty, należało także święto Epifanii (Trzech Króli, 6 stycznia), trzy święta maryjne: Oczyszczenia Marii Panny (2 lutego), Zwiastowania Marii Pannie (25 marca) i Nawiedzenia Marii Panny (2 lipca), dzień św. Jana (24 czerwca), dzień św. Michała (29 września) i święto Reformacji (31 października); dalej trzy wielkie święta: Boże Narodzenie, Wielkanoc i Zielone Święta - każde obchodzone przez trzy dni. Stąd liczba kantat wykonywanych w ciągu roku wynosiła około 59 i oczywiście wahała się w zależności od tego, czy mniej, czy więcej świąt stałych wypadło w niedzielę.

Poprzednik Bacha, Johann Kuhnau, sprawował także kierownictwo muzyczne nabożeństw w kościele uniwersyteckim. Od 1710 r., kiedy to kościół Paulinów został ponownie udostępniony ogółowi, odbywały się tam dwa rodzaje nabożeństw: nabożeństwa „stare” z kantatami wykonywanymi w czasie trzech wielkich świąt i święta Reformacji, a także motetami śpiewa-

nymi w czasie cokwartalnych oracji („Quartalsorationen”), oraz nabożeństwa „nowe”, dostępne w każdą niedzielę nie tylko dla społeczności akademickiej.

Po śmierci Kuhnaua, jeszcze przed objęciem stanowiska przez Bacha, na urząd dyrektora muzyki uniwersyteckiej wkręcił się organista u Św. Mikołaja, Johann Gottlieb Görner (1697-1778), i nowo mianowanemu kantorowi Św. Tomasza dopiero po długotrwałych walkach udało się uzyskać dla siebie przynajmniej zamówienia do „starych” nabożeństw (które w dobrej wierze od początku realizował). Co prawda od 1726 r. pozostawił Bach wszystkie nabożeństwa uniwersyteckie Görnerowi. Jednakże w okresie między Zielonymi Świątami 1723 a Bożym Narodzeniem 1725 musimy przyjąć, że Bach w kościele Paulinów wykonywał kantaty do trzech wielkich świąt i święta Reformacji.

Na początku swej lipskiej działalności Bach najwyraźniej starał się wykonywać z pierwszym chórem alumnów Św. Tomasza wyłącznie kantaty własnej kompozycji; także i później wydaje się rzadko robić od tego wyjątek. Oznaczało to, że w pierwszych latach musiał co tydzień komponować nowy utwór, rozpisać go na głosy i wyćwiczyć, przy czym tylko okazjonalnie mógł sięgać do kompozycji weimarskich.

Kantaty wykonane w ciągu pierwszego roku urzędowania, które Bach zebrał w rocznik – nazywamy go rocznikiem I – to<sup>18</sup>:

1723: BWV 75, 76, 21, 24, 185, 167, 147, 186, 136, 105, 46, 179, 199, 69a, 77, 25, 119, 138, 95, 148, 48, 162, 109, 89, 163 (?), 194, 60, 90, 70, 61, 63, 40, 64.

1724: BWV 190, 153, 65, 154, 155, 73, 81, 83, 144, 181, 18, 22, 182, „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger” (BWV Anh. I 199), 4, 66, 134, 67, 104, 12, 166, 86, 37, 44, 172, 59 (?), 173, 184, 194, 165 (?).

Chętnie wiedzielibyśmy coś bliższego o pochodzeniu *tekstów* do tego rocznika; jednak pytanie o autorów pierwszego lipskiego rocznika kantat Bacha pozostaje na razie bez odpowiedzi. Wygląda, jakby Bach czerpał teksty z różnych źródeł, bowiem pod względem struktury wyróżniają się z nich pewne grupy.

Odliczyć trzeba tu najpierw te kantaty, głównie do tekstów Francka, Neumeistra i Lehmsa, które Bach skomponował już wcześniej i wykonał je ponownie w Lipsku bez istotnych zmian tekstu: BWV 21, 185, 199, 162, 163 (?), 61, 63, 18, 182, 4 (do tekstu Lutra), 12, 172, 59 (?), 165 (?). Należy tu być może także BWV 154, której autor tekstu jest nieznan.

Trzy dalsze kantaty, BWV 147, 186, 70, także sięgają pierwowzorów weimarskich, zostały jednak poszerzone przez wstawki i okazjonalnie dopasowane do nowego przeznaczenia przez zmiany w tekście. Nie bez podstaw przypuszczano, że sam Bach dokonał poszerzeń i zmian tekstów, brak jednak pewnych dowodów.

Kilka dalszych kantat, to parodie, czyli także tu wykorzystana została wcześniejsza kompozycja, najczęściej kantata świecka, lecz do nowego (kościelnego) tekstu: BWV 66, 134, 173, 184, przypuszczalnie także 181 i być może 154. Zadaniem poety było tu stworzenie tekstu pasującego do zamierzanego przeznaczenia kantaty, który dałby się w możliwie niewymuszony sposób podłożyć pod już skomponowaną muzykę. Również tu nasuwa się więc myśl o Bachu, jako autorze tekstu, lecz znów brak na to dowodów.

<sup>18</sup> Szczegółowe ustalenia dotyczące chronologii znajdują się w: Dürr Chr 2, s. 56-; opracowanie to jest podstawowym odnośnikiem dla poniższych wywodów.

Wszystkie pozostałe kantaty są według naszej obecnej wiedzy nowymi kompozycjami: BWV 24 do tekstu Neumeistra, pozostałe do tekstów nieznanymi autorów. Pod względem budowy można w nich niewątpliwie wyróżnić kilka grup, które mogłyby pochodzić od tego samego autora<sup>19</sup>; ponieważ jednak możliwości odmian w obrębie formy kantaty nie są zbyt duże, same takie pogrupowania nie wystarczają by uznać klasyfikację za pewną, a nie dokonano dotychczas połączenia dokładnych metod krytycznych stylu używanych w germanistyce i teologii, a tylko to mogłoby pomóc w uzyskaniu większej jasności.

Pierwsza grupa obejmuje kantaty od 8 do 14 i od 21 do 22 niedzieli po Trójcy Św. oraz niedzielę *Misericordias Domini*. Znamionuje ją forma:

cytat biblijny – recytatyw – aria – recytatyw – aria – chorał.

Należą do niej kantaty BWV 136, 105, 46, 179, 69a, 77, 25, 109, 89, 104.

Inna grupa kantat, na 19 niedzielę po Trójcy Św., na 2 i 3 dzień świąt Bożego Narodzenia, niedzielę po Nowym Roku, niedzielę Epifanii i niedzielę *Quasimodogeniti* ma mniej lub bardziej zróżnicowany schemat podstawowy:

cytat biblijny – recytatyw – chorał – aria – recytatyw – aria – chorał.

Należą tu kantaty BWV 48, 40, 64, 153, 65, 67.

Na pewniejszy grunt wkraczamy przy trzeciej grupie, dla której wspólne są nie tylko cechy formalne, lecz także wyraźnie uchwytnie wspólne cechy treściowe. Obejmuje ona kantaty na niedzielę *Septuagesimae*, na *Oczyszczenie Marii Panny* oraz od 2 dnia świąt *Wielkanocy* do niedzieli *Exaudi* - brak tylko 3 dnia świąt *Wielkanocy* i niedzieli *Jubilate* - i kantatę na święto *Reformacji*. Kolejność części w tej grupie jest stale taka sama:

cytat biblijny – aria – chorał – recytatyw – aria – chorał.

Jako charakterystyczne cechy treściowe należałoby wymienić<sup>20</sup>: wstępny cytat biblijny pochodzi zawsze z czytania Ewangelii na ten dzień, jedynie Kantata 79 stanowi tu wyjątek, jako że na święto *Reformacji* tekst czytania nie był tradycją wyznaczony. Część druga, następująca teraz aria, podchwytuje myśli owego cytatu biblijnego, często z dosłownymi powtórzeniami z wstępnego tekstu. Jedyny recytatyw, część 4, uderza rażącym dydaktyzmem; na dzisiejszym słuchaczu sprawia często wrażenie oschłego. Aria w części 5 podąża w tym samym kierunku; w miejsce ulubionego zazwyczaj w kantatowej poezji końcowego odniesienia do każdego chrześcijanina, przynosi uogólniającą, zawsze słuszną konkluzję. Rudolf Wustmann przypisuje te teksty, zapewne ze względu na ich dydaktyczny charakter, jakiemuś teologowi i wskazuje tu na Christiana *Weissa* starszego, podejrzewając go także o autorstwo innych kantat<sup>21</sup>. *WeiB* (1671-1737) był, od 1714 r. do swej śmierci, pastorem lipskiego kościoła Św. Tomasza, a wcześniej „udałym członkiem Collegium Anthologicum”, lipskiego towarzystwa uczonych z trzech wyższych fakultetów. W 1718 r. utracił głos, mógł jednak od 1723 r. z przerwami, a od *Wielkanocy* 1724 r. znów regularnie głosić kazania. Można też wykazać osobiste powiązania między rodzinami *Weissów* i *Bachów* udokumentowane spełnianiem funkcji rodziców chrzestnych. Do tej pory nie udało się co prawda dostarczyć jakiegoś prze-

<sup>19</sup> Por. do tych rozważań: *Scheide II*, zwłaszcza s. 11-, ponadto: Helmut K. Krause, *Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs* w: BJ 1981.

<sup>20</sup> Do poniższych rozważań por. Alfred Dürr, *Bachs Kantatentexte. Probleme und Aufgaben der Forschung*. w: *Bach-Studien* 5, Lipsk 1975, s. 49-61.

<sup>21</sup> Wustmann hipotetycznie przypisuje *Weissowi* następujące kantaty: BWV 37, 44, 67, 75, 76, 81, 86, 104, 154, 166, 179.

konywającego dowodu potwierdzającego hipotezę Wustmanna. Kompozycje Bacha należące do tej grupy rozdzielone są pomiędzy dwa roczniki:

rocznik I (niedziela Septuagesimae, Oczyszczenie Marii Panny, niedziela Cantate do niedzieli Exaudi): BWV 144, „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger” (BWV Anh. I 199, autentyczność nie potwierdzona), 166, 86, 37, 44;

rocznik II (drugi dzień Wielkanocy do niedzieli Misericordias Domini, święto Reformacji): BWV 6, 42, 85, 79.

Przebiegało to zapewne w ten sposób, że Bach, po pierwszej kompozycji na niedzielę Septuagesimae, zaczął komponować muzykę do tekstów tego autora poczynając od niedzieli Cantate 1724 (I rocznik), a w następnym roku (rocznik II), po zakończeniu kantat chorałowych (por. dalej s. 43), skomponował muzykę do tekstów uprzednio nie wykorzystanych.

Dla trzech dalszych tekstów kantat - BWV 69a, 77, 64 - udało się ostatnio Helmutowi K. Kraussemu wskazać na przypuszczalne wzory, na których najwidoczniej oparł się nieznan autor tekstów Bacha: „Gott-geheiligt Singen und Spielen des Friedensteinischen Zions” (Gotha 1720) Johanna Knauera - rocznik kantat do którego muzykę skomponował Gottfried Heinrich Stölzel<sup>22</sup>.

Pod względem *muzycznym* bogactwo form, którym Bach się teraz posługuje, umyka wszelkiej schematyzacji. Odpowiednio do nowych możliwości swego stanowiska intensywniej niż poprzednio wykorzystuje chór; zwłaszcza w pierwszych kantatach lipskich obecne są szeroko założone części chórowe, często z kontrastami solo-tutti (BWV 75, 76, także 24). Zwraca następnie uwagę, że właśnie na początek okresu po Trójcy Św. Bach komponuje często kantaty dwuczęściowe. Wydaje się też, że czasem wykonywał tej samej niedzieli dwie różne, pierwotnie samodzielne kantaty zamiast dwóch części jednego utworu, np. w niedzielę Estomihi kantaty 22 i 23, w czwartą niedzielę po Trójcy Św. 24 i 185, w jedenastą niedzielę po Trójcy Św. 179 i 199, w niedzielę Sexagesimae 181 i 18 oraz na Zwiastowanie Marii Pannie „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger” i 182. Przy ponownym wykonywaniu dawniejszych utworów uwzględnia Bach zarówno zwiększone teraz możliwości jak i większą przestrzeń kościoła powiększając czasami skład instrumentów (BWV 21: puzony, BWV 18: flety dzióbkowe, BWV 182 być może w późniejszych latach: skrzypce ripieno).

W pierwszym roku w Lipsku, o ile wiemy, powstaje nowa forma śpiewu solowego charakterystyczna także dla lat następnych, solo basowe do „dictum”, tzn. do słów Jezusa, czasami także do starotestamentowych słów Boga. Preferowanie basu dla takich wypowiedzi opiera się na liturgicznej tradycji czytań pasyjnych rozdzielanych na kilku śpiewaków: słowa Chrystusa zawsze były wtedy śpiewane przez bas, podczas gdy Ewangelicście przypadają tenor, a śpiewakom odtwarzającym pozostałe osoby - alt. Odtąd bas także poza muzycznymi opracowaniami pasyjnymi uchodzi w muzyce kościelnej za „vox Christi”.

Już w weimarskich kantatach Bacha spotykamy takie „dicta” śpiewane przez solistę, są one jednak skomponowane jako recytatywy (BWV 18/2, 182/3, 172/2, 61/4 i na alt: 12/3). Teraz jednak Bach wybiera dla nich przeważnie formę leżącą między arią a ariosem. Najczęściej nie daje przy tym żadnego nagłówka, czasami wybiera niewiążące sformułowanie „baso solo”, a z rzadka tylko znajduje się określenia „arioso” bądź „aria”.

<sup>22</sup> Por. wyżej przypis 19.

Pierwszy z tych utworów, który się dochował, znajduje się w lipskim utworze popisowym BWV 22 (część 1), tu jeszcze wstawiony między wprowadzający recytatyw tenorowy a następujący potem chór. Dopiero po wielkich kantatach chórowych z pierwszych tygodni, utwory takie, poczynając od 21 niedzieli po Trójcy Św., stają się częstsze, bądź z towarzyszeniem orkiestry (BWV 89/1, 166/1, 86/1), bądź jako utwory z towarzyszeniem continua (BWV 153/3, 154/5, 81/4). Pokrewne, ale bardziej indywidualnie ukształtowane utwory znajdują się w BWV 83 (część 2) i 67 (część 6). Podobne utwory będziemy spotykali także w kantatach z lat następnych.

### e) II rocznik lipski (1724-1725)

Obciążenie Bacha pracą w pierwszych latach lipskich musiało być ogromne. Niezbędnymi pomocnikami, nie tylko w czasie prób, ale i przy kopiowaniu głosów, byli dlań starsi uczniowie od Św. Tomasza, przede wszystkim bratanek jego poprzednika, uczeń szkoły Św. Tomasza, Johann Andreas Kuhnau, który w krótkim okresie czasu między 1723 r. a końcem 1725 r. rozpisał, bądź pomagał rozpisywać na głosy, prawie połowę wszystkich kościelnych kantat Bacha.

Z jaką powagą i energią dążył Bach do zamierzonego celu widać po tym, że dla drugiego rocznika postawił sobie zadanie szczególne, przy którym wykluczone było sięganie do wcześniejszych kompozycji: postępując za starą lipską tradycją oparł swe kantaty na ewangelickich pieśniach kościelnych. Pod względem muzycznym metoda taka wywodzi się z odmieniania pieśni „per omnes versus”, zrealizowanego m.in. już przez Ludwiga Senfla (ok. 1486 - 1542/3) w jego motecie opartym na pieśni „Da Jesus an dem Kreuze stund”, a które przetrwało jeszcze w kantacie 4 młodego Bacha „Christ lag in Todes Banden”.

Lecz również od strony teologicznej kompozytor muzyki kościelnej w XVII w. skłaniany był przez nierzadkie w owym czasie kazania oparte na pieśniach („Liederpredigten”) do muzycznych opracowań chorałów<sup>23</sup>.

W czasach luteriańskiej ortodoksji panował powszechnie „przymus perykopy” zobowiązujący duchownego do oparcia kazania na tekście czytania Ewangelii na ten dzień. Pastor musiał więc rok po roku głosić kazania do tego samego tekstu i starał się uniknąć niebezpieczeństwa monotonii odmieniając - w ramach możliwości dozwolanych czytaniem - temat w rocznikach swych kazań. Kwitły kazania „emblematyczne”, w których wykładana była alegoria pozyskiwana z tekstu, które więc np. przez cały rok sławiły Jezusa jako najlepszego rzemieślnika przedstawiając go jako wzór odpowiednio: oberżysty (druga niedziela po Epifanii, wesele w Kanie), studniarza (Misericordias Domini), tapicera (Wniebowstąpienie), kominiarza (6 niedziela po Trójcy Św.) itd. Innym sposobem wprowadzenia odmiany jest kazanie oparte na pieśni. Tak więc pastor kościoła Św. Tomasza w Lipsku Johann Benedikt Carpzov w roku 1690 pisze, że w roku minionym oprócz objaśniania odpowiedniej Ewangelii niedzielnej „objaśniał za każdym razem ... jakąś dobrą, piękną, starą, ewangelicką, luterską pieśń, a także zadysponował, aby objaśnianą pieśń zaraz po zakończonym kazaniu wszystkich zbór zanucił”. W następnym roku chce to tak samo utrzymać, „co sławny muzyk, pan Johann Schelle, *Director Chori Musici* naszych lipskich kościołów wyborem ustanowiony, pobożnym słuchaczom tym miłsze i pożądańsze do słuchania sprawi, gdy każdą pieśń w powabną

<sup>23</sup> Do poniższych rozważań por. Alfred Niebergall, *Die Geschichte der christlichen Predigt w: Leiturgia*, t. II, Kassel 1955, zwłaszcza s. 288-.



*musica* przenieść, i tąż przed kazaniem, nim zaśpiewane będzie chrześcijańskie wyznanie wiary (chyba że kościelna *agenda* jeno chorał dopuszcza, jak to w czasie adwentu i postu śpiewać należy) dozwolić słyszeć, z chęcią się ofiarował”<sup>24</sup>.

Czy rocznik kantat chorałowych Bacha wywodzi się z podobnej współpracy z kaznodzieją, czy też postępuje za tradycją Schellego bez szczególnej przyczyny, tego nie udało się dotąd ustalić. Lecz Bach nie tylko kontynuuje tradycję – także zmienia ją. Bowiem podczas przetwarzania tekstów pod kątem „nowoczesnej” kantaty, tekst pieśni sam staje się już „kazaniem”, w które są włączane często dość wyraźne nawiązania do danego tekstu Ewangelii.

Kantaty chorałowe nie sięgają do samego końca rocznika, ustają wraz z powtórным wykonaniem kantaty 4 na Wielkanoc 1725 r. Z okresu tego dochowały się następujące kantaty:

1724: BWV 20, 2, 7, 135, 10, 93, 107, 178, 94, 101, 113, 33, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 5, 180, 38, 115, 139, 26, 116, 62, 91, 121, 133, 122.

1725: BWV 41, 123, 124, 3, 111, 92, 125, 126, 127, 1, 4 (wykonanie ponowne).

Końcówkę stanowią kantaty o zwykłej formie, mianowicie najpierw BWV 249, 6, 42, 85, a potem dziewięć kantat do tekstów Mariane von Ziegler: BWV 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176.

Kto przetwarzał pieśni kościelne na *teksty* kantat chorałowych do postaci wykorzystanej przez Bacha w kompozycji, i czy był to jeden, czy też wielu poetów, tego też nie wiemy. Metoda przekształcania jest w swej zasadniczej formie wciąż ta sama:

Część pierwsza: chorał, strofa pierwsza (niezmieniona).

Część druga aż do części przedostatniej: przetworzenie strofy drugiej do przedostatniej chorału na arie lub recytatywy; zachowane są przy tym niekiedy w brzmieniu dosłownym wersy lub całe strofy chorału. Kondensowanie lub rozciąganie tekstu w zależności od ilości strof chorału.

Część ostatnia: chorał, strofa ostatnia (niezmieniona).

Jako przykład przetworzenia strofy chorału zestawimy część 2 pierwszej kantaty chorałowej „O Ewigkeit, du Donnerwort” (BWV 20) z drugą strofą pieśni Johanna Rista (1642, EKG 324):

| Rist, strofa 2  | BWV 20, część 2 (recytatyw)  |
|---|--|
| „Kein Unglück ist in aller Welt,<br>Das endlich mit der Zeit nicht fällt<br>Und ganz wird aufgehoben. | „Kein Unglück ist in aller Welt zu finden<br>Das ewig dauernd sei:<br>Es muß doch endlich mit der Zeit einmal<br>verschwinden. |
| Die Ewigkeit nur hat kein Ziel,   | Ach! aber Ach! die Pein der Ewigkeit hat nur<br>kein Ziel;   |
| Sie treibet fort und fort ihr Spiel,<br>Läßt nimmer ab zu toben;                                      | Sie treibet fort und fort ihr Marterspiel;   |
| Ja - wie mein Heiland selber spricht -<br>Aus ihr ist kein Erlösung nicht.”                           | Ja - wie selbst Jesus spricht -<br>Aus ihr ist kein Erlösung nicht.”   |

<sup>24</sup> Podane za Arnoldem Scheringiem, DDT, 58/59, s. XXXIII.

(„Nie ma nieszczęścia na świecie,  
Co z czasem nie ginie przecie,  
Aż całkiem nie ustawa.  
Lecz w wieczności kres nie bywa,  
Gry swej nigdy nie przerywa,  
Srożyć się nie przestawa;  
Tak - mój Zbawiciel mówi sam -  
Już wybawienia z niej nie ma tam”).

(„Nie znajdziesz nieszczęścia na wszystkim  
świecie,  
Co by wiecznie trwało:  
Musi wreszcie z czasem zniknąć kiedyś przecie.  
Ach! o ach! tylko mękom wieczności kres nie  
bywa,  
Gry swojej męczeńskiej nie przerywa;  
Tak - Jezus mówi sam -  
Już wybawienia z niej nie ma tam”).

Często przetworzenie oddala się znaczenie bardziej od swego wzoru; w innych znów miejscach swobodna poezja występuje jako tropowy dodatek między zachowanymi w dosłownym brzmieniu wersami chorału (w naszym przykładzie zachowany jest wers końcowy).

Układowi tekstu odpowiada układ *muzyczny*: część wstępna i końcowa zachowują melodię pieśni niezmienioną, pierwsza w formie z rozmachem zakrojonego utworu chórowego, najczęściej z wprowadzającą sinfonią i interludiami orkiestry pomiędzy wersami oraz samodzielnym prowadzeniem instrumentów także w odcinkach chórowych, druga - w postaci prostego, czterogłosowego chorału. Części środkowe oddalają się bardziej od danego chorału; w niektórych recytatywach i ariach brak jakichkolwiek reminiscencji jego melodii, czasem ich tematyka znajduje swobodne oparcie w początku pieśni, niekiedy poszczególne wersy idą mniej lub bardziej wiernie za melodią pieśni, zdarza się też, że cały utwór ma kształt opracowania chorałowego. Kompozytor postępuje tu całkowicie według własnego uznania, choć jako przybliżoną regułę można przyjąć, że zachowane w dosłownym brzmieniu partie tekstu pociągają za sobą wierne przejmowanie związanej z nimi melodii.

Jeden tylko raz w twórczości kantatowej Bacha, na początku rocznika kantat chorałowych, pojawia się tendencja do *cyklicznego* kształtowania. Rozpoczyna uwertura francuska tworząca chór wstępny pierwszej kantaty chorałowej „O Ewigkeit, du Donnerwort” (BWV 20). Chóry wstępne kolejnych kantat ukształtowane są za każdym razem według innej zasady kompozycyjnej i, co jeszcze bardziej uderzające, melodia pieśni leży za każdym razem w innym głosie, schodząc od sopranu do basu:

| <i>Data</i> | <i>Przeznaczenie</i> | <i>BWV</i> | <i>część wstępna</i>              | <i>melodia pieśni w:</i> |
|-------------|----------------------|------------|-----------------------------------|--------------------------|
| 11.VI.1724  | 1 n. po Tr. Św.      | 20         | uwertura francuska                | sopranie                 |
| 18.VI.1724  | 2 n. po Tr. Św.      | 2          | motetowy utwór<br>z cantus-firmus | alcie                    |
| 24.VI.1724  | Św. Jana             | 7          | „koncert<br>skrzypcowy”           | tenorze                  |
| 25.VI.1724  | 3 n. po Tr. Św.      | 135        | fantazja chorałowa                | basie                    |

W kantacie na kolejną niedzielę (2.VII.1724, zarazem Nawiedzenie Marii Panny) cantus firmus leży znów w sopranie, natomiast stanowiąca podstawę melodia nie jest melodią pieśni kościelnej, lecz melodią 9 tonu psalmowego.

Wraz z Wielkanocą 1725 r. kończy się komponowanie kantat chorałowych w postaci rocznika. Zakończenie stanowi ponowne wykonanie kantaty 4; przypuszczalnie miało ono

miejsce jednak nie w kościele Św. Mikołaja, lecz w kościele uniwersyteckim, gdzie Bach również dostarczał w pierwszych latach kantat do nabożeństw podczas wielkich świąt<sup>25</sup>, gdyż tego samego dnia zabrzmiało również „Kommt, gehet und eilet”, dość powierzchowna parodia *Kantaty pasterskiej* z Weißenfels BWV 249a. Nie wiadomo, dlaczego Bach przerwał komponowanie kantat chorałowych. Czy zabrakło autora tekstów? Czy kaznodzieja zmienił temat swych kazań?<sup>26</sup>

W każdym razie w następnych kantatach Bach początkowo powraca najwidoczniej do tej grupy, w której już w poprzednim roku skomponował muzykę do kilku tekstów (por. wyżej s. 39) i komponuje BWV 6, 42 i 85. Potem jednak - teksty poczynając od niedzieli Cantate wykorzystał już w 1724 r. - sięga do poezji Mariane von Ziegler. Wydaje się, że przez krótki czas poetka ta współpracowała ściśle z Bachem, bowiem właśnie owych dziewięć kantat, do których Bach skomponował muzykę, pochodzi z pierwszego opublikowanego przez Mariane von Ziegler tomu wierszy „Versuch in Gebundener Schreib-Art”: BWV 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176. W drugim tomie pod tymże tytułem, który ukazał się w 1729 r. uzupełniła rocznik dopisując brakujące teksty, Bach jednak nie skomponował już muzyki do żadnego z nich.

Poetka urodziła się w czerwcu 1695 r. w Lipsku pod panieńskim nazwiskiem Christiane Mariane Romanus jako córka elektorskiego radcy apelacyjnego i późniejszego burmistrza Lipska. Już w 1711 r. poślubiła Heinricha Levina von Könitz, który jednak wkrótce zmarł. W 1715 r. wyszła za mąż po raz drugi, za kapitana Georga Friedricha von Ziegler; znów jednak wkrótce utraciła jego jak również dzieci z obu małżeństw. W 1722 r. odnajdujemy ją w domu rodzinnym w Lipsku, gdzie zaczyna intensywniej oddawać się swemu umiłowaniu sztuki. Pisze wiersze, gra na fortepianie, lutni i flecie poprzecznym; jej dom staje się ośrodkiem przyciągającym rodzimych i obcych artystów. Gdy w 1724 r. przybywa do Lipska Gottsched, jej literackie skłonności stają się bardziej ożywione; publikuje swe poezje w 1728 i 1729 r. (por. wyżej), a w ślad za nimi w 1731 r. zbiór listów. W 1733 r. zostaje przez wydział filozoficzny w Wittenberdze wybrana poetką laureatką. W 1741 r. wychodzi za mąż po raz trzeci, za byłego sekretarza Deutsche Gesellschaft\*, Wolfa Balthasara Adolfa von Steinwehr, profesora we Frankfurcie nad Odrą. Tam umiera 1 maja 1760 r.

Poezje Mariane von Ziegler są zręczne i żywe. Bach zresztą przy komponowaniu nie zostawił żadnego tekstu bez zmian, które pod względem językowym nie zawsze okazują się szczęśliwe. Najwidoczniej chodziło mu o to, by treść tekstu uczynić bardziej zwięzłą; objawia przy tym wyraźną skłonność do zestawiania szeregu słów z pominięciem spółników („Teufel, Tod” zamiast „Sünd und Tod” itp.); widoczne jest w tych zmianach także upodobanie do słów odnoszących się do śpiewu lub w ogóle do pojęć akustycznych. Choć nie można wykluczyć, że poetka sama zmieniła jeszcze co nieco przed oddaniem do druku, to jednak daje się stwierdzić, że wiele wariantów w tekście użytym w kompozycji zostało wprowadzonych wtórnie (jako, że zniszczony został w nich rym), należy więc uznać, że autorem większości zmian był Bach. Oto kilka przykładów<sup>27</sup>:

<sup>25</sup> Por. wyżej s. 37.

<sup>26</sup> Czy to, że Christian Weiß starszy ponownie zaczął regularnie wygłaszać kazania na Wielkanoc 1724 r., tak iż wraz z Wielkanocą 1725 r. zakończony został właśnie rocznik kazań, może tu mieć jakieś znaczenie?

\* Stowarzyszenie naukowo-literackie powołane do badań nad językiem ojczystym i antykiem, istniejące w Lipsku od 1697 r., w 1727 r. zreformowane przez Gottscheda (przyp. tłum.).

<sup>27</sup> Por. zniszczenie rymów w pierwszym przykładzie, następnie zestawienia pozbawione spółników w drugim przykładzie („Frohlocke, sing, scherze”; „Weg Jammer, weg Klagen”) i wprowadzenie nowych słów z akustycznego zakresu („sing”; „Jammer”; „Klagen”).

Ziegler (Jubilate)

„Ich traue dem Verheißungswort,  
Daß meine Traurigkeit,  
Und dies vielleicht in kurzer Zeit,  
Nach bäng- und ängstlichen Gebärden  
In Freude soll verkehret werden.”

(„Ufam obietnicy słowu,  
Ze wszystkie me smutki,  
I to może w czas już krótki,  
Po trwogach i bojaźniach, one  
W radość zostaną obrócone.”)

Bach, BWV 103 (z części 4)

„Ich traue dem Verheißungswort,  
Daß meine Traurigkeit  
  
In Freude soll verkehret werden.”

(„Ufam obietnicy słowu,  
Ze wszystkie me smutki  
  
W radość zostaną obrócone.”)

Ziegler (2 dzień Zielonych Św.)

„Getröstetes Herze,  
Frohlocke und scherze,  
Dein Jesus ist da!  
Weg Kummer und Plagen,  
Ich will euch nur sagen:  
Mein Jesus ist nah.”

(„Ufające serce,  
Toż radość i harce,  
Twój Jezus jest już!  
Precz plagi, udręko,  
Wam powiem to tylko:  
Mój Jezus jest tuż!”)

Bach, BWV 68 (część 2)

„Mein gläubiges Herze,  
Frohlocke, sing, scherze,  
Dein Jesus ist da!  
Weg Jammer, weg Klagen,  
Ich will euch nur sagen:  
Mein Jesus ist nah.”

(„Me wierzące serce,  
Toż radość, śpiew, harce,  
Twój Jezus jest już!  
Precz lament, precz skargo,  
Wam powiem to tylko:  
Mój Jezus jest tuż!”)

*Muzyczne opracowanie* dzieł skonstruowanych nie jako kantaty chorałowe, w zasadzie nie odbiega od wzoru, jakim jest pierwszy rocznik. Zauważalna staje się przy tym - po części już w kantatach chorałowych - skłonność do wirtuozowskiego traktowania instrumentów. Jeśli nawet Bach w Lipsku nigdy chyba nie zestawia już tak indywidualnych kombinacji dźwiękowych jak w swych wczesnych kantatach (por. BWV 106, 71, 182, 152), to jednak, zarówno co do umiejętności instrumentalistów jak i doboru instrumentów, wydaje się realizować określone cele. *Flet poprzeczny* np. w roku 1723 nie jest jeszcze wprowadzany, a w roku 1724 dopiero stopniowo, potem jednak, od drugiej połowy roku, otrzymuje ważne zadania solistyczne<sup>28</sup>. Następnie w kantacie 96 i 103 zakłada się użycie *flauto piccolo*, czyli fletu dzióbkowego o wysokim rejestrze<sup>29</sup>. Od jesieni 1724 - po raz pierwszy w kantacie 180 na 20 niedzielę po Trójcy Św. - do instrumentarium kantat dołącza *violoncello piccolo*, ów instrument wynaleziony przez Bacha, zbliżony do powiększonej altówki, trzymany był na ramie-

<sup>28</sup> Wskazał to pan William H. Scheide z Princeton, USA.

<sup>29</sup> Por. Peter Thalheimer, *Der Flauto piccolo bei Johann Sebastian Bach* w: BJ 1966, s. 138-146.

niu i służył zwłaszcza oddawaniu bardziej ruchliwych partii w rejestrze basowym i tenorowym. Wymagany zakres dźwięków zmienia się czasem z kantaty na kantatę, z czego można wnioskować, że Bach przez jakiś czas eksperymentował z tym instrumentem (może z kilkoma instrumentami o różnej konstrukcji). Ernst Ludwig Gerber donosi o wynalazku Bacha w swym leksykonie muzycznym (1790), jego ojciec Heinrich Nicolaus Gerber był przecież w onym czasie w Lipsku uczniem Bacha. Nazywa ów instrument *viola pomposa*, co doprowadziło do zamieszania terminologicznego, ponieważ pod oboma określeniami - violoncello piccolo i viola pomposa - w zasadzie wyobrażano sobie różne instrumenty<sup>30</sup>. Jeśli zważyć, że syn Bacha, Carl Philipp Emanuel donosi, iż jego ojciec w orkiestrze najchętniej grywał na altówce, to można w wynalezieniu violoncello piccolo dostrzec wyraz jego usiłowań ścisłego kształtowania głosów środkowych. Także *oboe da caccia*, również instrument środkowego rejestru, otrzymuje w kantatach 183 i 74 do tekstów Mariane von Ziegler wirtuozowskie zadania, w ogóle zresztą w kantatach 183 (2 oboje, 2 oboje myśliwskie) i 175 (3 flety dzióbkowe) dostrzegalna jest skłonność do pełniejszego zastosowania dętych instrumentów drewnianych.

Wreszcie, w kantatach między Wielkanocą a Zielonymi Świątami znów większą rolę odgrywa parodiowanie. Już omawiając pierwszy rocznik widzieliśmy, że Bach szereg kantat, lub ich części uzyskiwał przez wprowadzenie nowego tekstu do dawniejszych kompozycji, postępowanie, które z natury rzeczy w kantatach chorałowych daje się zastosować rzadziej. Lecz właśnie w okresie między Wielkim Piątkiem a Zielonymi Świątami Bach był ustawicznie zaabsorbowany wykonaniami pasji oraz dużą ilością następujących po sobie świąt i w tym okresie roku 1725 pojawiają się znów liczne parodie. Dla kantat do tekstów Mariane Ziegler jest jednak znamienne, że nowy tekst nie jest skonstruowany według starego wzorca, został więc napisany nie w celu parodiowania. W konsekwencji przekształcenie muzycznej formy utworu do nowej postaci sięga głębiej w jego substancję. Przy takim postępowaniu mogły też być wykorzystane jako punkt wyjścia do parodii zawsze tylko poszczególne części, a nigdy cała kantata. Doskonałym przykładem takiej daleko sięgającej przeróbki jest aria „Mein gläubiges Herze” z kantaty 68, parodia arii „Weil die wollenreichen Herden” z *Kantaty myśliwskiej* 208.

Później Bach wyłączył większość kantat od Wielkanocy do Zielonych Świąt z rocznika kantat chorałowych i umieścił je w roczniku trzecim. Jedyne kantaty 128 i 68 - obie przynajmniej rozpoczynają się częścią chorałową z wielkim chórem - zatrzymał w roczniku drugim; dwie dalsze - BWV 112 i 129 - zostały dokonponowane później (na miejsce wyłączonych 85 i 176). Mimo to w roczniku kantat chorałowych oczywiście nie wszystkie luki w tym okresie roku kościelnego zostały wypełnione.

### f) III rocznik lipski (1725-1727)

W dostępnej dziś postaci, tzn. tak jak przechował się w spuściźnie po Carlu Philippie Emanuelu Bachu, nie jest już on rezultatem ciągłej, zamykającej się w obrębie roku pracy nad komponowaniem kantat. Albo to, co się dochowało, stanowi mieszanię dwóch roczników (a właściwie trzech, jeśli doliczyć kantaty przejęte z rocznika drugiego), albo Bach w okresie Św. Trójcy zrobił przerwę w tworzeniu, która w konsekwencji rozciągnęła trzeci rocznik.

<sup>30</sup> Szczegóły na ten temat są do odszukania w spisie literatury pod nazwiskami: Heinrich Husmann, Jürgen Eppelsheim, Winifried Schrammek.

W każdym razie z okresu po Trójcy Św. 1725 r. zachowało się tylko kilka odosobnionych kantat: BWV 137 (na 12 niedzielę po Trójcy Św.) dokończona do drugiego rocznika oraz BWV 168, 164 i 79 na 9 i 13 niedzielę po Trójcy Św. i na Święto Reformacji. Dochodzi tu jeszcze kilka odnalezionych przez Wolfa Hohobma w 1971 r. w Leningradzie\* tekstów kantat; nie ma jednak dowodów, że Bach skomponował do nich muzykę, mógł tu może wykonać też utwory innych kompozytorów:

3 niedziela po Trójcy Św. (17. VI.): „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” (niezmieniony tekst pieśni kościelnej EKG 244, na pewno nie identyczny z BWV 177),

Św. Jana (24. VI.): „Gelobet sei der Herr, der Gott Israel” (tekst: Erdmann Neumeister 1711; zachowana kompozycja Telemanna - wykonana przez Bacha?),

5 niedziela po Trójcy Św. (1. VII.): „Der Segen des Herrn machet reich” (jak na Św. Jana),  
Nawiedzenie Marii Panny (2. VII.): „Meine Seele erhebt den Herrn” (nie identyczny z BWV 10, autor tekstu nieznan),

6 niedziela po Trójcy Św. (8. VII.): „Wer sich rächet, an dem wird sich der Herr wieder-rächen” (jak na Św. Jana).

Nie można też wskazać kantaty na pierwszą niedzielę adwentu; lecz na okres Bożego Narodzenia i Epifanii 1725/1726 powstają utwory BWV 110, 57, 151, 28, 16, 32, 13 i 72.

Teraz jednak, poczynając od Oczyszczenia Marii Panny, (2. II. 1726) dostrzegamy następną osobliwość: Bach nie wykonuje własnych kantat, lecz utwory swego kuzyna z Meiningen, Johanna Ludwiga Bacha (1677 - 1731), między nimi także kantatę wielkanocną „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen”, która jeszcze przed paru laty uchodziła za młodzieńczy utwór Jana Sebastiana Bacha (BWV 15)<sup>31</sup>. Wśród wykonywanych kantat sporadycznie tylko znajdują się własne utwory Bacha, być może BWV 146, następnie 43 - jest to okres, w którym luki będą wypełnione później przez kantaty z roku 1725 - i dopiero poczynając od Trójcy Św. ciąg własnych utworów staje się bardziej zwarty: BWV 194 (nowe, skrócone opracowanie), 39, 88, 170, 187, 45, 102, 35, 17, 19, 27, 47, 169, 56, 49, 98, 55, 52.

Jeszcze na początku 1727 r. powstają trzy kantaty, które pierwotnie także miały należeć do tegoż rocznika:

BWV 58, która, choć nie jest właściwie kantatą chorałową, zostanie później włączona do II rocznika,

BWV 82, należąca do III rocznika,

BWV 84, pod względem tekstu należąca do rocznika Picandra z 1728 r., ale powstała zapewne wcześniej i przekazana do III rocznika.

Czas powstawania rocznika nie zamknął się w ciągu jednego roku; również i pod względem formy rocznik - przynajmniej w postaci, w jakiej został nam przekazany - nie jest jednolity. Nie można dostrzec w nim żadnego dążenia do cyklicznej zwartości według jakiejś zasady nadrzędnej; dają się w nim tylko wyróżnić po określonych cechach poszczególne grupy. Rozważmy najpierw *teksty*.

\* Dziś: Sankt Petersburg (przyp. tłum.).

<sup>31</sup> Por. Scheide I.

Dla grupy kantat okresu Bożego Narodzenia i Epifanii 1725/1726 sięgnął Bach do dawniejszych tekstów, których autorzy są nam dobrze znani: sześć poetyckich tekstów pochodzi z rocznika Lehmsa z 1711 r. (BWV 110, 57, 151, 16, 32, 13), po jednym z czwartego rocznika Neumeistra (BWV 28) i z „Evangelisches Andachtsopffer” Francka z roku 1715 (BWV 72).

W okresie po Trójcy Św. w 1726 r. sięga Bach jeszcze dwukrotnie do tekstów z rocznika Lehmsa (BWV 170, 35); ponadto wykonuje jeszcze poszczególne kantaty Johanna Ludwiga Bacha. Lecz poza tym okres od Wniebowstąpienia do 14 niedziel po Trójcy Św. wypełnia grupa utworów, których poetyckie teksty pochodzą z tego samego rocznika, z którego pochodzą też teksty, do których muzykę ułożył Johann Ludwig Bach - rocznika odznaczającego się daleko posuniętą formalną jednolitością<sup>32</sup>. Z siedmiu kantat, które tu należą, BWV 43 reprezentuje „formę długą” (Scheide) o następcie części:

cytat biblijny (ST) – recytatyw – aria – cytat biblijny (NT) – wiersz wielostrofowy – chorał.

Pozostałych sześć należy do „formy krótkiej”, w której na miejsce wierszowanej poezji wprowadzona jest para aria - recytatyw, tak iż powstaje następstwo siedmiu części:

cytat biblijny (ST) – recytatyw – aria – cytat biblijny (NT) – aria – recytatyw – chorał,

którego formę całości można pojmować równie dobrze jako formę dwudzielną (każda połowa rozpoczyna się cytatem biblijnym), bądź jako formę symetryczną (centrum stanowi cytat z Nowego Testamentu). Spośród kantat Jana Sebastiana Bacha taką strukturę tekstu mają kantaty BWV 39, 88, 187, 45, 102, 17.

Także stosowana już niekiedy wcześniej forma kantaty dialogowej, w której uczestnikami dialogu są zazwyczaj Jezus (bas) i dusza (sopran), pojawia się znów w III roczniku, mianowicie dwukrotnie do tekstów Lehmsa (BWV 57, 32), dwukrotnie do tekstów nieznanymi autorów (BWV 49, 58).

W niektórych utworach - najczęściej w kantatach solowych, ale także w jednej kantacie dialogowej - zwraca uwagę, że wers tekstu z części wcześniejszej zostaje powtórzony w części późniejszej. Czy takie spinanie klamrą dwóch części pozwala wnioskować, że teksty pochodzą od tego samego autora, i czy mamy prawo traktować te kantaty łącznie jako grupę, zostawmy nierozstrzygnięte:

BWV 169 („Gott soll allein mein Herze haben”), 56 („da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab ...”), 49 („Ich geh und suche mit Verlangen ...”), 55 („Erbarme dich!”), 82 („Ich habe genug”). Należy tu również kantata 158 („Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen ...”), której czas powstania jest nieznanym.

W zakresie budowy *nuczycznej* kantat tego rocznika, nie różniącej się zasadniczo od budowy z lat wcześniejszych, uwagę zwraca zwłaszcza przejmowanie części dawniejszych *utworów instrumentalnych* wykorzystywanych najczęściej jako sinfonie wstępne, ale czasem też jako chóry i arie z wkomponowanymi nowymi partiami wokalnymi. Ścisłe z tym powiązane jest częste stosowanie *organów obligato*, i to nie tylko w zapożyczonych częściach instrumentalnych, gdzie zastępują jakiś inny instrument koncertujący, lecz także w nowo powstałych czę-

<sup>32</sup> Dostrzegł to po raz pierwszy Scheide II, a udokumentował Walter Blankenburg: *Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs* w: BJ 1977, s. 7-25.

ściach wokalnych. Owe kantaty z obligatoryjnymi organami datowano poprzednio za Spittą na rok 1730 i wiązano z przebudową organów w kościele Św. Tomasza<sup>33</sup>.

Sądzone, iż Bach chciał dać obu swoim najstarszym synom okazję do wykazania się umiejętnością gry na organach. W rzeczywistości jednak większość tych utworów została wykonana już w 1726 r., być może stanowiąc sprawdzian pokazujący możliwości szesnastoletniego Friedemanna; nie ma jednak dowodów, że było to zamierzone. Nie jest więc wykluczone, że Bacha - wbrew mniemaniu niektórych badaczy<sup>34</sup> - do takiego rozwiązania skłoniły kwestie brzmienia.

Poniżej podajemy zestawienie części instrumentalnych kantat z organami obbligato i części koncertów instrumentalnych, z których zostały przejęte, włączając także dla pełności BWV 42, jak też kilka późniejszych kompozycji (rozpoznawalnych po dacie późniejszej niż 1726); rozumie się przy tym samo przez się, że przejęcie oznaczało także zmiany kompozytorskie (zwłaszcza w obsadzie), tak że może być mowa tylko o odpowiedności a nie o identyczności:

|                |           |           |   |
|----------------|-----------|-----------|---|
| 8. IV. 1725    | BWV 42:   | część 1 - | być może z zaginionego koncertu instrumentalnego                          |
| 25. XII. 1725  | BWV 110:  | część 1 - | BWV 1069/1, wbudowany chór  |
| 12. V. 1726(?) | BWV 146:  | część 1 - | pierwotna postać BWV 1052/1, organy obbligato                             |
|                |           | część 2 - | pierwotna postać BWV 1052/2, organy obbligato i wbudowany chór            |
| 8. IX. 1726    | BWV 35:   | część 1 - | pierwotna postać BWV 1059/1, organy obbligato                             |
|                |           | część 2 - | pierwotna postać BWV 1059/2(?), organy obbligato i wbudowane solo wokalne |
|                |           | część 5 - | pierwotna postać BWV 1059/3(?), organy obbligato                          |
| 20. X. 1726    | BWV 169:  | część 1 - | pierwotna postać BWV 1053/1, organy obbligato                             |
|                |           | część 5 - | pierwotna postać BWV 1053/2, organy obbligato i wbudowane solo wokalne    |
| 3. XI. 1726    | BWV 49:   | część 1 - | pierwotna postać BWV 1053/3, organy obbligato                             |
| 24. XI. 1726   | BWV 52:   | część 1 - | BWV 1046a/1   |
| ok. 1728       | BWV 188:  | część 1 - | pierwotna postać BWV 1052/3, organy obbligato                             |
| ok. 1729       | BWV 156:  | część 1 - | pierwotna postać BWV 1056/2, obój obbligato                               |
| 6. VI. 1729    | BWV 174:  | część 1 - | BWV 1048/1  |
| ok. 1729       | BWV 120a: | część 4 - | BWV 1006/1, orkiestra z organami obbligato                                |
| 27. VIII. 1731 | BWV 29:   | część 4 - | BWV 1006/1, orkiestra z organami obbligato                                |

<sup>33</sup> Spitta sądził, że w 1730 r. stała się możliwa niezależna gra na pozytywie organów kościoła Św. Tomasza (II, 112 i 769-), hipotezę tę obalił Bernhard Friedrich Richter w BJ 1908, s. 49-.

<sup>34</sup> Np. Richter w BJ 1908, s. 51: „Jest po prostu niewiarygodne, by Bach miał sobie po tej innowacji obiecywać jakieś szczególnie efekty.”



Kilka innych części kantat, które być może też wywodzą się z zaginionych części instrumentalnych, nie zostało tu uwzględnionych, gdyż brak ku temu wystarczających dowodów.

Organy obbligato, poza wymienionymi powyżej częściami zapożyczonymi z utworów instrumentalnych, znajdują rozmaite zastosowanie w nowo powstałych częściach kantat. W uzupełnieniu do powyższych kantat wymieńmy jeszcze tu następujące, które nie zawierają żadnych zapożyczeń z utworów instrumentalnych:

28. VII. 1726 BWV 170

6. X. 1726 BWV 27

13. X. 1726 BWV 47

Również przy ponownych wykonaniach wcześniejszych kompozycji organy obbligato zajmują czasami miejsce jakiegoś innego instrumentu, np. w BWV 63 (po 1729?), 172 (po 1731), 73 (ok. 1732/1735) i 128 (?).

#### g) Picander i jego rocznik (1728 - 1729?)

Dla roczników IV i V, które Bach skomponował jeszcze - jeśli mielibyśmy zawierzyć nekrologowi - oprócz znanych nam roczników I - III, mamy tylko skąpe punkty zaczepienia. Jedyne dostatecznie wyraźny ślad prowadzi nas do cyklu tekstów kantatowych który opublikował w 1728 sprawnie władający piórem Henrici znany pod nazwiskiem *Picander*<sup>35</sup>.

Christian Friedrich *Henrici* (1700-1764) urodził się w Stolpen, studiował w Wittenberdze i od 1720 żył w Lipsku, początkowo jako prywatny nauczyciel, potem jako urzędnik pocztowy (1734 nadkomisarz poczty), później jako „miejski poborca podatku od napitków, win kontroler i wizyr”. Dla roku 1730 poświadczono jest jego członkostwo w collegium musicum (Bachowskim?); nie tylko więc znał się na muzyce, ale i sam grał na jakimś instrumencie. Swą karierę poetycką rozpoczął w Lipsku jako autor okolicznościowych wierszy satyrycznych, czasem dość sprośnych, jak również pism polemicznych, które przysporzyły mu licznych przeciwników, a zwłaszcza doprowadziły do literackiego zatargu z przybyłym w 1724 r. do Lipska Gottschedem. Rzekomo aby uniknąć dalszych ataków, zwrócił się ku poezji religijnej i opublikował w 1725 r. „Sammlung Erbaulicher Gedancken, Bey und über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Evangelien” („Zbiór myśli ku zbudowaniu, Do czytań Ewangelii na niedziele zwykle i święta”) w formie rozważań aleksandrynem z następującym potem stroficznym wierszem do jakiejś znanej melodii pieśni kościelnej. Najpóźniej od tego roku datuje się jego współpraca z Bachem (BWV 249a dla Weißenfels, 23. II. 1725), dla którego ułożył wiele tekstów, zarówno świeckich jak i kościelnych, których większość wydał drukiem w obejmującym pięć tomów zbiorze „Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte” („Wiersze poważno-żartobliwe i satyryczne” Lipsk 1727-1751). Także teksty do *Pasji wg. św. Mateusza i Pasji wg. św. Marka*, być może także do *Oratorium na Boże Narodzenie* i do *Oratorium wielkanocnego* wyszły spod jego pióra.

<sup>35</sup> Por. Klaus Häfner, *Der Picander-Jahrgang* w: BJ 1975, s. 70-113, oraz William H. Scheide, *Bach und der Picander-Jahrgang - Eine Erwiderung* w: BJ 1979, s. 47-51, jak też Klaus Häfner, *Picander, der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang. Ein neuer Hinweis.* w: Die Musikforschung, rocznik 35, 1982, s. 156-162.

Jako poeta Picander nie wykracza ponad przeciętność, a tam, gdzie czasem osiąga poetycką wielkość (np. „Z bólu zaszedł Księżyc i światło”), skłonny jest myśleć o obcych wzorach. To, co go predestynowało do współpracy z Bachem, to niezaprzeczalna zręczność formalna i gładkość, a do tego, jak się wydaje, głęboka wiedza muzyczna; umożliwiły mu one nie tylko ogólne rozeznanie w wymaganiach stawianych przed librecistą, ale pozwoliły mu zarazem stać się poetą-parodystą par excellence. W tej szczególnej dziedzinie dopasowywania tekstu tworzonego na nowo do istniejącej kompozycji doszedł do niewiarygodnej zręczności. Jeszcze dziś w wielu przypadkach badacze nie są zgodni, które z jego tekstów są oryginałami, a które parodiami.

W roku 1728 wydał Picander teksty do rocznika kantat kościelnych pod tytułem „Cantaten Auf die Sonn- und Fest-Tage durch das gantze Jahr” („Kantaty na cały rok na niedziele i święta”). W przedmowie zapowiada wyraźnie, że Bach będzie komponował kantaty do tych tekstów:

„Podjąłem się tego zadania tym chętniej, iż mogę sobie pochlebić, że może niedostatki powabów poetyckich powetuje słodycz niezrównanego pana kapelmistrza Bacha, i że pieśni te zabrzmią w głównych kościołach pobożnego Lipska.”<sup>36</sup>

Przedmowa datowana jest na 24 czerwca 1728; data ta odpowiada układowi roczników Bacha rozpoczynających się, zgodnie z objęciem przez niego stanowiska, w pierwszą niedzielę po Trójcy Św.

Nie mamy powodu wątpić, że Bach rzeczywiście skomponował muzykę do tego rocznika, tylko że oryginalne rękopisy z wyjątkiem żalonych resztek zaginęły, a zachowane odpisy przekazują niewiele więcej. Wydaje się, że już w 1727 r. w Kantacie BWV 84 Bach skomponował muzykę do tekstu Picandra, który poeta włączył później do swego rocznika z 1728 r., podczas gdy Bach umieścił kantatę, na ile pozwalają to stwierdzić zachowane materiały, w III roczniku (do którego należy także czasem swego powstania). Jeśli przyjąć, że pozostałe utwory, o których nam wiadomo, zostały skomponowane kolejno w obrębie rocznika zgodnie z jego naturalnym układem (co daje się wykazać tylko dla BWV 174), to kolejność przedstawia się następująco:

1728: BWV 149, 188, 197a.

1729: BWV 171, 156, 159, „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt” (BWV Anh. I 190; zaginiona z wyjątkiem paru taktów), 145, 174 (datowana: 1729).

Pewne dodatkowe wskazania na zaginione kantaty z tego rocznika przynosi porównanie przewidzianych przez Picandra tekstów chorałów z czterogłosowymi opracowaniami chorałów Bacha, które wydał drukiem Carl Philipp Emanuel Bach w latach 1784-1787<sup>37</sup>.

Teksty rocznika utrzymane są we wzbogaconym typie Neumeistra i nie zawierają osobliwości.

Także pod względem *muzycznym*, to co się zachowało, nie odstaje od rocznika III. W szczególności wydaje się, że Bach zachował skłonność do przejmowania w charakterze wstępnych instrumentalnych sinfonii dawniejszych kompozycji instrumentalnych (BWV 188, 156,

<sup>36</sup> Cytat za: Spitta II, s. 174-. Jedyne znany druk został utracony w czasie wojny, jednak same teksty (bez przedmowy) zostały przedrukowane w trzecim tomie wierszy Picandra.

<sup>37</sup> Szczegóły u Klausa Häfnera, BJ 1975 (por. wyżej, przypis 35).

174). Kantata 145 została nam przekazana ze wstępnym chórem „So du mit deinem Munde bekennest Jesum”, którego tekst nie jest u Picandra przewidziany, a którego muzyka pochodzi z kantaty Georga Philippa Telemanna.

#### h) Pozostałe kantaty kościelne

Z lat późniejszych, po roczniku Picandra, zachowały się jeszcze tylko pojedyncze kantaty. Oczywiście nie możemy być pewni, że nie doszło tu do większych, ubolewania godnych ubytków; jest jednak całkiem możliwe, że twórczy rozpęd Bacha, gdy dysponował on już wystarczającym zasobem kantat kościelnych, skierował się ponownie ku innym dziedzinom. Z biegiem lat powstają przecież cztery części *Klavierübung*, *Msza* (Kyrie i Gloria) *h-moll*; ale szczególnie, z obudzonym na nowo zainteresowaniem, zajmuje się Bach studenckim Collegium musicum, którego kierownictwo sprawował od 1729 r.<sup>38</sup>

Kantaty, które jednak zostały w owych latach skomponowane, często zawdzięczają swe powstanie określonemu zamiarowi Bacha.

Po pierwsze, chodziło o uzupełnienie już istniejących roczników. Jeśli mianowicie w roku powstania rocznika jakieś stałe święto wypadło w niedzielę, lub jeśli w tym roku było mniej niedziel po Epifanii bądź po Trójcy Św., to pozostawały luki, które należało przy nadarzającej się okazji wypełnić dokomponowywanymi kantatami, jeśli rocznik miał być kompletny. Tego rodzaju późniejsze kompozycje uzupełniające znane są zwłaszcza dla rocznika II (kantaty chorałowe); powstają wkrótce po ukończeniu cyklu i po części były już wymienione poprzednio: BWV 137 (1725), 129 (1726), 112 (1731), 140 (1731), 177 (1732), 14 (1735), 9 (około 1732/1735). Do rocznika III zostały przypuszczalnie włączone dokomponowane później kantaty 51 (1730) i 30 (po 1737).

Po drugie, powstaje szereg kantat będących parodiami. Bodźcem do ich powstania była okoliczność, że w wielu przypadkach, np. muzyki gratulacyjnej, weselnej bądź żałobnej czy innej, zastosowanie utworu ograniczało się do jednorazowego wykonania. Jeśli Bach chciał skomponowaną już muzykę ponownie wykorzystać, to nadawały się do tego parodie kościelne, dzięki którym utwór mógł być zawsze ponownie wykonany w ramach roku kościelnego. Już w pierwszych rocznikach lipskich spotkaliśmy utwory będące takimi parodiami; z późniejszego okresu należy tu wymienić w szczególności: BWV 157 (powstała na 6. II. 1727 jako kantata żałobna; późniejsze zastosowanie, *bez zmiany tekstu*, na Święto Oczyszczenia Marii Panny), 36 (BWV 36c 1725 jako kantata gratulacyjna, później parodia na 1 niedzielę adwentu), 191 (muzyka bożonarodzeniowa z łacińskim tekstem jako parodia części *Mszy h-moll*), 34 (BWV 34a 1726 jako kantata ślubna, później parodia na pierwszy dzień Zielonych Świąt), 30 (BWV 30a 1737 jako kantata hołdownicza, później parodia na święto św. Jana Chrzciciela).

Wreszcie należy wspomnieć grupę kantat chorałowych, która od skomponowanych w latach 1724/1725 odróżnia się tym, że tekst pieśni kościelnej pozostaje w nich niezmienny we wszystkich strofach - a więc także we wszystkich częściach kantaty - choć części środkowe, tak jak i przedtem, opracowaniami chorałowymi (jak np. w kantacie 4) przeważnie nie są, lecz są skomponowane, jak w kantatach z lat 1724/1725, jako arie i recytatywy. Początki tej grupy sięgają wstecz do roku 1724 i jest całkiem możliwe, że pierwsze kantaty tego rodzaju powstały raczej w braku tekstów będących poetyckim przetworzeniem pieśni, niż w zamiarze stworzenia określonego typu. Potem jednak utwory takie występują częściej, i jak się wydaje,

<sup>38</sup> Por. tu: Werner Neumann, *Das „Bachische Collegium musicum“* w: BJ 1960, s. 5-27.

wcale nie jako rozwiązanie wymuszone. Kilka z nich to kompozycje uzupełniające do II rocznika i dlatego były już wymienione wyżej. Kilka innych dotarło do nas poza tym rocznikiem, bez podanego przeznaczenia, i nie jesteśmy pewni, czy leżało to w zamiarze Bacha, tzn. czy chciał w tych przypadkach skomponować utwór „per ogni tempo”, czy też przeznaczenie się nie zachowało<sup>39</sup>. Dla orientacji zestawiono tu razem te utwory:

| Rok powstania | przeznaczenie              | BWV | Początek tekstu                                | Należy do rocznika |
|---------------|----------------------------|-----|--|--------------------|
| 1724          | 7 niedziela po Trójcy Św.  | 107 | Was willst tu dich betrüben                    | II                 |
| 1725          | 12 niedziela po Trójcy Św. | 137 | Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren | II                 |
| 1726          | Trójcy Św.                 | 129 | Gelobet sei der Herr, mein Gott                | II                 |
| 1728/1731     | brak                       | 117 | Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut               | ?                  |
| 1730          | brak                       | 192 | Nun danket alle Gott                           | ?                  |
| 1731          | Misericordias              | 112 | Der Herr ist mein getreuer Hirt                | II                 |
| 1732          | 4 niedziela po Trójcy Św.  | 177 | Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ               | II                 |
| 1734          | brak                       | 97  | In allen meinen Taten                          | ?                  |
| 1732/1735     | brak                       | 100 | Was Gott tut, das ist wohlgetan                | ?                  |

Od strony *muzycznej* uwagę zwraca to, że zwłaszcza w najpóźniejszych z tych kantat chorałowych jest mocno podkreślony element wirtuozowski. Jako przykłady wymieńmy arie „Ich traue seiner Gnaden” (część 4) z Kantaty 97 i „Was Gott tut, das ist wohlgetan, er wird mich wohl bedenken” (część 3) z Kantaty 100.

Poza wykonywaniem kantat związanych z porządkiem roku kościelnego, Bachowi przypadało także zadanie dostarczania kantat kościelnych na szczególne okazje. Należą do nich poniekąd kantaty na wybór rady miejskiej, które były co roku wykonywane podczas specjalnego nabożeństwa po dokonanych wyborach (BWV 119, 193, 120, 29, 69 i wiele zaginionych), zwłaszcza jednak kantaty na okazje takie jak jubileusz przyjęcia Konfesji Augsburskiej w 1730 r. (BWV 190, 120, Anh. I 4 z nowymi tekstami), śluby (BWV 34a, 195, 120a, 197 i kilka zaginionych), uroczystości żałobne (BWV 157 i kilka zaginionych) i poświęcenie organów (BWV 194). Utwory te nie odróżniają się jednak zasadniczo od dotychczas opisanych.

### i) Oratoria (1734-1735)

Bach nie tylko ciągle starał się urozmaicać formy muzyczne swych utworów, zarazem wciąż usiłował też wyrwać się ze stereotypowości ówczesnych tekstów kantat. Za mało wiemy o literackich zapatrywaniach Bacha, by móc powiedzieć, czy spoglądał krytycznie na efemeryczną poezję swej epoki, czy tylko chciał uniknąć jałowości wszelkiej monotonii.

<sup>39</sup> Oryginalna okładka, na której zazwyczaj zaznaczone było przeznaczenie, często ginęła nim manuskrypty kantat Bacha do nas dotarły, lub (z powodu pokruszenia) była zastępowana przez nową, na której przeznaczenie nie zawsze zostało zanotowane.

Zważywszy jak już w jednej z najwcześniejszych kantat Bacha, w „Actus tragicus” (BWV 106), lub w motecie „Jesu, meine Freude” (BWV 227) werset biblijny z chorałem jest genialnie zespolony w „kazanie”, staje się zrozumiałym, że także w obrębie „nowoczesnej” kantaty twórczość jego wciąż punktów odniesienia szuka w biblijnym wersecie i pieśni kościelnej. Obok wielu poszczególnych przejawów wskaźmy zwłaszcza na kantaty chorałowe z roku 1724/1725 jak również na kantaty z lat późniejszych do niezmienionych tekstów chorałów.

Zwracając się ku oratorium, najwyraźniej Bach stara się otworzyć przed „muzyką kościelną” nowy obszar przez ściślejsze powiązanie z wydarzeniami, o których mówią czytania z Ewangelii. Nie wiemy, czy od początku myślał przy tym tylko o tych trzech dziełach, które do nas dotrwały, czy mamy żałować jakichś ubytków (nasuwałaby się myśl o oratorium na Zielone Świąta), czy też jakieś inne powody powstrzymały go przed kontynuacją. Okres, w którym Bach zajmował się oratorium można ustalić dość dokładnie:

Boże Narodzenie 1734 do Epifanii 1735: *Oratorium na Boże Narodzenie* BWV 248.

Wielkanoc 1735 lub niewiele lat później, powstałe w wyniku stosunkowo nieznacznej przeróbki kantaty wielkanocnej „Kommt, gehet und eilet” z 1725 roku: *Oratorium wielkanocne* BWV 249.

Wniebowstąpienie 1735: *Oratorium na Wniebowstąpienie* BWV 11.

Z liturgicznego punktu widzenia utwory te zajmują miejsce kantaty, różnią się jednak od niej tym, że mają zamkniętą akcję. Można dyskutować, czy utwory określone przez Bacha jako oratoria są prawdziwymi przedstawicielami swego gatunku; jednak termin oratorium był w XVIII wieku stosowany do tak różnych utworów, że mogą się wśród nich zmieścić zarówno bardziej epickie kompozycje na Boże Narodzenie i Wniebowstąpienie - występuje przecież w nich charakterystyczny „testo”\*, narrator - jak i bardziej dramatycznie założone *Oratorium wielkanocne*.

*Autorzy tekstów* do trzech oratoriów nie są znani. Przy *Oratorium wielkanocnym* nasuwa się myśl o Picandrze, który dostarczył już tekstu do świeckiego prototypu oratorium, *Kantaty pasterskiej* BWV 249a. Także przy pozostałych oratoriach nic nie przemawia przeciw Picandrowi poza tym, że brak wszystkich trzech tekstów w zbiorach jego poezji.

*Oratorium wielkanocne* i *Oratorium na Wniebowstąpienie* mają rozmiary pojedynczej kantaty, natomiast utwór na Boże Narodzenie rozciąga się na sześć oddzielnych nabożeństw od Bożego Narodzenia do Epifanii. Podstawą jego treści jest zwarta akcja obejmująca narodziny, zwiastowanie pasterzom, ich pokłon, nadanie imienia i pokłon mędrców ze wschodu. Dla osiągnięcia tej jedności akcji Bach odchodzi niejednokrotnie od układu, w jakim relacja Ewangelii podzielona jest na czytania na poszczególne dni, jak pokazuje poniższe zestawienie:

\* „tekst, treść” (wł.), w muzyce oznacza partię narracyjną (przyp. tłum.).

| Dzień                     | Treść czytania Ewangelii   | Treść <i>Oratorium na Boże Narodzenie</i> |
|---------------------------|--|---|
| 1 dzień Bożego Narodzenia | narodziny, zwiastowanie pasterzom                                      | narodziny                                 |
| 2 dzień Bożego Narodzenia | pasterze u żłobka (jeśli nie jest to święto św. Szczepana Męczennika)  | zwiastowanie pasterzom                    |
| 3 dzień Bożego Narodzenia | prolog Ewangelii św. Jana (jeśli nie jest to święto św. Jana Apostoła) | pasterze u żłobka                         |
| Nowy Rok                  | Nadanie imienia  | nadanie imienia                           |
| Niedziela po Nowym Roku   | Ucieczka do Egiptu   | mędrcy u Heroda                           |
| Epifania                  | mędrcy ze Wschodu  | pokłon mędrców                            |

Bach usunął zatem nie należący do opowieści prolog do Ewangelii św. Jana jak również anachroniczną w tym miejscu relację o ucieczce do Egiptu rozwijając odpowiednio pozostałą relację Ewangelii.

Pod względem *muzycznym* trzy oratoria należą do wymienionej wyżej kategorii utworów powstałych przez parodiowanie dawniejszych kompozycji; jednak zwłaszcza *Oratorium na Boże Narodzenie* i *Oratorium na Wniebowstąpienie* zostały tak pieczołowicie przerobione i zawierają ponadto tak wiele własnego, że koleje ich powstania nie obniżyły ich wartości. Wśród nowo dokonanych części należy wymienić obok recytatywów do biblijnych cytatów zwłaszcza chóry do cytatów biblijnych (w *Oratorium na Boże Narodzenie*) i bardziej niż zwykle bogato ukształtowane chóry końcowe (w obu utworach).

Wraz z rokiem 1735 - a więc 15 lat przed śmiercią Bacha - rozwój jego kantat kościelnych jest zakończony; nieliczne późniejsze utwory nie wnoszą już nic nowego do świetnej i zróżnicowanej historii gatunku. Co prawda z zapałem uprawiano i rozwijano kościelną kantatę także w drugiej połowie stulecia, utraciła ona jednak swą dominującą pozycję w obrębie gatunków muzycznych. Kwitnie w cieniu, tzn. w twórczości pomniejszych kompozytorów, a żaden z przyszłych wielkich mistrzów nie powie już o sobie, że jego celem ostatecznym jest „*regulirte kirchen music* na chwałę bożą”.

#### **j) Kantaty świeckie z okresu lipskiego**

Choć pierwsze lata urzędowania w Lipsku poświęcone były prawie wyłącznie tworzeniu muzyki kościelnej, Bach skomponował i wykonał w tym czasie także szereg kantat świeckich. Okazje ku temu były różne; ważne miejsce zajmują tu uroczystości studenckie. Choć bowiem jego konkurentowi Görnerowi udało się zdobyć dla siebie urząd dyrektora muzyki uniwersyteckiej, to jednak, przy przedstawieniach organizowanych z własnej inicjatywy, studentom pozostawiono swobodę zwracania się według upodobania także do Bacha z prośbą o skomponowanie i wykonanie zamówionej muzyki. Takim to okolicznościom zawdzięczają swe powstanie kantaty 205, 207, 36b jak również *Oda żałobna* BWV 198.

Oczywiście także rozmaite wydarzenia szkolnego życia uczniów u Św. Tomasza dawały okazję do wykonania kantaty, np. poświęcenie przebudowanej szkoły Św. Tomasza w 1732 r. (BWV Anh. I 18, muzyka zaginęła) lub powitanie nowego rektora w 1734 r. (BWV Anh. I 19, muzyka również zaginęła), być może także uczczenie któregoś nauczyciela (BWV 36c).

Szlachta i dobrze sytuowani mieszczaństwo mogli byli się również często zwracać przy uroczystych okazjach do kantora od Św. Tomasza i dyrektora muzycznego z prośbą o kantatę gratulacyjną, zwłaszcza z okazji wesel (BWV 216, 210), urodzin (BWV 249b) lub innych okazji (30a, 210a, 212).

Poza tym Bach także utrzymywał nadal stosunki z dworami w Weißenfels (BWV 249a) i Köthen (BWV 36a, nadto utwór kościelny 244a); bywał też tam w okresie lipskim często osobiście.

Większe rozmiary przybrało komponowanie świeckich kantat, gdy Bach w 1729 r. przejął założone niegdyś przez Telemanna studenckie Collegium musicum. Z jednej strony należało pamiętać o dreźnieńskim władcy i jego rodzinie w hołdach składanych przy uroczystych okazjach (powstają tu np. BWV 213, 206, 214, 207a, 215), z drugiej strony podczas regularnych godzin muzykowania kolegium w kawiarni Zimmermanna - lub latem w ogrodzie kawiarnianym - zabrzmiały najprawdopodobniej rozmaite kantaty, np. *Spór między Febusem i Panem* (BWV 201) lub *Kantata o kawie* (BWV 211), być może także włoskie kantaty BWV 203 i 209 oraz - powstała co prawda już parę lat wcześniej z niewiadomej okazji - kantata „Von der Vergnügsamkeit” (BWV 204).

Jako autor *tekstów* poetyckich, obok wielu nieznanych lub uchwytnych jedynie sporadycznie, pojawia się znów *Picander*, dostarczający wciąż Bachowi tekstów przynajmniej od 1725 do 1742 roku. Zasługuje też na uwagę wielokrotna współpraca Bacha z Gottschedem, z której co prawda tylko jeden jedyny utwór zachował się w całości wraz z muzyką.

Johann Christoph *Gottsched* (1700-1766) przybył do Lipska w 1724 r. uciekając przed pruskimi werbownikami i znalazł tam początkowo poparcie u znanego profesora uniwersytetu Johanna Burkharda Mencke, któremu okazał wdzięczność m.in. układając na wesele córki swego protektora tekst do kantaty „Auf, süß entzückende Gewalt” (BWV Anh. I 196), do którego Bach skomponował muzykę. Niestety kompozycja Bacha zaginęła; jedynie dwie arie powracają jako parodie w *Oratorium na Wniebowstąpienie*. Gdy potem w roku 1727 student Carl von Kirchbach zamówił u niego tekst do planowanego wykonania ody żałobnej na śmierć elektorowej Christiany Eberhardyny, gwiazda Gottscheda weszła już znacznie wyżej. W tym przypadku zachowała się także muzyka Bacha (BWV 198). Ponowna współpraca Bacha z księciem poetów miała wreszcie miejsce w latach późniejszych przy studenckim hołdzie muzycznym z okazji wizyty królewsko-elektorskiej rodziny w Lipsku podczas mszy wielkanocnej w 1738 roku; jednak kompozycja Bacha do bombastycznego tekstu „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden” (BWV Anh. I 13) się nie zachowała.

Co do *formy*, świeckie kantaty z lipskiego okresu Bacha dają się podzielić w zasadzie na dwie grupy: „dramma per musica” i „cantata” - dramat muzyczny i kantatę właściwą<sup>40</sup>.

Przykładem utworu z wymienionej pierwszej grupy jest Bachowska kantata *Herkuless na rozdrożu* BWV 213; natomiast liryczna „cantata” reprezentowana jest np. przez kantatę „Von der Vergnügsamkeit” (BWV 204).

Pośrednią w pewnej mierze pozycję zajmuje *Kantata o kawie* (BWV 211) i *Kantata chłopska* (BWV 212); obie są co prawda określone jako „cantata”, mają mimo to wyraźną akcję. Typ

<sup>40</sup> Co do pojęć „dramma per musica” i „cantata” por. wyżej s. 24.

ów najbardziej może wybiega w przyszłość, poruszany jest w nim bowiem temat „mieszczański” stojący w wyraźnym przeciwstawieniu do pompatyczno-mitologicznych (pseudo) dramatów „dramma per musica”. Wydaje się, jakby Bach znajdował tu czasami - powiedzmy w tęsknych ariach „Liesgen” z *Kantaty o kawie* - oddający człowieczość ton, który w pewnych partiach poprzedza wręcz Mozarta. A ponieważ powstała w 1742 roku *Knatata chłopska* należy do najpóźniejszych kantat Bacha, można się tu odważyć na nieśmiało pytanie, czy u Bacha w dziedzinie świeckiej kantaty nie można dostrzec dążenia do psychologizującego przedstawiania charakterów w okresie, w którym rozwój kantaty kościelnej leżał już za nim zakończony.

### 3. O praktyce wykonywania kantat Bacha

Szczegóły, jak Bach wykonywał w praktyce własne kantaty, do nas nie dotarły. Co prawda posiadamy jeszcze oryginalne głosy wielu utworów, lecz w epoce, w której istotne cechy realizacji dźwiękowej nie były jeszcze zapisywane, lecz były pozostawiane improwizacji lub ustnym wskazówkom, oryginalne materiały źródłowe nie dają nam wiele więcej nad prosty zapis nut z minimum oznaczeń wykonawczych. Tym ważniejsze jest aby w pełni wykorzystać tę odrobinę, którą nam przekazują<sup>41</sup>.

#### a) Sporządzanie głosów

Rozpisywanie głosów z Bachowskich partytur odbywało się zawsze w najwyższym pośpiechu i niedostatku czasu. Dowodzą tego pojedyncze naniesione daty<sup>42</sup>: głosy do kantaty na Zielone Świąta BWV 174 były gotowe poprzedniego dnia, w świąteczną niedzielę (5. VI.) 1729 r.; spisywanie partytury (!) do *Ody żałobnej* BWV 198 zostało ukończone 15 października 1727 r., dwa dni przed wykonaniem. Aby móc w ogóle sprostać wynikającym stąd wymaganiom, wytworzył się stały plan, według którego prawie zawsze postępowano:

a) kopista - ewentualnie wspomagany przez innych - robi wyciąg pojedynczego głosu z partytury;

b) następni kopiści sporządzają według tych głosów zwyczajowe dublety, mianowicie 1 głos skrzypiec I, 1 głos skrzypiec II. 2 głosy continuo, z tego przy kantatach kościelnych jeden transponowany na organy utrzymane w stroju chórowym;

c) Bach przegląda skopiowane głosy i nanosi do głosu organów (w kantatach świeckich do głosu klawesynu) ocyfrowanie generalbasu.

Czynności w punkcie c, jako ostatnie, ponadto jedyne, które mogą być od biedy pominięte, często z braku czasu są tylko bardzo pobieżne, bądź nierzadko całkowicie zaniechane<sup>43</sup>. W konsekwencji pozostawała często zastraszająca ilość błędów powstałych przy kopiowa-

<sup>41</sup> Poniższe wywody odnoszą się do normalnych przypadków, odstępstwa od których zdarzają się, choć bardzo rzadko.

<sup>42</sup> Poglądowy obraz procesu sporządzania głosów do BWV 174 podaje Arthur Mendel w: *Kritischer Bericht NBA I/14*, s. 109-115.

<sup>43</sup> Brak ocyfrowania w poszczególnych częściach lub utworach nie jest więc zawsze przemyślanym zamiarem kompozytora.



niu, które podczas wykonania w żadnym razie, choćby tylko w większej części (choćbyż zapamiętane z prób), nie mogły zostać naprawione.

Nie mniej zastanawiające jest stwierdzenie, czego w oryginalnych głosach Bachowskich kantat *nie ma*. Brak całkowicie, lub prawie całkowicie:

a) jakichkolwiek nut wprowadzających. Żaden śpiewak u Bacha nie mógł ze swego głosu rozpoznać tonacji nie mówiąc już o nutach, które poprzedzałyby bezpośrednio jego wejście;

b) oznakowań, które by nanieśli podczas prób muzycy. Poprawki, które nie pochodzą od kopisty, pochodzą z reguły od Bacha. To jest jeszcze od biedy zrozumiałe, jako że Bach musiał porównać dane miejsce z partyturą, by je poprawić. Bardziej zadziwiające jest jednak, że to samo dotyczy wszelkich znaków wykonawczych. Powszechnie przyjętego dziś podawania w czasie prób przez dyrygenta wskazówek („w takcie 5 proszę piano”), które grający nanosi sobie w swoim głosie, u Bacha więc nie było. Przeciwnie, spostrzeżenie, że pozostały nie poprawiane błędy, które w trakcie próby musiały zostać dostrzeżone (np. brakujące takty) pozwala wnioskować, że podczas próby korektur dokonywano rzadko lub wcale.

c) oznakowań o solowym, bądź chórowym wykonywaniu głosów wokalnych. W zasadzie można co prawda przyjąć, że recytatywy i arie były wykonywane solowo, chóry natomiast przy udziale ripienistów. Podział partii chórowych na koncertistów i ripienistów, jaki Wilhelm Ehmann<sup>44</sup> proponuje np. dla *Mszy h-moll*, jest poświadczony tylko dla odosobnionych przypadków, *nie* był więc regułą. Byłaby co najwyżej do pomyslenia wymiana na większych odcinkach między solo i tutti w chórach (na znak ręką), lecz bez odchyień w zapisie nutowym i podkładanym tekście.

## b) Próby

Z tego, co było powiedziane wynika, że intensywne próby przed wykonaniem kantat przez Bacha nie wchodziły w rachubę. Ilość pozostawionych błędów nasuwa nawet wątpliwość, czy próby w *ogóle* się odbywały. Jeśli tak, to w każdym razie znów z reguły w największym pośpiechu. Mógł też może, jeśli nie Bach, to prefekt chóru, przerabiać z uczniami partie śpiewane - o ile starczało czasu. W sumie tego rodzaju próby nie mogły przynosić więcej nad zapobieganie „rozsypaniu się”. Co prawda nie znamy też żadnego dokumentu, w którym zarzucano by Bachowi niedostateczne przygotowanie „muzyki kościelnej”.

## c) Kwestie obsady

Jak już wyżej zaznaczano, zarówno obsada chóru jak i orkiestry była nadzwyczaj mała. Tylko sporadycznie zachowały się podwojone głosy dla śpiewaków z chóru, i nawet wtedy nie jest jasne, czy takie głosy ripienistów - które zawierały oczywiście tylko partie chóru - pozwalają wnioskować o wzmocnieniu chóru, czy też raczej o zaplanowanym rozdzieleniu partii solo i tutti w chórach. Chór z reguły był obsadzony 12 śpiewakami i nawet w wyjątkowych sytuacjach nie liczył więcej niż 24 śpiewaków. W porównaniu z dzisiejszym naszym brzmieniem chóru i orkiestry, brzmienie w wykonaniach Bacha musiało mieć wyraźny element solowości: nawet chór tutti w najpełniejszej obsadzie mógł wciąż jeszcze brzmieć tak, jak dziś „chór doborowy”, podczas gdy w orkiestrze, wobec słabo obsadzonych skrzypiec (po dwoje lub troje), brzmienie instrumentów dętych dominowało znacznie bardziej niż dziś.

<sup>44</sup> „Concertisten” und „Ripienisten” in der *h-moll Messe* von Johann Sebastian Bach. w: Musik und Kirche, Jg. 30 (1960), s. 95-104, 138-147, 227-236, 255-273, 298-309.

Solidnie zbudowana była wszakże grupa *continua*<sup>45</sup> będąca nośnikiem wykonania, wytyczną dla wszystkich wahających się. Należały do niej organy (w świeckich kantatach klawesyn), violone (o nieco słabszym dźwięku od naszego kontrabas, przypuszczalnie nastrojony oktawę niżej od wiolonczeli), dwie wiolonczele i jeden do dwóch fagotów. Co prawda można wątpić, czy Bach miał zawsze do dyspozycji tylu grających; nie da się też z pewnością ustalić, czy wszystkie instrumenty brały udział we wszystkich częściach danego utworu. Z drugiej strony można jednak wyraźnie stwierdzić, że pauzowanie poszczególnych instrumentów *continua* zaznaczone jest w głosach jedynie w rzadkich wyjątkowych przypadkach. Gdyby zatem Bach chciał, by np. violone, jak to się często dziś praktykuje, przyłączał się do gry tylko w częściach chórowych, a pauzował w recytatywach i ariach, to na pewno, z uwagi na opisany brak czasu, nie dopuszczałby do nanoszenia ze stałą regularnością wszystkich części do wszystkich głosów *continua*. To samo odnosi się do udziału *fagotu*, aczkolwiek wiele kantat nie wykazuje osobnego głosu fagotu, tak iż należy przypuszczać, że fagocista (jeśli był do dyspozycji) grał z głosu wiolonczeli. Tam jednak, gdzie zachował się głos przewidziany wyraźnie dla fagotu (np. w pierwszej części *Oratorium na Boże Narodzenie*), tam obejmuje on również - przynajmniej w lipskim okresie Bacha - prawie zawsze *wszystkie części kantaty*.

Również i *organy* uczestniczą zawsze we wszystkich częściach kantaty kościelnej. Wydaje się, że Bach jedynie około 1732 roku uczynił tu przejściowo wyjątek, jak to wykazują głosy kilku kantat<sup>46</sup>: organy pauzowały w niektórych częściach środkowych o niewielkiej ilości głosów, nie możemy jednak powiedzieć, czy wchodził za to jakiś inny instrument (klawesyn?), czy też nie. Bach sam zaniechał jednak później znów tej praktyki<sup>47</sup>, miała więc ona tylko przejściowe zastosowanie, być może wynikające z sytuacji.

Nie da się z taką pewnością odpowiedzieć na pytanie o udział *klawesynu* w kantatach kościelnych. Przypadki, w których mamy takie głosy na klawesyn nie wystarczają, by czynić z tego regułę obowiązującą za każdym razem. Najczęściej chodzi przy tym tylko o jeden z dwóch nie transponowanych głosów *continua*, który nawet ocyfrowanie dla klawesynu otrzymał być może dopiero później, może dlatego, że podczas wykonywania utworu gra na organach z jakiegoś powodu nie była możliwa. Tylko wtedy jeśli klawesyn w ogóle był regularnie wykorzystywany, można by przypuścić, że Bach sam prowadził wykonanie od klawesynu z pomocą partytury. Czy miało to miejsce, nie wiemy; mamy nawet powód, by w to wątpić. Carl Philipp Emanuel Bach pisze mianowicie o swym ojcu<sup>48</sup>:

<sup>45</sup> Do poniższych wywodów por. także Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practises in His Vocal Works*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London 1987. Dreyfus prezentuje niekiedy poglądy, których podzielać nie mogę, które przeto odbiegają od przedstawionych tutaj, podaje jednak bogaty materiał dowodowy pomagający wyjaśnić liczne problemy lub stawiający je w nowym świetle.

<sup>46</sup> Jeśli chodzi o szczegóły, mamy dotąd następujące dowody:

Trójcy Św.: BWV 129: adnotacja „tacet” do części 2, 3, 4

4 niedz. po Trójcy Św.: BWV 177: adnotacja „tacet” do części 2, 3, 4

6 niedz. po Trójcy Św.: BWV 9: adnotacja „tacet” do części 2, 3, 4, 6

9 niedz. po Trójcy Św.: BWV 94: adnotacja „tacet” do części 2, 4, 7

19 niedz. po Trójcy Św.: BWV 5: adnotacja „tacet” do części 2, 3, 4, 6

23 niedz. po Trójcy Św.: BWV 139: adnotacja „tacet” do części 2, 3, 4

przeznaczenie nieznanne: BWV 97: adnotacja „tacet” do części 3, 4, 7

przeznaczenie nieznanne: BWV 100: adnotacja „tacet” do części 2, 3, 5.

<sup>47</sup> Co poznać można np. po ponownie dla wszystkich części sporządzonym głosie organów w kantacie 129 jak i nie występowaniu podobnych adnotacji „tacet” w kantatach powstałych później.

<sup>48</sup> Dok. III, nr 80 i, s. 285.

„W młodości aż do dość podeszłego wieku grał na skrzypcach czysto i donośnie utrzymując w ten sposób orkiestrę w większym porządku, niż by to mógł uczynić od klawesynu.”

Musimy zadać sobie pytanie, czy Carl Philipp Emanuel (który przy opuszczaniu Köthen liczył dopiero 9 lat, więc rozstrzygające wrażenia jakie wywarł na nim ojciec pochodzą z Lipska) napisałby tak, gdyby widział swego ojca prowadzącego co niedzielę muzykę kościelną od klawesynu? Wprawdzie potwierdzone jest dyrygowanie Bacha od klawesynu podczas wykonania *Ody żałobnej* BWV 198 (Dok. II, nr 232, s. 175). Świadcstwa nie są więc w sumie jednoznaczne. Bach mógł też zmienić sposób postępowania: właśnie z późniejszych lat częściej dotrwały do nas głosy klawesynu.

#### d) Wykonanie

Z tego, co było powiedziane wynika, że wykonania pod kierownictwem Bacha miały w sobie coś wyraźnie improwizacyjnego. Pod tak biegłym przewodnikiem mogło to mieć całkiem korzystne następstwa i możemy przyjąć, że niejednego zdolnego muzyka kierownictwo Bacha inspirowało do osiągania artystycznej doskonałości, przy której niedostatek przygotowań stawał się nieistotny. Z drugiej strony nie należy zapominać, że wysiłek artystyczny w dużej mierze musiał się koncentrować na jako tako poprawnym oddawaniu wyznaczonych nut. Takie przedstawienie pokrywa się też z obrazem Bacha, jaki były rektor szkoły Św. Tomasza, Johann Matthias *Gesner* kreśli w swym komentarzu do Kwintyliana, gdy przedstawia go, jak on „na wszystkich zważa jednocześnie i trzydziestu albo nawet i czterdziestu muzyków, tego skinieniem głowy, innego wybijaniem taktu nogą, trzeciego pogrożeniem palca, w rytmie i taktcie utrzymuje, jednemu w wysokim, innemu w niskim, trzeciemu w średnim rejestrze jego ton podaje; jak zupełnie sam, pośród najgłośniejszej gry muzyków, choć sam najcięższą ma partię, natychmiast przecie spostrzeża, jeśli gdziekolwiek coś się nie zgadza; jak wszystkich razem trzyma, i wszędzie zapobiec w porę umie i jeśli gdzie się coś chwieje, pewność ponownie przywraca, jak takt wszystkimi członkami czuje, jak bystrym uchem harmonie wszelkie bada, sam wszystkie głosy własnym tylko gardłem wydobywa.”<sup>49</sup>

Tak mniej więcej należy sobie wyobrażać pracę Bacha nie tylko na próbach, lecz w dużej mierze także podczas samych wykonań.

#### e) Wnioski dla dzisiejszej praktyki wykonawczej

Dzisiejsze wykonanie musi się kierować tym, co przyświecało kompozytorowi - na ile da się to tylko ustalić - a nie niedoskonałościami, które musiał pokonywać. Nigdy nie należy więc rezygnować z poszerzonych obecnych możliwości powołując się na improwizatorskie wykonania samego Bacha. Z drugiej strony dzisiejszy dyrygent wciąż musi sobie zadawać pytanie, czy użytymi środkami nie oddała się od ideału Bacha ze szkodą dla dzieła. Dotyczy to zwłaszcza rozmiarów aparatu wykonawczego, następnie zbytniego dynamicznego różnicowania kawałkującego utworu, sprzecznego z Bachowską strukturą utworu opartą na dołączaniu głosów. Także podział utworów chórowych między koncertistów i ripienistów może mieć miejsce tylko w niektórych przypadkach, zwłaszcza pomyślanych głównie akordowo, i w żadnym razie nie może stać się manierą.

<sup>49</sup> Dok. II, nr 432, s. 333.

Szczególnej uwagi wymaga wykonywanie *continua*. Od kiedy Max Seiffert<sup>50</sup> nie zważając na jednoznaczne źródłowe ustalenia podniósł swego czasu opisane wyżej wyjątki z 1732 r. do rangi reguły i sam ją jeszcze zaostrzył łącząc organy tylko ze śpiewanymi partiami chóru, natomiast klawesyn z solistami i instrumentalnymi interludiami, nie można tej praktyki wykorzystać z naszych wykonań, choć teza Seifferta została już w 1936 r. jednoznacznie obalona przez Arnolda Scheringa<sup>51</sup>. Nigdy więc dość podkreślenia: pauzowanie organów jako zasada w częściach o niewielkiej ilości głosów i instrumentalnych partiach chórów i ich zastępowanie klawesynem jest aranzacją sprzeczną z zamiarami Bacha.

Także kontrabas (u Bacha: „violone”) powinien oczywiście, za lipską praktyką Bacha, współgrać we wszystkich częściach; należy jednak baczyć, by używany dziś instrument brzmiał w partiach o niewielkiej ilości głosów wystarczająco delikatnie. Jeśliby to uniemożliwiała pełnia dźwięku współczesnych instrumentów, to należałoby w tych okolicznościach wybrać mniejsze zło, i zrezygnować z 16-sto stopowego podkładu; należy jednak takie rozwiązanie uznawać za wymuszone, którego nie autoryzuje praktyka Bacha.

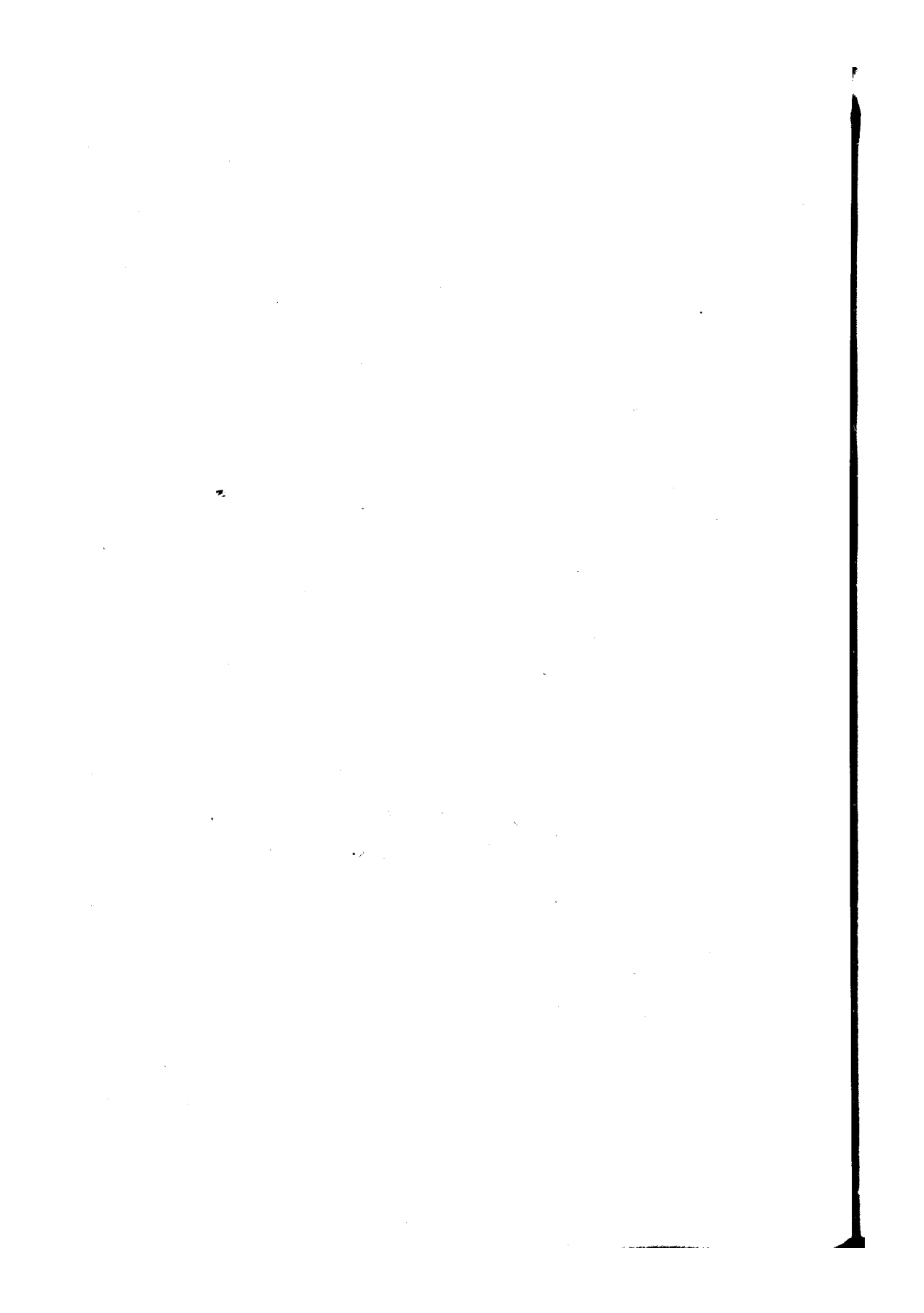
Że również i w przypadku wszystkich pozostałych instrumentów należy w miarę możliwości unikać współczesnego, antybarokowego zabarwienia dźwięku, a więc że np. nie należy bezmyślnie zastępować fletów dzióbkowych fletami Böhma, powinno być dziś samo przez się powszechnie zrozumiałe. Tam, gdzie nie można uniknąć zamian obsady, wykonawca powinien, przy pomocy wszystkich środków, którymi dziś rozporządzamy, starać się znaleźć rozwiązanie, które znajduje usprawiedliwienie w samym utworze i w domniemanym wyobrażeniu dźwiękowym jego twórcy.

---

<sup>50</sup> *Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen* w: BJ 1904, s. 51-76.

<sup>51</sup> *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936.

# PRZYKŁADY NUTOWE



**Przykład 1**

Motet w stylu klasycznej włoskiej polifonii wokalne. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26 - 1594), z motetów *Canticum canticorum*, Rzym 1584. Układ formalny odpowiada w zasadzie schematowi podanemu na str. 22 (por. objaśnienia doń). Każdy odcinek tekstu jest opracowany muzycznie w oparciu o własny model tematyczny: a) „Adjuro vos ...”, b) „si inveneritis ...”, c) „ut nunciatis ...”.

Cantus  
Ad - ju - ro vos, fi - li - ae Je - ru - sa - lem, fi - . . .

Altus I  
Ad - ju - ro vos, fi - li - ae Je - ru - . . .

Altus II  
Ad - . . .

Tenor

Bassus

5  
- li - ae Je - . . . ru - sa - lem, fi - li - ae Je - ru - sa - lem, sa - lem, ad - ju - ro vos, fi - . . . li - ae  
ju - ro vos, fi - li - ae Je - ru - sa - lem, fi - . . . li - ae  
Ad - ju - ro vos, fi - li - ae Je - ru -  
Ad - ju - ro vos, fi - li - .

10

si in - ve -  
 Je - ru - sa - lem, si in - ve - ne - ri - tis di -  
 Je - ru - sa - lem, si in - ve - ne - ri - tis di - le - ctum me -  
 sa - lem  
 ae Je - ru - sa - lem, si in - ve - ne - ri - tis di -

14

ne - ri - tis di - le - ctum me - um, di - le - ctum me -  
 le - ctum me - um, si in - ve - ne - ri - tis di - le - ctum me -  
 um  
 si in - ve - ne - ri - tis di - le - ctum me -  
 le - ctum me - um, ut

18

um, ut nun - ci - e - tis e - i, ut nun -  
 um, ut nun - ci - e - tis e - i, etc.  
 ut nun - ci - e - tis e - i, ut nun - ci - e - tis e -  
 um, ut nun - ci - e - tis e - i, etc.  
 nun - ci - e - tis e - i, ut nun - ci - e - tis e - i, etc.



## Przykład 2

Motet z XVII w. do słów Ewangelii. Melchior Franck (ok. 1580-1630), z „Gemmulae Evangeliorum Musicae”, Koburg 1623, na 21 niedzielę po Trójcy Św. - Tekst podzielony jest na odcinki, które są opracowane muzycznie w różny sposób: bądź imitacyjnie („Herr, komm hinab ...”, „und ging hinab”), bądź homofonicznie („Jesus spricht”, „Geh hin ...”, „Der Mensch glaubet ...”). Środki stylistyczne znane z teorii figur są przy tym wykorzystane do interpretacji tekstu: ruch w dół znamionuje schodzenie, bloki akordowe na „Jesus” służą emfaticznemu wypuklaniu, rytm trójdzielny znamionuje radosną wieść.

Dla przejrzystości przykłady 2 do 8 odtworzone są bez podanego w nich cyfrowania generalbasu.

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is the basso continuo. The lyrics are: Herr, komm hin - ab, Herr, komm hin - ab, Herr, komm hin - ab, Herr.

The second system of the musical score consists of four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is the basso continuo. The lyrics are: Herr, komm hin - ab, Herr, komm hin - ab, eh denn komm hin - ab, Herr, komm hin - ab, eh denn mein ab, Herr, komm hin - ab, Herr, komm hin - ab, eh denn komm hin - ab, Herr, komm hin - ab, eh denn.

9

mein Kind stir - bet! Je - sus, Je - sus spricht

Kind stir - bet! Je - sus, Je - sus spricht

mein Kind stir - bet! Je - sus, Je - sus spricht

mein Kind stir - bet! Je - sus, Je - sus spricht

15

zu ihm: Geh hin, dein Sohn le - bet, geh hin, dein Sohn le - bet,

zu ihm: Geh hin, dein Sohn le - bet, geh hin, dein Sohn le - bet,

zu ihm: Geh hin, dein Sohn le - bet, geh hin, dein Sohn le - bet,

zu ihm: Geh hin, dein Sohn le - bet, geh hin, dein Sohn le - bet,

19

dein Sohn le - bet, dein Sohn le - bet! Der Mensch glau - bet dem

dein Sohn le - bet, dein Sohn le - bet! Der Mensch glau - bet dem

dein Sohn le - bet, dein Sohn le - bet! Der Mensch glau - bet dem

dein Sohn le - bet, dein Sohn le - bet! Der Mensch glau - bet dem

Przykłady nutowe

23

Wort, das Je - sus zu ihm sa - get, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und

Wort, das Je - sus zu ihm sa - get, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und

Wort, das Je - sus zu ihm sa - get, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und

Wort, das Je - sus zu ihm sa - get, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und

27

hin - ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und

ging hin - ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und

ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und

ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und ging hin - ab, und

29

ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und

und ging hin-ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und

ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und

ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und ging hin-ab, und

1. 2.

Przykłady nutowe

5

etc. etc.

sie - he,

nicht, sie - he, sie - he, ich ver - kun - di - ge euch gro - ße Freu - de.

etc. etc.

Detailed description: This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest for two measures, followed by a half note 'sie' and a quarter note 'he' in the third measure. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics 'nicht, sie - he, sie - he, ich ver - kun - di - ge euch gro - ße Freu - de.' are written below the piano staves. The system ends with 'etc.' in both the vocal and piano parts.

34

Denn euch, denn euch ist heu - te der Hei - land ge -

Denn euch, denn euch ist heu - te der Hei - land ge -

Detailed description: This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest for two measures, followed by a half note 'Denn' and a quarter note 'euch' in the third measure. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics 'Denn euch, denn euch ist heu - te der Hei - land ge -' are written below the piano staves. The system ends with a double bar line.

37

bo - ren, denn euch ist heu - te der Hei - land ge - bo - ren.

bo - ren, denn euch ist heu - te der Hei - land ge - bo - ren.

Detailed description: This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest for two measures, followed by a half note 'bo' and a quarter note 'ren' in the third measure. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics 'bo - ren, denn euch ist heu - te der Hei - land ge - bo - ren.' are written below the piano staves. The system ends with a double bar line.

### Przykład 3

Dwuchórowy motet siedemnastowieczny. Motet Johanna Michaela Bacha (1648-1694, teścia Jana Sebastiana). - Na początku przemienne koncertowanie chórów; od taktu 34 przejście do jednochórowej czterogłosowości z chorałowym cantus firmus w sopranie.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with two choirs, Coro I and Coro II. Each choir has a Soprano (Canto Alto) and a Bass (Tenore Basso) part. The lyrics for Coro I are "Fürch - tet euch nicht, fürch - tet euch nicht;". The second system shows Coro I with the lyrics "fürch - tet euch nicht, fürch - tet euch nicht;". The third system shows Coro I with the lyrics "fürch - tet euch nicht, fürch - tet euch nicht;" and Coro II with the lyrics "nicht; fürch - tet euch nicht, fürch - tet euch". The score includes musical notation for voices and a basso continuo line.

40

wel - cher ist Chri - stus, der Herr in der Stadt Da -

43 Ge - lo - bet seist du.

vid; denn euch ist heu - te der Hei - land.  
der Hei -

Ge - lo - bet seist du.

vid; denn euch ist heu - te der Hei - land.  
der Hei -

Chor I + II

46 Je - su Christ,

denn euch land ge - bo - ren, der Hei - land ge - bo -  
land ge - bo - ren.

**Przykład 4**

Kościelny (chorałowy) koncert siedemnastowieczny. Johann Hermann Schein (1586-1630), z „Opella nova”, Lipsk 1618. - Każdy wers przygotowywany jest przez oba koncertujące głosy sopranowe, a potem wykonywany w długich wartościach nut przez tenor; w ostatnich dwóch wersach pieśni wszystkie trzy głosy łączą się w koncertowaniu. Pochodzenie tego typu od wielochórowego koncertu staje się widoczne przez porównanie z przykładem 3.

Canto I  
Ge - lo - bet seist du, ge - lo - bet seist du,

Canto II  
Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, ge -

Tenore

Basso continuo

Je - su Christ, ge - lo - bet seist du,

lo - bet seist du, ge - lo - bet seist du, ge - lo - bet

5

ge - lo - bet seist du, ge - lo - bet seist du,  
seist du, ge - lo - bet seist du, ge - lo - bet

This system contains measures 5 and 6 of the musical score. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "ge - lo - bet seist du, ge - lo - bet seist du, seist du, ge - lo - bet seist du, ge - lo - bet".

7

Je - - su Christ, seist du, Je - - su Christ.  
seist du, Je - - su Christ, Je - - su Christ.  
Ge -

This system contains measures 7 and 8. It features four staves. The lyrics are: "Je - - su Christ, seist du, Je - - su Christ. seist du, Je - - su Christ, Je - - su Christ. Ge -".

9

etc.  
etc.  
lo - bet seist du, Je - - su Christ,  
etc.

This system contains measures 9 and 10. It features four staves. The lyrics are: "etc. etc. lo - bet seist du, Je - - su Christ, etc.". The word "etc." appears at the end of each of the four staves.



## Przykład 5

Fuga permutacyjna. Johann Sebastian Bach (1685-1750), Kantata 182, z części 2. - Permutacyjny schemat odpowiada podanemu na str. 26. Każda faza permutacji zajmuje 1 takt (2 ćwierćnuty następnego taktu), od 5 fazy dołączają instrumenty.

I = kontrapunkt 1 itd.

A = faza permutacji w postaci dux (tonika)

B = faza permutacji w postaci comes (dominanta)

Flauto dolce

Violino

Viola I, II

Violoncello

Soprano  
Him - mels - kö - nig - sei - will - kom -

Alto  
Him - mels -

Tenore

Basso

Continuo  
A B

S. men, sei will - kom - men. Him - mels - ko - nig, sei will -  
A. ko - nig, sei will - kom - men, sei will -  
T. Him - mels - ko - nig, sei will -  
B.  
Bc.

3 3 2 1 A

V.  
Va.  
S. kom - men. Him - mels - ko - nig, sei will -  
A. kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will - kom - men. Him - mels - ko - nig, sei will -  
T. kom - men, sei will - kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will -  
B. Him - mels - ko - nig, sei will - kom - men, sei will -  
Bc.

4 4 3 2 1 3 2 1 B A

Przykłady nutowe

6

V.  
Va.  
Vc.

S.  
A.  
T.  
B.  
Bc.

kom - men, sei will - kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will -  
men, Him - mels - ko - nig, sei will - kom - men, sei will -  
kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will - kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will -  
kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will - kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will -

[B] [A]

8

V.  
Va.  
Vc.

S.  
A.  
T.  
B.  
Bc.

kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will - etc.  
kom - men, Him - mels - ko - nig, sei will - etc.  
kom - men, sei will - etc.  
men, Him - mels - ko - nig, sei will - etc.

[B]

Przykład 6

Recytatyw, secco z ariosowym fragmentem. Johann Sebastian Bach, Kantata 18, z części 2.  
 - Swobodnie recytowany, sylabicznie deklamowany początek (tzn. na każdą nutę przypada jedna sylaba) z melizmatycznym (tzn. z rozciągnięciem sylaby na wiele nut) przyozdobieniem słowa „feuchtet” („zwilża”). W takcie 5 przejście do ariosa: stałe tempo („andante”), ożywiony akompaniament, imitacja między głosem wokalnym i continuo, formowanie motywów charakterystycznych (takt 6-7).

Recitativo

Basso

Gleich - wie der Re - gen und

Fagotto  
Continuo

Cont.

2

Schnee vom Him-mel fällt und nicht wie - der da - hin kom - met, son - dem

4

andante

feuch - tet die Er - de und macht sie frucht - bar und wach - send, daß

Fag. + Cont.

6

sie gibt Sa - men zu sa - en und Brot zu es - sen.

### Przykład 7

Recytatyw, accompagnato nacechowane motywem. Johann Sebastian Bach, Kantata 175, część 1. - Trzy flety dzióbkowe w obsadzie służą charakterystyce pasterskiego środowiska.

Recitativo

Flauto dolce I

Flauto dolce II

Flauto dolce III

Tenore

Continuo

Er ru - fet sei - nen Scha - fen mit Na - men und

füh - ret sie hin - aus

**Przykład 8**

Aria. Johann Sebastian Bach, Kantata 21, część 3. - Ritornel wstępny składa się z dwóch analogicznych części a' (takt 1-5, 5-7), których poszczególne człony (ponumerowane przez nas od 1 do 7) tak często powracają w następującej potem części wokalne, że tylko półtora taktu wolne jest od tematyki ritornelu (po połowie taktów 10, 16, 17).

Molt' adagio

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Oboe (top), Soprano (middle), and Continuo (bottom). The key signature is three flats (C minor) and the time signature is 3/8. The tempo marking is "Molt' adagio".

- System 1:** Measures 1-5. The Oboe part begins with a melodic phrase marked with a bracket and the number 1. The Soprano part has a whole rest. The Continuo part provides a rhythmic accompaniment.
- System 2:** Measures 6-7. The Oboe part continues the melodic phrase, marked with a bracket and the number 2. The Soprano part has a whole rest. The Continuo part continues its accompaniment.
- System 3:** Measures 8-17. The Oboe part begins a new melodic phrase marked with a bracket and the number 3. The Soprano part has a whole rest. The Continuo part continues its accompaniment. Measures 10, 16, and 17 are noted as being partially free from the ritornel's thematic material.

Przykłady nutowe

8

Seuf - zer. Tra - nen. Kum - mer. Not\_\_\_, Seuf - zer.

Fine

Detailed description: This system contains measures 8 and 9. It features three staves: a vocal line in the upper staff with a first ending bracket over measures 8 and 9, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. The lyrics are 'Seuf - zer. Tra - nen. Kum - mer. Not\_\_\_, Seuf - zer.' The word 'Fine' is written below the bass line at the end of measure 9.

10

12

13

16

Tra - nen. ängst - lichts Seh - nen. Furcht und Tod\_\_\_

Detailed description: This system contains measures 10 and 11. It features three staves: a vocal line with first ending brackets labeled 12 and 13, a piano accompaniment with a first ending bracket labeled 16, and a bass line. The lyrics are 'Tra - nen. ängst - lichts Seh - nen. Furcht und Tod\_\_\_'.

12

14

na - gen mein\_ be - klemm - tes Herz, ich\_ emp - fin - de Jam - mer,

Detailed description: This system contains measures 12 and 13. It features three staves: a vocal line with first ending brackets labeled 12 and 14, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are 'na - gen mein\_ be - klemm - tes Herz, ich\_ emp - fin - de Jam - mer,'.

14

15

16

Schmerz. Seuf - zer, Tra - nen, Kum - mer, Not\_\_\_, Kum - mer.

Detailed description: This system contains measures 14, 15, and 16. It features three staves: a vocal line with first ending brackets labeled 15 and 16, a piano accompaniment with first ending brackets labeled 15 and 16, and a bass line. The lyrics are 'Schmerz. Seuf - zer, Tra - nen, Kum - mer, Not\_\_\_, Kum - mer.'



**KANTATY KOŚCIELNE**



16

Not, ängst - lichts Seh - nen. Furcht und Tod.

18

Seuf - zer, Tra - nen, Kum - mer, Noi. Seuf - zer, Tra - nen, Kum - mer

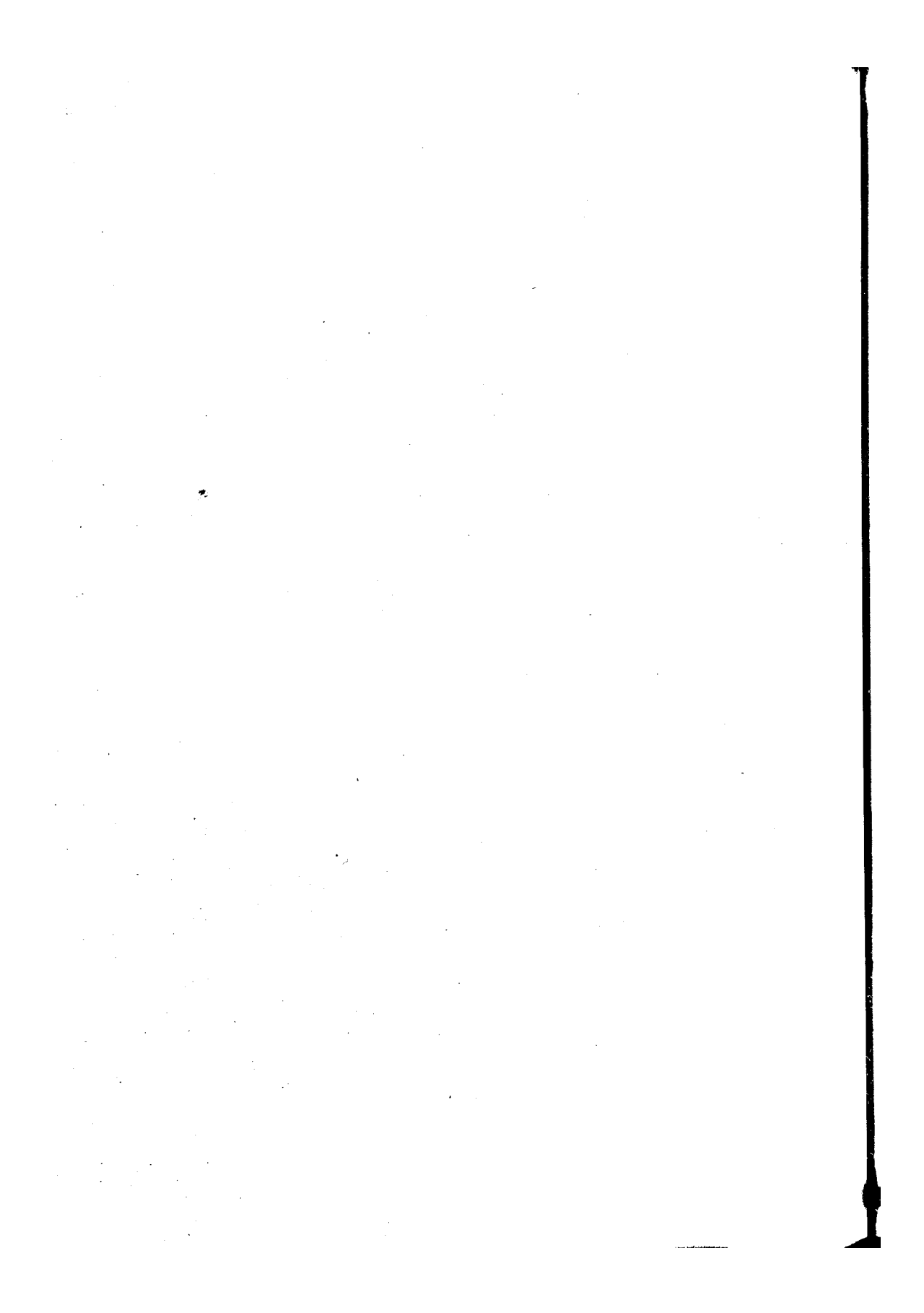
20

Noi na - gen mein be - klemm - tes Herz. ich emp - fin - de Jam - mer.

22

Schmerz. Seuf - zer. Tra - nen. Kum - mer, Kummer, Noi.

*Dal segno  
at fine*



# 1. Kantaty w roku kościelnym. Od pierwszej niedzieli adwentu do Trójcy Św.

## *Pierwsza niedziela adwentu*

EPISTOLA: Rzym. XIII, 11-14 (noc przeminęła, a dzień się przybliżył)

EWANGELIA: Mat. XXI, 1-9 (wjazd Jezusa do Jerozolimy)

### **Nun komm, der Heiden Heiland - BWV 61**

NBA I/I, 3 - CW: ca 18 min.

1. OUVERTURE [S, A, T, B, v. I, II, va I, II, vc., fg., b.c.] a  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$   
**Nun komm, der Heiden Heiland,  
 Der Jungfrauen Kind erkannt,  
 Des sich wundert alle Welt,  
 Gott solch Geburt ihm bestellt.**
2. RECITATIVO [T, b.c.] C-C  $\text{♩}$   
 Der Heiland ist gekommen,  
 Hat unser armes Fleisch und Blut  
 An sich genommen  
 Und nimmet uns zu Blutsverwandten an.  
 O allerhöchstes Gut!  
 Was hast du nicht an uns getan?  
 Was tust du nicht  
 Noch täglich an den Deinen?  
 Du kömst und läßt dein Licht  
 Mit vollem Segen scheinen.
3. ARIA [T, violini + viole, b.c.] C  $\text{♩}$   
 Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche  
 Und gib ein selig neues Jahr!  
 Befördre deines Namens Ehre,  
 Erhalte die gesunde Lehre  
 Und segne Kanzel und Altar!
4. RECITATIVO [B, v. I, II, va I, II, vc., b.c.] e-G  $\text{♩}$   
 „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So  
 jemand meine Stimme hören wird und die Tür auf tun,  
 zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit  
 ihm halten und er mit mir.“
5. ARIA [S, b.c.] G  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$   
 Öffne dich, mein ganzes Herze,  
 Jesus kömmt und zieht ein.  
 Bin ich gleich nur Staub und Erde,  
 Will er mich doch nicht verschmähn,  
 Seine Lust an mir zu sehn,  
 Daß ich seine Wohnung werde.  
 O wie selig werd ich sein!

6. [S, A, T, B, v. I + II, b.c. (+ pozostałe instr.)]

G C

**Amen, amen!****Komm du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!****Deiner wart ich mit Verlangen.**

Poetycki tekst pochodzi od Erdmanna Neumeistra (21-). Za część wstępną służy pierwsza strofa starokościelnego hymnu „Veni redemptor gentium” zniemczona przez Marcina Lutra (1524), która od stuleci była w luterzańskim kościele główną pieśnią okresu adwentu. Recytatyw „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an” („Oto stoję u drzwi i kołaczę”) to cytat biblijny z Objawienia Janowego III, 20; chorał końcowy stanowi Abgesang ostatniej strofy „Wie schön leuchtet der Morgenstern” (Philipp Nicolai, 1599). W swobodnie wierszowanych częściach Neumeister rozwija wywód w rodzaju kazania: przyjsie Zbawiciela przynosi nam co dzień nowe błogosławieństwo (część 2); dołączona jest do tego prośba, aby Jezus zechciał przyjsć do swego kościoła, a więc do swego zboru (część 3). Za przytoczonym cytatem biblijnym Jezus jest proszony o zawitanie do serca każdego chrześcijanina, o nie wzgardzenie tym sercem mimo jego grzeszności. Przeciwwstawione są więc sobie, jako temat poezji w obu ariach, ogólna i indywidualna prośba o przyjsie Zbawiciela.

Bach swą partyturę opatrzył własnoręcznie datą „1714”; jest to rok, który przyniósł mu godność koncertmistrza z obowiązkiem comiesięcznego komponowania kantaty (27). Później, jako lipski kantor u Św. Tomasza, zanotował jeszcze na partyturze porządek lipskiego nabożeństwa adwentowego (35). Przypuszczano więc niekiedy, że kompozycja została już w 1714 r. napisana dla Lipska, lub przynajmniej, że przed 1723 r. została tam wykonana, a Bach chciał się upewnić co do nieznanego mu liturgii. Nie ma jednak do tego podstaw ani nie jest to prawdopodobne. Bowiem także kantata adwentowa o tym samym początku tekstu z 1724 r., BWV 162, nosi taki sam zapis; chodzić więc tu będzie zapewne o czysto zewnętrzne zaznaczenie początku nowego roku kościelnego.

Obsada dzieła (z podzielonymi wiołami, jak to często ma miejsce we wczesnych kantatach Bacha) rezygnuje z samodzielnych instrumentów dętych. Nie zachowały się jednak oryginalne głosy, które mogłyby nam wyjaśnić, czy Bach jednak (przynajmniej w jakimś powtórnym wykonaniu lipskim) nie wzmocnił może smyczków towarzyszącymi obojami, środek, który, jak wiadomo z doświadczenia, nie zawsze będzie zaznaczony w partyturze.

Część wstępna jest subtelną kombinacją opracowania chorałowego i francuskiej uwertury: uwertura otwiera rok kościelny; zarazem we francuskiej operze jest to utwór, podczas którego król zwykł był zajmować swą lożę. W tej kantacie także należy przecie powitać nadchodzącego króla. Podstawowa postać uwertury, wolno - szybko (fuga) - wolno, jest z czterowierszowym chorałem Lutra tak złączona, że oba pierwsze wersy przypadają na powolną część otwierającą, a na obie następne części przypada po jednym wersie. Partia orkiestry rozpoczyna się cytatem melodii pierwszego wersu pieśni w basie instrumentalnym, po czym wers ten jest wspięwany kolejno przez wszystkie cztery głosy wokalne w uroczyste, punktowane rytmy instrumentów; potem następuje wers drugi w akordowym układzie wokalnym, znów wprowadzony w rytmy instrumentalne. W szybkim fugato (wers 3) instrumenty idą unisono z chórem, natomiast wers czwarty znów na sposób wersu drugiego rozbrzmiewa akordowo pośród uroczystej partii instrumentów.

Część druga rozpoczyna się jako secco, a więc jako prosto deklamowany recytatyw tylko z towarzyszeniem continua, po paru taktach przechodzi jednak w formalnie utwierdzone arioso (z imitacją między tenorem a continuo).

W części trzeciej zebrane razem skrzypce i wiole stanowią jedyny głos obligato. Cała aria uzyskuje przez to, jak również przez częste powtórzenia części ritornelu wstępnego w obrębie części wokalne, coś doniośle surowego i zobowiązującego.

Właściwy punkt kulminacyjny dzieła stanowi część czwarta. Akordy smyczków pizzicato sprawiają wrażenie „stukania”; także głos wokalny na słowach „klopfe an” („stukam”) przechodzi do obrazowego przedstawiania tekstu. Wybór basowego rejestru jako głosu wokalnego dokonany jest z rozmysłem: jest to „vox Christi” liturgicznych śpiewów pasyjnych. W genialny sposób, w liczącym tylko 10 taktów utworze, stopiona została nadzwyczaj ekspresyjna, z tekstu zrodzona deklamacja, z przekonywującą logiką muzyczną.

Arii sopranowej (część 5) towarzyszy tylko continuo, co pozwala na tym większe możliwości w rozwijaniu głosu wokalnego. Także kontrastująca rytmicznie część środkowa („adagio”) podkreśla osobisty charakter różniący tę arię od pierwszej (część 3) - kontrast, który tkwi już w tekście.

W pięciogłosowym, figuracyjnym układzie rozbrzmiewa wreszcie Abgesang strofy pieśni Nicolaia, w którym prowadzone obligato skrzypce pod koniec adwentowych okrzyków radości wznoszą się aż do trzykrotnego g. To, że Neumeister zadowolili się tu częścią strofy pieśni, jest z pewnością oznaką rozpoczynającego się zobojetnienia wobec pieśni kościelnej; chciałoby się przypuścić, że w późniejszych latach Bach nie przyjąłby tak bezkrytycznie proponowanego tekstu i próbowałby uniknąć takiego okaleczenia.

### Nun komm, der Heiden Heiland - BWV 62

NBA I/1, 77 - CW: ca 22 min.

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.]   | h $\frac{6}{4}$ |
| <b>Nun komm, der Heiden Heiland,<br/>Der Jungfrauen Kind erkannt,<br/>Des sich wundert alle Welt,<br/>Gott solch Geburt ihm bestellt.</b>  |                 |
| 2. ARIA [T, ob. I, II, sm., b.c.]  | G $\frac{3}{8}$ |
| Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:<br>Der höchste Beherrscher erscheint der Welt.<br>Hier werden die Schätze des Himmels entdeckt,<br>Hier wird uns ein göttliches Manna bestellt,<br>O Wunder! die Keuschheit wird gar nicht beflecket. |                 |
| 3. RECITATIVO [B, b.c.]  | D-A C           |
| So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron<br>Sein eingeborner Sohn.<br>Der Held aus Juda bricht herein,<br>Den Weg mit Freudigkeit zu laufen<br>Und uns Gefallne zu erkaufen.<br>O heller Glanz, o wunderbarer Segensschein!                       |                 |
| 4. ARIA [B, b.c. + sm. in 8 <sup>va</sup> ]  | D C             |
| Streite, siege, starker Held!<br>Sei vor uns im Fleische kräftig!<br>Sei geschäftig,<br>Das Vermögen in uns Schwachen<br>Stark zu machen!  |                 |
| 5. RECITATIVO [S, A, sm., b.c.]  | A-h C           |
| Wir ehren diese Herrlichkeit<br>Und nahen nun zu deiner Krippen<br>Und preisen mit erfreuten Lippen,   |                 |

- Was du uns zubereit';  
Die Dunkelheit verstört uns nicht  
Und sahen dein unendlich Licht.  
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  
**Lob sei Gott dem Vater ton,  
Lob sei Gott sein'm eingen Sohn,  
Lob sei Gott dem Heiligen Geist  
Immer und in Ewigkeit!**

**h c**

Podczas gdy dopiero co rozpatrywana kantata przejęła tylko wstępną strofę pieśni, poetycki tekst kantaty 62 zorientowany jest wyłącznie na pieśń Marcina Lutra z 1524 r. i tym samym zarazem na prototyp jej tekstu, hymn „Veni redemptor gentium”.

Z ośmiu strof Lutrowej pieśni pierwsza i ostatnia zachowane są w dosłownym brzmieniu pierwotnym; strofa 2 i 3 („Nicht von Mannsblut noch vom Fleisch” i „Der Jungfraun Leib schwanger ward”) zostały bardzo swobodnie przetworzone w pierwszą arię, podczas gdy obie następne strofy 4 i 5 („Er ging aus der Kammer sein” i „Sein Lauf kam vom Vater her”) stanowią podstawę następującego recytatywu. U podstawy drugiej arii (część 4) leży strofa 6 („Der du bist dem Vater gleich”), a recytatywu-duetu (część 5) strofa 7 („Dein Krippen glänzt hell und klar”). Autor tego poetyckiego przetworzenia jest nieznan.

Kompozycja Bacha powstała w obrębie rocznika kantat chorałowych (40-) na pierwszą niedzielę adwentu 1724 r. Do zwykłej obsady (z dwoma obojami) dochodzi jeszcze róg, któremu jednak przypada tylko zadanie uwydatnienia melodii pieśni w częściach pierwszej i szóstej z cantus firmus przez towarzyszenie partii sopranu.

Najwspanialszą częścią kantaty koncertujący chór wstępny. Melodia pieśni znajduje się w sopranie (+ róg), lecz - podobnie jak w kantacie 61 - początkowy, a zarazem końcowy wers pieśni cytowany jest już w przygrywce instrumentalnej: na początku w continuo, a na koniec przygrywki powtórnie, w nieco skróconych wartościach, w obojach. Ów wprowadzający ritornel rozwija samodzielny - wyjąwszy wymienione cytaty chorału - materiał tematyczny w koncertowym rozdzielaniu na grupy brzmieniowe: oboje wykonują temat ritornelu, podczas gdy z tła akompaniamentu smyczków oswobodzają się pierwsze skrzypce koncertującą figuracją, a instrumenty continua intonują pierwszy wers pieśni. Na różne sposoby skrócony, powraca ritornel trzykrotnie jako interludium między wersami, aby wreszcie w nieskróconej postaci zamknąć utwór. W rozdzielonych nim odcinkach chórówy sopran wykonuje chorał wers po wersie; pozostałe głosy chórówy wpierają go imitacją wyprzedzającą (wersy 1, 4), motywami w inwersji (bardzo swobodnej, wers 2) oraz tematycznie samodzielną, spokrewnioną z ritornelem imitacją (wers 3), podczas gdy instrumenty snują dalej motywikę ritornelu. Powstaje przez to następujący układ (druk normalny: głosy wokalne, kursywa: instrumenty):

- Ritornel (cytat chorału [wers 1 = 4] na początku [b.c.] i na końcu [oboje])*  
Wers 1 (imitacja wyprzedzająca w dolnych głosach + *motywika ritornelu*)  
*Ritornel, skrócony (na końcu cytat chorału [oboje])*  
Wers 2 (motywy w inwersji w dolnych głosach + *motywika ritornelu*)  
*Ritornel, skrócony*  
Wers 3 (motywika ritornelu w dolnych głosach + *motywika ritornelu*)  
*Ritornel, skrócony (cytat chorału na początku [b.c.] i na końcu [oboje])*  
Wers 4 (poszerzone powtórzenie wersu 1 + *motywika ritornelu*)  
*Ritornel, w całości*

Muzyka Bacha kontemplacyjnej powadze, z jaką chór opiewa stawanie się Chrystusa człowiekiem, przeciwstawia koncertujący blask tematyki instrumentalnej; ponadto pisze on utwór w takcie 6/4, do którego musi się także dostosować melodia pieśni w długich wartościach nut. Z pewnością na kompozycję Bacha, obok kręgu myśli pieśni Lutra, oddziaływała także scena wjazdu do Jerozolimy z uprzednio odczytanej Ewangelii.

Taka ogólna postawa utrzymuje się, choć przy pomocy bardziej intymnych środków dźwiękowych, w radosnej wzniosłości drugiej części, której piętno nadaje subdominantowa tonacja durowa, a zwłaszcza rytm siciliany tematu ritornelu.

Po krótkim recytatywie secco (część 3) następuje druga aria (część 4). Już autor tekstu kantaty zręcznie wydobyl wyraźne kontrasty czyniąc obie arie nośnikami największych przeciwstawień pieśni Lutra, cudu niepokalanej czystości i cudu „zwyęststwa w ciele” Zbawiciela. Kompozycja Bacha podkreśla ten kontrast przy pomocy zróżnicowanej obsady (część 2: smyczki z wzmacniającymi tutti obojami, część 4: continuo), rodzaju taktu, wreszcie także przez wybór „afektu”, gdy subtelnie natchnionemu tematowi pierwszej arii przeciwstawia teraz bohatercko burzliwy temat continua, który grany jest jednak nie tylko przez instrumenty continua, lecz współgrany także przez skrzypce i altówki w górnej oktawie - efekt rzadki, choć jednak niekiedy w owym czasie stosowany.

Recytatyw-duet z towarzyszeniem smyczków, znów bardzo skupiony i delikatny, wyraża wdzięczność chrześcijan i prowadzi z powrotem w sferę nastroju pierwszej arii. Po nim następuje ostatnia strofa pieśni Lutra w formie prostego utworu chórowego.

### Schwingt freudig euch empor - BWV 36

NBA I/1, 43 (starsza wersja: 19) - CW: ca 31 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. CHORUS [S, A, T, B, ob. d'am. I + II, sm., b.c.]   | D $\frac{3}{4}$ |
| Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen,<br>Ihr Zungen, die ihr itzt in Zion fröhlich seid!<br>Doch haltet ein! Der Schall darf sich nicht weit entfernen,<br>Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.  |                 |
| 2. CHORAL [S + ob. d'am. I, A + ob. d'am. II, b.c.]   | fis C           |
| <b>Nun komm, der Heiden Heiland,<br/>Der Jungfrauen Kind erkannt,<br/>Des sich wundert alle Welt,<br/>Gott solch Geburt ihm bestellt.</b>   |                 |
| 3. ARIA [T, ob. d'am. I, b.c.]  | h $\frac{3}{8}$ |
| Die Liebe zieht mit sanften Schritten<br>Sein Treugeliebtes allgemach.<br>Gleichwie es eine Braut entzückt,<br>Wenn sie den Bräutigam erblicket,<br>So folgt ein Herz auch Jesu nach.   |                 |
| 4. CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  | D C             |
| <b>Zwingt die Saiten in Cythara<br/>Und laßt die süße Musica<br/>Ganz freudenreich erschallen,<br/>Daß ich möge mit Jesulein,<br/>Dem wunderschönen Bräutigam mein,<br/>In steter Liebe wallen!<br/>Singet, springet,<br/>Jubilieret, triumphieret,<br/>Dankt dem Herren!<br/>Groß ist der König der Ehren.</b> |                 |

Secunda pars:

- |    |  |                  |
|----|--|------------------|
| 5. | ARIA [B, sm., b.c.]<br>Willkommen, werter Schatz!<br>Die Lieb und Glaube machet Platz<br>Vor dich in meinem Herzen rein,<br>Zieh bei mir ein!  | D C              |
| 6. | CHORALE [T, ob. d'am. I, II, b.c.]<br><b>Der du bist dem Vater gleich,<br/>Führ hinaus den Sieg im Fleisch,<br/>Daß dein ewig Gotts Gewalt<br/>In uns das krank Fleisch enthalt.</b>                             | h $\frac{3}{4}$  |
| 7. | ARIA [S, v. I solo, b.c.]<br>Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen<br>Wird Gottes Majestät verehrt.<br>Denn schallet nur der Geist darbei,<br>So ist ihm solches ein Geschrei,<br>Das er im Himmel selber hört. | G $\frac{12}{8}$ |
| 8. | CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]<br><b>Lob sei Gott dem Vater ton,<br/>Lob sei Gott sein'm eingen Sohn,<br/>Lob sei Gott dem Heiligen Geist<br/>Immer und in Ewigkeit!</b>                                  | h C              |

Gdy kantata ta w znanej nam dziś wersji zabrzmiała po raz pierwszy w pierwszą niedzielę adwentu 1731, niektóre partie jej muzyki miały już za sobą długą prehistorię. Jej chór wstępny i arie sięgają wstecz do świeckiej kantaty o tym samym tytule (BWV 36c), którą Bach wykonał na wiosnę 1725 r. na urodziny jakiegoś profesora, a której muzykę później wielokrotnie wykorzystywał ponownie, mianowicie na urodziny księżnej Charlotty Fryderyki Wilhelminy w Anhalt-Köthen (30.XI.1726<sup>52</sup>) z tytułem „Steigt freudig in die Luft” (BWV 36a), dla uczczenia członka prawniczej rodziny Rivinus z początkiem „Die Freude reget sich” (BWV 36b), a poza tym, co się tyczy chóru wstępnego i arii, także w religijnej przeróbce jako kantatę kościelną na pierwszą niedzielę adwentu. Przy tym do części przejętych ze świeckiej kantaty - są to części 1, 3, 5, 7 w powyższym wykazie - początkowo został dodany tylko chorał końcowy, ostatnia strofa pieśni „Wie schön leuchtet der Morgenstern” Philippa Nicolai (1599), której słowa końcowe („Przyjdź radości ty korono, nie odwlekaj; z utęsknieniem na cię czekam”) miały dobitnie wyrażać adwentowy charakter nowo powstałej kantaty kościelnej. Lecz Bach musiał odczuwać połowiczność takiej bardzo powierzchownej przeróbki, bowiem nowa wersja z roku 1731, przekazana nam w nowo napisanej partyturze wraz z głosami, jest rezultatem głęboko sięgającego przekształcenia.

Chór wstępny i arie zostały zachowane w swej ogólnej postaci, choć poprawione w wielu szczegółach. Między nimi występują jednak nie recytatywy, jak w większości pozostałych kantat (a także i w świeckim prototypie), lecz opracowania chorałowe, które, z wyjątkiem części przejętej z wcześniejszej wersji, pochodzą wyłącznie z pieśni Marcina Lutra „Nun komm, der Heiden Heiland”, będącej wówczas ulubioną pieśnią adwentową. Kantata została

<sup>52</sup> Picander w tytule tekstu: „Na pierwszą uroczystość urodzin ... 1726”. Ponieważ jednak zaślubiny książęcej pary odbyły się już 21.VI.1725, jako data wykonania wchodzi także w grę 30.XI. 1725 (Hans-Joachim Schulze w: *Bach-Interpretationen*, Getynga 1969, s.24-).



poszerzona i podzielona na dwie połowy, dotychczasowy chorał końcowy został umieszczony na końcu pierwszej połowy, czego konieczną konsekwencją była zmiana tekstu: szósta strofa pieśni Nicolaia zamiast siódmej, a całe dzieło kończy się ostatnią strofą pieśni Lutra, odpowiednio do jej nowej, dominującej pozycji.

Powstała w ten sposób forma kantaty jest jedyna w swoim rodzaju w twórczości Bacha. Chór i arie przejmują od nowoczesnej wówczas formy kantatowej Neumeistra (21-), pomija jednak recytatywy na rzecz strof chorału, które pochodzą głównie z jednej i tej samej pieśni. Najwidoczniej szuka tu Bach nowej drogi do syntezy „nowoczesnej” kantaty z chorałem; i nie jest to może przypadek, że nieco podobna formalnie kantata 140 (połączenie części madrygałowych z kompletną pieśnią kościelną) została wykonana zaledwie przed tygodniem (537-).

Chór wstępny nie może wyprzeć się swego świeckiego pochodzenia; swe usprawiedliwienie jako utwór adwentowy znajduje w treści odczytanej uprzednio Ewangelii o wjeździe Jezusa do Jerozolimy. Muzycznie określony jest przez dwie figury rozbrzmiewające razem na początku wstępu: krótki, triolowy motyw wznoszenia się smyczków i snuta dalej melodia obojów. Formalnie utwór dzieli się na dwie odpowiadające sobie połowy, z których każda podzielona jest znów na dwie kontrastujące partie „Schwingt freudig euch empor ...” („Radosnie wznoscie się ...”) i „Doch haltet ein! ...” („Lecz zatrzymajcie się! ...”).

Następujący duet chorałowy z jego żarliwością należy uznać za jeden z najbardziej udanych pomysłów Bacha. Choć związek z melodią pieśni słyszalny jest zarówno w obu głosach wokalnych z towarzyszeniem obojów, jak i w continuo, to ekspresja poszczególnych figur posunięta jest do najwyższego stopnia: w błagalnych skokach sekstowych „Nun komm” („Przyjdź więc”), w synkopach na „des sich wundert alle Welt” („któremu świat się cały dziwuje”) lub w śmiałej chromatyce na „Gott solch Geburt ihm bestellt” („[że] Bóg mu zgłotował takie narodzenie”).

Aria tenorowa (część 3) opiewa przybycie Jezusa pod przyjętym wówczas wyobrażeniem obłubieńca duszy. Ten sam obraz panuje także w chorale kończącym pierwszą połowę, utworze o prostej czterogłosowości, który mimo zmiany tekstu, której musiał ulec, dobrze tu pasuje.

Otwierająca drugą połowę aria, której radosny charakter znowu nie może ukryć jej pochodzenia z kantaty gratulacyjnej, wita Pana i prosi go, by wkroczył także do serca chrześcijanina. Muzyka uprzednio skomponowana (pierwotny tekst: „Der Tag” - „Dzień”) okazuje się szczególnie stosowna do przyjęcia radosnych okrzyków „Willkommen” („Witaj”) adwentowego tekstu.

Silny kontrast stanowi z tym część szósta, opracowanie chorałowe, przydzielające tenorowi niezmienną melodię pieśni w długich wartościach nut, podczas gdy żywa figuracja dwóch obojów miłosnych zdaje się przedstawiać walkę i zwycięstwo Bożego Syna nad chorym ciałem („krank Fleisch”) człowieczym. Ostinatowe figury w continuo wzmagają wrażenie surowości tego utworu.

Tym miłsze wrażenie sprawia potem aria sopranowa (część 7) ze skrzypcami solo z tłumikiem, której tekst wyjaśnia, że także chwala śpiewana Bogu przez grzesznego człeka będzie miła Stwórcy. Jej część środkowa „Denn schallet nur der Geist darbei” („Jeśli tylko duch jest w śpiewie”) daje okazję do uroczych efektów echa między sopranem i skrzypcami.

Chorał końcowy utrzymany, podobnie jak na zakończenie pierwszej połowy, w prostej czterogłosowości, sprawia, że indywidualny śpiew na chwałę Boga przechodzi na koniec w śpiew całego chrześcijańskiego zboru.

**Druga niedziela adwentu**

EPISTOLA: Rzym. XV, 4-13 (powołanie pogan)

EWANGELIA: Łuk. XXI, 25-36 (O ponownym nadejściu Chrystusa. Czuwajcie więc cały czas i módlcie się)

Wachet! betet! betet! wachet! - BWV 70a

NBA I/1 (Kritischer Bericht) - muzyka zaginęła.

Kantata ta, powstała w 1716 r. w Weimarze (27-), dotrwała do nas tylko w jej poszerzonej lipskiej przeróbce na 26 niedzielę po Trójcy Św. Postać pierwotną daje się jednak (z nieznacznymi wątpliwościami) zrekonstruować biorąc pod uwagę tylko należące do niej części. Są to:

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. CHORUS [S, A, T, B, trba, ob., sm., b.c.]<br>Wachet! betet! betet! wachet!<br>Seid bereit<br>Allezeit,<br>Bis der Herr der Herrlichkeit<br>Dieser Welt ein Ende machet.  | C C             |
| 2. ARIA 1 [A, b.c.]<br>Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen<br>Aus dem Ägypten dieser Welt?<br>Ach! laßt uns bald aus Sodom fliehen,<br>Eh uns das Feuer überfällt!<br>Wacht, Seelen, auf von Sicherheit,<br>Und glaubt, es ist die letzte Zeit!   | a $\frac{3}{4}$ |
| 3. ARIA 2 [S, v. I + II + va, b.c.]<br>Laß der Spötter Zungen schmähen,<br>Es wird doch und muß geschehen,<br>Daß wir Jesum werden sehen<br>Auf den Wolken, in den Höhen.<br>Welt und Himmel mag vergehen,<br>Christi Wort muß fest bestehen.       | e C             |
| 4. ARIA 3 [T, sm. + ob., b.c.]<br>Hebt euer Haupt empor<br>Und seid getrost, ihr Frommen,<br>Zu euer Seelen Flor!<br>Ihr sollt in Eden grünen,<br>Gott ewiglich zu dienen.<br>Hebt euer Haupt empor<br>Und seid getrost, ihr Frommen!               | G C             |
| 5. ARIA 4 [B, trba, v. I + II, va, b.c.]<br>Seligster Erquickungstag,<br>Führe mich zu deinen Zimmern!<br>Schalle, knalle, letzter Schlag,<br>Welt und Himmel, geht zu Trümmern!<br>Jesus führet mich zur Stille,<br>An den Ort, da Lust die Fülle. | C $\frac{3}{4}$ |
| 6. CHORAL [S + trba + ob., A, T, B, sm., b.c.]<br>Nicht nach Welt, nach Himmel nicht<br>Meine Seele wünscht und sehnet,   | C C             |

Jesum wünsch ich und sein Licht,  
Der mich hat mit Gott versöhnet,  
Der mich freiet vom Gericht,  
Meinen Jesum laß ich nicht.

Szczegóły można znaleźć w omówieniu kantaty 70 (532-536).

### Trzecia niedziela adwentu

EPISTOLA: I Kor. IV, 1-5 (urząd wiernych apostołów)

EWANGELIA: Mat. XI, 2-10 (Jan w więzieniu)

Ärgre dich, o Seele nicht - BWV 186a

NBA I/1 (Kritischer Bericht) - muzyka zaginęła.

Kantata ta, powstała w 1716 r. w Weimarze (27-), dotrwała do nas tylko w jej poszerzonej lipskiej przeróbce na 7 niedzielę po Trójcy Św. Postać pierwotną daje się jednak jeszcze w przybliżeniu zrekonstruować<sup>53</sup> biorąc pod uwagę tylko należące do niej części i przywracając adwentowy tekst Salomona Francka:

- |    |   |                 |
|----|---|-----------------|
| 1. | CHORUS [S, A, T, B; sm. + ob. I, II, taille; b.c.]<br>Ärgre dich, o Seele, nicht,<br>Daß das allerhöchste Licht,<br>Gottes Glanz und Ebenbild,<br>Sich in Knechtsgestalt verhüllt.<br>Ärgre dich, o Seele nicht!  | g C             |
| 2. | ARIA 1 [B, b.c.]<br>Bist du, der da kommen soll,<br>Seelenfreund im Kirchengarten?<br>Mein Gemüt ist zweifelsvoll,<br>Soll ich eines andern warten?<br>Doch, o Seele, zweifle nicht.<br>Laß Vernunft dich nicht verstricken,<br>Deinen Schilo, Jakobs Licht,<br>Kannst du in der Schrift erblicken! | B $\frac{3}{4}$ |
| 3. | ARIA 2 [T, ob. da c., b.c.]<br>Messias läßt sich merken<br>Aus seinen Gnadenwerken,<br>Unreine werden rein.<br>Die geistlich Lahme gehen,<br>Die geistlich Blinde sehen<br>Den hellen Gnadenschein.   | d C             |
| 4. | ARIA 3 [S, v. I + II, b.c.]<br>Die Armen will der Herr umarmen<br>Mit Gnaden hier und dort!<br>Er schenket ihnen aus Erbarmen<br>Den höchsten Schatz, das Lebens Wort!  | g C             |

<sup>53</sup> Przeznaczone do praktyki wykonawczej opracowanie przywracające postać pierwotną opublikował Diethard Hellmann, Stuttgart 1963.

5. ARIA 4 [S, A; sm. + ob. I, II, taille; b.c.] c §  
Laß, Seele, kein Leiden  
Von Jesu dich scheiden,  
Sei, Seele, getreu!  
Dir bleibet die Krone  
Aus Gnaden zu Lohne,  
Wenn du von Banden des Leibes nun frei.
6. CHORAL [obsada nieznaną] ??  
Darum, ob ich schon dulde  
Hie Widerwärtigkeit,  
Wie ich auch wohl verschulde,  
Kommt doch die Ewigkeit,  
Ist aller Freuden voll,  
Dieselb ohn einigs Ende,  
Dieweil ich Christum kenne,  
Mir widerfahren soll<sup>54</sup>.

Szczegóły można znaleźć w omówieniu kantaty 186 (373-377).

### *Czwarta niedziela adwentu*

EPISTOLA: Fil. IV, 4-7 (radujcie się w Panu zawsze)

EWANGELIA: Jan I, 19-28 (świadećstwo Jana Chrzciciela)

### **Bereitet die Wege, bereitet die Bahn - BWV 132**

NBA I/1, 101 - CW: ca 22 min.

1. ARIA [S, ob., sm., fg., b.c.] A §  
Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!  
Bereitet die Wege  
Und machet die Stege  
Im Glauben und Leben  
Dem Höchsten ganz eben,  
Messias kömmt an!
2. RECITATIVO [T, b.c.] A-A C  
Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen,  
So müssen Herz und Mund den Heiland frei bekennen.  
Ja, Mensch, dein ganzes Leben  
Muß von dem Glauben Zeugnis geben!  
Soll Christi Wort und Lehre  
Auch durch dein Blut versiegelt sein,  
So gib dich willig drein!  
Denn dieses ist der Christen Kron und Ehre!  
Indes, mein Herz, bereite  
Noch heute  
Dem Herrn die Glaubensbahn  
Und räume weg die Hügel und die Höhen,  
Die ihm entgegen stehen!  
Wälz ab die schweren Sündensteine,  
Nimm deinen Heiland an,  
Daß er mit dir im Glauben sich vereine!

<sup>54</sup> U Francka tylko oba pierwsze wersy; tu uzupełnione wg. weimarskiego śpiewnika z 1713 r.

## 3. ARIA [B, vc., b.c.]

E C

Wer bist du? Frage dein Gewissen,  
 Da wirst du sonder Heuchelei,  
 Ob du, o Mensch, falsch oder treu,  
 Dein rechtes Urteil hören müssen.  
 Wer bist du? Frage das Gesetze,  
 Das wird dir sagen, wer du bist:  
 Ein Kind des Zorns in Satans Netze,  
 Ein falsch- und heuchlerischer Christ.

## 4. RECITATIVO [A, sm., b.c.]

h-D C

Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen,  
 Ich habe dich bisher nicht recht bekannt.  
 Ob Mund und Lippen gleich dich Herrn und Vater nennen,  
 Hat sich mein Herz doch von dir abgewandt.  
 Ich habe dich verleugnet mit dem Leben!  
 Wie kannst du mir ein gutes Zeugnis geben?  
 •Als, Jesu, mich dein Geist und Wasserbad  
 Gereiniget von meiner Missetat,  
 Hab ich dir zwar stets feste Treu versprochen;  
 Ach! aber ach! der Taufbund ist gebrochen.  
 Die Untreu reuet mich!  
 Ach Gott, erbarme dich,  
 Ach hilf, daß ich mit unverwandter Treue  
 Den Gnadenbund im Glauben stets erneue!

## 5. ARIA [A, v. solo, b.c.]

h C

Christi Glieder, ach bedenket,  
 Was der Heiland euch geschenkt  
 Durch der Taufe reines Bad!  
 Bei der Blut- und Wasserquelle  
 Werden eure Kleider helle,  
 Die befleckt von Missetat.  
 Christus gab zum neuen Kleide  
 Roten Purpur, weiße Seide,  
 Diese sind der Christen Staat.

## 6. CHORAL

(A C)

**Ertöt uns durch dein Güte,  
 Erweck uns durch dein Gnad;  
 Den alten Menschen kränke,  
 Daß der neu leben mag  
 Wohl hie auf dieser Erden,  
 Den Sinn und all Begehren  
 Und Gdanken habn zu dir.**

Powstała w Weimarze kantata datowana jest własnoręcznie przez Bacha, mianowicie „1715”. Jako tekst miał tym razem do dyspozycji poemat z rocznika Salomona Francka „Evangelisches Andachts-Opffer” (27-), która na okres adwentu roku poprzedniego nie była widać jeszcze dostępną. W treści Franck podąża za myślą Ewangelii; także wzmianka do Izajasza XL, 3-4 („Bereitet dem Herrn den Weg, machet auf dem Gefilde eine ebene Bahn ...” - „Gotujcie drogę Panu, czyńcie na polach prostą ścieżkę ...”), której parafraza stanowi treść arii wstępnej, znajduje się już w tekście czytania. Pytanie Żydów do Jana „Wer bist du?” („Ktoś ty jest?”), wyznawanie Chrystusa, idea chrztu („Ja chrzczę wodą; ale pośrodku was stoi, którego wy nie znacie.”) - wszystko to powraca w kantatowej poezji, zostaje jednak odniesione do osób współczesnych: zwraca się bezpośrednio do poszczególnego chrześcijanina i do „członków Chrystusowych”.

Kompozycja Bacha zakłada preferowaną przez niego w 1715 r. kameralną obsadę 4 głosów wokalnych, smyczków, oboju i continua (+ fagot). Brak chorału końcowego, choć Franck przewidział doń 5 strofę pieśni „Herr Christ, der einig Gotts Sohn” Elisabeth Creutziger (1524). Być może Bach rzeczywiście go pominął aby uwolnić chórzystów do bożonarodzeniowych zadań; wiele bardziej prawdopodobne jest jednak, że (jak w skomponowanej cztery tygodnie wcześniej kantacie 163) miał następować „Chorał in simplice stylo”, który został zanotowany na luźnej kartce - 3 arkusze partytury były już zajęte - i że kartka ta w międzyczasie, podobnie jak głosy kantaty, zaginęła. Najlepiej więc w dzisiejszych wykonaniach przejąć utwór o identycznym tekście z kantaty 164, przetransponowany do A-dur.

W swej kompozycji Bachowi udało się uchwycić charakterystyczne ciepło poezji Francka. Już aria wstępna dzięki swemu uskrzydlonemu rytmowi ma szczególny urok. Solowe figuracje, biegniki i tryle oboju pozwalają wyczuć pokrewieństwo z koncertem instrumentalnym; także rozległe koloratury sopranu nadają utworowi rys wirtuozowski. Dopiero w środkowej części arii, gdy do wstępnego motywu dołączają jeszcze dwa stałe kontrapunkty występujące na zmianę, utwór nabiera poważniejszego charakteru, ale tylko po to, by tym radośniej wybuchnąć okrzykiem „Mesjasz jest tuż!” („Messias kömmt an!” - dosłownie: „Mesjasz nadchodzi!”).

Następujący recytatyw zawiera, jak to najczęściej bywa we wczesnych kantatach Bacha, wydłużone partie ariosowe. Tenor i continuo są przy tym wielokrotnie prowadzone kanonicznie lub w imitacji. Imitacje te, które należy rozumieć jako symbol naśladowania Chrystusa, na słowach „aby on z tobą w wierze się zjednoczył” („daß er mit dir im Glauben sich vereine”) przechodzą w unisonowe paralele, które także należy rozumieć jako interpretację tekstu.

Aria „Wer bist du?” („Ktoś ty jest?”) skomponowana jest jako utwór z towarzyszeniem continua, z którego to fundamentu często uwalnia się koncertując wiolonczela (czy także fagot miał współgrać figurowaną partię?). Motyw wstępny, który panuje w całym utworze i z którego rozwija się także cała melodyka śpiewu, zdaje się w swych uporczywych powtórzeniach stawiać wciąż na nowo pytanie „Ktoś ty jest?”, tu jednak nie do św. Jana Chrzciciela, lecz do chrześcijanina, do słuchacza kantaty. Być może wybór basowego rejestru do partii wokalnejszej także nie jest bez znaczenia: to Chrystus kieruje to pytanie do ludzi. Pod względem muzycznym utwór obfituje w śmiałe prowadzenie głosów, zwłaszcza przez sprowadzanie partii wokalnejszej poniżej figuracji wiolonczeli, przez co pojawiają się stosunki harmoniczne, które Spitta nazwał „odwróconymi punktami organowymi”:

Basso

ein Kind des Zorns in Sa - tans Net - ze, ein flasch und heuch -

Vc.  
Cont.

W drugim recytatywie kantaty (część 4) Bach rezygnuje z ariosowych fragmentów, utwór jest jednak wyposażony w smyczki, których wytrzymywane akordy stanowią tło dla wyrazistej deklamacji głosu wokálnejszego.

Część piąta, aria altowa z koncertującymi skrzypcami solo, charakteryzuje się wirtuozowskimi pasażami skrzypiec zainspirowanymi być może przez ustęp tekstu „Christus gab zum neuen Kleide roten Purpur, weiße Seide” („Chrystus dał do stroju nowego czerwonej purpury,

Nicht fürchten Gewalt noch Geld,  
Das mich bald mög ableiten  
Von deiner Wahrheit klar;  
Wollst mich auch nicht abscheiden  
Von der christlichen Schar<sup>55</sup>.

Szczegóły można znaleźć w omówieniu kantaty 147 (555-560).

### *Pierwszy dzień świąt Bożego Narodzenia*

EPISTOLA: Tyt. II, 11-14 (objawiła się zbawienna łaska Boża) lub Iz. IX, 2-7 (narodziło się nam dziecię)

EWANGELIA: Łuk. II, 1-14 (narodziny Chrystusa, zwiastowanie pasterzom, hymn aniołów)

### **Christen, ätzt diesen Tag - BWV 63**

NBA I/2, 3 - CW: ca 30 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, trba I-IV, timp., ob. I-III, fg., sm., b.c.] C §  
Christen, ätzt diesen Tag  
In Metall und Marmorsteine!  
Kommt und eilet mit mir zur Krippen  
Und erweist mit frohen Lippen  
Euren Dank und eure Pflicht;  
Denn der Strahl, so da einbricht,  
Zeigt sich euch zum Gnadenscheine.
2. RECITATIVO [A, sm., b.c.] C-a C  
O selger Tag! o ungemeines Heute,  
An dem das Heil der Welt,  
Der Schilo, den Gott schon im Paradies  
Dem menschlichen Geschlecht verhieß,  
Nunmehr sich vollkommen dargestellt  
Und suchet Israel von der Gefangenschaft und Sklavenketten  
Des Satans zu erretten.  
Du liebster Gott, was sind wir arme doch?  
Ein abgefallnes Volk, so dich verlassen;  
Und dennoch willst du uns nicht hassen;  
Denn eh wir sollen noch nach dem Verdienst zu Boden liegen,  
Eh muß die Gottheit sich bequemen,  
Die menschliche Natur an sich zu nehmen  
Und auf der Erden  
Im Hirtenstall zu einem Kinde werden.  
O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!
3. ARIA [S, B, ob. I solo (później: org. obbl.), b.c.] a C  
Gott, du hast es wohl gefüget,  
Was uns itzo widerfährt.  
Drum laßt uns auf ihn stets trauen  
Und auf seine Gnade bauen,  
Denn er hat uns dies beschert,  
Was uns ewig nun vergnüget.
4. RECITATIVO [T, b.c.] C-G C  
So kehret sich nun heut

<sup>55</sup> U Francka tylko oba pierwsze wersy; tu uzupełnione wg. weimarskiego śpiewnika z 1713 r.

Das bange Leid,  
 Mit welchem Israel geängstet und beladen,  
 In lauter Heil und Gnaden.  
 Der Löw aus Davids Stamme ist erschienen,  
 Sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt,  
 Womit er uns in vor'ge Freiheit setzt.

## 5. ARIA [A, T, sm., b.c.]

G §

Ruft und fleht den Himmel an,  
 Kommt, ihr Christen, kommt zum Reihem,  
 Ihr sollt euch ob dem erfreuen,  
 Was Gott hat anheut getan!  
 Da uns seine Huld verpfleget  
 Und mit so viel Heil beleet,  
 Daß man nicht g'nug danken kann.

## 6. RECITATIVO [B, ob. I-III, sm., b.c.]

e-C C

Verdoppelt euch demnach, ihr heißen Andachtsflammen,  
 Und schlagt in Demut brünstiglich zusammen!  
 Steigt fröhlich himmeln  
 Und danket Gott vor dies, was er getan!

## 7. CHORUS [obsada jak w 1.]

C C

Höchster, schau in Gnaden an  
 Diese Glut gebückter Seelen!  
 Laß den Dank, den wir dir bringen,  
 Angenehme vor dir klingen,  
 Laß uns stets in Segen gehn,  
 Aber niemals nicht geschehn,  
 Daß uns Satan möge quälen!

Dzieje powstawania tej kantaty pod wieloma względami spowija mrok. Z pewnością pochodzi - wbrew Spiccie (II, 197), który datuje ją na Boże Narodzenie 1723 r. - już z weimarskiego okresu Bacha. Jej tekst wykazuje wyraźne, choć nie w pełni dające się ustalić powiązania z poezją teologów z Halle; a ponieważ Bach w 1713 r. ubiegał się o stanowisko organisty w kościele Marii Panny w Halle, nadto ponieważ w maju 1716 r. brał udział w odbiorze organów w tymże kościele, nasuwa się, by powiązać powstanie kantaty z jedną z tych wizyt. Zbieżności z poetyckimi tekstami innych kantat pióra Johanna Michaela Heinecciusa pisanych dla Halle pozwalają w każdym razie przypuszczać, że autora tekstu kantaty należy upatrywać w tym właśnie człowieku, który był wówczas proboszczem w kościele Marii Panny w Halle, i okazał jawne zainteresowanie dla pozyskania Bacha dla Halle.

Lecz także treść naszej kantaty wyróżnia uderzająca cecha: ma ona z pewnością charakter wyraźnie świąteczny, ale nie wyraźnie bożonarodzeniowy. Brak w niej wszystkich tych elementów, które są typowe dla muzyki bożonarodzeniowej: muzyki pasterzy, kołysanki, „Chwała Bogu na wysokości” aniołów, kolędy, ba, nie ma w ogóle żadnego chorału. Może to być przypadek, kaprys poety, do którego dostosował się kompozytor; może to jednak świadczyć także za powstaniem kantaty jako parodii świeckiego prawzoru. Nie udało się jednak dotąd odnaleźć dalszych argumentów dla tej, cokolwiek chwiejnej hipotezy.

Struktura dzieła jest zadziwiająco symetryczna: wokół centralnego recytatywu secco (część 4) „So kehret sich nun heut das bange Leid” („Oto odmienia się dziś pełna trwogi niedola”) grupują się dwa duety (część 3, 5), dwa recytatywy accompagnato (część 2, 6) i wreszcie dwa chóry z pełną obsadą (część 1, 7). Również w poszczególnych częściach przeważa (także symetryczna) forma da capo: części 1, 3 i 7 ukazują ją w czystej postaci (ABA), część piąta zadawała się swobodnym powtórzeniem początku (ABA'). To, że recytatywy wciąż przechodzą



dzą miejscami w arioso ustalając się rytmicznie i motywicznie, odpowiada stylowi Bacha z Weimaru.

Nie całkiem tak typowa dla wczesnego okresu Bacha jest rozległość budowy poszczególnych części a także poszczególnych tematów jak np. melodii oboju w części trzeciej. Różni się ona już znacznie od drobnej podziałowości w pierwszych próbach i może być ostrzeżeniem przed zbyt wczesnym datowaniem utworu. Jednak zwłaszcza części chórowe z ich tematycznie samodzielnymi partiami środkowymi nie tają też swego pochodzenia od motetowej formy szeregowej: brak jeszcze zupełnie ujednociającej techniki wbudowanego chóru, którą Bach stosuje poczynając od adwentu 1716 w prawie wszystkich koncertujących częściach chórowych.

Bach później wykonywał tę kantatę wielokrotnie, a więc na Boże Narodzenie 1723 w pierwszym roku swego urzędowania w Lipsku (o tyle zrozumiałą jest wyżej wymieniony błąd Spitty), poza tym co najmniej jeszcze jeden raz. Przy jednym z tych późniejszych wykonań zamienił obój obbligato z części trzeciej na organy obbligato, których partię naniósł własnoręcznie na organowy głos continua. Różni się ona od partii oboju w zasadzie tylko zmianą kilku ornamentów oraz obejmującą większe odcinki artykulacją, brak też w niej jakichkolwiek oznaczeń dynamicznych. W wariacie tym nie należy dostrzegać żadnego „definitywnego” rozstrzygnięcia wykluczającego wersję z obojem, lecz raczej rozwiązanie alternatywne. Stosownie dla potrzeb wynikających z sytuacji należy w każdym razie zachować obie możliwości obsady także dla dzisiejszej praktyki wykonawczej.

### Gelobet seist du, Jesu Christ - BWV 91

NBA I/2, 133 - CW: ca 20 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, cor. I, II, timp., ob. I-III, sm., b.c.] G C  
**Gelobet seist du, Jesu Christ,**  
**Daß du Mensch geboren bist**  
**Von einer Jungfrau, das ist wahr;**  
**Des freuet sich der Engel Schar.**  
**Kyrie eleis!**
2. RECITATIVO [+ CHORAL. S, b.c.] e-e C  
Der Glanz der höchsten Herrlichkeit,  
Das Ebenbild von Gottes Wesen,  
Hat in bestimmter Zeit  
Sich einen Wohnplatz auserlesen.  
**Des ewgen Vaters einigs Kind,**  
Das ewge Licht, von Licht geboren,  
**Itzt man in der Krippe findt.**  
O Menschen, schauet an,  
Was hier der Liebe Kraft getan!  
**In unser armes Fleisch und Blut**  
(Und war denn dieses nicht verflucht, verdammt, verloren?)  
**Verkleidet sich das ewge Gut.**  
So wird es ja zum Segen auserkoren.
3. ARIA [T, ob. I-III, b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
Gott, dem der Erden Kreis zu klein,  
Den weder Welt noch Himmel fassen,  
Will in der engen Krippe sein.  
Erscheinet uns dies ewge Licht,  
So wird hinfüro Gott uns nicht  
Als dieses Lichtes Kinder hassen.

4. RECITATIVO [B, sm., b.c.] G-C c  
 O Christenheit!  
 Wohlan, so mache dich bereit,  
 Bei dir den Schöpfer zu empfangen.  
 Der Große Gottessohn  
 Kömmt als ein Gast zu dir gegangen.  
 Ach, laß dein Herz durch diese Liebe rühren;  
 Er kömmt zu dir, um dich vor seinen Thron  
 Durch dieses Jammertal zu führen.
5. ARIA [S, A, v. I+II, b.c.] e c  
 Die Armut, so Gott auf sich nimmt,  
 Hat uns ein ewig Heil bestimmt,  
 Den Überfluß an Himmelsschätzen.  
 Sein menschlich Wesen machet euch  
 Den Engelsherrlichkeiten gleich,  
 Euch zu der Engel Chor zu setzen.
6. CHORAL [S, A, T, B, cor. I, II, timp., b.c. (+ d. drewn., sm.)] G c  
**Das hat er alles uns getan,  
 Sein groß Lieb zu zeigen an;  
 Des freu sich alle Christenheit  
 Und dank ihm des in Ewigkeit.  
 Kyrie eleis!**

Jak na pierwszą niedzielę adwentu, tak i na pierwszy dzień świąt Bożego Narodzenia Bach za podstawę swej kantaty chorałowej z roku 1724 (40-) obrał tę pieśń Lutra (1524), która za jego czasów była główną pieśnią na ten dzień. Początkowa i końcowa strofa siedmiostrofowej pieśni są, jak zazwyczaj, zachowane w brzmieniu dosłownym, podobnie strofa 2 - bez „Kyrie-leis” -, która została jednak poszerzona o tropowe wstawki recytatywu; pozostałe strofy (3 do 6) zostały swobodnie przetworzone, mianowicie 3 i 4 na arię (część 3), piąta na recytatyw (część 4), a 6 ponownie na arię (część 5).

Stosownie do odświętnej okazji, obok normalnej obsady dla kantaty występują jeszcze dwa rogi i kotły; obsadę obojów wzmocniono do trzech instrumentów. W części wstępnej pojawia się tym samym sposobność aby rogi, oboje i chór smyczków mogły koncertować ze sobą jako równoprawne zespoły brzmieniowe, jako czwarty dochodzi do nich jeszcze chór śpiewaków.

Struktura chóru wstępnego pokrewna jest temu z kantaty 62. Ponieważ tym razem brak jednak w ogóle instrumentalnego cytatu chorału - tym obficie wystąpi w części drugiej - partia orkiestry jest w swej tematyce całkowicie niezależna od melodii pieśni. Początkowy i końcowy ritornel dostarczają zarazem materiału do interludium jak również do motywu akompaniamentu w częściach wokalnych. Elementy tematyczne tych ritorneli są różnorodne i umożliwiają rozliczne kombinacje. Najważniejszymi figurami są występująca na początku wstępująca figura gamowa *a* i jej kontrapunkt *b* opadający w łamanych trójdźwiękach:



nadto kołująca figura rogów *c*, która również zostaje zestawiona z kontrapunktem *b*, a która, zaprojektowana pierwotnie jako dostosowane do instrumentu przekształcenie gamowej figury *a*, uzyskuje w przebiegu utworu samodzielną funkcję.

jedwabiu białego”). Wspomniano już, że przypuszczalnie miał jeszcze następować prosty utwór chorałowy; trudno przyjąć, że Bach dopuściłby do zakończenia kantaty arią o tak skromnej ilości głosów.

### Herz und Mund und Tat un Leben - BWV 147a

NBA I/1 (Kritischer Bericht) - muzyka zaginęła.

Kantata ta, zaczęta w 1716 r. w Weimarze, dotrwała do nas tylko w jej poszerzonej lipskiej przeróbce na Nawiedzenie Marii Panny. Spośród wszystkich trzech kantat adwentowych z roku 1716 (BWV 70a, 186a i tej) postać pierwotna jest tu najtrudniej rozpoznawalna; nie jest zupełnie wykluczone, że kompozycja w Weimarze w ogóle nie została ukończona. Rekonstrukcja dzieła dla celów praktycznych jest więc od biedy możliwa (choć dotąd nie została przedłożona); nie ma tu jednak pewnej podstawy naukowej. Jeśli pełna weimarska kantata 147a miałyby istnieć, to powinny należeć do niej następujące części, które w Lipsku zostały mniej lub bardziej istotnie przerobione (dane o obsadzie poczynając od części 2 hipotetyczne wg. wersji lipskiej):

- |  |     |
|--|-----|
| 1. CHORUS [S, A, T, B, trba., sm., b.c. - także d. drewnn.?)   | C 9 |
| Herz und Mund und Tat un Leben<br>Muß von Christo Zeugnis geben<br>Ohne Furcht und Heuchelei,<br>Daß er Gott und Heiland sei.  |     |
| 2. ARIA 1 [A, ob.?, b.c.]  | a 3 |
| Schäme dich, o Seele, nicht,<br>Deinen Heiland zu bekennen,<br>Soll er seine Braut dich nennen<br>Vor des Vaters Angesicht!<br>Denn wer ihn auf dieser Erden<br>Zu verleugnen sich nicht scheut,<br>Soll von ihm verleugnet werden,<br>Wenn er kommt zur Herrlichkeit! |     |
| 3. ARIA 2 [T, b.c.]  | F 3 |
| Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne<br>In Wohl und Weh! in Freud und Leid!<br>Daß ich dich meinen Heiland nenne<br>In Glauben mit Gelassenheit.<br>Daß stets mein Herz von deiner Liebe brenne!  |     |
| 4. ARIA 3 [S, v. solo, b.c.]   | d C |
| Bereite dir, Jesu, noch heute die Bahn!<br>Beziehe die Höhle<br>Des Herzens, der Seele,<br>Und blicke mit Augen der Gnade mich an.   |     |
| 5. ARIA 4 [B, trba, sm. (+ d. drewnn.?), b.c.]]  | C C |
| Laß mich der Rufer Stimme hören,<br>Die mit Johanne treulich lehren,<br>Ich soll in dieser Gnadenzeit<br>Von Finsternis und Dunkelheit<br>Zum wahren Lichte mich bekheren.   |     |
| 6. CHORAL [obsada nieznaną]  | ??  |
| Dein Wort laß mich bekennen<br>Für dieser argen Welt,<br>Auch mich dein'n Diener nennen,   |     |

Wykonanie chorału odcinkami z poszczególnych wersów powierzone jest sopranowi; dolne głosy kontrapunktują na różne sposoby:

- wers 1 („Gelobet ...” - „Pochwalon ...”): motywika ritornelu *a*, imitacyjnie
- wers 2 („daß du ...” - „żeś ty ...”): motywika ritornelu *b*, akordowo; *c*, swobodna polifonia
- wers 3 („von einer Jungfrau ...” - „z dziewicy ...”): początek wersu w skróconym metrum, imitacyjnie; akordowo potwierdzone dokończenie „das ist wahr” („prawda toć”)
- wers 4 („des freuet sich ...” - „raduje się z tego”): motywika ritornelu *a*, imitacyjnie
- wers 5 („Kyrie eleis”): wykorzystanie *b*

Odcinki grupują się więc symetrycznie wokół wersu trzeciego, w którym tylko dolne głosy mają udział w substancji chorału.

W części drugiej - sopranowi towarzyszy tylko continuo - wymieniają się, postępując za tekstem, odcinki recytatywowe z cytatami chorału. Owe partie chorałowe Bach kontrapunktuje w tym przypadku ciągle powracającym, skróconym do ruchu w ósemkach cytatem pierwszego wersu pieśni:

Melodia pieśni rozbrzmiewa w sopranie najczęściej niezmieniona, jednak w wersie „itzt man in der Krippen findt” („teraz się w żłobku znajduje”) ekspresyjnie przyozdobiona.

Arię tenorową (część 3) brzmieniowo określa szczególnie wdzięczny zestaw trzech obojów, których tematyka wprowadza dobitne rytmiczne akcenty, być może, aby uzmysłowić moc Boga, jego inicjatywę i wolę ratowania rodzaju ludzkiego.

Część czwarta, recytatywy z towarzyszeniem smyczków, na końcowe słowa „durch dieses Jammertal zu führen” („doprowadzić przez ten padół łez”) rozwija się w sprawiające duże wrażenie arioso o śmiałej chromatyce i promiennej kadencji końcowej.

W duecie (część 5) z kontrastów tekstu (nędza - obfitość; człowieczy byt - chór aniołów) czerpie Bach sposobność do muzycznego zróżnicowania. Kontrasty części głównej to:

- „Die Armut” („Nędza ...”) imitacyjne opóźnienia,
- „hat uns ewig Heil bestimmt” („przeznaczyła nam zbawienie wieczne”) homofonicznie prowadzone paralele,

kontrasty części środkowej:

- „Sein menschlich Wesen ...” („Jego człowieczy byt ...”) wstępująca chromatyka,
- „den Engesherrlichkeiten gleich” („równym wspaniałości aniołów”) koloratury, melodyka oparta na trójdźwiękach.

Symbolika tych przeciwstawień jest oczywista.

W chorale końcowym rogi częściowo prowadzone są samodzielnie. Jest to spowodowane z jednej strony koniecznością ograniczenia do tonów naturalnych, z drugiej jednak strony

wykorzystane jest do pełnej polotu kadencji końcowej na słowach „Kyrie eleis”, która przypomina nieco kolującą figurę c z części wstępnej i nawraca w ten sposób do początku kantaty.

### Unser Mund sei voll Lachens - BWV 110

NBA I/2, 73 - CW: ca 27 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I-III, fg., sm., b.c.] D  $\text{♩} \frac{3}{4}$ , C  
 „Unser Mund sei voll Lachens und unsre Zunge voll  
 Rühmens. Denn der Herr hat Großes an uns getan.”
2. ARIA [T, fl. tr. I, II, b.c.] h C  
 Ihr Gedanken und ihr Sinnen,  
 Schwinget euch anitz von hinnen,  
 Steiget schleunig himmelan  
 Und bedenkt, was Gott getan!  
 Er wird Mensch, und dies allein,  
 Daß wir Himmels Kinder sein.
- RECITATIVO [B, sm., b.c.] fis-A C  
 „Dir, Herr, ist niemand gleich. Du bist groß  
 und dein Name ist groß und kannst mit der Tat beweisen.”
- ARIA [A, ob. d'am. solo, b.c.] fis  $\frac{3}{4}$   
 Ach Herr, was ist ein Menschenkind,  
 Daß du sein Heil so schmerzlich suchest?  
 Ein Wurm, den du verfluchest,  
 Wenn Höll und Satan um ihn sind;  
 Doch auch dein Sohn, den Seel und Geist  
 Aus Liebe seinen Erben heißt.
- DUETTO [S, T, b.c.] A  $\frac{12}{8}$   
 „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden  
 und den Menschen ein Wohlgefallen!”
6. ARIA [B, trba I; sm. + ob. I, II, ob. da c.; b.c.] D C  
 Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder,  
 Und singt dergleichen Freudenlieder,  
 Die unserm Gott gefällig sein.  
 Und ihr, ihr andachtsvollen Saiten,  
 Sollt ihm ein solches Lob bereiten,  
 Dabei sich Herz und Geist erfreun.
- CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ większość instr.)] h C  
 Alleluja! Gelobt sei Gott,  
 Singen wir all aus unsers Herzens Grunde.  
 Denn Gott hat heut gemacht solch Freud,  
 Die wir vergessen solln zu keiner Stunde.

Kompozycja należy do trzeciego lipskiego rocznika kantat Bacha i powstała na pierwsze święto Bożego Narodzenia 1725 r. Poetycki tekst pochodzi z rocznika „Gottgefälliges Kirchen-Opffer” (1711) Georga Christiana Lehmsa (29). Jest, o ile wiemy, jedynym, który Bach zaczerpnął z cyklu przedpołudniowego zawierającego tylko cytaty biblijne, madrygałowe arie i chorały: trzykrotnie przeplata się cytaty biblijny i aria, zanim chorał zamknie utwór; całkowity brak recytatywów ze swobodnym tekstem poetyckim. W okresie trzech pierwszych lat lipskich powstaje w ten sposób właśnie dla kantat na pierwsze święto Bożego Narodzenia nowa odmiana w występujących tu częściach tekstów:

1723, BWV 63: swobodna poezja bez cytatu biblijnego i chorału

1724, BWV 91: chorał

1725, BWV 110: cytat biblijny

Treść tekstu, hymn pochwalny do Boga za jego zbawczy czyn, unika w niektórych częściach aluzji bożonarodzeniowych - okoliczność, którą swego czasu błędnie zrozumiano, chciano w niej bowiem widzieć poruszenie przez Bacha bieżących wydarzeń politycznych i wiązać powstanie kantaty z pomyślnym dla Saksonii przełomem w wojnie o sukcesję polską pod koniec 1734 roku<sup>56</sup>. Bachowi nie przyszłoby jednak nigdy na myśl świętować militarne zwycięstwo w nabożeństwie bożonarodzeniowym; i rzeczywiście datowanie to zostało w międzyczasie odrzucone zarówno przez odnalezienie drukowanego tekstu jak i przez dyplomatyczną ocenę Bachowskich oryginalnych źródeł.

Część wstępna jest parafrazą Psalmu CXXVI, 2-3 ułożonego przez psalmistę w nadziei wybawienia pojmanego w niewolę Syjonu („Dann wird unser Mund voll Lachens und unsre Zunge voll Ruhmens sein ...” - „Wtedy usta nasze będą pełne śmiechu a język nasz pełen uwielbienia ...”). Następująca potem aria postrzega powód do radości w dziele Bożym wspomnianym tego dnia. Drugi cytat z Pisma św., Jeremiasz X, 6, wychwala wielkość Boga zestawioną w przylegającej arii z nikczemnością człowieka, i to także w oparciu o słowa Biblii: „Was ist der Mensch, daß du seiner gedenkst, und des Menschen Kind, daß du sich seiner annimmst?” („Czym jest człowiek, że o nim pamiętasz, i syn człowieczy, że się o niego troszczysz?”; Psalm VIII, 5). Wreszcie trzeci cytat biblijny (część 5), hymn aniołów na część Boga, pochodzi z historii Narodzenia Pańskiego (Łuk. II, 14), natomiast następująca potem aria zachęca zbór chrześcijański, by także ze swojej strony zaśpiewał radosną pieśń. Wezwaniu temu wychodzi naprzeciw końcowym chorałem, piątą strofą pieśni „Wir Christenleut” Kaspara Fügera (1592) chór reprezentujący gminę.

Przy komponowaniu Bach sięgnął do niektórych swoich wcześniejszych utworów: we wstępnym chórze sięgnął do uwertury z orkiestrowej *Suity D-dur* BWV 1069, w który to instrumentalny utwór po mistrzowsku wkomponował chór. Forma francuskiej uwertury, część wolna - część szybka (fugowana) - część wolna, została tu tak wykorzystana, że powolne części obejmują, jako instrumentalne ramy, szybką część z chórem. Owa część środkowa, w której „Lachen” („śmiech”) jest często aż drastycznie uwydatnione, już jako utwór instrumentalny opierała się w dużej mierze na przemiennym koncertowaniu poszczególnych grup instrumentów poszerzonego składu Bachowskiej odświętnej orkiestry; w jednym z późniejszych wykonań Bach podkreślił jeszcze efekt koncertowania dzieląc chór na głosy solistów i ripienistów.

Następująca teraz aria (część 2) zakłada, w wyraźnym kontraście z wystawnością części wstępnej, użycie dwóch fletów poprzecznych, zapewne jako wskazanie na niskie narodzenie Bożego Syna. Forma arii jest dwuczęściowa; zwyczajowe da capo zostało pominięte.

Perłką jest część trzecia, recytatyw do cytatu biblijnego liczący jedynie 5 taktów ze skierowanym ku górze, pełnym wyrazu ruchem skrzypiec wtórującym dobitnej deklamacji basu. Po niej następuje, jako część czwarta, aria altowa z obojem miłosnym obbligato, której znów dwuczęściową budowę determinuje podane w tekście przeciwstawienie potępionego, a jednak odkupionego człowieka.

<sup>56</sup> Arnold Schering, *Kleine Bachstudien*, w: BJ 1933, s. 44-48.

Jeśli wstępny cytat biblijny skomponowany był jako chór, drugi jako recytatyw, to trzeci (część 5) jest duetem z towarzyszeniem continua. Muzyka oparta jest na „Virga Jesse floruit”, czwartej z dodatkowych części do *Magnificat* BWV 243a. Wprawdzie partie wokalne ze względu na dopasowanie do nowego tekstu zostały znacznie zmienione, pozostał jednak wyraźny ten sam liryczny nastrój, który pochwalny hymn aniołów przejął z muzycznego pierwowzoru utworu.

Jeśli środkowe części uderzały w spokojniejsze tony, to tym energiczniej wzywa trzecia aria (część 6) „Zbudźcie się trzewia i członki, śpiewajcie równie radosne pieśni” („Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder und singt dergleichen Freudenlieder”) pełnią głosów instrumentalnych z udziałem trąbki, obojów i smyczków. Dynamiczne cieniowanie osiągnięte jest przez pauzowanie lub dołączanie się do smyczków chóru obojów. Oparta na trójdźwięku figura trąbki podejmowana także przez bas, jak również wirtuozowskie pasaże trąbki czynią z arii godny pendant wstępnego chóru, nim prosty czterogłosowy chorał (część 7) zakończy utwór.

### Ehre sei Gott in der Höhe - BWV 197a

NBA I/2, 65

1. [CHÓR?] (zaginiony)  
„Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden  
und den Menschen ein Wohlgefallen.”
2. ARIA (zaginiona)  
Erzählet, ihr Himmel, die Ehre Gottes,  
Ihr Feste, verkündiget seine Macht.  
Doch vergesst nicht dabei  
Seine Liebe, seine Treu,  
Die er an denen Verlorenen vollbracht.
3. [RECYTATYW] (zaginiony)  
O Liebe, der kein Lieben gleich!  
Der hochgelobte Gottessohn  
Verläßt sein Himmelreich;  
Ein Prinz verläßt den Königsthron  
Und wird ein Knecht  
Und als ein armer Mensch geboren,  
Damit das menschliche Geschlecht  
Nicht ewig sei verloren.  
Was wird denn dir,  
Mein treuer Jesu, nun dafür?
4. ARIA [A, fl. tr. I, II, vc. lub fg., b.c.] G C  
O! du angenehmer Schatz,  
Hebe dich aus denen Krippen,  
Nimm dafür auf meinen Lippen  
Und in meinem Herzen Platz.
5. RECITATIVO [B, b.c.] e-A C  
Das Kind ist mein,  
Und ich bin sein,  
Du bist mein alles unter allen,  
Und außer dir  
Soll mir  
Kein Gut, kein Kleinod wohlgefallen.  
In Mangel hab ich Überfluß,  
In Leide  
Hab ich Freude,  
Bin ich krank, so heilt er mich,

Bin ich schwach, so trägt er mich,  
 Bin ich verirrt, so sucht er mich,  
 Und wenn ich falle, hält er mich,  
 Ja, wenn ich endlich sterben muß,  
 So bringt er mich zum Himmelsleben.  
 Geliebter Schatz, durch dich  
 Wird mir noch auf der Welt der Himmel selbst gegeben.

6. ARIA [B, ob. d'am. solo, b.c.]

D §

Ich lasse dich nicht,  
 Ich schließe dich ein  
 Im Herzen durch Lieben und Glauben.

Es soll dich, mein Licht,  
 Noch Marter, noch Pein,  
 Ja! selber die Hölle nicht rauben.

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.?)]

D C

**Wohlan! so will ich mich  
 An dich, o Jesu, halten,  
 Und sollte gleich die Welt  
 In tausend Stücke spalten.  
 O Jesu, dir, nur dir,  
 Dir leb ich ganz allein,  
 Auf dich allein, auf dich,  
 O Jesu, schlaf ich ein.**

Tekst poetycki pochodzi od Henriciego-Picandra (49-), końcowy chorał stanowi czwarta strofa pieśni „Ich freue mich in dir” Caspara Zieglera (1697). Tekst jest wydrukowany w roczniku, który Picander opublikował w 1728 r.; Bach mógł więc skomponować doń muzykę na Boże Narodzenie 1728 r. lub w latach następnych. Niestety, muzyka dotrwała do nas tylko we fragmentach. Fragment partytury, jedyny, który się zachował, zaczyna się pod koniec czwartej części i potem zawiera jeszcze części od piątej, do siódmej; początku brak. Niezwykłym trafem - przenoszenie części z kompozycji do regularnego wykonywania do utworów okolicznościowych zdarza się rzadziej niż na odwrót - Bach wykorzystał później obie końcowe arie w znacznie zmienionej postaci jako parodie w kantacie ślubnej „Gott ist unsre Zuversicht”; z jej pomocą możliwe jest uzyskanie wystarczającego wyobrażenia o części czwartej mimo niewielu taktów zachowanych<sup>57</sup>.

Trzy początkowe części są jednak nie do zrekonstruowania; i nawet nie wiemy, czy Bach umieścił może przed nimi jeszcze instrumentalną sinfonię wstępną, jak to miało miejsce w innych przekazanych nam kantatach tego rocznika (48-).

**Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage  
 Oratorium na Boże Narodzenie - BWV 248, część I**

NBA II/6, 3 - CW: ca 29 min.

1. CORO [S, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

D §

Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage,  
 Rühmet, was heute der Höchste getan!  
 Lasset das Zagen, verbannet die Klage,  
 Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!

<sup>57</sup> Próbę rekonstrukcji dla praktyki wykonawczej opublikował Diethard Hellmann, Stuttgart 1963.



Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,  
Laßt uns den Namen des Herrschers verehren!

2. EVANGELISTA [T, b.c.] h-A C  
 „Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augusto ausging, daß alle Welt geschätzt würde. Und jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. Da machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt David, die da heißet Bethlehem; darum, daß er von dem Hause und Geschlechte David war, auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger. Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte.”
3. [RECYTATYW. A, ob. d'am I, II, b.c.] A-e C  
 Nun wird mein liebster Bräutigam,  
 Nun wird der Held aus David Stamm  
 Zum Trost, zum Heil der Erden  
 Einmal geboren werden.  
 Nun wird der Stern aus Jakob scheinen,  
 Sein Strahl bricht schon hervor.  
 Auf, Zion, und verlasse nun das Weinen,  
 Dein Wohl steigt hoch empor!
4. ARIA [A, ob. d'am. I + v. I, b.c.] a 3  
 Bereite dich Zion, mit zärtlichen Trieben,  
 Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn!  
 Deine Wangen  
 Müssen heut viel schöner prangen,  
 Eile, den Bräutigam sehnlichs zu lieben!
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn., sm.)] e C  
**Wie soll ich dich empfangen?**  
**Und wie begegn' ich dir?**  
**O aller Welt Verlangen!**  
**O meiner Seelen Zier!**  
**O Jesu, Jesu, setze**  
**Mir selbst die Fackel bei,**  
**Damit, was dich ergötze,**  
**Mir kund und wissend sei!**
6. EVANGELISTA [T, b.c.] e-G C  
 „Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge.”
7. CHORAL + RECITATIVO [S, B, ob. d'am. I, II, b.c.] G 3  
**Er ist auf Erden kommen arm,**  
 Wer will die Liebe recht erhöh'n,  
 Die unser Heiland vor uns hegt?  
**Daß er unser sich erbarm**  
 Ja, wer vermag es einzusehen,  
 Wie ihn der Menschen Leid bewegt?  
**Und in dem Himmel mache reich**  
 Des Höchsten Sohn kömmt in die Welt,  
 Weil ihm ihr Heil so wohl gefällt,  
**Und seinen lieben Engeln gleich.**  
 So will er selbst als Mensch geboren werden.  
**Kyrieleis!**

8. ARIA [B, trba I, fl. tr. + sm., b.c.] D  $\frac{2}{4}$   
 Großer Herr, o starker König,  
 Liebster Heiland, o wie wenig  
 Achtest du der Erden Pracht!  
 Der die ganze Welt erhält,  
 Ihre Pracht und Zier erschaffen,  
 Muß in harten Krippen schlafen.
9. CHORAL [S, A, T, B, trba I-III, timp., b.c. (+ d. drewn., sm.)] D C  
**Ach mein herzliebes Jesulein,  
 Mach dir ein rein sanft Bettelein,  
 Zu ruhn in meines Herzens Schrein,  
 Daß ich nimmer vergese dein!**

Wiemy z całą pewnością kiedy powstało *Oratorium na Boże Narodzenie* (52-): zarówno autograf partytury Bacha jak i zachowany wyjątkowo tekst wydrukowany przy okazji wykonania noszą datę „1734”. Nie wiadomo natomiast, kto jest autorem tekstu, choć Picander (49-) przychodzi na myśl już choćby tylko dlatego, że wiele części *Oratorium* to parodie, a Picander przy okazji także innych utworów Bacha okazał się mistrzem sztuki parodiowania wymagającej nie tylko kunsztu poetyckiego ale zarazem i wiedzy muzycznej.

Dla struktury tekstu charakterystyczne są owe swobodne poetyckie recytatywy kontemplacyjne, które znamy zwłaszcza z *Pasji według św. Mateusza*, a które często wplecione są między recytatyw Ewangelisty a arię. W odniesieniu do *Pasji według św. Mateusza* już Martin Dibelius<sup>58</sup> wskazał na to, że sekwencji Ewangelista - swobodny recytatyw - aria, odpowiada postulowane przez Augusta Hermanna Franckego dla właściwej lektury Biblii sprawowanie czytania, rozważania i modlitwy (choć podobne żądania znajdują się także u innych teologów). Należałoby tu dodać, że sekwencję taką z reguły zamykał chorał, w którym zbór dopowiadał swoje „amen”. Następujące uporządkowanie pokazuje, że w *Oratorium na Boże Narodzenie* relacje są podobne. Część I *Oratorium* przez nas tu rozważana składa się - po wprowadzającym chórze (część 1) - z dwóch jednakowo ukształtowanych połówek, adwentowej i bożonarodzeniowej:

- |             |  |  |
|-------------|--|--|
| Czytanie:   | 2. „Es begab sich aber zu der Zeit”<br>(„I stało się w one dni”)           | 6. „Und sie gebar ihren ersten Sohn”<br>(„I porodziła syna swego pierworodnego”)   |
| Rozważanie: | 3. „Nun wird mein liebster Bräutigam”<br>(„Oto mój oblubieniec najmiłszy”) | 7. „Er ist auf Erden kommen arm /<br>Wer will die Liebe recht erhöhn”<br>(„Na ziemię przyszedł on ubogi /<br>Któż miłość ową uwielbi należycie”) |
| Modlitwa:   | 4. „Bereite dich, Zion”<br>(„Gotuj się Syjonie”)                           | 8. „Großer Herr, o starker König”<br>(„Panie wielki, królu mocny”)   |
| Zbór:       | 5. „Wie soll ich dich empfangen”<br>(„Jak mam ja przyjąć ciebie”)          | 9. „Ach mein herzliebes Jesulein”<br>(„Ach mój Jezuniu najmiłszy”)   |

<sup>58</sup> *Individualismus und Gemeinbewußtsein in Joh. Seb. Bachs Passionen*. W: Archiv für Reformationsgeschichte, Jg. 41 (1948). s. 132-. Przedruk w: M. Dibelius, *Boischaft und Geschichte*, t.1, Tybinga 1953.

Kompozycja Bacha jest wystarczająco znana jako jedno ze szczytowych osiągnięć światowej literatury muzycznej<sup>59</sup>, mimo to zwrócimy uwagę na pewne jej cechy.

Chór wstępny, jak również obie arie są parodiami wywodzącymi się z kantat świeckich 214 i 213. Jest to szczególnie wyraźne w przypadku chóru wstępnego, w którym kolejność wchodzenia instrumentów - kotły, trąbki, smyczki - uzależniona jest od tekstu gratulacyjnej kantaty 214. Bach mógłby przejąć oba początkowe wersy świeckiego tekstu „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! Klingende Saiten, erfüllet die Luft!” („Zagrzmijcie kotły! Zabrzmięcie trąby! Dźwięczące struny przesyćcie powietrze!”) do *Oratorium na Boże Narodzenie*<sup>60</sup>, a rozumienie znaczenia przebiegu muzycznego zostałoby uratowane. Jeśli tego nie uczynił, to należy przyjąć, że takie powierzchowne naśladownictwo tekstu w opracowaniu muzycznym nie było dlań w końcu aż tak ważne, a więc że także i my usiłując wniknąć w dzieło Bacha nie powinniśmy przywiązywać przesadnego znaczenia do muzycznego kopiowania słów tekstu. Nawet „afekt” parodii może w pewnych granicach różnić się od pierwowzoru, jak to pokazuje porównanie arii „Bereite dich, Zion” („Gotuj się, Syjonie” - część 4) z jej świeckim prototypem „Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen” („Ja nie chcę cię słuchać, ja nie pragnę cię znać” - BWV 213, część 9): muzyka Bacha pasuje w niezrównany sposób nie tylko do buntowniczych okrzyków „ich will nicht, ich mag nicht” („nie chcę, nie pragnę”) ale i do adwentowych okrzyków radości „Den Schönsten, den Liebsten” („Najpiękniejszego, najukochańszego”).

Wskazmy wreszcie na znaczącą rolę, którą w *Oratorium* odgrywa pieśń kościelna. To, że pierwszy i ostatni chorał całego dzieła, części 5 i 64, śpiewane są na tę samą melodię, mogło być przez Bacha zamierzone jako tematyczna klamra spinająca. Mniej natomiast prawdopodobne, że melodią tą chciał już wskazać na przyszłą mękę Chrystusa, bowiem melodia „Herzlich tut mich verlangen” („Serdecznie jam stęskniony”) nie była wówczas w żadnym razie tak ściśle związana z pasyjną pieśnią Paula Gerhardta „O Haupt voll Blut und Wunden” („O głowo we krwi, ranach”) aby takie nawiązanie zostało samo przez się zrozumiane; ponadto melodia ta była w Lipsku tak powszechnie używana dla „Wie soll ich dich empfangen” („Jak mam przyjąć cię”), że żaden słuchacz nie mógł się tu domyślać jakiegoś szczególnego nawiązania do Męki Pańskiej. Wśród pozostałych opracowań chorałowych I części *Oratorium* zwraca uwagę połączenie strofy „Er ist auf Erden kommen arm” („Na ziemię przyszedł on ubogi”) ze swobodną poezją recytatywu; zadaniem pieśni kościelnej jest tu oczywiście podkreślenie przełomowego momentu biblijnej relacji: „Und sie gebar ihren ersten Sohn” („I porodziła syna swego pierworodnego”). Ale chorał końcowy także nie zadowala się tradycyjną czterogłosowością, lecz interludiami z trąbką obbligato nawiązuje do chóru wstępnego.

### Gloria in excelsis Deo - BWV 191

NBA 1/2, 173, CW: ca 17 min.

[CHÓR. S I, II, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. + ob. I,  
fl. tr. II + ob. II, sm., b.c.]

D 3, C

„Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.”

<sup>59</sup> Obszerniejszą analizę całego *Oratorium* przeprowadził zarówno autor (Monachium 1967) jak i Walter Blankenburg (Monachium i Kassel 1982) - por. spis literatury.

<sup>60</sup> Bach rzeczywiście najpierw naniósł te początkowe słowa do autografu partytury *Oratorium na Boże Narodzenie*, zapewne nie w przemyślanym zamiarze, lecz bezwiednie, kopiując świecki wzór, z którego przenosił muzykę.

Post orationem:

2. [DUET. S, T, fl. tr. I + II, v. I, II, va, b.c.] G C  
 Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.
3. [CHÓR. S I, II, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] D 3  
 Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.

Nie wiemy, z jakiej okazji powstała ta łacińska bożonarodzeniowa muzyka. W każdym razie wykonanie łacińskiej kantaty podczas głównego nabożeństwa w Lipsku byłoby czymś tak niezwykłym, iż wątpić należy, czy w ogóle utwór Bach napisał z takim przeznaczeniem, czy też może raczej na zupełnie inną okazję - czy to, aby wykonać samemu utwór w innych okolicznościach, czy też jako pracę zamówioną przez zamiejscowego zleceniodawcę; krótko mówiąc, czy w ogóle chodzi tu o „kantatę” w utartym znaczeniu tego słowa.

Tekst utworu składa się tylko z łacińskiej wersji śpiewu aniołów według Łukasza II, 14 („Chwała Bogu na wysokościach ...”) i dołączonej małej doksologii („Chwała niech będzie Ojcu i Synowi ...); słowa rozdzielone są na trzy części, z których pierwsza miała być wykonywana przed, a dwie pozostałe po kazaniu.

Sama kompozycja nie jest nowa: wszystkie trzy części są zapożyczeniami z „Missa”<sup>\*</sup> z *Mszy h-moll*, której część wstępna z „Gloria” mogła zostać przejęta praktycznie bez zmian. Na część drugą wybrał Bach „Domine Deus” zmieniając tekst i dokonując nieznacznych skrótów, a część trzecia powstała w podobny sposób przez zmianę tekstu z „Cum Sancto Spiritu”, przy czym umieszczenie początkowych słów pociągnęło za sobą konieczność nieznacznego wydłużenia utworu<sup>61</sup>.

### *Drugi dzień świąt Bożego Narodzenia*

EPISTOLA: Tyt. III, 4-7 (miłosierdzie Boże objawiło się w Chrystusie)

EWANGELIA: Łuk. II, 15-20 (pasterze u żłóbka)

*Obchodzony także jako dzień św. Szczepana Męczennika:*

EPISTOLA: Dz. VI, 8 - VII, 2a i VII, 51-59 (męczeńska śmierć św. Szczepana)

EWANGELIA: Mat. XXIII, 34-39 (Jeruzalem, które zabijasz proroków!)

### **Darzu ist erschienen der Sohn Gottes - BWV 40**

NBA I/3, CW: ca 20 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, cor. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] F C  
 „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, daß er die  
 Werke des Teufels zerstöre.”
2. RECITATIVO [T, b.c.] F-B C  
 Das Wort ward Fleisch und wohnet in der Welt,  
 Das Licht der Welt bestrahlt den Kreis der Erden,

<sup>\*</sup> Nazwą „Missa” określił Bach dwie początkowe części *Mszy h-moll*, mianowicie *Kyrie* i *Gloria* (przyp. tłum.).

<sup>61</sup> Szczegóły co do relacji między prawzorem i parodią zawiera Kritischer Bericht NBA I/2.

- Der große Gottessohn  
 Verläßt des Himmels Thron,  
 Und seiner Majestät gefällt,  
 Ein kleines Menschenkind zu werden.  
 Bedenkt doch diesen Tausch, wer nur gedenken kann;  
 Der König wird ein Untertan,  
 Der Herr erscheint als ein Knecht  
 Und wird dem menschlichen Geschlecht  
 - O süßes Wort in aller Ohren! -  
 Zu Trost und Heil geboren.
3. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ cor. I, d. drewn., sm.)] g C  
**Die Sünd macht Leid;**  
**Christus bringt Freud,**  
**Weil er zu Trost in diese Welt ist kommen.**  
**Mit uns ist Gott**  
**Nun in der Not:**  
**Wer ist, der uns als Christen kann verdammen?**
4. ARIA [B, ob. I, II, sm., b.c.] d  $\frac{3}{8}$   
 Höllische Schlange,  
 Wird dir nicht bange?  
 Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt,  
 Ist nun geboren,  
 Und die verloren,  
 Werden mit ewigem Frieden beglückt.
5. RECITATIVO [A, sm., b.c.] B-B C  
 Die Schlange, so im Paradies  
 Auf alle Adamskinder  
 Das Gift der Seelen fallen ließ,  
 Bringt uns nicht mehr Gefahr;  
 Des Weibes Samen stellt sich dar,  
 Der Heiland ist ins Fleisch gekommen  
 Und hat ihr allen Gift benommen.  
 Drum sei getrost! betrübter Sünder.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr. jak w 3)] d C  
**Schüttle deinen Kopf und sprich:**  
**Fleuch, du alt Schlange!**  
**Was erneurst du deinen Stich,**  
**Machst mir angst und bange?**  
**Ist dir doch der Kopf zerknickt,**  
**Und ich bin durchs Leiden**  
**Meines Heilands dir entrückt**  
**In den Saal der Freuden.**
7. ARIA [T, cor. I, II, ob. I, II, b.c.] F  $\frac{12}{8}$   
 Christenkinder, freuet euch!  
 Wütet schon das Höllenreich,  
 Will euch Satans Grimm erschrecken:  
 Jesus, der erretten kann,  
 Nimmt sich seiner Küchlein an  
 Und will sie mit Flügeln decken.
8. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr. jak w 3)] f C  
**Jesu, nimm dich deiner Glieder**  
**Ferner in Genaden an;**  
**Schenke, was man bitten kann,**  
**Zu erquicken deine Brüder;**  
**Gib der ganzen Christenschar**  
**Frieden und ein selges Jahr!**

**Freude, Freude über Freude!  
Christus wehret allem Leide.  
Wonne, Wonne über Wonne!  
Er ist die Genadensonne.**

Kantata ta z roku 1723, pierwszego roku lipskiego urzędowania Bacha, tylko w niewielkim stopniu odwołuje się do czytania na ten dzień, i przedstawia Jezusa jako tego, który zgładzi grzech sprowadzony na świat przez Adama. Tekst obfituje w biblijne aluzje:

Część wstępna pochodzi z Pierwszego Listu św. Jana, III, 8.

„Das Wort ward Fleisch und wohnet in der Welt” („A słowo ciałem się stało i zamieszkało wśród nas” - część 2) opiera się na Ewangelii wg. św. Jana I, 14.

„Die Schlange, so im Paradies auf alle Adamskinder das Gift der Sünde fallen ließ” („Wąż, który w raju na wszystkie dzieci Adama jad grzechu sprowadził” - część 5) odwołuje się do I Księgi Mojżeszowej III, opowieści o grzechu pierworodnym, której słowa z 15 wiersza: „Nieprzyjaźń położę między tobą i między niewiastą, między nasieniem twoim i między nasieniem jej; ono zdepcze ci głowę ...” interpretowane były w egzegezie biblijnej za czasów Bacha jako zapowiedź przyjścia Chrystusa<sup>62</sup>.

Także części czwarta i szósta wykorzystują obraz węża, któremu Chrystus zdepcze głowę.

Natomiast zwrot „Jesus ... nimmt sich seiner Küchlein an” („Jezus ... troszczy się o swe kurczęta”) w części siódmej korzysta z obrazu z Ewangelii na dzień św. Szczepana (Mat. XXIII, 37): „ileż to razy chciałem zgromadzić dzieci twoje, tak jako zgromadza kokosz kurczęta swoje pod skrzydła, a nie chcieliście!”

Ta ostatnia aluzja pozwala przypuszczać, że kantata przeznaczona jest na dzień św. Szczepana, nawet jeśli poza tym nie ma w niej żadnych szczegółów wspierających to przypuszczenie.

Godne uwagi jest też występowanie w niej aż trzech strof chorałów, podczas gdy powtórnie wykonana poprzedniego dnia kantata 63 nie zawiera ani jednej. Dwie z trzech części chorałowych pochodzą z pieśni bożonarodzeniowej: część trzecia jest trzecią strofą pieśni „Wir Christenleut” Kaspara Fügera (1592), a część ósma - czwartą strofą pieśni „Freuet euch, ihr Christen alle” Christiana Keymanna (1645). Część szósta, druga strofa pieśni Paula Gerhardta „Schwing dich auf zu deinem Gott” (1653), została tu niewątpliwie użyta jedynie z uwagi na swą specyficzną treść; choć tak dobrze tu pasuje, mogła zostać dołączona do tekstu później (por. podany uprzednio na str. 38 podstawowy schemat tekstu dla kantat z tej grupy).

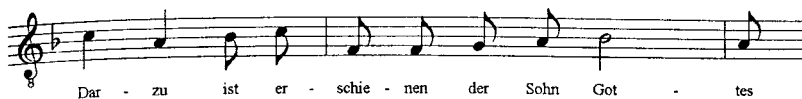
Częścią kantaty wywierającą największe wrażenie jest, jak to często bywa u Bacha, odświętny chór wstępny, któremu współdziałał dwóch rogów nadaje świątecznie radosny charakter. Nawołujący do boju zew rogu



otwiera instrumentalny ritornel; po jego powtórzeniu (przetransponowanym do dominanty) następuje kontynuacja w postaci sekwencji występujących na przemian chórów instrumen-

<sup>62</sup> Bliższe informacje na ten temat u Helene Werthemann, *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten*, Tybinga 1960, s. 16-18.

tów. Część główna pod względem muzycznym jest poszerzonym powtórzeniem przygrywki instrumentalnej, której początek przerywany jest homofonicznymi wejściami chóru i przedłużony powtórzeniami, podczas gdy kontynuacja ritornelu przyjmuje partię chóru w postaci „chóru wbudowanego” (31-). Środkową część wstępnego utworu stanowi kunsztownie zbudowana fuga chórowa. Swym nowo rozwiniętym, śpiewnym tematem



przeciwstawia koncertująco-instrumentalnej koncepcji części głównej dominację czynnika wokalnego. Pierwsze przeprowadzenie wykonywane jest tylko przez głosy wokalne z towarzyszeniem continuo; w drugim - już z (częściowo samodzielnie prowadzonymi) instrumentami - dochodzi drugi temat „daß er die Werke des Teufels zerstöre” („aby zepsował uczynki dyjabelskie”); następuje teraz gęsta tkanina strett, nim fuga zakończy się swobodnie płynącą polifonią doprowadzając do swobodnego powtórzenia części początkowej.

Część druga, prosty recytatyw secco, ukazuje cud stawania się Boga człowiekiem. Do głównego tematu kantaty, Chrystusa jako pogromcy grzechu, powraca dopiero część trzecia - nie tylko w tekście, ale i w chromatyce znamionującej harmonizację tego czterogłosowego utworu chorałowego.

Bojowy ton części wstępnej rozbrzmiewa ponownie w arii basowej (część 4), utworze pełnym żywiołowego dramatyzmu. Przy pomocy mieniającej się barwami harmoniki nakreślony jest obraz „węża piekielnego” (höllische Schlange); zarazem charakter triumfalny nadaje utworowi energiczny, punktowany rytm 3/8 i przejrzysta, przywodząca na myśl taniec, okresowość: cały utwór oparty jest na schemacie podstawowym 2 + 2 + 4 takty, poszerzanym jedynie z rzadka przez zdwojenie pierwszej połowy i przerwany jeden jedyny raz przez wtrącenie jednego taktu (105) pod sam koniec.

Nacechowany motywem akompaniament smyczków uwydatnia słowa altowego recytatywu „Die Schlange, so im Paradies” („Wąż, który w raju”): prorocstwo się spełniło, grzech Adama jest zgładzony. Po prostym czterogłosowym chorale (część 6) następuje druga aria kantaty (część 7), która brzmieniem jeszcze bardziej niż pierwsza przypomina chór wstępny, tym razem jednak swym odświętnym charakterem objawiającym się w obsadzie instrumentów dętych, w melodyce opartej na trójdźwiękach i w przechodzeniu partii wokalne do subdominanty. Interpretacji tekstu służą zarówno kunsztowne koloratury tenoru na „freuet” („cieszyć”), jak i zastygające pauzy w „erschrecken” („przerazić”) w części środkowej. Prosty utwór chorałowy zamyka dzieło.

### Christum wir sollen loben schon<sup>63</sup> - BWV 121

NBA I/3, CW: ca 21 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, b.c. (+ c-tto, trbne I-III, ob. d'am., sm.)

e-fis ♯

Christum wir sollen loben schon,  
Der reinen Magd Marien Sohn,

<sup>63</sup> schon = schön.

- So weit die liebe Sonne leucht  
Und an aller Welt Ende reicht.**
2. ARIA [T, ob. d'am., b.c.] h  $\frac{3}{4}$   
 O du von Gott erhöhte Kreatur,  
 Begreife nicht, nein, nein, bewundre nur:  
 Gott will durch Fleisch des Fleisches Heil erwerben.  
 Wie groß ist doch der Schöpfer aller Dinge,  
 Und wie bist du verachtet und geringe,  
 Um dich dadurch zu retten vom Verderben.
3. RECITATIVO [A, b.c.] D-C C  
 Der Gnade unermesslichen Wesen  
 Hat sich den Himmel nicht  
 Zur Wohnstatt auserlesen,  
 Weil keine Grenze sie umschließt.  
 Was Wunder, daß allhie Verstand und Witz gebricht,  
 Ein solch Geheimnis zu ergründen,  
 Wenn sie sich in ein keusches Herze gießt.  
 Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren,  
 Um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu kehren.
4. ARIA [B, sm., b.c.] C C  
 Johannes freudenvolles Springen  
 Erkannte dich, mein Jesu, schon.  
 Nun da ein Glaubensarm dich hält,  
 So will mein Herze von der Welt  
 Zu deiner Krippen brünstig dringen.
5. RECITATIVO [S, b.c.] G-h C  
 Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen?  
 Es seufzt mein Herz: Mit bebender und fast geschlossener Lippen  
 Bringt es sein dankend Opfer dar.  
 Gott, der so unermeßlich war,  
 Nimmt Knechtsgestalt und Armut an.  
 Und weil er dieses uns zugutgetan,  
 So laß ich mit der Engel Chören  
 Ein jauchzend Lob- und Danklied hören!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. + instr. jak w 1.] e-fis C  
**Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,  
 Christ, geboren von der reinen Magd,  
 Samt Vater und dem Heiligen Geist  
 Von nun an bis in Ewigkeit.**

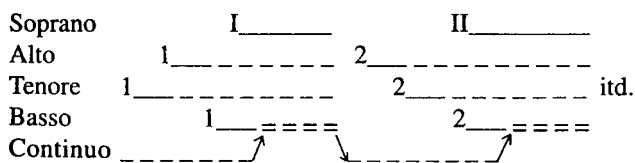
Podstawą dla poetyckiego tekstu do tej chorałowej kantaty (40-), którą Bach skomponował na 26 grudnia 1724 r., jest zniemczony przez Marcina Lutra (1524) starodawny hymn kościelny „A solis ortus cardine”. Jak zwykle, nieznanemu autorowi tekstu zachował w dosłownym brzmieniu początkową i końcową (tzn. 8-mą) strofę, natomiast ze strof środkowych po jednej przerobił na każdą z obu arii, a po dwie na każdy z obu recytatywów. Ze strofy 2 powstała więc część druga, ze strof 3-4 część trzecia, ze strofy 5 część czwarta i ze strof 6-7 część piąta. Trudno byłoby wykazać ściślejszy związek z czytaniem na ten dzień, ale zwroty takie jak „so will mein Herze ... zu deiner Krippen brünstig dringen” („to serce me żarliwie ... chce do twego żłóbka docisnąć się” - część 4) i „Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen?” („Lecz jako się jawisz mi w twym żłóbku?” - część 5) wskazują, że owego roku dzień ten nie był obchodzony jako dzień św. Szczepana, lecz jako drugie święto Bożego Narodzenia z czytaniem o pastarach i żłóbku.



Autor tekstu, który posłużył Bachowi, wyraźniej niż w Lutrowym tłumaczeniu hymnu uporządkował myśli sporządzając z nastawionego na wielbienie wzoru wierszowane kazanie. Pierwsza połowa kantaty (części 1-3) opiewa niepojęty cud narodzin Syna Bożego; druga (części 4-6) zawiera odpowiedź człowieka, który ze złości zwraca się do żłóbka. Już stanowiący wzór hymn wskazywał na podskoki św. Jana w ciele matki (Łukasz I, 44), zaś autor tekstu kantaty rozwija myśl dalej w części czwartej: „Nun da mein Glaubensarm dich hält, so will mein Herze von der Welt zu deiner Krippen brünstig dringen” („A gdy cię trzyma wiary ramię me, serce me od świata żarliwie chce do twego żłóbka docisnąć się”). Trzymanie Jezusa ramieniem wiary i odwrócenie się od świata zapewne nie przypadkowo wskazują na słowa sędziwego Symeona podczas okazania Jezusa w świątyni (Łukasz II, 22-32) wykraczając tym samym poza wzór, którym była pieśń Lutra.

Melodia wybranego chorału musiała już za czasów Bacha mieć w sobie coś archaicznego. Jest ona co prawda uproszczonym ujęciem pradawnej melodii hymnu, przejmuje jednak od niej rozmyte stosunki tonalne: początek kaže się spodziewać melodii w tonacji doryckiej, lecz melodia kończy się w tonacji frygijskiej.

Muzyka Bacha do wstępnej części podkreśla to wrażenie starodawności swą formą motetu chorałowego (22): każdy wers wprowadzany jest imitacyjnie przez trzy dolne głosy ponad samodzielnie prowadzonym continuoem a następnie wykonywany jest przez sopran w podwojonych wartościach nut. Od momentu wejścia sopranu głosy dolne kontrapunktują nietematycznie, a continuo jednoczy się z basem chóru, tak że utwór nigdzie nie wykracza poza czterogłosowość. Struktura utworu daje się przedstawić następująco (1 - wers 1, I - wers 1 w augmentacji, itd.):



Nie zawierające tematu głosy o swobodnej polifonii są jednak wzajemnie powiązane motywicznie przez figurę, która wyprowadzona jest z początku 1 wersu pieśni a po raz pierwszy pojawia się w continuo w taktie 2:



Głosom wokalnemu towarzyszą colla parte wszystkie instrumenty w skład których wchodzi oprócz smyczków i oboju miłosnego jeszcze czterogłosowy zestaw puzonów: kornet (cynk), jako instrument zazwyczaj stosowany w rejestrze sopranowym, oraz puzony I, II, III, i instrumentacja ta również przyczynia się do pogłębienia wrażenia starodawności w tym utworze.

Część druga rozpoczyna „nowoczesne” części kantaty. Zwraca uwagę nieregularna okresowość wstępnego ritornelu (3 + 3 + 2 + 2 + 2 takty) i jego kadencja w równoległej tonacji D-dur: aby przy powtórzeniu po części głównej mógł się zakończyć w głównej tonacji, musi

zostać znacznie zmieniony. Tendencja do przekształcania tematyki jest zresztą także widoczna w przebiegu arii, co pozwala szczęśliwie uniknąć stereotypowości czystej formy da capo i nadaje tej części niekonwencjonalny rys.

Część trzecia skomponowana jest jako secco i nie wymagałaby szczególnego komentarza, gdyby Bach na koniec nie zinterpretował słów „um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu kehren” („by zwrócić się ku ludziom w przecudowny sposób”) nadzwyczaj śmiałym i zaskakującym zwrotem harmonicznym: po akordzie sekstowym w Cis-dur następuje miast oczekiwanego fis-moll niespodziewany zwrot do C-dur przez zmniejszony akord septymowy. W instrumentalnych utworach Bacha nieprzygotowanych progresji tego rodzaju raczej się nie znajdzie; usprawiedliwia je tekst, który tu mówi o „cudzie” narodzin Jezusa.

Przejdźcie do wymiaru ludzkiego, do człowieka kontemplującego cud, które przynosi część czwarta, znajduje swój wyraz również w kompozycji. Aria basowa wyposażona w zespół smyczków o pełnym brzmieniu jest najbardziej wpadającą w ucho częścią kantaty; przyczynia się do tego jej nieskomplikowana, diatoniczna melodyka i jej przejrzysta, prosta harmonika, jak również mozaika jej wielokrotnie odmienianych zestawień fragmentów tematu ekspozowanego w ritornelu, tak że przez całą arię natrafia się wciąż na coś już słyszanego. Mimo jej kunsztownej tematyki rozbudowanej w wielokrotnych motywicznych imitacjach, aria sprawia wrażenie, jakby przeważała w niej homofonia, dzięki harmonijnemu brzmieniu pochodów tercji i sekst.

Prostym secco jest również drugi recytatyw kantaty (część 5) poprzedzający chorał końcowy (część 6), w którym Bach melodię w tonacji kościelnej nader zgrabnie opracowuje w systemie tonalnym dur-moll swej epoki.

### Selig ist der Mann (*Dialogus*) - BWV 57

NBA 1/3 - CW: ca 28 min.

- |    |   |                 |
|----|---|-----------------|
| 1. | ARIA [B; ob. I, II, taille + sm.; b.c.]<br>„Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet;<br>denn nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfahen.”   | g $\frac{3}{4}$ |
| 2. | RECITATIVO [S, b.c.]<br>Ach! dieser süße Trost<br>Erquickt auch nur mein Herz,<br>Das sonst in Ach und Schmerz<br>Sein ewig Leiden findet<br>Und sich als wie ein Wurm in seinem Blute windet.<br>Ich muß als wie ein Schaf<br>Bei tausend rauhen Wölfen leben;<br>Ich bin ein recht verlaßnes Lamm<br>Und muß mich ihrer Wut<br>Und Grausamkeit ergeben.<br>Was Abeln dort betraf,<br>Erpresset mir<br>Auch diese Tränenflut.<br>Ach! Jesu, wüßt ich hier<br>Nicht Trost von dir,<br>So müßte Mut und Herze brechen,<br>Und voller Trauren sprechen: | Es-c C          |
| 3. | ARIA [S, sm. b.c.]<br>Ich wünschte mir den Tod, den Tod,<br>Wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest.  | c $\frac{3}{4}$ |

- Ja wenn du mich annoch betrübtest,  
So hätt ich mehr als Höllennot.
4. RECITATIVO [S, B, b.c.] g-B C  
 Jezus  
 Ich reiche dir die Hand  
 Und auch damit das Herze.  
 Dusza  
 Ach! süßes Liebespfand,  
 Du kannst die Feinde stürzen  
 Und ihren Grimm verkürzen.
5. ARIA [B, sm., b.c.] B  $\frac{3}{4}$   
 Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen,  
 Die dich nur stets bei mir verklagen,  
 Drum fasse dich, bedrängter Geist.  
 Bedrängter Geist, hör auf zu weinen,  
 Die Sonne wird noch helle scheinen,  
 Die dir itzt Kummerwolken weist.
6. RECITATIVO [S, B, b.c.] Es-d C  
 Jezus  
 In meiner Schoß liegt Ruh und Leben,  
 Dies will ich dir einst ewig geben.  
 Dusza  
 Ach! Jesu, wär ich schon bei dir,  
 Ach striche mir  
 Der Wind schon über Gruft und Grab,  
 So könnt ich alle Not besiegen.  
 Wohl denen, die im Sarge liegen  
 Und auf den Schall der Engel hoffen!  
 Ach! Jesu, mache mir doch nur  
 Wie Stephano den Himmel offen!  
 Mein Herz ist schon bereit,  
 Zu dir hinaufzusteigen.  
 Komm, komm, vergnügte Zeit!  
 Du magst mir Gruft und Grab  
 Und meinen Jesum zeigen.
7. ARIA [S, v. solo, b.c.] g-B  $\frac{3}{8}$   
 Ich ende  
 Behende  
 Mein irdisches Leben.  
 Mit Freuden  
 Zu scheiden  
 Verlang ich itzt eben.  
 Mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier,  
 Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?
8. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] B  $\frac{3}{4}$   
**Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen und gläube,  
 Daß ich dein Seelenfreund immer und ewig verbleibe,  
 Der dich ergötzt  
 Und in den Himmel versetzt  
 Aus dem gemarteten Leibe.**

Wśród kantat Bacha na drugi dzień świąt Bożego Narodzenia kantata ta jest naprawdę „kantatą na dzień św. Szczepana”, bowiem nie odwołuje się wcale do narodzin Chrystusa i zaczyna się od razu pochwałą męczeństwa. Jest jednak zarazem także kantatą najbliższą

osobistej sytuacji każdego człowieka; gdyż tematem jej jest - co okazuje się zaraz w części drugiej - nie zagrożenie z zewnątrz, prześladowanie, lecz udręka pokusą grzechu, za zwycięstwo nad którą wielbiony jest Chrystus. Zindywidualizowanemu tematowi odpowiada obsada: Bach sam określił obie postacie tej kantaty-dialogu (47) jako „Jezusa” i „Duszę” („anima”), a charakter dialogu utrzymuje się aż po czterogłosowy chorał końcowy.

Autor poetyckiego tekstu, Georg Christian Lehms (29-), nawiązuje myślami zarówno do Epistoły jak i Ewangelii, wzbogacając oba czytania dalszymi aluzjami biblijnymi<sup>64</sup>. Część wstępną stanowi cytat z Listu św. Jakuba (I, 12): kto wytrwa w pokusie, otrzyma koronę (po grecku: *stephanos*\*) żywota. Żeby zrozumieć następujący recytatyw musimy wiedzieć, że Abel, który jest wymieniony w Ewangelii (Mat. XXIII, 35), w tradycyjnej nauce chrześcijańskiej zestawiany jest jako pierwszy męczennik starego przymierza ze św. Szczepanem, pierwszym męczennikiem nowego przymierza. W starym przymierzu dusza musi „mieszkać jak owca pośród tysiąca wilków srogich” (obraz, który powraca u Mateusza X, 16). „Co Abła tam spotkało, także mi ów potok łez wyciska” i gdyby Jezus nie miłował duszy, to musiałaby życzyć sobie śmierci (część 3). W części czwartej następuje przygotowane już przejście w świat nowego przymierza: Jezus podaje duszy rękę; on pobić może wrogów (część 5) i dlatego także dusza może mieć nadzieję, że u kresu swego życia znajdzie, jak św. Szczepan (Dz. VII, 55) otwarte niebo (część 6). Śmierć przynosi utęsknione zjednoczenie z Jezusem (część 7). O ile Lehms przewidział jako zakończenie strofę chorału o treści refleksyjnej - „Krótki jest twój ziemski żywot” z pieśni „Gott Lob, die Stund ist kommen” Johanna Heermanna (1632) - to Bach włącza chorał końcowy do dialogu: na pytanie duszy „cóż mi podarujesz?” z części siódmej, Jezus obiecuje jej królestwo niebieskie słowami szóstej strofy pieśni nazywanej „rozmową duszy z Chrystusem” Ahasverusa Fritscha „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen” (1668).

Zgodnie z dialogowym charakterem utworu, element dramatyczny jest wyraźniej wyczuwalny niż w innych kantatach kościelnych. Dotyczy to również kompozycji Bacha. Recytatywy bliższe są swemu pierwotnemu zadaniu w operze, posuwania akcji do przodu; są prostymi recytatywami *secco*, przejściami do nowego, szerzej opracowywanego w ariach „afektu”. Obsada utworu ogranicza się prawie wyłącznie do dwóch śpiewaków-solistów: sopranu i basu, oraz smyczków i *continua*. Jedynie w końcowym chorale wymgany jest czterogłosowy chór, a w obu częściach krańcowych, 1 i 8, przyłącza się do smyczkowej orkiestry obój I i II oraz *taille*, lecz nie samodzielnie, a tylko ją wzmacniając.

Część wstępna formalnie mieści się między ariosem a arią. Wprowadzający ritornel jest, zapewne celowo, mało wyrazisty tematycznie, a następujące trzy odcinki śpiewane stanowią odpowiedniki tak pod względem tekstu jak i muzyki, których formy co prawda nie nakładają się, lecz się krzyżują:

|         |   |    |   |
|---------|---|----|---|
| Tekst:  | 1 | 2  | 2 |
| Muzyka: | A | A' | B |

Dominujące wrażenie w tej części sprawia jednak pełna wyrazu partia wokalna z jej szeroko rozpostartą linią melodyczną i jej długimi, wytrzymywanymi dźwiękami, których opada-

<sup>64</sup> Idziemy tu w zasadzie za wywodami H. Werthemann, op. cit., s. 56-.

\* Szczepan, to spolszczona forma imienia Stefan (przyj. tłum.).

jące lub wznoszące się następstwo przywodzi spokój („Selig” - „błogosławiony”, „Krone” - „korona”) bądź napięcie („bewähret” - „wytrwa”).

Bardziej wykorzystane do tematyki kompozycji niż w tej wstępnej części są kontrasty występujące w tekście w części trzeciej. Już w ritornelu smyczków wyróżnić można dwa motywy o odmiennym charakterze, jeden, odznaczający się wznoszeniem z następującym potem dalekim skokiem interwałowym w dół, rozbrzmiewa potem do słów „Ich wünschte mir den Tod” („Życzyłbym sobie śmierci”):



Drugi jest prawie menuetową figurą, której potem w części wokalne przyporządkowane są słowa „wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest” („gdybyś, mój Jezu, mnie nie miłował”):



Znamienne jest przy tym dla estetyki epoki Bacha, że nierealność wypowiedzi - „Życzyłbym sobie, gdyby nie ...” - zostaje całkowicie pominięta: śmierć (w oddaleniu od Jezusa) i życie (w miłości Jezusa) są mimo to przeciwieństwami, z których kompozytor pozyskuje swój materiał tematyczny.

Trzecia aria kantaty (część 5) ma z poprzednią arią wspólną instrumentację, zespół smyczków, różni się jednak od niej całkowicie swym „afektem”: powtarzane szesnastki, promienne B-dur, opadające i wznoszące się łamane trójdźwięki współdziałają w oddaniu chwały Chrystusa jako zwycięzcy swych wrogów; jedynie posępniejsze dźwięki w moll na słowie „verkla-gen” („oskarżają”) oraz w środkowej części arii przypominają o sytuacji wyjściowej podanej w treści kantaty.

Dusza, teraz już pocieszona, wypowiada w pełnym wyrazu recytatywie swą tęsknotę za niebem. Tą miłosną tęsknotą do życia po śmierci, dla nas już prawie niepojmowalną („Wohl denen, die im Sarge liegen” - „szczęśliwi ci, co w trumnie leżą”) owładnięta jest także następna aria (część 7), której słowa („Ich ende behende mein irdisches Leben” - „Ja kończę ochoczo ziemskie moje życie”) Bach przyodział muzyką o bolesno-namiętnej błogości. Pierwsze takty solo skrzypiec przedstawiają obrazowo ten „koniec” jako raptowne padanie w ramiona Jezusa:



W muzyce do słów „Mein Heiland, ich sterbe” („Mój Zbawco, umieram”) mistyczne umiłowanie Jezusa i śmierci osiąga doskonałość artystycznej formy, jaką rzadko tylko udaje się osiągnąć. Konsekwentnie aria pozbawiona jest da capo. Kończy się w równoległej durowej tonacji B-dur pytaniem: „was schenkest du mir?” („cóż mi podarujesz?”), na które udziela

odpowiedzi czterogłosowy utwór chorałowy (część 8): wiara oznacza dla chrześcijanina ocalenie od śmierci.

**Und es waren Hirten in derselben Gegend**  
**Oratorium na Boże Narodzenie - BWV 248, część II**

NBA II/6, 57 - CW: ca 29 min.

- |   |                  |
|---|------------------|
| 10. SINFONIA [fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II, ob. da c. I, II, sm., b.c.]   | G $\frac{12}{8}$ |
| 11. EVANGELISTA [T, b.c.]   | e-h C            |
| „Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde. Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herren leuchtet um sie, und sie furchten sich sehr.”  |                  |
| 12. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  | G C              |
| <b>Brich an, o schönes Morgenlicht,<br/>Und laß den Himmel tagen!<br/>Du Hirtenvolk, erschrecke nicht,<br/>Weil dir die Engel sagen,<br/>Daß dieses schwache Knäbelein<br/>Soll unser Trost und Freude sein,<br/>Dazu den Satan zwingen<br/>Und letztlich Friede bringen!</b> |                  |
| 13. EVANGELISTA [T, S, sm., b.c.]   | D-h C            |
| „Und der Engel sprach zu ihnen:“<br>Angelus<br>„Fürchtet euch nicht, siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volke widerfahren wird. Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt David.”                                 |                  |
| 14. RECITATIVO [B, ob. d'am. I, II, ob. da c. I, II, b.c.]  | G-e C            |
| Was Gott dem Abraham verheißen,<br>Das läßt er nun dem Hirtenchor<br>Erfüllt erweisen.<br>Ein Hirt hat alles das zuvor<br>Von Gott erfahren müssen.<br>Und nun muß auch ein Hirt die Tat,<br>Was er damals versprochen hat,<br>Zuerst erfüllet wissen.                        |                  |
| 15. ARIA [fl. tr. I, b.c.]  | e $\frac{3}{8}$  |
| Frohe Hirten, eilt, ach, eilet,<br>Eh ihr euch zu lang verweilet,<br>Eilt, das holde Kind zu sehn!<br>Geht, die Freude heißt zu schön,<br>Sucht die Anmut zu gewinnen,<br>Geht und labet Herz und Sinnen!   |                  |
| 16. EVANGELISTA [T, b.c.]   | G-a C            |
| „Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen.”   |                  |
| 17. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  | C C              |
| <b>Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,<br/>Des Herrschaft gehet überall!<br/>Da Speise vormals sucht ein Rind,<br/>Da ruhet itzt der Jungfrau'n Kind.</b>   |                  |

18. RECITATIVO [B. ob. d'am. I, II, ob. da c. I, II, b.c.] a-G C  
 So geht denn hin, ihr Hirten, geht,  
 Daß ihr das Wunder seht:  
 Und findet ihr des Höchsten Sohn  
 In einer harten Krippe liegen,  
 So singet ihm bei seiner Wiegen  
 Aus einem süßen Ton  
 Und mit gesamtem Chor  
 Dies Lied zur Ruhe vor!
19. ARIA [A, fl. tr. I; ob. d'am. I, II, ob. da c. I, II + sm.; b.c.] G  $\frac{2}{4}$   
 Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh,  
 Wache nach diesem vor aller Gedeihen!  
 Labe die Brust,  
 Empfinde die Lust,  
 Wo wir unser Herz erfreuen!
20. EVANGELISTA [T, b.c.] D-D C  
 „Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der  
 himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:“
21. CHORUS [S, A, T, B, fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II, ob. da c. I, II, sm., b.c.] G  $\phi$   
 „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden  
 und den Menschen ein Wohlgefallen.“
22. RECITATIVO [B, b.c.] G-G C  
 So recht, ihr Engel, jauchzt und singet,  
 Daß es uns heut so schön gelinget!  
 Auf denn! wir stimmen mit euch ein,  
 Und kann es so wie euch erfreun.
23. CHORAL [S, A, T, B, fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II,  
 ob. da c. I, II, b.c. (+ sm.)] G  $\frac{12}{8}$   
**Wir singen dir in deinem Heer**  
**Aus aller Kraft Lob, Preis und Ehr,**  
**Daß du, o lang gewünschter Gast,**  
**Dich nunmehr eingestellet hast.**

Treść tej części *Oratorium* stanowi - odbiegając od czytania na ten dzień świąt (54) - zwiastowanie narodzin Chrystusa pasterzom. Takie postawienie tematu pociąga za sobą pewną formalną osobliwość: chór, któremu przypada doniosła rola aniołów śpiewających „Chwała Bogu na wysokości”, nie pojawia się oto na początku; utwór otwiera sinfonia instrumentalna, którą za Albertem Schweitzerem możemy, zapewne słusznie, interpretować jako przemienne muzykowanie chórów aniołów (smyczki + flety) i pasterzy (oboje). Sinfonia jest trzyczęściowa (A A' A''); każda z części ma znów trójczłonowy układ zawsze o niezmiennym następstwie: smyczki (+ flety) - oboje - tutti. Z trzech części sinfonii środkowa jest ukształtowana swobodniej, trzecia natomiast jest skróconym da capo pierwszej, tak że możemy w tym utworze dostrzegać poprzednika klasycznej symfonicznej formy sonatowej z ekspozycją (A), przetworzeniem (A') i reprzyką (A''), przy czym temat smyczków przyjmuje rolę pierwszego tematu, temat obojów - tematu drugiego, a tutti - rolę epilogu.

Do pozostałych części zauważmy co następuje:

W części 13 słowa anioła śpiewane są przez sopran. Potem następuje wskazanie na spełnianie się starej obietnicy (część 14) i aria pasterska (część 15); dalsze słowa anioła w części 16 śpiewane są teraz przez Ewangelistę - potwierdzenie nie dramatycznej koncepcji *Oratorium*. Dalszy przykład stanowi część 19, aria „Schlafe, mein Liebster” („Śpij, mój najdroższy”) i przygotowujący ją recytatyw *accompagnato* (część 18). Jeśli przywiązywać wagę do

logicznego rozwoju akcji, to należałoby wraz z Albertem Schweitzerem postulować przeniesienie arii do III części *Oratorium*; bowiem na razie znajdujemy się przecież jeszcze u pasterzy na polu. Ale także tutaj nie chodzi o dramat przebiegający w porządku czasowym, lecz raczej o kazanie muzyczne.

Najbardziej ważką częścią omawianej kantaty jest część 21, szeroko założony chór. Jego forma wywodzi się z motetu (22), dominuje chór, instrumenty pełnią funkcję towarzyszącą; tekst wykonywany jest odcinkami:

- a) „Ehre sei Gott in der Höhe” („Chwała na wysokościach Bogu”)
- b) „und Friede auf Erden” („a na ziemi pokój”)
- c) „und den Menschen ein Wohlgefallen” („w ludziach dobre upodobanie”).

Następnie cały kompleks zostaje powtórzony w skróconej postaci. Każdy z trzech odcinków oparty jest na innej zasadzie muzycznej. Wiążbę w a) stanowi rozbrzmiewający trzykrotnie (na różnych wysokościach) w rodzaju passacaglii bas continua, w odcinku b) nuta pedałowa (również w continuo), i w odcinku c) temat wykonywany - najczęściej parami - przez głosy wokalne. Tak więc passacaglia, nuta pedałowa i kanon są zasadami z których wyłania się chór.

Ogólną formę II części *Oratorium* pojmować można, jak to często bywa w utworach Bacha, zarówno jako dwuczęściową (część 10-17, 18-23), jak też jako uporządkowaną symetrycznie wokół części chórowej 17. Symetryczność formy podkreślona zostaje powrotem tematu sinfonii wstępnej w chorale końcowym. Centrum stanowi wówczas chorał „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall” („Patrzenie, w stajence ciemnej leży tu”), który swym niskim rejestrem (w C-dur) symbolizuje zniesienie się Boga, podczas gdy ta sama melodia w zakończeniu rozbrzmiewająca o kwintę wyżej jest promiennym uwielbieniem zbawczego czynu Boga przez śpiew aniołów i ludzi.

### *Trzeci dzień świąt Bożego Narodzenia*

EPISTOLA: Hebr. I, 1-14 (Chrystus wyższy nad anioły)

EWANGELIA: Jan I, 1-14 (prolog Ewangelii św. Jana)

*Obchodzony także jako dzień św. Jana Apostoła:*

EPISTOLA: I Jana I, 1-10 (Bóg jest światłością; krew Chrystusa oczyszcza z grzechów)

EWANGELIA: Jan XXI, 20-24 (słowa Jezusa do Piotra o Janie)

### **Sehet, welch eine Liebe - BWV 64**

NBA I/3 - CW: ca 25 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, b.c. (+ c-ttino, trbne I-III, sm.)] e c  
 „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,  
 daß wir Gottes Kinder heißen.”
2. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] G c  
**Das hat er alles uns getan,  
 Sein groß Lieb zu zeigen an.  
 Des freu sich alle Christenheit  
 Und dank ihm des in Ewigkeit.  
 Kyrieleis!**



3. RECITATIVO [A, b.c.] C-D C  
 Geh, Welt! behalte nur das Deine,  
 Ich will und mag nichts von dir haben,  
 Der Himmel ist nun meine,  
 An diesem soll sich meine Seele laben.  
 Dein Gold ist ein vergänglich Gut,  
 Dein Reichtum ist geborget,  
 Wer dies besitzt, der ist gar schlecht versorget.  
 Drum sag ich mit getrostem Mut:
4. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] D C  
**Was frag ich nach der Welt  
 Und allen ihren Schätzen,  
 Wenn ich mich nur an dir,  
 Mein Jesu, kann ergötzen.  
 Dich hab ich einzig mir  
 Zur Wollust fürgestellt:  
 Du, du bist meine Lust;  
 Was frag ich nach der Welt.**
5. ARIA [S, sm., b.c.] h C  
 Was die Welt  
 In sich hält,  
 Muß als wie ein Rauch vergehen.  
 Aber was mir Jesus gibt  
 Und was meine Seele liebt,  
 Bleibet fest und ewig stehen.
6. RECITATIVO [B, b.c.] G-G C  
 Der Himmel bleibet mir gewiß,  
 Und den besitz ich schon im Glauben.  
 Der Tod, die Welt und Sünde,  
 Ja, selbst das ganze Höllenheer  
 Kann mir, als einem Gotteskinde,  
 Denselben nun und nimmermehr  
 Aus meiner Seele rauben.  
 Nur dies, nur einzig dies  
 Macht mir noch Kümmernis,  
 Daß ich noch länger soll auf dieser Welt verweilen;  
 Denn Jesus will den Himmel mit mir teilen,  
 Und darzu hat er mich erkoren,  
 Deswegen ist er Mensch geboren.
7. ARIA [A, ob. d'am., b.c.] G §  
 Von der Welt verlang ich nichts,  
 Wenn ich nur den Himmel erbe.  
 Alles, alles geb ich hin,  
 Weil ich genung versichert bin,  
 Daß ich ewig nicht verderbe.
8. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] e C  
**Gute Nacht, o Wesen,  
 Das die Welt erlesen,  
 Mir gefällt du nicht.  
 Gute Nacht, ihr Sünden,  
 Bleibet weit dahinten,  
 Kommt nicht mehr ans Licht!  
 Gute Nacht, du Stolz und Pracht;  
 Dir sei ganz, du Lasterleben,  
 Gute Nacht gegeben.**

Kantata, skomponowana przez Bacha w pierwszym roku jego urzędowania w Lipsku i wykonana po raz pierwszy 27 grudnia 1723 r. prawie wcale nie nawiązuje do szczegółów z tekstów czytań, natomiast z rozważań nad Bożą miłością objawioną w narodzeniu Chrystusa wysnuwa wniosek, że dzieci Boże nie muszą się już więcej troszczyć o ziemskie sprawy, skoro mają pewność życia wiecznego. Tyleż trudno dla nas dziś zrozumieć, co charakterystyczne dla myślenia i namiętności człowieka baroku jest to, że także najbardziej radosne święta roku kościelnego z upodobaniem wiązał z myślami o marności świata, o śmierci i tęsknocie do świata innego.

Forma naszej kantaty zwraca uwagę częstym wykorzystywaniem chorału: aż trzy strofy chorałowe wprowadził do kantaty nieznanemu autorowi tekstu, z tego tylko jedną z pieśni bożonarodzeniowych. Być może mamy tu do czynienia z tym samym autorem, który także tekst kantaty 40 tak hojnie obdarzył strofami chorału (38). W każdym razie wierszowany tekst opiera się niewątpliwie na tekście Johanna Knauera (Gotha 1720) o takim samym początku i takimż przeznaczeniu (39).

Do wstępnej sentencji biblijnej, Pierwszego Listu św. Jana, III, 1, Bach wybrał formę motetu (22) czterogłosowego (z częściowo samodzielnym continuum), zasadę kompozycyjną niezbyt często w dziełach Bacha spotykaną. Smyczki i chór puźonów (z małym cynkiem jako instrumentem sopranowym) wspomagają głosy wokalne i przydają utworowi pewnej surowości, starodawności, ale też charakterystycznego zabarwienia<sup>65</sup>. Cała tematyka tej części wywodzi się z tekstu; wyraża się to szczególnie we wprowadzającym demonstracyjnym „Sehet” („Patrzcie”), porównywalnym może z wskazującym „Also” („Tako”) w motecie „Also hat Gott die Welt geliebt” („Tako Bóg umiłował świat”) z kościelnej muzyki chórowej Heinricha Schütza z 1648 r. W dalszym przebiegu utworu, przez stretta i częste cytaty czoła tematu (bez jego kontynuacji) ów charakter wskazania zostaje jeszcze wzmocniony.

Po chórze wstępnym następuje chorałowa część druga, ostatnia strofa pieśni Lutra z 1524 r. „Gelobet seist du, Jesu Christ” („Pochwalon Jezu Chryste bądź”) w prostym czterogłosowym układzie. W części trzeciej ustawiczne gamowe figury continua podkreślają słowa altu „Geh, Welt! behalte nur das Deine” („Precz świecie! Zachowaj, co twoje”), przez co także ta część nabiera poglądowego charakteru, żywej gestyki. Część ta prowadzi bezpośrednio do następnego chorału, początkowej strofy pieśni Balthasara Kindermanna z 1664 r. „Was frag ich nach der Welt” („A na cóż mi ten świat”), w którym nieprzerwany ruch continua przypomina jeszcze uprzednią gamową motywikę.

Nie mniej obrazowy jest język arii „Was die Welt in sich hält, muß als wie ein Rauch vergehen” („Czym się świat pyszni rad, jak dym musi się rozwiać”). Tekst odwołuje się do słów Biblii, np. do Psalmu XXXVII, 20. „Welt” („świat”) wyobraża taneczny, podobny do gawota charakter utworu, lecz już po kilku taktach proste, periodycznie kroczące figury zostają zastąpione żywą figuracją pierwszych skrzypiec, przy czym ważną rolę znów odgrywa gamowa figura znana już z poprzedzającego recytatywu; może ona odzwierciedlać również dobrze rozwiewanie się w dymie jak i zapowiadane w recytatywie odwracanie się od świata. W części środkowej, krańcowo różnej co do treści („Aber was mir Jesus gibt ...” - „Ale co mi Jezus daje ...”) figury takie konsekwentnie nie pojawiają się.

Recytatyw (część 6) prowadzi do drugiej arii (część 7), której treścią, podobnie jak pierwszej, jest odwracanie się od świata, lecz która teraz spogląda na dary niebios i uderza w bardziej

<sup>65</sup> Zastanawia, że oryginalny głos oboju miłosnego zawiera adnotację „tacet” tak w części 1 jak i w częściach chorałowych (2, 4, 7). Być może oboista w tych częściach był wykorzystywany do czego innego.

ufne tony, nie tylko w tekście, lecz i w muzyce. Wyraża się to zarówno w tonacji, która po e-moll części wstępnej i h-moll pierwszej arii, teraz tonacją G-dur jedyny raz wśród bardziej rozbudowanych części utworu prowadzi w obszar durowy, lecz zarazem także w stylu, w koncertowaniu oboju miłosnego obbligato w płynnym rytmie na 6/8. A więc motet, taniec i koncert, to środki stylistyczne pojawiające się w częściach dla kantaty najbardziej znaczących.

Piąta strofa pieśni Johanna Francka „Jesu, meine Freude” (1650) utrzymana w prostej czterogłosowości zamyka kantatę.

### Ich freue mich in dir - BWV 133

NBA 1/3 - CW: ca. 20 min.

1. [CHORAL. S + c-tto, A, T, B; ob. d'am. I, II + sm.; b.c.] D ♯  
**Ich freue mich in dir**  
**Und heiße dich willkommen,**  
**Mein liebes Jesulein.**  
**Du hast dir vorgenommen,**  
**Mein Brüderlein zu sein.**  
**Ach, wie ein süßer Ton!**  
**Wie freundlich sieht er aus,**  
**Der große Gottessohn!**
2. ARIA [A, ob. d'am. I, II; b.c.] A ♯  
 Getrost! es faßt ein heilger Leib  
 Des Höchsten unbegreiflichs Wesen.  
 Ich habe Gott - wie wohl ist mir geschehen! -  
 Von Angesicht zu Angesicht gesehen.  
 Ach, meine Seele muß genesen.
3. RECITATIVO [T, b.c.] fis-D ♯  
 Ein Adam mag sich voller Schrecken  
 Vor Gottes Angesicht im Paradies verstecken.  
**Der allerhöchste Gott**  
**Kehrt selber bei uns ein.**  
 Und so entsetzt sich mein Herze nicht;  
 Es kennet sein erbarmendes Gemüte.  
 Aus unermeßner Güte  
**Wird er ein kleines Kind**  
**Und heißt mein Jesulein.**
4. ARIA [S, sm., b.c.] h ♯.  $\frac{12}{8}$ . ♯  
 Wie lieblich klingt es in den Ohren,  
 Dies Wort: mein Jesus ist geboren,  
 Wie dringt es in das Herz hinein!  
 Wer Jesu Namen nicht versteht  
 Und wem es nicht durchs Herze geht,  
 Der muß ein harter Felsen sein.
5. RECITATIVO [B, b.c.] h-D ♯  
 Wohlan! des Todes Furcht und Schmerz  
 Erwägt nicht mein getröstet Herz.  
 Will er vom Himmel sich  
 Bis zu der Erde lenken,  
 So wird er auch an mich  
 In meiner Gruft gedenken.  
**Wer Jesum recht erkennt,**  
**Der stirbt nicht, wenn er stirbt,**  
**Sobald er Jesum nennt.**

6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

D C

Wohlan, so will ich mich  
An dich, o Jesu, halten,  
Und sollte gleich die Welt  
In tausend Stücken spalten.  
O Jesu, dir, nur dir,  
Dir leb ich ganz allein;  
Auf dich, allein auf dich,  
Mein Jesu, schlaf ich ein.

Gdy Bach skomponował na Boże Narodzenie 1724 r. sześciogłosowy *Sanctus* (BWV 232<sup>III</sup>) - ten sam, który wszedł później do *Mszy h-moll* - zanotował sobie w dołu pierwszej strony partytury melodię pieśni „Ich freue mich in dir”, która była dlań najwidoczniej nowa, a więc zapewne nie używana w Lipsku<sup>66</sup>. Ta właśnie melodia stanowi podstawę kantaty chorałowej (40-) na trzeci dzień świąt Bożego Narodzenia 1724 r.



Własnoręczny zapis pieśni „Ich freue mich in dir” na pierwszej stronie partytury *Sanctus* BWV 232<sup>III</sup>. Nad nim wstępny szkic tematu „Pleni sunt coeli” z tegoż *Sanctus*, pod spodem notatka dotycząca głosów owego *Sanctus*: „NB. Partie {głosów} są w Czechach u hrabiego Sporcka” (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Manuskrypty muzyczne Bach P13).

Tekst pieśni pochodzi od Caspara Zieglera (1697) i obejmuje cztery strofy, z których pierwsza i ostatnia zachowana została dosłownie. Obie środkowe strofy nieznanemu autorowi przetworzenia rozdzielił: z drugiej strofy powstały części druga i trzecia, ze strofy trzeciej - części czwarta i piąta. Kilka wersów pieśni zostało przy tym zachowanych po części dosłownie, po części w przybliżeniu dosłownie; wersy te w muzyce Bacha w recytatywowych częściach trzeciej i piątej zostały uwytłumaczone jako arioso.

<sup>66</sup> Dziś znany jest nam zapis tej melodii drukiem dopiero z 1738 r.; można jednak przypuszczać, że sporządzony przez Bacha odpis także sporządzony był z jakiejś (wcześniej opublikowanej) wydrukowanej wersji.

Bezpośredniego związku z czytaniem na ten dzień nie ma; myśli autora, także tam gdzie wprowadza coś od siebie, trzymają się raczej tekstu pieśni wychwalającego cud, iż Bóg stał się bratem ludzi. Już w Starym Testamencie ukazał się Bóg Jakubowi, i jego słowa „Oglądałem Boga twarzą w twarz, a jednak dusza moja ocalała” (I Mojż. XXXII, 31) odniesione zostają w części drugiej do narodzin Chrystusa. W części trzeciej autor tekstu wplata następne porównanie ze Starym Testamentem: Adam musiał się skrywać przed gniewem Boga (I Mojż. III, 8); teraz jednak Bóg zbliża się przyjaźnie i pełen zmiłowania. Własne myśli kontynuuje wreszcie autor w części piątej: śmierć utraciła swą władzę nad chrześcijaninem, Bóg będzie więc także o mnie pamiętał, gdy będę leżał w grobie. Widać, że autor wzbogaca, podobnie jak i w innych kantatach chorałowych, kontemplacyjno-adorujący tekst pieśni komentującymi, kazalnymi myślami, najwyraźniej w części piątej przez odniesienie do sytuacji poszczególnego chrześcijanina („so wird er auch an mich ... gedenken” - „to będzie także o mnie ... pamiętał”).

Kompozycja Bacha ma pewne cechy, które możemy wyjaśnić uwzględnianiem realiów jego urzędu w Lipsku: ostatniego z trzech następujących kolejno po sobie dni świątecznych nie można było nadmiernie obciążać wykonawców, trzeba było więc okazać mistrzostwo w ograniczeniu. Kompozytorowi udało się to w podziwu godny sposób. Instrumentarium składające się z dwóch obojów miłosnych oraz smyczków i continua, zredukowane jest do normalnej obsady, jedynie w częściach krańcowych cynk pomaga jeszcze uwydatnić melodię pieśni powierzoną sopranowi; chór także w koncertującej części wstępnej śpiewa w prostym, podzielonym na poszczególne wersy, czterogłosowym układzie, który tylko w wersach końcowych „Ach wie ein süßer Ton” („Ach, jakież słodki ton”) i „der große Gottessohn” („wielki Boży Syn”) nieco się rozszerza polifonicznie. Radosne poruszenie, którego się można spodziewać po tekście, uwidacznia się zwłaszcza w części orkiestrowej, w której z motywu



rozwija się koncertująca partia smyczków. Niezwykłym jest, że oba oboje miłosne prowadzone są z drugimi skrzypcami i wiolą; tworzą wraz z nimi ruchliwy, lecz kontrastujący swym ugrupowaniem kompleks głosów środkowych pomiędzy podłożem continua a rozległymi, wirtuozowskimi figuracjami pierwszych skrzypiec. Pełne uroku jest nadto powtarzanie jak echa dwóch taktów podczas wspomnianego już rozszerzenia zakończenia wersu „Ach wie ein süßer Ton” („Ach, jakież słodki ton”).

W części drugiej nadal nie ustaje ruch szesnastek z wstępnego chóru, częściowo nawet z uderzająco podobnymi figurami, które zostają teraz przejęte przez oba oboje miłosne obbligato. Motyw czołowy wywodzi się jednak całkowicie z tekstu, który jest podeń podłożony w części głównej, a który przywołuje słuchaczowi trzykrotnie po sobie słowo „Getröst!” („Ufaj!”). W części środkowej dominuje bardziej zwarta, krążąca figura ósemkowa na słowach „wie wohl ist mir geschehen” („jakież mnie szczęście spotkało”), która również pochodzi z ritornelu obojów, i jeśli prześledzić ją do jej początków, nie jest niczym innym, jak basem continua towarzyszącym motywowi czołowemu dominującemu w części głównej:

(„Ge - trost! ge - trost! ge - trost!”)

Oboe d'amore I

II

Continuo

(„wie wohl ist nur ge - sche - hen”)

Część trzecia, recytatyw secco, swymi obiema ariosowymi chorałowymi wstawkami („adagio”) pokrewna jest tropom (19), przy czym co prawda ani tekst nie jest zachowany zbyt ściśle, ani melodia, która rozpoznawalna jest jedynie w wersji „kehrt selber bei uns ein” („zawitał do nas sam”), podczas gdy pozostałe wersy pieśni ograniczają się do reminiscencji melodii.

Druga aria (część 4), jest tworem o uroczej delikatności. Wśród instrumentów w zespole smyczków dominują pierwsze skrzypce; głosy środkowe wycofują się, w continuo zwraca uwagę wielokrotnie powracający ostinaty motyw. Środkowa część arii stanowi kontrast tempem („largo”) i obsadą; continuo milczy, drugie skrzypce i wiola jednoczą się w głosie dolnym, tworząc wraz z sopranem oraz pierwszymi skrzypcami trio. Efekty echa, gra na przemiany na pustych strunach, pasaż skrzypiec solo służą interpretacji tekstu „Wie lieblich klinget es in den Ohren” („Jak miło w uszach dźwięczy”).

Część piąta jest jawnym pendant części trzeciej: jest także skomponowana jako secco, i również kończy się cytatem chorału ze znacznie przekształconą melodią trzech ostatnich wersów pieśni. Po niej następuje końcowa strofa pieśni (część 6) w prostym czterogłosowym układzie.

### Süßer Trost, mein Jesus kömmt - BWV 151

NBA I/3 - CW: ca. 18 min.

1. ARIA [S, fl. tr.; ob. d'am. + sm.; b.c.]

G  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$

Süßer Trost, mein Jesus kömmt,  
Jesus wird anitzt geboren.  
Herz und Seele freuet sich,  
Denn mein liebster Gott hatt mich  
Nun zum Himmel auserkoren.

2. RECITATIVO [B, b.c.]

D-e C

Erfreue dich, mein Herz,  
Denn itzo weicht der Schmerz,  
Der dich so lange Zeit gedrückt.  
Gott hat den liebsten Sohn,  
Den er so hoch und teuer hält,  
Auf diese Welt geschicket.  
Er läßt den Himmelsthron  
Und will die ganze Welt  
Aus ihren Sklavenketten  
Und ihrer Dienstbarkeit erretten.

- O wundervolle Tat!  
Gott wird ein Mensch und will auf Erden  
Noch niedriger als wir und noch viel ärmer werden.
3. ARIA [A, ob. d'am., sm. unisono, b.c.] e ♯  
In Jesu Demut kann ich Trost,  
In seiner Armut Reichtum finden.  
Mir macht desselben schlechter Stand  
Nur lauter Heil und Wohl bekannt,  
Ja, seine wundervolle Hand  
Will mir nur Segenskränze winden.
4. RECITATIVO [T, b.c.] h-G C  
Du treuer Gottessohn,  
Nun hast du mir  
Den Himmel aufgemacht  
Und durch dein Niedrigsein  
Das Licht der Seligkeit zuwege bracht.  
Weil du nun ganz allein  
Des Vaters Burg und Thron  
Aus Liebe gegen uns verlassen,  
So wollen wir dich auch  
Dafür in unser Herze fassen.
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] G C  
**Heut schleußt er wieder auf die Tür  
Zum schönen Paradeis;  
Der Cherub steht nicht mehr dafür,  
Gott sei Lob, Ehr und Preis.**

Tak jak teksty wszystkich Bachowskich kantat na trzeci dzień świąt Bożego Narodzenia, także ta poezja, ułożona przez darmsztadzkiego poetę Georga Christiana Lehmsa (29), nie wykazuje żadnych bliższych związków z czytaniem na ten dzień, tylko daje ogólny wyraz radości z uzyskania zbawienia przez przyjście Jezusa. Wielokrotnie w tekście wskazuje się na paradoks, że uniżenie Boga wywyższa zarazem rodzaj ludzki; wreszcie końcowy chorał, ósma strofa pieśni „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich” (Nicolaus Herman, 1560) poszerza spojrzenie kierując je na grzech pierworodny: raj, z którego Adam został wypędzony, stoi znów otworem.

Kameralna obsada Bachowskiej kompozycji uwzględnia znaczne obciążenie alumnow Św. Tomasza w dniach świąt Bożego Narodzenia: chór śpiewa jedynie końcowy chorał; do czterech śpiewaków solistów dochodzą instrumenty: flet, obój miłosny, smyczki i continuo. Zarazem intymny charakter utworu dostosowany jest także do tekstu, przemawiającego prawie zawsze w pierwszej osobie, podkreślającego w ten sposób znaczenie zbawczego dzieła Boga dla poszczególnego chrześcijanina.

Wstępna aria, najbardziej znana część kantaty, należy do najszcześniejszych pomysłów Bacha. Z tekstu wydobywa on (względne) przeciwstawienie „pociecha - radość” oddane w kompozycji jako kontrast między częścią główną opatrzoną nagłówkiem „molt' adagio” i częścią środkową zatytułowaną „vivace”. Jedyne w swoim rodzaju są rozległe luki melodii rozwijające się w wstępnym ritornelu z ornamentalnych pasaży fletu<sup>67</sup>, przy akompaniamen-

<sup>67</sup> Do późniejszego wykonania (około 1727/1731) Bach skopiował głos powtórnie, nie wymieniając instrumentu, dla którego miał być przeznaczony. Niejasne jest więc, czy partię tę miał przejąć teraz inny (skrzypce solo?) instrument (gra unisono dwóch instrumentów, którą mogłyby tu nasuwać ocena materiałów źródłowych, nie wydaje się wiarygodna ze względów muzycznych).

cie „piano sempre” oboju miłosnego i smyczków. Sopran wchodzi wokalnie uproszczonym powtórzeniem owej wstępnej melodii; po dwóch taktach flet podejmuje jednak znów melodię i doprowadza przy spokojnym, śpiewnym głosie sopranu powtórzenie wstępnego ritornelu w poszerzonej formie do końca, sam przejmując jednak jeszcze raz na krótko przed końcem części głównej również motyw czolowy (który uprzednio odstąpił sopranowi). Instrumentalne przejście do części środkowej przynosi ponownie wstępny ritornel skrócony teraz do połowy.

Żwawa część środkowa zdominowana jest przez pojawiający się zaraz na początku motyw:



Motywytem tym rozpoczyna sopran, jednak instrumenty wciąż podejmują go, przerywane-go triolowymi melizmatami sopranu („freuet sich” - „radujcie się”), które potem również przekazywane są koncertującemu fletowi. Wierne da capo powtarzające część główną zamyka utwór.

Wszystko co po tej niezwyklej arii następuje, nie dorównuje jej. Dwa recytatywy secco obramowują opatrzoną nagłówkiem „andante” arię w taktie  $\phi$  (!), w której obój miłosny, skrzypce i wiola złączone są we wspólnym głosie obbligato. Dźwiękowe, jak również dynamiczne cieniowanie osiąga Bach, nakazując podczas odcinków śpiewanych wykonywanie partii obbligato tylko przez obój i pierwsze skrzypce przy pierwszym pulpicie, pozostałe smyczki milczą. Końcowy chorał w prostym czterogłosowym układzie zamyka utwór.

### Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen Oratorium na Boże Narodzenie - BWV 248, część III

NBA II/6, 109 - CW: ca 26 min.

- |  |                        |
|--|------------------------|
| 24. CORO [S, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]  | <b>D</b> $\frac{3}{4}$ |
| Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen,<br>Laß dir die matten Gesänge gefallen,<br>Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht!<br>Höre der Herzen frohlockendes Preisen,<br>Wenn wir dir itzo die Ehrfurcht erweisen,<br>Weil unsre Wohlfahrt befestiget steht. |                        |
| 25. EVANGELISTA [T, b.c.]  | E-A <b>C</b>           |
| „Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren,<br>sprach die Hirten untereinander:”  |                        |
| 26. CHORUS [S, A, T, B, fl. tr. I + II + v. I (+ d. drewn., v. II, va)]  | A-cis $\frac{3}{4}$    |
| „Lasset uns nun gehen gen Bethlehem und die<br>Geschichte sehen, die da geschehen ist, die<br>uns der Herr kundgetan hat.”   |                        |
| 27. RECITATIVO [B, fl. tr. I, II, b.c.]  | cis-A <b>C</b>         |
| Er hat sein Volk getröst',<br>Er hat sein Israel erlöst,<br>Die Hülff aus Zion hergesendet<br>Und unser Leid geendet.<br>Seht, Hirten, dies hat er getan;<br>Geht, dieses trifft ihr an!   |                        |



28. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewm. + sm.)] A C  
**Dies hat er alles uns getan,**  
**Sein groß Lieb zu zeigen an;**  
**Des freu sich alle Christenheit**  
**Und dank ihm des in Ewigkeit.**  
**Kyrieleis!**
29. ARIA DUETTO [S, B, ob. d'am. I, II, b.c.] A  $\frac{3}{8}$   
**Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen**  
**Tröstet uns und macht uns frei.**  
 Deine holde Gunst und Liebe,  
 Deine wundersamen Triebe  
 Machen deine Vattertreu  
 Wieder neu.
30. EVANGELISTA [T, b.c.] fis-h C  
 „Und sie kamen eilend und funden beide, Mariam  
 und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegen.  
 Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das  
 Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kind gesaget  
 war. Und alle, für die es kam, wunderten sich der  
 Rede, die ihnen die Hirten gesaget hatten. Maria  
 aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in  
 ihrem Herzen.”
31. ARIA [A, v. I solo, b.c.] h  $\frac{2}{4}$   
**Schließe, mein Herze, dies selige Wunder**  
**Fest in deinem Glauben ein!**  
 Lasse dies Wunder, die göttlichen Werke,  
 Immer zur Stärke  
 Deines schwachen Glaubens sein!
32. RECITATIVO [A, fl. tr. I, II, b.c.] D-G C  
**Ja, ja, mein Herz soll es bewahren,**  
**Was es an dieser holden Zeit**  
**Zu seiner Seligkeit**  
**Für sicheren Beweis erfahren.**
33. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn. + sm.)] G C  
**Ich will dich mit Fleiß bewahren,**  
**Ich will dir**  
**Leben hier,**  
**Dir will ich abfahren,**  
**Mit dir will ich endlich schweben**  
**Voller Freud**  
**Ohne Zeit**  
**Dort im andern Leben.**
34. EVANGELISTA [T, b.c.] e-fis C  
 „Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und  
 lobten Gott um alles, das sie gesehen und gehöret  
 hatten, wie denn zu ihnen gesaget war.”
35. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn. + sm.)] fis C  
**Seid froh dieweil,**  
**Daß euer Heil**  
**Ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren,**  
**Der, welcher ist**  
**Der Herr und Christ**  
**In Davids Stadt, von vielen auserkoren.**
24. CORO: (zostaje powtórzony) D  $\frac{3}{8}$

Trzecia część *Oratorium na Boże Narodzenie* (52-) zamyka pierwszą połowę całego dzieła, która ze swymi trzema częściami dzięki ich tonacji (D-G-D), obsadzie (z fletami), ciągłości ewangelicznej relacji i bezpośredniemu następowaniu po sobie podczas trzech dni świąt Bożego Narodzenia odbierana jest jako nadzwyczaj jednorodna. Być może jest to także powód, dla którego Bach nie zamyka tej części, jak w przypadku pozostałych pięciu, chorałem, lecz powtórzeniem chóru wstępnego (część 24). Co prawda do powtórzenia mogła skłonić Bacha także zwięzła prostota tej części, jej prosta dwudzielność, przejrzyste, periodyczne uczłonowanie i jej taneczny charakter, które nadawałyby jej zbyt małą wagę gdyby zabrzmiała tylko raz. Także drugi utwór chórowy tej części *Oratorium* (część 26) ma szczupłe rozmiary. Jego technika kompozycji - utwór wokalny z instrumentami bądź prowadzonymi unisono, bądź łączonymi w nietematyczny głos obbligato - jak również jego dwuczęściowa forma (imitacja - swobodna polifonia) świadczą, że jest pochodną motetu (22).

Trzy chorały tej części *Oratorium*, jako że wszystkie są prostymi czterogłosowymi utworami, także ustępują utworom chorałowym z poprzednich części *Oratorium*. Uwaga kieruje się więc na obie arie, zwłaszcza na część 31: jest to zapewne jedyna nowo skomponowana aria *Oratorium*. Pierwszy szkic był wielokrotnie zmieniany i w końcu odrzucony, a rękopis nowej, ostatecznej wersji obfitością poprawek również daje świadectwo samokrytycznego nastawienia Bacha przy jej komponowaniu. Rozpisany głos skrzypiec wreszcie, zawiera niezwykle skrupulatne oznaczenia artykulacyjne - następny dowód staranności kompozytora wobec tej właśnie arii. Mimo prawie wirtuozerskiego charakteru partii skrzypiec kunszt Bacha jest tu głęboko uduchowiony; solowa obsada pokazuje na zindywidualizowanie treści tekstu, unisono przy słowach „fest in deinem Glauben ein” („mocno w twej wierze”) również służy interpretacji tekstu.

### *Niedziela po Bożym Narodzeniu*

EPISTOLA: Gal. IV, 1-7 (przez Chrystusa jesteśmy pełnoletni i wolni od zakonu)

EWANGELIA: Łuk. II, 33-40 (Słowa Symeona i Anny do Marii)

### **Tritt auf die Glaubensbahn - BWV 152**

NBA I/3 - CW: ca 21 min.

- |  |                                    |
|--|------------------------------------|
| 1. [SINFONIA. Fl. d., ob., va d'am., va da g., b.c.] | e/g <sup>68</sup> C, $\frac{3}{8}$ |
| 2. ARIA [B, ob., b.c.]                               | e/g $\frac{3}{4}$                  |
| Tritt auf die Glaubensbahn!                          |                                    |
| Gott hat den Stein geleet,                           |                                    |
| Der Zion hält und trägt,                             |                                    |
| Mensch! stoße dich nicht dran!                       |                                    |
| Tritt auf die Glaubensbahn!                          |                                    |
| 3. RECITATIVO [B, bc.]                               | e-G/g-B C                          |
| Der Heiland ist gesetzt                              |                                    |

<sup>68</sup> Pierwsza wskazana tonacja odnosi się do stroju chórowego, po kresce ukośnej - do stroju kameralnego. Por. nowe wydanie kantaty przez Wenera Neumanna, Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XLVIII/L, 1, Lipsk (1949). Przedruk przedmowy pod tytułem: „Zur Aufführungspraxis der Kantate 152” w: BJ 1949-1950, s. 100-103.

In Israel zum Fall und Auferstehen!  
 Der edle Stein ist sonder Schuld,  
 Wenn sich die böse Welt so hart an ihm verletzt,  
 Ja, über ihn zur Höllen fällt,  
 Weil sie boshaftig an ihn rennet  
 Und Gottes Huld und Gnade nicht erkennet!  
 Doch selig ist  
 Ein auserwählter Christ,  
 Der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget,  
 Weil er dadurch Heil und Erlösung findet.

## 4. ARIA [S, fl. d., va d'am., b.c.]

G/B C

Stein, der über alle Schätze,  
 Hilf, daß ich zu aller Zeit  
 Durch den Glauben auf dich setze  
 Meinen Grund der Seligkeit  
 Und mich nicht an dir verletze,  
 Stein, der über alle Schätze!

## 5. RECITATIVO [B, b.c.]

e-G/g-B C

Es ärgre sich die kluge Welt,  
 Daß Gottes Sohn  
 Verläßt den hohen Ehrentron,  
 Daß er in Fleisch und Blut sich kleidet  
 Und in der Menschheit leidet.  
 Die größte Weisheit dieser Erden  
 Muß vor des Höchsten Rat  
 Zur größten Torheit werden!  
 Was Gott beschlossen hat,  
 Kann die Vernunft doch nicht ergründen;  
 Die blinde Leiterin verführt die geistlich Blinden.

## 6. [DUETTO. S, B, instr. unisono, b.c.]

e/g  $\frac{3}{4}$ 

Dusza  
 Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?  
 Jezus  
 Du mußt dich verleugnen und alles verlassen!  
 Dusza  
 Wie soll ich erkennen das ewige Licht?  
 Jezus  
 Erkenne mich gläubig und ärgre dich nicht!  
 Dusza  
 Komm! lehre mich, Heiland, die Erde verschmähen!  
 Jezus  
 Komm, Seele! durch Leiden zur Freude zu gehen.  
 Dusza  
 Ach ziehe mich, Liebster, so folg ich dir nach!  
 Jezus  
 Dir schenk ich die Krone nach Trübsal und Schmach!

Ewangelia tej niedzieli przylega bezpośrednio do kantyku Symeona („Teraz puszczasz sługę twego, Panie... w pokoju...”) i zawiera prorocze słowa Symeona „Oto ten położony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu, i na znak, przeciw któremu mówić będą ... aby myśli z wielu serc objawione były”. Salomon Franck (27-), który napisał tekst kantaty w ramach swego rocznika „Evangelisches Andachts-Opffer” (1714/1715) sięga po słowa Symeona za Łukaszem II, 34 (część 3) i wyciąga z nich konkluzję: ponieważ pojawienie się Zbawiciela niesie z sobą upadek i powstanie, sprzeciw bądź uznanie, należy stanąć po stronie tych, którzy

Jezusa z wiarą przyjmują, wstępują na „drogę wiary” i odrzucają mądrość świata. Relacja z Ewangelii Łukasza w swym sformułowaniu odwołuje się wyraźnie do Izajasza VIII, 14-15: „I będzie wam świętością i kamieniem obrazy, i skałą potknięcia dla obydwu domów Izraela, sidłem i siecią dla mieszkańców Jeruzalemu. I wielu potknie się...”. A w Psalmie CXVIII, 22 czytamy: „Kamień, który odrzucili budowniczo, stał się kamieniem węgielnym”. Franck zakłada w swym tekście znajomość tych kontekstów<sup>69</sup>, gdy zaraz w pierwszej arii (część 2) czyni aluzję do „kamienia”. Także następujący po niej recytatyw mówi o tym kamieniu, a przylegająca doń aria zwraca się do Jezusa jako do „Kamienia, który ponad wszystkie skarby” („Stein, der über alle Schätze”), i prosi go aby zechciał nie stać się dla wierzącego chrześcijanina kamieniem potknięcia. Chrystusem gorszy się „mądry świat” („kluge Welt”), od którego nie można oczekiwać nadziei. Tekst kończy się więc dialogiem między Jezusem i duszą, nakłaniając jeszcze raz chrześcijanina, aby szedł za Jezusem i odrzucił świat. Dialog ów ma typową dla Francka, ale także dla Lehmsa i innych ówczesnych, formę duetu miłosnego.

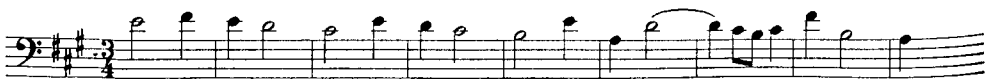
Kompozycja Bacha powstała w Weimarze na dzień 30 grudnia 1714 r. Ze swym wyraźnie kameralnym instrumentarium, składającym się z fletu dzióbkowego, oboju, wioli d'amore, wioli da gamba i continua, jest jedną z niewielu kantat Bacha, która odbiega od normy pełnej obsady smyczków z dołączającymi dla wzmocnienia drewnianymi instrumentami dętymi, przeciwstawiając sobie cztery swoiste instrumenty solowe. Również do partii śpiewanych potrzeba tylko dwóch solistów; brak obecnego zazwyczaj końcowego chorału. Najprawdopodobniej Bach z konieczności uczynił tu cnotę: wobec obciążenia weimarskich muzyków dworskich w okresie Bożego Narodzenia wskazane mogło być ograniczenie środków. Ale właśnie ta niezwykła obsada stanowi dla nas o jej uroku. Wyszukane współbrzmienie swoistych instrumentów stwarza osobistą sferę, która dopasowana jest do poezji Francka, natomiast która później, w okazałych utworach z okresu lipskiego zdarza się znacznie rzadziej; Bach w swej twórczości coraz bardziej oddala się od ideału specyficznych, zmysłowych uroków dźwięków w stronę uduchowionego, niematerialnego piękna prowadzonych linii i wyważonej harmonii.

Kantata rozpoczyna się rozległą sinfonią, której dwuczęściowość ze swym kontrastem powoli - szybko (fuga) przypomina formę uwertury francuskiej; Bach w wykonanej właśnie cztery tygodnie wcześniej kantacie 61 (84) rzeczywiście skomponował wstępny chór w formie uwertury francuskiej; jednak cztery takty wprowadzenia z ich szeroko rozkołysanymi ornamentálnymi girlandami wykazują niewielkie podobieństwo do energicznych rytmów tradycyjnej uwertury francuskiej; rytmiczny profil ma raczej temat fugi; ma on w twórczości Bacha bliskiego krewnego w fudze organowej BWV 536:

#### BWV 152/1



#### BWV 536



<sup>69</sup> Dalsze miejsca w Biblii zawierające nawiązania, to Mat. XXII, 42; Rzym. IX, 33; I Piotra II, 6-8.

Skłania to do przypuszczania, że oba utwory powstały w zbliżonym czasie zwłaszcza, że zwraca uwagę podobne pokrewieństwo z organową fugą w wykonanej w tym samym roku kantacie 21 (350). Fuga w naszej kantacie, jedna z niewielu czysto instrumentalnych fug w kantatowej twórczości Bacha, zbudowana jest według zasady permutacyjnej (26); jednak w przeciwieństwie do wokalnych fug permutacyjnych nie wyrzeka się modulujących taktów łącznikowych. Do ósmej fazy permutacyjnej są one nieliczne, potem forma staje się luźniejsza. Pod koniec flet dzióbkowy i obój miłosny do nietematycznego kontrapunktu wykonują temat w strettocie (faza 11) a na koniec prowadzony w równoległych sekstach (faza 12).

Część druga, aria z obojem obbligato, ze swymi licznymi, powiązаныmi także z tematem figurami biegników, wydaje się ilustrować „drogę” wiary. Następujący potem recytatyw (część 3) z kontrastu w tekście „zły świat - błogosławiony chrześcijanin” („böse Welt - seliger Christ”) uzyskuje przeciwstawną także muzycznie formę: recytatyw - arioso. Uderzający skok o decymę *fis-Dis* (w stroju kameralnym: *a-Fis*) na słowach „zum Fall” („na upadek”) wielokrotnie ściągał już na siebie uwagę. W części ariosowej utworu występują liczne imitacje między basem i continuum, które zapewne należy interpretować jako symbol naśladowania Chrystusa.

Jeśli pierwsza aria będąca wezwaniem „Tritt auf die Glaubensbahn” („Wstąp na drogę wiary”) powierzona była basowi jako tradycyjnemu „vox Christi”, to modlitewny tekst drugiej arii (część 4) powierzony zostaje teraz sopranowi, któremu w końcowym duecie przypada rola „duszy” („Seele”). Jej brzmienie, z jej instrumentacją na flet dzióbkowy, wiołę d' amore i continuo, ma całkiem szczególny urok; niemal żałuje się, że jest jeszcze utrzymana w stosunkowo zwięzłych formach Bachowskich wczesnych arii kantatowych: środkowa część skrócona jest do czterech taktów, da capo części głównej jest skrócone.

Zwięzły recytatyw secco prowadzi do końcowego duetu (część 6), mającego jedyną w swoim rodzaju formę: tekst dialogu podzielony jest na poszczególne odcinki, które pod względem muzycznym mają tu formę podstawową: dialog - kanon; w tym celu wprowadzający rytornel również został podzielony na części i odcinkami połączony z duetem. Na końcu utworu - i zarazem całej kantaty - znajduje się powtórzenie całego rytornelu instrumentalnego.

### Das neugeborne Kindelein - BWV 122

NBA I/3 - CW: ca 20 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B; ob. I, II, taille + sm.; b.c.] g  $\frac{3}{8}$   
**Das neugeborne Kindelein,**  
**Das herzeliebe Jesulein**  
**Bringt abermal ein neues Jahr**  
**Der auserwählten Christenschar.**
2. ARIA [B, b.c.] c  $\frac{6}{8}$   
 O Menschen, die ihr täglich sündigt,  
 Ihr sollt der Engel Freude sein.  
 Ihr jubilierendes Geschrei,  
 Daß Gott mit euch versöhnet sei,  
 Hat euch den süßen Trost verkündigt.
3. RECITATIVO [S, fl. d. I-III, b.c.] g-g C  
 Die Engel, welche sich zuvor  
 Vor euch als vor Verfluchten scheuen,  
 Erfüllen nun die Luft im höhern Chor,

Um über euer Heil sich zu erfreuen.  
 Gott, so euch aus dem Paradies  
 Aus englischer Gemeinschaft stieß,  
 Läßt euch nun wiederum auf Erden  
 Durch seine Gegenwart vollkommen selig werden:  
 So danket nun mit vollem Munde  
 Vor die gewünschte Zeit im neuen Bunde.

4. ARIA [S, A, T, sm. in unisono, b.c.]

d g

**Ist Gott versöhnt und unser Freund,**  
 O wohl uns, die wir an ihn glauben,  
**Was kann uns tun der arge Feind?**  
 Sein Grimm kann unsern Trost nicht rauben;  
**Trotz Teufel und der Höllen Pfort,**  
 Ihr Wüten wird sie wenig nützen,  
**Das Jesulein ist unser Hort.**  
 Gott ist mit uns und will uns schützen.

5. RECITATIVO [B, sm., b.c.]

B-g C

Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht,  
 Der seinen Sohn in diese Welt gebracht.  
 O selge Zeit, die nun erfüllt!  
 O gläubigs Warten, das nunmehr gestillt!  
 O Glaube, der sein Ende sieht!  
 O Liebe, die Gott zu sich zieht!  
 O Freudigkeit, so durch die Trübsal dringt!  
 Und Gott der Lippen Opfer bringt.

6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

g 3

**Es bringt das rechte Jubeljahr,**  
**Was trauren wir denn immerdar?**  
**Frisch auf! itzt ist es Singenszeit,**  
**Das Jesulein wendt alles Leid.**

Tok myśli tej kantaty chorałowej (40-) nie powołuje się nigdzie na treść niedzielnego czytania. Stanowiąca podstawę pieśń Cyriakusa Schneegaßa (1597) według starej tradycji świętuje jednocześnie Boże Narodzenie i Nowy Rok; i również rozszerzenia tekstu, do których nakłonić mogła nieznanego redaktora tekstu zwięzłość czterostrofowej pieśni, nie wiążą się z treścią czytania, lecz idą własną drogą. Jeśli chodzi o szczegóły, to autor przeróbki tekstu pieśni postępuje następująco:

*Część 1* jest zachowaną dosłownie pierwszą strofą pieśni.

*Część 2* jest swobodnym przetworzeniem drugiej strofy pieśni.

*Część 3* nawiązuje w pierwszych linijkach jeszcze do drugiej strofy pieśni, potem zwraca się jednak - jak to ma często miejsce w tekstach z okresu Bożego Narodzenia, np. w kantacie 40 (110) - ku starotestamentowej opowieści o grzechu pierworodnym, który teraz zniesiony zostaje boskim nowym przymierzem.

*Część 4* zawiera dosłowny tekst trzeciej strofy pieśni rozszerzony swobodnym tekstem na sposób tropów (19).

*Część 5* jest swobodną wstawką, będącą jednak co do treści wariacją poprzedzanej czwartej, końcowej strofy chorału, jak to pokazuje następujące zestawienie haseł:

*Część 5:*

„Dies ist ein Tag”

„Freudigkeit, so durch die  
Trübsal dringt”

„der Lippen Opfer”

(„Oto dzień”

„Radości, która przez  
smutek przenika”

„dar warg”

*Strofa 4:*

„das rechte Jubeljahr”

„Was trauern wir”

„Das Jesulein wendt  
alles Leid”

„Singenszeit”

„prawdziwy rok jubileuszowy”

„Czemu się smucimy”

„Jezusek odwróci  
wszelkie cierpienie”


„czas śpiewania”)

*Część 6* jest dosłownie zachowaną czwartą strofą pieśni.

Ale nie tylko ilość strof pieśni jest skąpa; również poszczególne strofy mają po cztery wersy; to jest powodem, dla którego wstępny chór Bacha sprawia wrażenie niezwykle krótkiego i zwartego. Instrumentalne wprowadzenie orkiestry smyczkowej wzmocnionej obojami, o klarownym, periodycznym uczłonowaniu i efektach echa (dwukrotnie zostają powtórzone dwa takty w odmienionej postaci) sprawia, inspirowane radosnym tekstem, wrażenie tańca. Teraz wchodzi chór; melodia pieśni jest w sopranie, ożywione głosy dolne kolejno rozpoczynają rytmicznie skróconym początkiem wersu, instrumenty kontynuują samodzielną tematykę wstępnego ritornelu. Cztery wersy pieśni podawane są odcinkami oddzielanymi instrumentalnymi wstawkami o odmienianej motywie ritornelu. Przy tym udział wokalnych głosów towarzyszących (wciąż wchodzących imitacyjnie) w tematyce pieśni staje się jednak coraz mniejszy; w czwartym wersie nie jest już w ogóle rozpoznawalny. Z drugiej strony motywika instrumentów uwalnia się coraz bardziej od związków z ritornelem zlewając się zamiast tego z dolnymi głosami wokalnymi aż do - przynajmniej przejściowego - unisona.

Aria basowa (część 2) jest utworem z towarzyszeniem continua. Namiętna, chromatycznie udręczona melodyka ritornelu, panuje, podzielona na motywy, w całym utworze; także melodyka śpiewu z niej się wywodzi. Molowa harmonika (c-moll), w której utrzymane są także kadencje (f-moll, g-moll) sprawia, że śpiewany tekst „O Menschen, die ihr täglich sündigt, ihr sollt der Engel Freude sein” („O ludzie, co grzeszycie codziennie, wyście powinni być raczej radością aniołów”) odbierany jest raczej jako kazanie pokutne a wcale nie jako radosna wieść.

Dlaczego Bach tak postąpił, staje się zrozumiałe w części trzeciej, recytatywie sopranu, w którym melodia chorału włączona jest w homofoniczną partię trzech fletów dzióbkowych. Zarysowany w początkach tekstów obu części kontrast „O Menschen ...” („O ludzie ...” - część 2) - „Die Engel ...” („Aniołowie ...” - część 3) znajduje także odbicie w rejestrach dźwiękowych: tam panuje głos basu koncertujący z basem continua, tu - głos sopranu, do którego dochodzą flety dzióbkowe, najwyższe instrumenty w Bachowskiej orkiestrze, podczas gdy continuo podejmuje swą zwykłą funkcję towarzyszącą. Powiązania obu części widoczne są jednak nie tylko w przeciwstawieniach, lecz także w odpowiednikach, jeśli spojrzymy na początek partii śpiewu:

|  |  |
|--|--|
| <p>część 2</p> <p>Basso</p>  <p>O Men - schen</p> | <p>część 3</p> <p>Soprano</p>  <p>Di En - gel</p> |
|--|--|

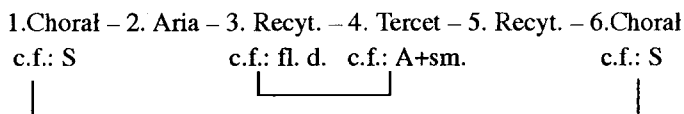
Bach chciał być może przez to powiedzieć, że przeciwstawne sfery ludzi i aniołów pojednają się.

Może więc nie być przypadkiem, że z tercetem „Ist Gott versöhnt” („Bóg się pojednał”) wkraczamy w średni rejestr dźwiękowy. Sześciotaktowy ritornel continua w rytmie siciliano stanowi model ostinata (zachowywany, ze względu na cantus firmus, raczej rytmicznie niż melodycznie), nad którym koncertują sopran i tenor śpiewając swobodnie dopisany tekst, podczas gdy alt, wzmocniony skrzypcami i wiolą, śpiewa melodię pieśni. Po zakończeniu strofy pieśni alt łączy się jednak - bez instrumentów - z dwoma pozostałymi głosami wokalnymi w imitacyjnym układzie w powtórzeniu ostatniego wersu tekstu tropu „Gott ist mit uns und will uns schützen” („Bóg jest z nami i będzie nas chronił”).

Recytatywowi basu (część 5) towarzyszą smyczki, a choć w całej, liczącej 14 taktów części, nie ma właściwego ariosa, jednak dzięki melizmatom w śpiewie oraz ruchliwości akompaniamentu smyczków wciąż doprowadzany jest on w pobliże ariosa - konstrukcja utworu, która sama się narzuca przez silnie emocjonalny tekst z jego częstymi eksklamacjami.

Jako końcowy chorał następuje teraz czwarta strofa pieśni, jak zwykle w prostym, czterogłosowym układzie.

Jeśli spojrzeć na całościową formę kantaty, to musi zwrócić uwagę dominowanie chorałowego cantus firmus i służebna funkcja instrumentów. Istotnie, mimo krótkości czterostrofowej pieśni będącej podstawą, jedynie dwie spośród sześciu części wolne są od chorału; ich rozkład dzieli kantatę symetrycznie:



W częściach 1, 4 i 6 zachowanie melodii pieśni zapewnione jest dzięki zachowaniu *tekstu* pieśni; w części trzeciej jest ona dodatkiem kompozytora.

### Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende - BWV 28

NBA I/3 - CW: ca 20 min.

1. ARIA [S, ob. I, II, taille, sm., b.c.]

Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende.  
 Das neue rücket schon heran.  
 Gedenke, meine Seele, dran,  
 Wieviel dir deines Gottes Hände  
 Im alten Jahre Guts getan!  
 Stimm ihm ein frohes Danklied an.  
 So wird er ferner dein gedenken  
 Und mehr zum neuen Jahre schenken.

a 3/4



2. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ c-tto, trbne I-III, d. drewn., sm.)] C ♯  
**Nun lob, mein Seel, den Herren,  
 Was in mir ist, den Namen sein.  
 Sein Wohltat tut er mehren,  
 Vergiß es nicht, o Herze mein.  
 Hat dir dein Sünd vergeben  
 Und heilt dein Schwachheit groß,  
 Errett' dein armes Leben,  
 Nimmt dich in seinen Schoß,  
 Mit reichem Trost beschüttet,  
 Verjüngt, dem Adler gleich;  
 Der Kön'g schafft Recht, behütet,  
 Die leidn in seinem Reich.**
3. RECITATIVO ED ARIOSO [B, b.c.] e-e C  
 „So spricht der Herr: Es soll mir eine Lust sein,  
 daß ich ihnen Gutes tun soll, und ich will sie in  
 diesem Lande pflanzen treulich, von ganzem Herzen  
 und von ganzer Seele.”
4. RECITATIVO [T, sm. b.c.] G-C C  
 Gott ist ein Quell, wo lauter Güte fließt.  
 Gott ist ein Licht, wo lauter Gnade scheint.  
 Gott ist ein Schatz, der lauter Segen heißt.  
 Gott ist ein Herr, ders treu und herzlich meint.  
 Wer ihn im Glauben liebt, in Liebe kindlich ehrt,  
 Sein Wort von Herzen hört  
 Und sich von bösen Wegen kehrt,  
 Dem gibt er sich mit allen Gaben.  
 Wer Gott hat, der muß alles haben.
5. ARIA DUETTO [A, T. b.c.] C ♯  
 Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet,  
 Daß Wohltun und Wohlsein einander begegnet.  
 Wir loben ihn herzlich und bitten darneben:  
 Er woll auch ein glückliches neues Jahr geben.  
 Wir hoffens von seiner beharrlichen Güte  
 Und preisen im voraus mit dankbarm Gemüte.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a C  
**All solch dein Güt wir preisen,  
 Vater ins Himmels Thron,  
 Die du uns tust beweisen  
 Durch Christum, deinen Sohn,  
 Und bitten ferner dich:  
 Gib uns ein friedsam Jahre,  
 Für allem Leid bewahre  
 Und nähr uns mildiglich!**

Bach zaczerpnął tekst z czwartego rocznika kantat Erdmanna Neumeistra (21-). Treść nie wiąże się z czytaniem na ten dzień, lecz kieruje myśli - podobnie jak w kantacie BWV 122 z roku poprzedniego - ku odejściu starego i nadejściu nowego roku; dziękuje Bogu za doznane w starym roku dobro, wielbi go, i w końcu prosi, by jego zbór także w nadchodzącym roku zachować mógł jego błogosławieństwo.

Kompozycja Bacha odznacza się szczególnym bogactwem form: żadna z części, nawet w przybliżeniu, nie jest podobna do innej. Aria wstępna jest tanecznie radosną „pieśnią dziękczynną”; jej tematyka wykazuje klarowne periodyczne uczłonowanie. Formalna przejrzystość wzmoc-

niona zostaje przez wyróżnienie dwóch chórów w instrumentarium składającym się z trzech obojów (trzeci obój, zwany „taille”, jest obojem tenorowym), smyczków i continua: w ritornelech prowadzenie obejmuje na zmianę chór obojów bądź chór smyczków, podczas gdy drugi z nich, wraz z continuo, jako wzmocnienie tutti, akcentuje kadencje. Ów podział na chóry słyszalny jest także w częściach wokalnych. Długość tekstu mogła być powodem, dla którego Bach zrezygnował ze zwyczajowej formy da capo na rzecz trójdzielnego ugrupowania. Powtórzenia przynoszą jedynie rozczłonkowane rytornele instrumentalne; z ich motywiki rozwija się stopniowo coraz swobodniej kształtowana melodyka śpiewu, której ruch tylko w napominających okrzykach „Gedenke” („Wspomnij”) na krótko się uspokaja.

Na wezwanie, by zanucić dziękczynną pieśń, następuje teraz, w zastępstwie zgromadzonej gminy, chór, wzmocniony kroczącymi z nim instrumentami, do których, prócz drewnianych instrumentów dętych i smyczków, dołącza teraz także cynk i puzony. W motetowym utworze chorałowym do pierwszej strofy pieśni Johanna Gramanna (1530) - chyba najbardziej znanej części kantaty - melodia pieśni wykonywana jest w długich wartościach nut przez głos górny, podczas gdy trzy dolne głosy (i częściowo samodzielnie prowadzone continuo) przygotowują w ruchliwszym, imitacyjnym układzie i kontrapunktują każdy wers. Ów wyraźnie archaizujący typ opracowania chorałowego w wyczuwalny sposób kontrastuje z modną, tańeczną formą poprzedzającej arii. W niektórych wersach pieśni Bach rezygnuje jednak z imitacyjnego przygotowania następnego wejścia sopranu wybierając zamiast tego nowo ukształtowane tematy imitacji np. owo chromatyczne wznoszenie się na „hat dir dein Sünd vergeben” („odpuścił ci twój grzech”), które, jeśli je dobrze rozumiemy, swą chromatyką nie tylko oplakuje grzech, lecz zarazem uprzytamnia, dzięki czemu grzech został odpuszczony: przez mękę Chrystusa (paralelę stanowi tu chromatyka tematu fugi „Denn ich habe dich erlöset” - „Ponieważ cię odkupiłem” - z motetu „Fürchte dich nicht” BWV 228).

W części trzeciej (tekst z Jeremiasza XXXII, 41) w basie przemawia do nas tradycyjnie „vox Christi”. Co do formy część ta wprowadzana recytatywowym taktem („So spricht der Herr” - „Tak mówi Pan”), w której akompaniament stanowi jedynie continuo, jest jednym z owych śpiewnych basowych ariosów, jakie Bach stosował wielokrotnie dla oddawania w muzyce cytatów biblijnych (39). O ile na arii odciska swe piętno temat, to tutaj rządzi motyw. Będzie wielokrotnie powtarzany i odmieniany w continuo; jednak jeszcze bardziej nośnikiem tych odmian jest głos wokalny, który z ich pomocą potrafi we wnikliwej deklamacji podążać za wszystkimi niuansami tekstu.

Recytatyw tenorowy z towarzyszeniem smyczków (część 4) prowadzi do duetu „Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet” („Bóg nam tego roku błogosławił” - część 5), który ponownie jest utworem z towarzyszeniem continua. Kompozycja utrzymana jest w stylu włoskim: początek trzech odcinków stanowi za każdym razem imitacyjne wejście obu głosów wokalnych prowadzonych w dalszym przebiegu bądź w swobodnej polifonii, bądź łączących się w prostym układzie nuty przeciw nucie. Ritornel continua powraca nie tylko w interludiach, lecz wielokrotnie także w odcinkach śpiewanych jako „basso quasi ostinato” i ponadto określa tematykę śpiewu w pierwszej z trzech części, a i druga rozpoczyna się odmianą tego tematu, podczas gdy trzecia kończy się powtórzeniem części pierwszej (z wymianą głosów), tworząc swobodną formę da capo.

Ostatnia strofa noworocznej pieśni „Helft mir Gotts Güte preisen” Paula Ebera (ok. 1580) w prostym czterogłosowym układzie zamyka utwór.

## Nowy Rok

## Święto obrzezania Chrystusa

EPISTOLA: Gal. III, 23-29 (przez wiarę jesteśmy dziedzicami obietnicy)

EWANGELIA: Łuk. II, 21 (obrzezanie i nadanie imienia Jezusowi)

## Singet dem Herrn ein neues Lied - BWV 190

NBA I/4, 3 - CW: ca 19 min.

1. [CHÓR. Zachowane: S, A, T, B, v. I, II]

D  $\frac{3}{4}$ 

„Singet dem Herrn ein neues Lied; die Gemeine der Heiligen soll ihn loben!

Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!

**Herr Gott, dich loben wir!**

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!

**Herr Gott, wir danken dir!**

Alleluja!”

2. CHORAL E RECITATIVO [Zachowane: S, A, T, B, v. I, II]

h-A C

**Herr Gott, dich loben wir!**

Bas

Daß du mit diesem neuen Jahr

Uns neues Glück und neuen Segen schenkest

Und noch in Gnaden an uns denkest.

**Herr Gott, wir danken dir!**

Tenor

Daß deine Gültigkeit

In der vergangnen Zeit

Das ganze Land und unsre werte Stadt

Vor Teurung, Pestilenz und Krieg behütet hat.

**Herr Gott, wir loben dir!**

Alt

Denn deine Vattertreu

Hat noch kein Ende,

Sie wird bei uns noch alle Morgen neu.

Drum falten wir,

Barmherzger Gott, dafür

In Demut unsre Hände

Und sagen lebenslang

Mit Mund und Herzen Lob und Dank.

**Herr Gott, wir danken dir!**

3. ARIA [A, sm., b.c.]

A  $\frac{3}{4}$ 

Lobe, Zion, deinen Gott,

Lobe deinen Gott mit Freuden,

Auf! erzähle dessen Ruhm,

Der in seinem Heiligtum

Fernerhin dich als dein Hirt

Will auf grüner Auen weiden.

4. RECITATIVO [B, b.c.]

fis-A C

Es wünsche sich die Welt,

Was Fleisch und Blute wohlgefällt;

Nur eins, eins bitt ich von dem Herrn,

Dies eine hätt ich gern,

Daß Jesus, meine Freude,

- Mein treuer Hirt, mein Trost und Heil  
 Und meiner Seelen bestes Teil,  
 Mich als ein Schäflein seiner Weide  
 Auch dieses Jahr mit seinem Schutz umfasse  
 Und nimmermehr aus seinen Armen lasse.  
 Sein guter Geist,  
 Der mir den Weg zum Leben weist,  
 Regier und führe mich auf ebner Bahn,  
 So fang ich dieses Jahr in Jesu Namen an.
5. ARIA [T, B, ob. d'am. lub v. solo, b.c.] D §  
 Jesus soll mein alles sein,  
 Jesus soll mein Anfang bleiben,  
 Jesus ist mein Freudenschein,  
 Jesu will ich mich verschreiben.  
 Jesus hilft mir durch sein Blut,  
 Jesus macht mein Ende gut.
6. RECITATIVO [T, sm., b.c.] h-A C  
 Nun, Jesus gebe,  
 Daß mit dem neuen Jahr auch sein Gesalbter lebe;  
 Er segne beides, Stamm und Zweige,  
 Auf daß ihr Glück bis an die Wolken steige.  
 Es segne Jesus Kirch und Schul,  
 Er segne alle treue Lehrer,  
 Er segne seines Wortes Hörer;  
 Er segne Rat und Richterstuhl;  
 Er gieß auch über jedes Haus  
 In unsrer Stadt die Segensquellen aus;  
 Er gebe, daß aufs neu  
 Sich Fried und Treu  
 In unsern Grenzen küssen mögen.  
 So leben wir dies ganze Jahr im Segen.
7. CHORAL [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I-III, b.c. (+ sm.)] D C  
**Laß uns das Jahr vollbringen**  
**Zu Lob dem Namen dein,**  
**Daß wir demselben singen**  
**In der Christen Gemein;**  
**Wollst uns das Leben fristen**  
**Durch dein allmächtig Hand,**  
**Erhalt deine lieben Christen**  
**Und unser Vaterland.**  
**Dein Segen zu uns wende,**  
**Gib Fried an allem Ende;**  
**Gib unverfälscht im Lande**  
**Dein seligmachend Wort.**  
**Die Heuchler mach zuschanden**  
**Hier und an allem Ort!**

Pierwsza noworoczna lipska kantata Bacha - na 1 stycznia 1724 r. - dotarła do nas niestety w stanie niekompletnym: z obu początkowych części zachowały się jedynie głosy wokalne i głosy skrzypiec, pozostałe partie muszą być rekonstruowane. Walther Reinhart przedłożył nowe wydanie, w którym rekonstrukcja jest w szczegółach bardzo dyskusyjna, w sumie jednak udatnie odzyskała utwór dla naszej praktyki wykonawczej.

Tekst nieznanego poety tylko w aluzjach nawiązuje do treści czytania z Ewangelii, wymienia więc na koniec części czwartej „imię Jezusa” („Jesus Namen”), a w następującej potem

arii wprowadza imię „Jezus” do każdego wersu jako anaforę. Tekst wyraża poza tym uwielbienie i podziękowanie za minione dobrodziejstwa oraz prośbę o błogosławieństwo na przyszłość.

Dominującą częścią utworu jest wstępny chór, którego tekst złożony jest z wersetów Psalmów (Ps. CXLIX, 1; CL, 4 i CL, 6) oraz niemieckiego „Tedeum” Lutra (1529) podzielonych na człony. Pod względem muzycznym utwór jest trzyczęściowy, przy czym cytaty z Tedeum śpiewane na melodię liturgiczną zaznaczają tu punkty istotne:

- A Ustęp koncertujący („Singet dem Herrn...” - „Śpiewajcie Panu ...”)
  - Tedeum („Herr Gott, dich loben wir” - „Ciebie, Boże, chwalimy”)
- B Fuga chórowa („Alles, was Odem hat ...” - „Niech wszelki duch...”)
  - Tedeum („Herr Gott, wir danken dir” - „Tobie, Boże, dziękujemy”)
- A' Część początkowa, skrócona („Alleluja”)

W części drugiej rozbrzmiewają jeszcze raz początkowe wersy niemieckiego „Tedeum”, tym razem w akordowej wielogłosowości, przerywanego tropowymi recytatywowymi wstawkami (19). Choć nie znamy oryginalnej obsady także tej części, możemy jednak przyjąć za Wernerem Neumannem (NBA I/4), a wbrew Waltherowi Reinhartowi, że część ta wymaga skromniejszej obsady [S, A, T, B, b.c. (+ sm.)] niż część pierwsza.

Po obu tych częściach wstępnych następuje jako część trzecia aria o prostej, tanecznej melodyce. Homofoniczny, rozczłonkowany dynamicznie efektami echa, utwór z towarzyszeniem smyczków pozwala myśleć o świeckim prawzorze, choć nie mamy na to konkretnych wskazówek.

Recytatyw secco prowadzi do drugiej arii dzieła (część 5), duetu, w którym nieoznaczony głos obbligato zapewne był przeznaczony na obój miłosny, ale mógł być też przeznaczony na skrzypce solo. Partie wokalne wchodzą najczęściej imitacyjnie; zwięzła dwuczęściowa budowa rezygnuje, tak zresztą jak i pierwsza aria, z da capo.

Wytrzymywane akordy smyczków towarzyszą prośbom następnego recytatywu (część 6) sprawiając, że robią wrażenie nalegania. Zakończenie stanowi druga strofa noworocznej pieśni „Jesu, nun sei gepreiset” Johanna Hermana (1593), przy czym chór trąbek w układzie obbligato zaznacza zakończenia wersów.

Bach wykorzystał ponownie utwór ze zmienionym tekstem w 1730 r. na dwustulecie Konfesji Augsburskiej (637); jednak muzyka w tej wersji nie zachowała się. Być może przy okazji przeróbki doszło do okaleczenia partytury naszej noworocznej wersji.

### Jesu, nun sei gepreiset - BWV 41

NBA I/4, 39 - CW: ca 30 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I-III, sm., b.c.]

C C,  $\frac{3}{8}$ , C, C

Jesu, nun sei gepreiset  
Zu diesem neuen Jahr  
Für dein Güt, uns beweiset  
In aller Not und Gefahr,  
Daß wir haben erlebt  
Die neu fröhliche Zeit,  
Die voller Gnaden schwebet  
Und ewger Seligkeit;

Daß wir in guter Stille  
 Das alt Jahr habn erfüllet.  
 Wir wollen uns dir ergeben  
 Itzund und immerdar,  
 Behüt Leib, Seel und Leben  
 Hinfort durchs ganze Jahr!

2. ARIA [S, ob. I-III, b.c.] G §  
 Laß uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen,  
 Damit das Ende so wie dessen Anfang sei.  
     Es stehe deine Hand uns bei,  
     Daß künftig bei des Jahres Schluß  
     Wir bei des Segens Überfluß  
     Wie itzt ein Halleluja singen.
3. RECITATIVO [A, b.c.] a-e C  
 Ach! deine Hand, dein Segen muß allein  
 Das A und O, der Anfang und das Ende sein.  
 Das Leben trägest du in deiner Hand,  
 Und unsre Tage sind bei dir geschrieben;  
 Dein Auge steht auf Stadt und Land;  
 Du zählest unser Wohl und kennest unser Leiden,  
 Ach! gib von beiden,  
 Was deine Weisheit will, worzu dich dein Erbarmen angetrieben.
4. ARIA [T, vc. picc., b.c.] a C  
 Woferne du den edlen Frieden  
 Vor unsern Leib und Stand beschieden,  
 So laß der Seele doch dein selig machend Wort.  
     Wenn uns dies Heil begegnet,  
     So sind wir hier gesegnet  
     Und Auserwählte dort!
5. RECITATIVO [B, b.c.; wers 6: + S, A, T] C-C C  
 Doch weil der Feind bei Tag und Nacht  
 Zu unserm Schaden wacht  
 Und unsre Ruhe will verstören,  
 So wollest du, o Herre Gott, erhören,  
 Wenn wir in heiliger Gemeine beten:  
     **Den Satan unter unsre Füße treten.**  
 So bleiben wir zu deinem Ruhm  
 Dein auserwähltes Eigentum  
 Und können auch nach Kreuz und Leiden  
 Zur Herrlichkeit von hinnen scheiden.
6. CHORAL [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I-III, b.c. (+ sm.)] C C,  $\frac{3}{4}$  C  
**Dein ist allein die Ehre,  
 Dein ist allein der Ruhm;  
 Geduld im Kreuz uns lehre,  
 Regier all unser Tun,  
 Bis wir fröhlich abscheiden  
 Ins ewig Himmelreich,  
 Zu wahren Fried und Freude,  
 Den Heiligen Gottes gleich.  
 Indes machs mit uns allen  
 Nach deinem Wohlgefallen:  
 Solchs singet heut ohn Scherzen  
 Die christgläubige Schar  
 Und wünscht mit Mund und Herzen  
 Ein seligs neues Jahr.**

Utwór jest kantatą chorałową (40-), której podstawę stanowi trzystrofowa pieśń noworoczna Johanna Hermanna (1593). Pierwsza i ostatnia strofa zachowane są w dosłownym brzmieniu; strofa środkowa posłużyła jako materiał do swobodnego poetyckiego przetworzenia w częściach 2-5 kantaty. Choć nieznanymi libreciści postępowali przy tym dość swobodnie i nie mogli zrezygnować z uzupełnień nie związanych z pieśnią aby dopełnić tekst kantaty, licząc czternaście wersów druga strofa daje się jednak rozpoznać we wszystkich środkowych częściach kantaty:

| <i>Kantata 41</i> |  | <i>Chorał, strofa 2</i> |   |   |
|-------------------|--|-------------------------|---|---|
| <i>Część 2</i>    | „Laß uns ... das Jahr vollbringen”<br>(„Pozwól nam ... rok dopełnić”)  | <i>Wers 1</i>           | „Laß uns das Jahr vollbringen”<br>(„Pozwól nam rok dopełnić”)                   |   |
| <i>Część 3</i>    | „Ach! deine Hand, dein Segen ...”<br>(„Ach! dłoń twa, twe błogosławieństwo...”)  | <i>Wers 9</i>           | „Dein' Segen zu uns wende”<br>(„Twe błogosławieństwo skieruj na nas”)           |   |
| <i>Część 4</i>    | „Woferne du den edlen Frieden ...”<br>(„Jeśliś szlachetny pokój ...”)<br><br>„So laß ... dein selig machend Wort”<br>(„To zostaw ... Twe zbawienne Słowo”)                           | <i>Wers 10</i>          | „Gib Fried an allem Ende”<br>(„Daj pokój po wsze krańce”)<br><br><i>Wers 12</i> | „Dein seligmachend Wort”<br>(„Twe zbawienne słowo”) |
| <i>Część 5</i>    | „Doch weil der Feind bei Tag und Nacht ...”<br>(„Jednak ponieważ wróg dniem i nocą ...”)<br><br>„Den Satan unter unsre Füße treten”<br>(„Szatana poddaj pod stopy nasze” – litania*) | <i>Wers 13</i>          | „Die Teufel mach zuschanden”<br>(„Diablew zniszcz”)                             |   |

Nigdzie natomiast nie można wykazać bliższych powiązań z czytaniem na ten dzień.

Problemem kompozytorskim w części wstępnej było dla Bacha zadanie formalnego podzielenia niezwykle długiej strofy pieśni. Pieśń była zdaje się lubiana w Lipsku (lub przez Bacha?), skoro Bach wykorzystał ją w trzech ze swych noworocznych kantat (190, 41, 171) i jeszcze w innym utworze chorałowym (BWV 362), choć jej melodia nie należy do najbardziej podanych wzlotów młodego protestantyzmu i dziś jest już prawie nieznaną. W Lipsku śpiewano ją najwidoczniej powtarzając oba ostatnie wersy na melodię początku - tak została nam w każdym razie przekazana we wszystkich utworach Bacha. Melodię tę, rozrośniętą w ten sposób do 16 wersów, Bach ujął w czteroczęściową formę szeregową, przy czym melodia pieśni wykonywana jest w całości przez sopran w długich wartościach nut kolejnymi wersami przeludnionymi interludiami:

Wers 1-4 = 5-8: partia chóru o swobodnej polifonii wprowadzona w koncertującą partię orkiestry o samodzielnej tematyce (3 trąbki, kotły, 3 oboje, smyczki, continuo).

Wers 9-10: część wolniejsza („adagio”), o wyciszzonej dynamice („... in guter Stille” - „... w naszym spokoju”), homofoniczna partia chóru z orkiestrą towarzyszącą figuracyjnie.

Wers 11-12 = 13-14: szybkie („presto”) fugato trzech dolnych głosów, instrumenty colla parte.

Wers 13-14: zakończenie utworu przez powtórzenie końcowych wersów do układu z wersów 1-2 (= 5-6).

\* Marcina Lutra (1528/29), por. BT (przyp. tłum.).

Po przepychu części wstępnej następuje teraz śpiewna, uduchowiona aria sopranowa, której takt na 6/8 i instrumentacja na trzy oboje nadają pastoralny charakter. Zwięzły recytatyw secco prowadzi do drugiej arii (część 4), naznaczonej zamaszystą gestyką instrumentu obbligato, wiolonczeli piccolo (44). Bach zakłada tu najwidoczniej użycie pięciostrunowego instrumentu o zakresie od *C* do *h'* i umie wydobyć z nowo wynalezionej nadwymiarowej wioli charakterystyczne efekty oparte na ruchliwości i rozległej melodyce.

Do basowego recytatywu (część 5) autor tekstu wprowadził wers z niemieckiej litanii, który Bach oddał w muzyce w czterogłosowym układzie („allegro”): tu zbor włącza się w modlitwę jednostki.

Chorał końcowy (część 6) nawiązuje z powrotem do części wstępnej: jako interludium rozbrzmiewa wielokrotnie motyw trąbek z części pierwszej; strofa znów jest wyraźnie podzielona: w wersach 9-14 trąbki milczą, wersy 11-14 wyróżnione są zmianą taktu, a końcowa fanfara trąbek nawraca znów do początkowych wersów.

### Herr Gott, dich loben wir - BWV 16

NBA I/4, 105 - CW: ca 21 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B; ob. I, II + sm.; b.c.] a-G C  
**Herr Gott, dich loben wir,  
 Herr Gott, wir danken dir;  
 Dich, Gott Vater in Ewigkeit,  
 Ehret die Welt weit und breit.**
2. RECITATIVO [B, b.c.] C-G C  
 So stimmen wir  
 Bei dieser frohen Zeit  
 Mit heißer Andacht an  
 Und legen dir,  
 O Gott, auf dieses neue Jahr  
 Das erste Herzensopfer dar.  
 Was hast du nicht von Ewigkeit  
 Vor Heil an uns getan;  
 Und was muß unsre Brust  
 Noch jetzt vor Lieb und Treu verspüren?  
 Dein Zion sieht vollkommne Ruh,  
 Es fällt ihm Gluck und Segen zu;  
 Der Tempel schallt  
 Von Psaltern und von Harfen,  
 Und unsre Seele wallt,  
 Wenn wir nur Andachtsglut in Herz und Munde führen.  
 O! sollte darum nicht  
 Ein neues Lied erklingen  
 Und wir in heißer Liebe singen?
3. ARIA TUTTI [S, A, T, B, cor.; sm. + ob. I, II; b.c.] C C  
 Chór  
**Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen:  
 Gottes Güte und Treu  
 Bleibet alle Morgen neu.**  
 Bas  
 Krönt und segnet seine Hand,  
 Ach! so glaubt, daß unser Stand  
 Ewig, ewig glücklich sei.
4. RECITATIVO [A, b.c.] e-C C  
 Ach treuer Hort,



Beschütz auch fernerhin dein wertest Wort:

Beschütze Kirch und Schule,  
So wird dein Reich vermehrt  
Und Satans arge List gestört.  
Erhalte nur den Frieden  
Und die beliebte Ruh,  
So ist uns schon genug beschieden,  
Und uns fällt lauter Wohlsein zu.  
Ach! Gott, du wirst das Land  
Noch ferner wässern,  
Du wirst es stets verbessern,  
Du wirst es selbst mit deiner Hand  
Und deinem Segen bauen.  
Wohl uns, wenn wir  
Dir für und für,  
Mein Jesus und mein Heil, vertrauen.

5. ARIA [T, ob. da c. lub violetta, b.c.]

F 3

Geliebter Jesu, du allein  
Sollst unser Seelen Reichtum sein.  
Wir wollen dich vor allen Schätzen  
In unser treues Herze setzen,  
Ja, wenn das Lebensband zerreißt,  
Stimmt unser gottvergnügter Geist  
Noch mit den Lippen sehnlich ein:  
Geliebter Jesu, du allein  
Sollst unser Seelen Reichtum sein.

6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

a c

All solch dein Güt wir preisen,  
Vater ins Himmels Thron,  
Die du uns tust beweisen  
Durch Christum, deinen Sohn,  
Und bitten ferner dich,  
Gib uns ein friedlich Jahre,  
Vor allem Leid bewahre  
Und nähr uns mildiglich.

Jak librecista kantaty 41 (143), tak i Georg Christian Lehms (29) swój wydrukowany w 1711 r. tekst noworoczny utrzymuje w nastroju uwielbienia i dziękczynienia, nie wnikając w czytania na ten dzień. Wstęp stanowią - podobnie jak w kantacie 190 (141) - cztery pierwsze wersy „Tedeum” zniemczonoego przez Marcina Lutera; a oba następujące potem dwuskładnikowe człony recytatyw - aria są tak rozdzielone, że pierwszemu przypada dziękczynienie za minione dobrodziejstwa, a drugiemu prośba o błogosławieństwo na przyszłość. Ostatnia strofa noworocznej pieśni „Helft mir Gotts Güte preisen” Paula Ebera (ok. 1580) zamykająca dzieło, jest dodana przez Bacha; u Lehmsa końcowy chorał nie jest przewidziany.

Bach skomponował kantatę w Lipsku na noworoczne nabożeństwo 1726 r. Początek stanowi zwięzła część oparta na cantus firmus do liturgicznej melodii „Tedeum” (wers 1-4) wykonywanej przez sopran (+ róg), podczas gdy trzy głosy dolne - alt, tenor i bas, wraz z prowadzonymi unisono instrumentami - tworzą do niej ożywione kontrapunkty. Jednak rola instrumentów nie ogranicza się do wzmacniania głosów wokalnych. Continuo, któremu przypada czterotaktowe wprowadzenie, prowadzone jest przez cały utwór w dużej mierze samodzielnie; samodzielne są również obój I + I skrzypce, które pozostawiają rogowi wzmacnianie sopranu i tworzą własne głosy kontrapunktujące, których charakter niczym nie różni się od kontrapunktów wokalnych: gdyby nie były położone dla męskich głosów zbyt wysoko, cały

utwór dałby się przekształcić bez trudności w pięciogłosowy chórowy utwór z samodzielnym continuo.

Recytatyw *secco* podaje powody do radości: panuje pokój („Dein Zion sieht vollkommne Ruh” - „Syjon twój ogląda pełny spokój”) a w kościołach opiewa się chwałę Boga („der Tempel schallt von Psaltern und von Harfen” - „świątynia rozbrzmiewa psalteriami i harfami”). Zakończenie „O sollte darum nicht ein neues Lied erklingen und wir in heißer Liebe singen?” („Czyż nie miałyby zabrznieć nowa pieśń i nie mielibyśmy zaśpiewać z gorącej miłości?”) prowadzi bezpośrednio do wezwania w części trzeciej: „Laßt uns jauchzen” („Wykrzykujmy więc radośnie”), która dlatego, bez ritornelu, wchodzi od razu basem i chórem. Zupełnie niezwykle jest forma tej części, jako że łączy ona w sobie cechy arii i chóru: część główną skomponowaną w formie swobodnego *da capo* utworu stanowi chór, z którego bas wyłania się jedynie czasami; natomiast środkową (dwuczłonową) część zajmuje solo basowe przerwane w centralnym punkcie utworu przez chór. W uproszczeniu wielowarstwowa budowa tej arii-chóru daje się z grubsza naszkicować następująco:

- A chórowa przygrywka *a* („Laßt uns jauchzen ...” - „Wykrzykujmy więc radośnie ...”)  
z orkiestrowym postludium *b*  
chórowa fuga na temat *a* - chór wbudowany w *b*  
orkiestrowe interludium *b*
- B basowe solo *c* („Krönt und segnet seine Hand” - „Wynosi i błogosławi jego dłoń”)  
chórowy przerywnik *a*  
basowe solo *c'*
- A' chór *a* z orkiestrowym postludium *b'* (patrz powyżej)  
chórowa fuga na temat *a* (odmieniona) - chór wbudowany w *b*  
orkiestrowe postludium *b*

Drugi recytatyw (część 4), ponownie *secco*, przedkłada prośbę o błogosławieństwo na przyszłość; po nim następuje aria tenorowa (część 5), w której za instrument *obligato* posłużył w 1726 r. obój myśliwski, a w jednym z późniejszych ponownych wykonania, które być może miało miejsce w 1731 r., „violetta” - określenie, pod którym (według Johanna Gottfrieda Walthera) można było rozumieć zarówno altówkę jak i gambę altową. Altowe usytuowanie owej partii *obligato*, zwłaszcza w brzmieniu instrumentu strunowego, rzeczywiście bardzo odpowiada skupionemu, intymnemu charakterowi tej arii.

Zakończenie stanowi chór w prostym czterogłosowym układzie.

### Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm - BWV 171

NBA I/4, 133 - CW: ca 22 min.

- |  |     |
|--|-----|
| 1. [Chór. S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.]     | D 2 |
| „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende.” |     |
| 2. ARIA [T, v. I, II, b.c.]  | A C |
| Herr, so weit die Wolken gehen,<br>Gehet deines Namens Ruhm.       |     |

Alles, was die Lippen rührt,  
Alles, was noch Odem führt,  
Wird dich in der Macht erhöhen.

## 3. RECITATIVO [A, b.c.]

fis-D C

Du süßer Jesus-Name du,  
In dir ist meine Ruh,  
Du bist mein Trost auf Erden,  
Wie kann denn mir  
Im Kreuze bange werden?  
Du bist mein festes Schloß und mein Panier,  
Da lauf ich hin,  
Wenn ich verfolgt bin.  
Du bist mein Leben und mein Licht,  
Mein Ehre, meine Zuversicht,  
Mein Beistand in Gefahr  
Und mein Geschenk zum neuen Jahr.

## 4. ARIA [S, v. solo, b.c.]

D  $\frac{12}{8}$ 

Jesus soll mein erstes Wort  
In dem neuen Jahre heißen.  
Fort und fort  
Lacht sein Nam in meinem Munde,  
Und in meiner letzten Stunde  
Ist Jesus auch mein letztes Wort.

## 5. RECITATIVO [B, ob. I, II, b.c.]

G-h C,  $\frac{3}{4}$ C

Und da du, Herr, gesagt:  
Bittet nur in meinem Namen,  
So ist alles Ja! und Amen!  
So flehen wir,  
Du Heiland aller Welt, zu dir:  
Verstoß uns ferner nicht,  
Behüt uns dieses Jahr  
Für Feuer, Pest und Kriegsgefahr!  
Laß uns dein Wort, das helle Licht,  
Noch rein und lauter brennen;  
Gib unsrer Obrigkeit  
Und dem gesamten Lande  
Dein Heil des Segens zu erkennen;  
Gib allezeit  
Glück und Heil zu allem Stande.  
Wir bitten, Herr, in deinem Namen,  
Sprich: ja! darzu, sprich: Amen! amen!

## 6. CHORAL [S, A, T, B, trba I-III, timp., b.c. (+ d. drewn., sm.)]

D C,  $\frac{3}{4}$ C

Laß uns das Jahr vollbringen  
Zu Lob dem Namen dein,  
Daß wir demselben singen  
In der Christen Gemein.  
Wollst uns das Leben fristen  
Durch dein allmächtig Hand,  
Erhalt dein liebe Christen  
Und unser Vaterland!  
Dein Segen zu uns wende,  
Gib Fried an allem Ende,  
Gib unverfälscht im Lande  
Dein seligmachend Wort,  
Die Teufel mach zuschanden  
Hier und an allem Ort!

Tekst pochodzi z rocznika Picandra (49-50) z 1728 r., możemy więc przypuszczać, że kompozycja Bacha powstała na 1 stycznia 1729, może rok, lub niewiele lat później. Picander ściślej niż autorzy tekstów pozostałych kantat noworocznych Bacha (por. BWV 190, 41, 16, 143) trzyma się noworocznej Ewangelii o nadaniu imienia; stara się w swych wywodach wykazać znaczenie Jezusowego imienia dla chrześcijaństwa (por. też objaśnienia do BWV 248<sup>IV</sup>, s. 150). Czyni to na początku werselem Psalmu (Ps. XLVIII, 11): cały świat zna i sławi imię Boga. Następująca potem aria podejmuje tę samą myśl, podczas gdy przylegający recytatyw zwracając się do Jezusa uderza w bardziej osobisty ton: imię Jezus, wzywane w prześladowaniu i biedzie jest pociechą i obroną i - tu autor tekstu nawiązuje do obecnej okazji - „darem dla mnie na Nowy Rok” („mein Geschenk zum neuen Jahr”). Ale, powiada następna aria, tak jak imię Jezus jest mym pierwszym słowem na początek tego roku, tak też powinno być moim ostatnim słowem w mej godzinie śmierci. Obie pozostałe części mają modlitewny charakter. W nawiązaniu do Jana XIV, 13 („Was ihr bitten werdet in meinem Namen, das will ich tun” - „O cokolwiek prosić będziecie w imieniu moim, to uczynię”; podobnie także Jan XVI, 23) zanoszona jest prośba do Boga, by chronił swój zbor także w nadchodzącym roku. Tę samą myśl zawiera końcowy chorał, druga strofa pieśni „Jesu, nun sei gepreiset” Johannesa Hermana (1591), przy czym na początku znów jest wskazanie na imię Jezusa. Czytanie (cytat z Biblii), rozważanie i modlitwa, to trzy stadia, które przechodzi tekst naszej kantaty.

Bach w swej kompozycji wstępne słowa Psalmu powierzył szeroko zakrojonej fudze chórowej, której prowadzenie smyczków i obojów w dużej mierze colla parte z głosami wokalnymi nadaje charakter starodawnego motetu. Trąbki natomiast prowadzone są samodzielnie, pierwsza trąbka nawet tematycznie, dzięki czemu utwór otrzymuje swój odświętny blask. Bach około piętnaście lat później przeniósł tę muzykę w zmienionej formie do słów „Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium et invisibilium” do „Symbolum Nicenum” w swej *Mszy h-moll* - gdzie także jest myśl o boskiej wszechmocy obejmującej cały świat!

Następująca teraz aria, której oba instrumenty obligato w jedynie zachowanym autografie partytury nie zostały nazwane (zakres od *gis* do *e'''* bądź *cis'''*), a więc zapewne dwoje skrzypiec, ma wciąż jeszcze, ze swą gęstą tkaniną imitacyjną, w której uczestniczą na równych prawach zarówno głosy wokalne jak i instrumenty, pewną kontrapunktyczną surowość, choć w porównaniu z chórem wstępnym jest już znacznie bardziej rozluźniona przez rozległe, koncertujące figury instrumentów.

W drugiej arii (część 4), do której prowadzi prosty recytatyw z towarzyszeniem jedynie *continua*, element wirtuozowski jest już mocniej zaznaczony. Muzyka do niej zaczerpnięta jest z świeckiej kantaty 205 (696), której tekst „miły Zefirze” („Angenehmer Zephyrus”) opiewał chwałę tego łagodnego wiatru. Teraz kunsztowne figury skrzypiec mają słać chwałę Jezusowego imienia - transpozycja śmiała, mimo to jest udana i przekonująca.

Lecz także następujący teraz recytatyw jest w swoim rodzaju dziełem mistrzowskim: wprowadzające *arioso*, tylko z towarzyszeniem *continua*, wskazuje na boską obietnicę wysłuchiwania prośb składanych w imię Jezusa; prośby, które następują, wykonywane są jako recytatyw, lecz z instrumentacyjnym towarzyszeniem dwóch obojów. Zakończenie „Wir bitten, Herr ...” („Prosimy, Panie ...”) jest znów *arioso*, lecz z zachowaniem *accompagnato* obojów, przewyższając w ten sposób oba poprzednie odcinki.

Końcowy chorał łączy wszystkie instrumenty, przy czym oboje i smyczki znów wzmacniają chór śpiewaków, podczas gdy trąbki i bębny wykonują własne interludia. Bach zaczerp-

nał utwór ze swej noworocznej kantaty „Jesu, nun sei gepreiset” (BWV 41\*), w której jest on związany tematycznie z wstępnym chórem; wszakże w nowej kantacie także łatwo wskazać nawiązanie do części wstępnej w takim samym traktowaniu instrumentów.

### Fallt mit Danken, fallt mit Loben

#### Oratorium na Boże Narodzenie - BWV 248, część IV

NBA II/6, 145 - CW: ca 27 min.

36. CHORUS [S, A, T, B, cor. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

F §

Fallt mit Danken, fallt mit Loben

Vor des Höchsten Gnadenthron!

Gottes Sohn

Will der Erden

Heiland und Erlöser werden,

Gottes Sohn

Dampft der Feinde Wut und Toben.

37. EVANGELISTA [T, b.c.]

C-a C

„Und da acht Tage um waren, daß das Kind beschnitten würde, da ward sein Name genennet Jesus, welcher genennet war von dem Engel, ehe denn er im Mutterleibe empfangen ward.”

38. RECITATIVO CON CHORALE [S, B, sm., b.c.]

d-C C

Immanuel, o süßes Wort!

Mein Jesus heißt mein Hort,

Mein Jesus heißt mein Leben,

Mein Jesus hat sich mir ergeben;

Mein Jesus soll mir immerfort

Vor meinen Augen schweben.

Mein Jesus heißet meine Lust,

Mein Jesus labet Herz und Brust.

**Jesu, du mein liebstes Leben,**

**Meiner Seelen Bräutigam,**

Komm! Ich will dich mit Lust umfassen,

Mein Herze soll dich nimmer lassen,

**Der du dich vor mich gegeben**

**An des bittern Kreuzes Stamm!**

Ach! So nimm mich zu dir!

Auch in dem Sterben sollst du mir

Das Allerliebste sein;

In Not, Gefahr und Ungemach

Seh ich dir sehnlichst nach.

Was jagte mir zuletzt der Tod für Grauen ein?

Mein Jesus! Wenn ich sterbe,

So weiß ich, daß ich nicht verderbe.

Dein Name steht in mir geschrieben,

Der hat des Todes Furcht vertrieben.

39. ARIA [S, Echo (S), ob. I solo, b.c.]

C §

Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen

Auch den allerkleinsten Samen

Jenes strengen Schreckens ein?

Nein, du sagst ja selber nein. - Nein!

Sollt ich nun das Sterben scheuen?

\* Część 6; przyp. tłum.

- Nein, dein süßes Wort ist da!  
 Oder sollt ich mich erfreuen?  
 Ja, du Heiland sprichst selbst ja. - Ja!
40. RECITATIVO CON CHORALE [S, B, sm., b.c.] C-F C  
 Wohlan, dein Name soll allein  
 In meinem Herzen sein!  
**Jesu, meine Freud und Wonne,  
 Meine Hoffnung, Schatz und Teil,**  
 So will ich dich entzückt nennen,  
 Wenn Brust und Herz zu dir vor Liebe brennen.  
**Mein Erlösung, Schmuck und Heil,**  
 Doch Liebster, sage mir:  
 Wie rühm ich dich? Wie dank ich dir?  
**Hirt und König, Licht und Sonne,  
 Ach! wie soll ich würdiglich,  
 Mein Herr Jesu, preisen dich?**
41. ARIA [T, v. I solo, v. II solo, b.c.] d C  
 Ich will nur dir zu Ehren leben,  
 Mein Heiland, gib mir Kraft und Mut,  
 Daß es mein Herz recht eifrig tut!  
 Stärke mich,  
 Deine Gnade würdiglich  
 Und mit Danken zu erheben!
42. CHORALE [S, A, T, B, cor. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] F  $\frac{3}{4}$   
**Jesus richte mein Beginnen,  
 Jesus bleibe stets bei mir,  
 Jesus zäume mir die Sinnen,  
 Jesus sei nur mein Begier,  
 Jesus sei mir in Gedanken,  
 Jesu, lasse mich nicht wanken!**

Wśród sześciu części *Oratorium na Boże Narodzenie* (53-) ta jest najbardziej samodzielna: biblijna relacja (część 37), zarazem czytanie na dzień Nowego Roku, stanowi całość samą w sobie, i także kompozycja Bacha oddała się najbardziej swą tonacją F-dur, jak również swą obsadą z dwoma rogami, od donośnej, naznaczonej brzmieniem trąbek świetności D-dur części stanowiących ramy *Oratorium*. Treść dotyczy jedynie nadania imienia i wiążących się z tym rozważań; Nowy Rok nie jest nigdzie wspomniany.

*Imię*, nie będące, od Starego Testamentu aż do naszych ludowych baśni (Rumpelstilzchen!), czymś przypadkowym, lecz poniekąd kluczem do noszącego to imię, stanowi w tym utworze okazję do bardzo osobistego dialogu z Jezusem. Tylko w nawiązaniu do dawniejszej praktyki komponowania dialogów kościelnych możemy dostrzec w tak bardzo obcej naszemu sposobowi myślenia arii z udziałem echa (część 39) „Rozmowę między Bogiem a wierzącą duszą” (wg. Andreasa Hammerschmidta, 1645). Również opracowanie tekstów chorałowych przez Bacha nosi bardzo osobiste rysy: strofa „Jesu, du mein liebstes Leben” („Jezu, ty me najdroższe życie”) Johanna Rista (1642) została rozdzielona między części 38 i 40 i śpiewana jest przez sopran na melodię, która zapewne została stworzona przez Bacha; i nawet wprowadzony w odświętną partię orkiestry chorał końcowy (część 42) śpiewany jest na nieznaną, a więc zapewne również nowo przez Bacha stworzoną melodię.

\* Imię karła z baśni braci Grimm („Titelitur”) w polskim tłumaczeniu „Baśni”, LSW, wyd. 2, Warszawa 1986, t. 1, s. 263) trzymane przez niego w tajemnicy; ujawnienie imienia prowadzi do zagłady karła (przyp. tłum.).

**Lobe den Herrn, meine Seele - BWV 143**

NBA 1/4, 167 - CW: ca 14 min.

1. CORO [S, A, T, B, cor. I-III, timp., fg., sm., b.c.] B  $\frac{3}{4}$   
 „Lobe den Herrn, meine Seele.”  
 CHORAL [S solo, v., b.c.] B C  
**Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,**  
**Wahr' Mensch und wahrer Gott,**  
**Ein starker Nothelfer du bist**  
**Im Leben und im Tod;**  
**Drum wir allein**  
**Im Namen dein**  
**Zu deinem Vater schreien.**
3. RECITATIVO [T, b.c.] Es-c C  
 „Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist, des  
 Hoffnung auf dem Herrn, seinem Gotte, stehet.”
4. ARIA [T, sm., b.c.] c C  
 Tausendfaches Unglück, Schrecken,  
 Trübsal, Angst und schnellen Tod,  
 Völker, die das Land bedecken,  
 Sorgen und sonst noch mehr Not  
 Sehen andre Länder zwar,  
 Aber wir ein Segensjahr.
5. ARIA [B, cor. I-III, timp., fg., b.c.] B  $\frac{3}{4}$   
 „Der Herr ist König ewiglich, dein Gott, Zion, für und für.”
6. ARIA [T, fg., sm. unisono, b.c.] g C  
 Jesu, Retter deiner Herde,  
 Bleibe ferner unser Hort,  
 Daß dies Jahr uns glücklich werde,  
 Halte Sakrament und Wort  
 Rein der ganzen Christenschar  
 Bis zu jenem neuen Jahr.
7. CORO [S, A, T, B, cor. I-III, timp., fg., sm., b.c.] B  $\frac{6}{8}$   
 „Alleluja.”  
**Gedenk, Herr, jetzund an dein Amt,**  
**Daß du ein Friedfürst bist,**  
**Und hilf uns gnädig allesamt**  
**Jetzund zu dieser Frist;**  
**Laß uns hinfort**  
**Dein göttlich Wort**  
**Im Fried noch länger schallen.**

Niedostatek zachowanych źródeł - znany jest tylko odpis tej kantaty z drugiej połowy XVIII w. i jego pochodne - stawia przed nami różne zagadki; wyrażano już nawet wątpliwości co do jej autentyczności (William H. Scheide w listach do autora i Martin Geck w: *Bach-Studien* 5, Lipsk 1975, s. 70, obaj bez bliższego uzasadnienia). Jej prosta budowa i ograniczenie tekstów madrygałowych do części czwartej i szóstej pozwalają myśleć - zakładając autentyczność - o wczesnym utworze z okresu między 1708 a 1714 r. Nowy Rok 1735 r. jako data pierwszego wykonania proponowana przez Spittę (II, 545-) a za nim przez Scheringa, nie wchodzi już ze stylistycznych względów w grę, niezależnie od faktu, że tego dnia wykonana została czwarta część *Oratorium na Boże Narodzenie* (53). Wątpliwym jest też, czy w tekście części czwartej - „Tausendfaches Unglück ... sehen andre Länder zwar, aber wir ein Segen-

sjahr” („Tysiączne nieszczęścia oglądają wprawdzie inne strony ... lecz my rok błogosławiony”) - rzeczywiście można (jak to czyni Spitta) widzieć aluzję do gwałtownych wydarzeń wojennych, czy też zwrotów tych nie należy raczej zaliczyć do arsenału owych holdownicznych formuł, którymi w baroku honorowano panującego danego kraju, o ile tylko sytuacja polityczna nie okazywała nazbyt przekonująco czegoś wręcz przeciwnego.

Tekst, w którym nie można dostrzec żadnych powiązań z czytaniem na ten dzień, składa się w dużej mierze z wersetów CXLVI Psalmu oraz strof pieśni „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” Jakoba Eberta (1601). Oto przegląd:

| <i>część</i> | <i>Psalm CXLVI</i>     | <i>„Du Friedefürst ...”</i> | <i>inne</i>       |
|--------------|------------------------|-----------------------------|-------------------|
| 1            | werset 1               |                             |                   |
| 2            |                        | strofa 1                    |                   |
| 3            | werset 5               |                             |                   |
| 4            |                        |                             | swobodna poezja   |
| 5            | werset 10 <sup>a</sup> |                             |                   |
| 6            |                        | instrumentalny c.f.         | + swobodna poezja |
| 7            | werset 10 <sup>b</sup> | + strofa 3                  |                   |

Instrumentalna obsada kantaty przewiduje, jako jedyna ze znanych nam utworów Bacha, rogów w liczbie trzech, poza tym kotły, smyczki, fagot i continuo. Jeśli chodzi o inwencję, utwór jest cokolwiek bezbarwny, zwłaszcza chór wstępny i część trzecia; ale także w części drugiej trudno dostrzec coś z tej genialności, z jaką Bach np. w kantacie 6 potrafił osadzić cantus firmus sopranu w figuracji instrumentalnej. Bardziej poruszająca jest część czwarta, w której „Unglück, Schrecken, Trübsal, Angst und schneller Tod” („Nieszczęście, trwoga, strapienie, strach i nagła śmierć”) pozwalają kompozytorowi rozwinąć bogatszą harmonikę; część piąta cieszy natomiast swą instrumentacją, która przypomina instrumentację w części piątej „Durch mächtige Kraft” z kantaty BWV 71 na wybór rady miejskiej w Mühlhausen z 1708 r. (gdzie miast rogów użyte zostały trąbki), zwłaszcza że wielokrotnie powracająca figura:



der Herr ist Kö - nig (ewiglich)

(takt 10, 27, 29) przypomina podobne oddanie w muzyce wstępnych słów „Gott ist mein König” („Bóg jest mym królem”) w kantacie 71.

Pełna wdzięku i najbardziej znamionująca Bacha jest część szоста: continuo i fagot tworzą w rytmicznie komplementarnych figurach gamowych bas quasi ostinato, do którego tenor wykonuje melodię arii. Jednocześnie w prowadzonych unisono smyczkach rozbrzmiewa melodia „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ”.

W chórze końcowym (część 7) trzecia strofa tej pieśni wykonywana jest przez sopran, podczas gdy alt, tenor i bas do słów „Alleluja” tworzą ruchliwą tkaninę głosów kontrapunktujących (którą ujmują w ramy i której towarzyszą figury instrumentalne) nie mających jednak udziału w melodii pieśni ani nie rozwijających własnej tematyki - sposób komponowania, którego Bach po 1714 r. już więcej prawie nie stosował.



**Niedziela po Nowym Roku**

EPISTOLA: I Piotra, IV, 12-19 (o cierpieniach chrześcijanina)

EWANGELIA: Mat. II, 13-23 (ucieczka do Egiptu)

**Schau, lieber Gott, wie meine Feind - BWV 153**

NBA 1/4, 201 - CW: ca 15 min.

1. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ smyczki)] a-e C  
**Schau, lieber Gott, wie meine Feind**  
**Damit ich stets muß kämpfen,**  
**So listig und so mächtig seind,**  
**Daß sie mich leichtlich dämpfen!**  
**Herr, wo mich deine Gnad nicht hält,**  
**So kann der Teufel, Fleisch und Welt**  
**Mich leicht in Unglück stürzen.**
2. RECITATIVO [A, b.c.] a-h C  
Mein liebster Gott, ach laß dich doch erbarmen,  
Ach hilf doch, hilf mir Armen!  
Ich wohne hier bei lauter Löwen und bei Drachen,  
Und diese wollen mir durch Wut und Grimmigkeit  
In kurzer Zeit  
Den Garaus völlig machen.
3. ARIOSO [B, b.c.] e g  
„Fürchte dich nicht, ich bin mit dir. Weiche nicht,  
ich bin dein Gott; ich stärke dich, ich helfe dir  
auch durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.”
4. RECITATIVO [T, b.c.] G-d C  
Du spricht zwar, lieber Gott, zu meiner Seelen Ruh  
Mir einen Trost in meinen Leiden zu.  
Ach, aber meine Plage  
Vergrößert sich von Tag zu Tage,  
Denn meiner Feinde sind so viel,  
Mein Leben ist ihr Ziel,  
Ihr Bogen wird auf mich gespannt,  
Sie richten ihre Pfeile zum Verderben,  
Ich soll von ihren Händen sterben;  
Gott! meine Not ist dir bekannt,  
Die ganze Welt wird mir zur Marterhöhle;  
Hilf, Helfer, hilf! errette meine Seele!
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ sm.)] e C  
**Und ob gleich alle Teufel**  
**Dir wollten widerstehn,**  
**So wird doch ohne Zweifel**  
**Gott nicht zurücke gehn;**  
**Was er ihm fürgenommen**  
**Und was er haben will,**  
**Das muß doch endlich kommen**  
**Zu seinem Zweck und Ziel.**
6. ARIA [T, sm., b.c.] a C  
Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter,  
Walt, ihr Fluten, auf mich los!  
Schlagt, ihr Unglücksflammen,  
Über mich zusammen,

- Stört, ihr Feinde, meine Ruh,  
Spricht mir doch Gott tröstlich zu:  
Ich bin dein Hort und Erretter.
7. RECITATIVO [B, b.c.] F-C e  
Getrost! mein Herz,  
Erdulde deinen Schmerz,  
Laß dich dein Kreuz nicht unterdrücken!  
Gott wird dich schon  
Zu rechter Zeit erquicken;  
Muß doch sein lieber Sohn,  
Dein Jesus, in noch zarten Jahren  
Viel größere Not erfahren,  
Da ihm der Wüterich Herodes  
Die äußerste Gefahr des Todes  
Mit mörderischen Fäusten droht!  
Kaum kömmt er auf die Erden,  
So muß er schon ein Flüchtling werden!  
Wohlan, mit Jesu tröste dich  
Und glaube festiglich:  
Denjenigen, die hier mit Christo leiden,  
Will er das Himmelreich bescheiden.
8. ARIA [A, sm.] G 3  
Soll ich meinen Lebenslauf  
Unter Kreuz und Trübsal führen,  
Hört es doch im Himmel auf.  
Da ist lauter Jubilieren,  
Dasselben verwechselt mein Jesus das Leiden  
Mit seliger Wonne, mit ewigen Freuden.
9. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ sm.)] C 3  
**Drum will ich, weil ich lebe noch,  
Das Kreuz dir fröhlich tragen nach;  
Mein Gott, mach mich darzu bereit,  
Es dient zum Besten allezeit!**

Hilf mir mein Sach recht greifen an,  
Daß ich mein' Lauf vollenden kann,  
Hilf mir auch zwingen Fleisch und Blut,  
Für Sünd und Schanden mich behüt!

Erhalt mein Herz im Glauben rein,  
So leb und sterb ich dir allein;  
Jesu, mein Trost, hör mein Begier,  
O mein Heiland, wär ich bei dir!

Nieznany autor, którego tekst Bach wykorzystał w muzyce skomponowanej na 2 stycznia 1724 r., z czytania o ucieczce do Egiptu i o dzieciobójstwie Heroda czerpie pobudkę, by mówić w szerszym sensie o wrogach chrześcijanina. Zarazem zbliża się tym samym do myśli zawartych w epistole. Część siódma przynosi jednak ponadto także bezpośrednie aluzje do czytania z Ewangelii: jeśli nawet własny syn Boga „w dziecięcych jeszcze latach” („in noch zarten Jahren”) musi już cierpieć, to chrześcijanin może ufnie mieć nadzieję, że także jego cierpienie kiedyś się skończy i Bóg otworzy przed nim swe niebiańskie królestwo. Niezwykłą obfitość strof chorałowych tekst dzieli z innymi, czasowo zbliżonymi kantatami (np. 40 i 64); pochodzą przypuszczalnie od tego samego poety (38).

Kompozycja Bacha rozpoczyna się w sposób niezwykle: nie okazała się częścią chórową, lecz prostym czterogłosowym chorałem, pierwszą strofą pieśni Davida Denicke (1646). Powodem tego są prawdopodobnie łatwe do wyjaśnienia okoliczności zewnętrzne: ponieważ w 1724 r. niedziela po Nowym Roku wypadła już drugiego stycznia, alumnowie Św. Tomasza dopiero co w przeddzień śpiewali kantatę 190, i to po ich prawie bezustannym zatrudnianiu w czasie trzech dni świąt Bożego Narodzenia, kiedy to wykonanie kantat 63, 40, 64, *Magnificat* BWV 243a (z czterema wstawkami na Boże Narodzenie) i *Sanctus* BWV 238 udostępniło mieszkańcom Lipska - w czasie pierwszego Bożego Narodzenia po objęciu przez nowego kantora Św. Tomasza jego urzędu - naprawdę imponującą obfitość muzyki, która słuchaczom i interpretatorom stawiała całkiem niezwykle wymagania; teraz więc Bach uznał za wskazane oszczędzić siły alumnów, gdyż już za cztery dni, w święto Epifanii, miała zostać wykonana kantata 65, zawierająca jeden z wywierających największe wrażenie chórów wstępnych w twórczości kantatowej Bacha.

Chórowi w naszej kantacie przypadają więc tylko proste uwory chorałowe, a pozostała obsada ograniczona została do trzech solistów i orkiestry smyczkowej. Recytatywom nieodmiennie towarzyszy tylko continuo. Urozmaicenie tworzą tu ariosa stanowiące zakończenia drugiego i trzeciego recytatywu (części 4 i 7).

Jako „arioso” określona jest także część trzecia, jedno z owych charakterystycznych solo wokalnych do tekstu biblijnego (tu Izajasz XLI, 10) zbliżonych do arii, rzadko jednak noszących nagłówek „aria”. Partia instrumentalna, która tak jak w recytatywach ograniczona jest do instrumentów continua, rozpoczyna się krótkim, ośmiotaktowym ritornelem nie tylko wprowadzającym utwór, lecz także prawie nieustannie powtarzającym podczas odcinków wokalnych i przenoszonym przy tym do różnych tonacji (kadencje w e, e, h, D, e, e).

W obu ariach najwyraźniej odzwierciedla się treściwy kontrast: ziemskie cierpienie - niebiańska pociecha. W pierwszej (część 6) dominuje wyobrażenie nacierających ze wszystkich stron wrogów; charakteryzują ją szybkie pasaże skrzypiec i dygocące unisono partii smyczków, energiczne, punktowane rytmy, jak również śmiała harmonika. Druga natomiast (część 7) okazuje się po prostu menuetem; nawet powstała może jako wokaliza części jakiejś suity lub jako parodia części kantaty świeckiej. Tu jednak posłużyła do opisania „wiecznej radości” („ewigen Freuden”) duszy w niebie. Utwór, jak przystoi menuetowi, jest dwuczęściowy z repрызami: każda część jest wykonywana najpierw tylko przy użyciu instrumentów; w nieznacznie poszerzoną repрызę jest potem wbudowana partia wokalna. Tylko na zakończenie drugiej repрыз na słowach

„Daselbsten verwechselt mein Jesus das Leiden  
Mit seliger Wonne, mit ewigen Freuden”

(„Tamże zastąpi mój Jezus cierpienie  
Rozkoszą błogą i wieczną radością”)

„allegro” wprowadza nowy temat zamykający z polotem wokalną część arii; potem instrumenty ponownie podejmują przerwana repрызę, by ją doprowadzić jako epilog do końca.

## Ach Gott, wie manches Herzeleid - BWV 58

NBA I/4, 219 - CW: ca 17 min.

1. [CHORAL + ARIA. S, B, ob. I, II, taille, sm., b.c.] C  $\frac{3}{4}$   
**Ach Gott, wie manches Herzeleid**  
 Nur Geduld, Geduld, mein Herze,  
**Begegnet mir zu dieser Zeit!**  
 Es ist eine böse Zeit!  
**Der schmale Weg ist Trübsals voll,**  
 Doch der Gang zur Seligkeit  
**Den ich zum Himmel wandern soll.**  
 Führt zur Freude nach dem Schmerze,  
 Nur Geduld, Geduld, mein Herze,  
 Es ist eine böse Zeit!
2. RECITATIVO [B, b.c.] a-F C  
 Verfolgt dich gleich die arge Welt,  
 So hast du dennoch Gott zum Freunde,  
 Der wider deine Feinde  
 Dir stets den Rücken hält.  
 Und wenn der wütende Herodes  
 Das Urteil eines schmähen Todes  
 Gleich über unsern Heiland fällt,  
 So kommt ein Engel in der Nacht,  
 Der lässet Joseph träumen,  
 Daß er dem Würger soll entfliehen  
 Und nach Ägypten ziehen.  
 Gott hat ein Wort, das dich vertrauend macht.  
 Er spricht: Wenn Berg und Hügel niedersinken,  
 Wenn dich die Flut des Wassers will ertrinken,  
 So will ich dich doch nicht verlassen noch versäumen.
3. ARIA [S, v. solo, b.c.] d C  
 Ich bin vergnügt in meinem Leiden,  
 Denn Gott ist meine Zuversicht.  
 Ich habe sichern Brief und Siegel,  
 Und dieses ist der feste Riegel,  
 Den bricht die Hölle selber nicht.
4. RECITATIVO [S, b.c.] F-a C  
 Kann es die Welt nicht lassen,  
 Mich zu verfolgen und zu hassen,  
 So weist mir Gottes Hand  
 Ein andres Land.  
 Ach! könnt es heute noch geschehen,  
 Daß ich mein Eden möchte sehen!
5. [CHORAL + ARIA. S, B, ob. I, II, taille, sm., b.c.] C  $\frac{2}{4}$   
**Ich hab für mir ein schwere Reis**  
 Nur getrost, getrost, ihr Herzen,  
**Zu dir ins Himmels Paradeis,**  
 Hier ist Angst, dort Herrlichkeit!  
**Da ist mein rechtes Vaterland,**  
 Und die Freude jener Zeit  
**Daran du dein Blut hast gewandt.**  
 Überwieget alle Schmerzen.  
 Nur getrost, getrost, ihr Herzen,  
 Hier ist Angst, dort Herrlichkeit!

Nieznany autor tekstu opiera się może jeszcze ściślej na Ewangelii niedzielnej niż autor skomponowanej parę lat wcześniej kantaty 153; a ponieważ Epistoła traktuje o cierpieniu chrześcijanina, naturalne są ściśle powiązania myśli także i z nią. Jak w poprzednio rozważanej kantacie, doczesne cierpienie przeciwstawione jest niebiańskiej radości; w części drugiej powtórzona zostaje przy tym jeszcze raz w krótkich słowach cała biblijna relacja o ucieczce do Egiptu, która potem w części czwartej uzyskuje swe inne aktualne znaczenie: nawet gdy świat mnie nienawidzi, to przecież Bóg wskaże mi kiedyś inny kraj, kraj szczęśliwości wiecznej. Obie części krańcowe są odpowiednikami. Po jednej strofie chorału - mianowicie pierwszej strofa pieśni „Ach Gott, wie manches Herzeleid” Martina Mollera (1587) i druga strofa pieśni „O Jesu Christ, meins Lebens Licht” Martina Behma (1610), obie śpiewane na tę samą melodię - złączone są za każdym razem ze swobodnym tekstem poetyckim, który w obu częściach również wykazuje tę samą budowę strof: być może autor tekstu dopuszczał myśl, by obie części wykonywać do tej samej muzyki. Jeśli tak rzeczywiście było, to Bach się tego nie trzymał.

Kompozycja Bacha powstała przypuszczalnie na 5 stycznia 1727 r. Zachowała się jednak tylko w przeróbce z roku 1733 lub 1734, której najważniejsze cechy to dodanie trzech obojów (obojem III jest taille) w częściach 1 i 5 oraz skomponowanie na nowo części trzeciej (z pierwotnej wersji zachował się tylko jeden głos continuo). Nie wiemy więc, czy *tekst* tej części pokrywa się z tekstem oryginalnym, czy też został również wymieniony.

Można jedynie domniemywać, co skłoniło Bacha do przeróbki. Wydaje się, że zamiarem Bacha w pierwotnej wersji było, podobnie jak w przypadku powstałej trzy lata wcześniej kantaty 153, odciążenie wyczerpanych świątecznym obciążeniem muzyków - stąd rezygnacja z dęciaków, chóru, jak również z alcyisty i tenora. Przy ponownym wykonaniu warunki mogły być nieco bardziej sprzyjające: smyczki i sopranowy cantus firmus w częściach krańcowych zostały wzmocnione dochodzącymi bądź pauzującymi (w zależności od rejestru) obojami, a nowo skomponowana aria sopranowa musiała może zastąpić prostszą poprzedniczkę.

Porządkując ostatecznie roczniki, Bach włączył kantatę do kantat chorałowych (rocznik II), choć określenie to nie bardzo pasuje do tego utworu: ani teksty części środkowych nie są przetworzeniami pieśni kościelnej, ani strofy pieśni w częściach krańcowych nie pochodzą z *tego samego* chorału. Dzięki strukturze swych części krańcowych utwór jest jednak niezłą namiastką *brakującej* kantaty chorałowej.

Część wstępna, o nagłówku „adagio”, jest co do formy opracowaniem chorałowym (melodia pieśni jest w sopranie, wzmocnionym przez „taille”, czyli przez obój tenorowy), zarazem jednak także duetem, jako że bas, który wykonuje tekst swobodnej poezji, stanowi koncertujący kontrapunkt do melodii chorałowej i swym śpiewem wiąże tu po dwa z czterech wersów pieśni. W instrumentalnym ritornelu, który pojawiając się trzykrotnie, obramowuje dwie części wokalne, melodia chorału pobrzmiwia jedynie z daleka; charakterystyczny jest punktowany rytm przewijający się przez całą tę część, a obok niego, niemniej ważka, zstępująca chromatycznie figura lamentu, rozlegająca się początkowo w continuo, potem jednak także w głosach górnych:

Recytatyw secco prowadzi do arii sopranowej z obligatoryjnym solo skrzypiec (część 3), owej wymienionej części, w pełni zachowanej tylko w późniejszej wersji. Ożywione figury skrzypiec stanowią wyraźny kontrast z przeważnie śpiewnie prowadzoną, zbliżoną do pieśni partią sopranu.

Następujący recytatyw (część 4) przechodzi już po czterech taktach w arioso („Ach! könnt es heute noch geschehen” - „Ach, gdybyż dziś jeszcze się to stało”) oddającym błagalną melodyką tęsknotę duszy za wybawieniem od cierpień tego świata.

Wyraźnie koncertujący charakter ma część końcowa, ponownie będąca opracowaniem choralowym, a co do formy i obsady będąca odpowiednikiem części wstępnej. Fanfary trójdźwięk na początku przypomina początek *Koncertu skrzypcowego E-dur*; jak tam, tak i tu przenika on, jako wielokrotnie powracający motyw, cały utwór; na słowach „Nur getrost” („Ufajcież”) stanowi on początek partii basu:

Wykonywany zaś synkopami przez continuo stanowi fundament dla koncertujących figur oboju i pierwszych skrzypiec.

Nie zawierającą chorału partię wokalną w pierwszej części Bach w partyturze przewidywał początkowo dla altu i dopiero przy rozpisywaniu głosów przydzielił ją basowi jako rejestrowi dla głosu Chrystusa. Nie można więc mieć wątpliwości, że także tę kantatę, jako „dialog wierzącej duszy z Bogiem”, zaliczyć należy do potomków dialogowych kompozycji XVII w.

### Ehre sei dir, Gott, gesungen

#### *Oratorium na Boże Narodzenie - BWV 248, część V*

NBA II/6, 201 - CW: ca 26 min.

43. CORO [S, A, T, B, ob. d'am. I, II, sm., b.c.]

A  $\frac{3}{4}$

Ehre sei dir, Gott, gesungen,  
Dir sei Lob und Dank bereit'.

Dich erhebet alle Welt,  
Weil dir unser Wohl gefällt,  
Weil anheut

Unser aller Wunsch gelungen,  
Weil uns dein Segen so herrlich erfreut.

44. EVANGELISTA [T, b.c.]

fis-h C

„Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen  
Lande zur Zeit des Königes Herodis, siehe, da kamen  
die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und sprachen:”

45. CHOR + RECITATIVO [S, A, T, B, ob. d'am. I, II, sm., b.c.] h-fis C  
 „Wo ist der neugeborne König der Jüden?“  
 Alt  
 Sucht ihn in meiner Brust,  
 Hier wohnt er, mir und ihm zur Lust!  
 „Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und  
 sind kommen ihn anzubeten.“  
 Alt  
 Wohl euch, die ihr dies Licht gesehen,  
 Es ist zu eurem Heil geschehen!  
 Mein Heiland, du, du bist das Licht,  
 Das auch den Heiden scheinen sollen,  
 Und sie, sie kennen dich noch nicht,  
 Als sie dich schon verehren wollen.  
 Wie hell, wie klar muß nicht dein Schein,  
 Geliebter Jesu, sein!
46. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] A C  
**Dein Glanz all Finsternis verzehrt,  
 Die trübe Nacht in Licht verkehrt.  
 Leit uns auf deinen Wegen,  
 Daß dein Gesicht  
 Und herrliches Licht  
 Wir ewig schauen mögen!**
47. ARIA [B, ob. d'am. I solo, b.c.] fis  $\frac{2}{4}$   
 Erleucht auch meine finstre Sinnen,  
 Erleuchte mein Herze  
 Durch der Strahlen klaren Schein!  
 Dein Wort soll mir die hellste Kerze  
 In allen meinen Werken sein;  
 Dies lässet die Seele nichts Böses beginnen.
48. EVANGELISTA [T. b.c.] A-cis C  
 „Da das der König Herodes hörte, erschrak er und  
 mit ihm das ganze Jerusalem.“
49. [RECYTATYW. A, sm., b.c.] cis-E C  
 Warum wollt ihr erschrecken?  
 Kann meines Jesu Gegenwart  
 Euch solche Furcht erwecken?  
 O! solltet ihr euch nicht  
 Vielmehr darüber freuen,  
 Weil er dadurch verspricht,  
 Der Menschen Wohlfahrt zu verneuen.
50. EVANGELISTA [T. b.c.] E-h C  
 „Und ließ versammeln alle Hohepriester  
 und Schriftgelehrten unter dem Volk und erforschte von ihnen,  
 wo Christus sollte geboren werden. Und sie sagten ihm:  
 Zu Bethlehem im jüdischen Lande;  
 denn also stehet geschrieben durch den Propheten:  
 Und du Bethlehem im jüdischen Lande bist mitnichten  
 die kleinst unter den Fürsten Juda; denn aus dir soll  
 mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.“
51. ARIA TERZETTO [S, A, T, v. I solo, b.c.] h  $\frac{2}{4}$   
 Ach, wenn wird die Zeit erscheinen?  
 Ach, wenn kömmt der Trost der Seinen?  
 Schweigt: er ist schon würklich hier!  
 Jesu, ach! so komm zu mir!

- |   |         |
|---|---------|
| 52. RECITATIVO [A, ob. d'am. I, II, b.c.]   | fis-A C |
| Mein Liebster herrschet schon.<br>Ein Herz, das seine Herrschaft liebet<br>Und sich ihm ganz zu eigen gibet,<br>Ist meines Jesu Thron.  |         |
| 53. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  | A C     |
| <b>Zwar ist solche Herzenstube<br/>Wohl kein schöner Fürstensaal,<br/>Sondern eine finstre Grube;<br/>Doch, sobald dein Gnadenstrahl<br/>In denselben nur wird blinken,<br/>Wird es voller Sonnen dünken.</b> |         |

Podczas gdy obie zachowane kantaty na tę niedzielę, 153 i 58, opierają się ściśle na perypach na ten dzień, piąta część *Oratorium na Boże Narodzenie* sięga z wyprzedzeniem do pierwszej połowy Ewangelii na święto Epifanii (161); bowiem, ponieważ sześć części *Oratorium* ujętych zostało jako cykliczna całość, musiała być także przestrzegana prawidłowa kolejność relacjonowanych wydarzeń: o ucieczce do Egiptu należało, o ile miała być uwzględniona *Oratorium*, mówić dopiero po hołdzie mędrców ze Wschodu. W punkcie centralnym tej części *Oratorium* znajduje się więc Gwiazda, „światłość, która przyświecać ma także poganom” („das Licht, das auch den Heiden scheinen sollen”), której „blask pochłania całą ciemność (dessen „Glanz all Finsternis vezehrt”), do tego prośba, by także własne serce zostało oświecone i wreszcie postrzeżenie, że wyczekiwany król Izraela właśnie objął już władzę.

To, co mogliśmy już zaobserwować w kantatach na tę niedzielę, mianowicie unikanie przez Bacha dużej obsady, dostrzec można, choć w znacznie skromniejszym wymiarze, także w tej części *Oratorium*: jest w niej co prawda obecny wielki wprowadzający chór, brak jednak blaszanych instrumentów dętych i fletów, a oboje też występują tylko w podwojonej obsadzie (dwa oboje miłosne). Część ta pod względem obsady jest więc najskromniejsza w całym *Oratorium*.

Porzucił jednak Bach swój pierwotny plan wykorzystania w chórze wstępnym dawniejszej kompozycji - końcowego chóru o charakterze gawota z kantaty 213 (676-), tworząc zamiast niego nowy chór o porywającym rozmachu. Jego tematyka rozwija się z wymienianiem go między chórami obojów i smyczków motywu czołowego i z kontynuacji łączącej koncepcję tych figur smyczków z synkopowymi motywami obojów.

Z koncertowym chórem wstępnym kontrastuje motetowy chór do słów Biblii „Wo ist der neugeborne König” („Gdzie jest nowonarodzony król”) z jego tropowymi (19) wstawkami recytatywów. Obie arie tej części *Oratorium* wykorzystują zapewne dawniejsze kompozycje: dla pierwszej (część 47) prawzór - co prawda znacznie przerobiony - jest znany: jest to część siódma kantaty 215 (684-); dla tercetu (część 51) prawzoru nie znamy, a przypuszczenie nasuwa się na tym, że utwór w autografie partytury Bacha ma wyraźny charakter czystopisowy. Lecz właśnie w tym utworze tekst jest nadzwyczaj udanie przeniesiony do muzyki; bowiem synkopy, którymi alt swym powtarzanym „Schweig!” („Milczcie!”) wyjednuje sobie prawo do słuch, odsyłają do Janowego postrzeżenia, że Jezus dawno już objął władzę: „er ist schon wirklich hier” („jest już prawdziwie obecny”).

Końcowy chorał - i można tu znów być może dostrzegać oszczędność środków - jest, jak jedyny wśród sześciu części *Oratorium*, skomponowany tylko jako prosty czterogłosowy chór



**Epifania**

EPISTOLA: Iz. LX, 1-6 (nawracać się będą poganie)

EWANGELIA: Mat. II, 1-12 (mędrcy ze Wschodu)

**Sie werden aus Saba alle kommen - BWV 65**

NBA 1/5, 3 - CW: ca 18 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, cor. I, II, fl. d. I, II, ob. da c. I, II, sm., b.c.] C  $\frac{12}{8}$   
 „Sie werden aus Saba alle kommen,  
 Gold und Weihrauch bringen und des Herren Lob verkündigen.”
2. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a  $\frac{3}{4}$   
**Die Kön'ge aus Saba kamen dar,  
 Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar,  
 Alleluja, alleluja!**
3. RECITATIVO [B, b.c.] F-G C  
 Was dort Jesaias vorhergesehn,  
 Das ist zu Bethlehem geschehn.  
 Hier stellen sich die Weisen  
 Bei Jesu Krippen ein  
 Und wollen ihn als ihren König preisen.  
 Gold, Weihrauch, Myrrhen sind  
 Die köstlichen Geschenke,  
 Womit sie dieses Jesuskind  
 Zu Bethlehem im Stall beehren.  
 Mein Jesu, wenn ich itzt an meine Pflicht gedenke,  
 Muß ich mich auch zu deiner Krippen kehren  
 Und gleichfalls dankbar sein:  
 Denn dieser Tag ist mir ein Tag der Freuden,  
 Da du, o Lebensfürst,  
 Das Licht der Heiden  
 Und ihr Erlöser wirst.  
 Was aber bring ich wohl, du Himmelskönig?  
 Ist dir mein Herze nicht zuwenig,  
 So nimm es gnädig an,  
 Weil ich nichts Edlers bringen kann.
4. ARIA [B, ob. da c. I, II, b.c.] e C  
 Gold aus Ophir ist zu schlecht,  
 Weg, nur weg mit eitlen Gaben,  
 Die ihr aus der Erde brecht!  
 Jesus will das Herze haben.  
 Schenke dies, o Christenschar,  
 Jesu zu dem neuen Jahr!
5. RECITATIVO [T, b.c.] a-e C  
 Verschmähe nicht,  
 Du meiner Seele Licht,  
 Mein Herz, das ich in Demut zu dir bringe.  
 Es schließt ja solche Dinge  
 In sich zugleich mit ein,  
 Die deines Geistes Früchte sein.  
 Des Glaubens Gold, der Weihrauch des Gebets,  
 Die Myrrhen der Geduld sind meine Gaben,  
 Die sollst du, Jesu, für und für  
 Zum Eigentum und zum Geschenke haben.

Gib aber dich auch selber mir,  
So machst du mich zum Reichsten auf der Erden;  
Denn, hab ich dich, so muß  
Des größten Reichtums Überfluß  
Mir dermaleinst im Himmel werden.

6. [ARIA. T, cor. I, II, fl. d. I, II, ob. da c. I, II, sm., b.c.]

C 3

Nimm mich dir zu eigen hin,  
Nimm mein Herze zum Geschenke.  
Alles, alles, was ich bin,  
Was ich rede, tu und denke,  
Soll, mein Heiland, nur allein  
Dir zum Dienst gewidmet sein.

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

a c

**Ei nun, mein Gott, so fall ich dir  
Getrost in deine Hände.  
Nimm mich, und mach es so mit mir  
Bis an mein letztes Ende,  
Wie du wohl weißt, daß meinem Geist  
Dadurch sein Nutz entstehe,  
Und deine Ehr je mehr und mehr  
Sich in mir selbst erhöhe.**

Nieznanym autor tekstu, być może ten sam, który napisał libretta do kantat 40, 64 i kilku innych (38), powiązał z sobą przewodnie myśli Epistoły i Ewangelii na święto Epifanii. Wstępny chór „Sie werden alle aus Saba kommen” („Wszyscy ci przyjdą z Saby” - Iz. LX, 6) podejmuje zakończenie Epistoły, a przylegający chorał, czwarta strofa zmienzonego hymnu „Puer natus in Bethlehem” (1545), powtarza treść czytania Ewangelii i pokazuje zarazem, że wypełniło się starotestamentowe prorocтво Epistoły: przybywają królowie z Saby i przynoszą złoto, kadzidło i mirrę, jak to przepowiedział Izajasz. Następujący potem recytatyw mówi o tym wyraźnie w pierwszej części, podczas gdy druga wprowadza „applicatio”: także ja mam obowiązek udać się do żłóbka i ofiarować Zbawicielowi me serce w darze. Po tej myśli, podanej w recytatywie początkowo w formie rozmyślenia, następuje w arii wezwanie: złoto z Ofiru - owej krainy, z której ongiś Salomon sprowadził 420 talentów złota (I Król. IX, 28) - jest czymś zbyt marnym; dlatego chrześcijanie powinni podarować Zbawicielowi w Nowy Rok swe serca. Tekst następującego potem recytatywu przynosi spełnienie tego wezwania: złotem, kadzidłem i mirrą, które otrzymuje w darze Chrystus jest wiara, modlitwa i cierpliwość; i znów po recytatywowym rozważaniu następuje wezwanie w arii: „Nimm mich dir zu eigen hin ...” („Weź sobie mnie na własność ...”). Końcowy chorał, którego tekst się nie zachował, ale prawdopodobnie była to dziesiąta strofa pieśni „Ich hab in Gottes Herz und Sinn” Paula Gerhardta (1647), ma symbolizować jednocześnie się całego chrześcijaństwa w tym zyczeniu.

Cały tekst ma więc dobrze przemyślaną strukturę, w której części zgrupowane za każdym razem po dwie, na początku powtarzają myśli przewodnie czytania - prorocтво i jego spełnienie (część 1 i 2), potem w formie rozważania i postanowienia wzywają do ofiarowania serca Jezusowi (część 3 i 4), a następnie w formie ślubowania rzeczywiście ten dar ofiarowują (część 5 i 6). Zostaje to potwierdzone przyłączeniem się chrześcijańskiego zboru do tego ślubowania (część 7).

Kompozycja Bacha dowodzi swą bogatą obsadą, jakie znaczenie przywiązywano za jego czasów do święta Epifanii. Jeszcze raz przywołuje Bach przepych odświeżonej bożonarodzeniowej orkiestry i kreśli wywierający silne wrażenie obraz napływających tłumnie pogan. Kanoniczne i fugowe formacje przywołują wciąż przed oczy słuczacza obraz narastania ado-

ujających tłumów. Wstępny chór jest trzyczęściowy: rozległa fuga chórowa obramowana jest dwiema częściami, w których odcinki wykonywanego na wstępie wprowadzenia instrumentalnego łączone są z partiami wbudowanego chóru (31).

Po rozbudowanej części wstępnej następuje prosty chorał na chór i instrumenty (część 2) i recytatyw secco (część 3). Następująca potem aria basowa (część 4) zwraca uwagę nie tylko swą obsadą z dwoma obligatoryjnymi obojami myśliwskimi, lecz także uporczywością z jaką powtarzany jest początkowy motyw, tak iż instrumenty (włącznie z continuo) zdają się ciągle mówić: „Złoto z Ofiru jest czymś zbyt marnym”. Następnym recytatywem secco (część 5) prowadzi do drugiej arii (część 6), której radosne wyznanie „Weß sobie mnie na własność” („Nimm mich dir zu eigen hin”) podkreślone zostaje wybitnie taneczną muzyką. Podobnie jak zresztą i w pierwszej arii, Bach rezygnuje z konwencjonalnej formy da capo, rozwijając zgodnie z budową tekstu początkowo dwa odpowiadające sobie „Stollen” A („Nimm mich dir zu eigen hin”) A’ („Alles, alles was ich bin” - „Wszystko, wszystko czym ja jestem”), tak iż muzycznie samodzielna część trzecia - będąca, jeśli chodzi o tekst, powtórzeniem drugiej - ujęta jest jako „Abgesang”. Powstająca w ten sposób forma Bar potęguje wrażenie śpiewnej taneczności.

Proste opracowanie chorałowe na melodię „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” kończy dzieło.

Bach skomponował tę kantatę w pierwszym roku swego urzędowania w Lipsku i wykonał ją po raz pierwszy 6 stycznia 1724 r. Dobiegał końca okres świąt Bożego Narodzenia, w czasie którego w ciągu 13 dni zabrzmiały w Lipsku po raz pierwszy *Magnificat* (BWV 243a), *Sanctus D-dur* (BWV 238) i sześć kantat będących prawie wszystkie nowymi kompozycjami. Czy mieszkańcy Lipska przeczuwali, jakie bogactwo zostało przed nimi rozpostarte?

### Liebster Immanuel, Herzog der Frommen - BWV 123

NBA I/5, 49 - CW: ca 22 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II, sm., b.c.] h §  
**Liebster Immanuel, Herzog der Frommen,  
 Du, meiner Seelen Heil, komm, komm nur bald!  
 Du hast mir, höchster Schatz, mein Herz genommen,  
 So ganz vor Liebe brennt und nach dir wallt.  
 Nichts kann auf Erden  
 Mir liebers werden,  
 Als wenn ich meinen Jesum stets behalt.**
2. RECITATIVO [A, b.c.] fis-A C  
 Die Himmels süßigkeit, der Auserwählten Lust,  
 Erfüllt auf Erden schon mein Herz und Brust,  
 Wenn ich den Jesusnamen nenne  
 Und sein verborgnes Manna kenne:  
 Gleichwie der Tau ein dürres Land erquickt,  
 So ist mein Herz  
 Auch bei Gefahr und Schmerz  
 In Freudigkeit durch Jesu Kraft entzückt.
3. ARIA [T, ob. d'am. I, II, b.c.] fis C  
 Auch die harte Kreuzesreise  
 Und der Tränen bittere Speise  
 Schreckt mich nicht.  
 Wenn die Ungewitter toben,  
 Sendet Jesus mir von oben  
 Heil und Licht.

4. RECITATIVO [B, b.c.] A-D C  
 Kein Höllenfeind kann mich verschlingen,  
 Das schreiende Gewissen schweigt.  
 Was sollte mich der Feinde Zahl umringen?  
 Der Tod hat selbst keine Macht,  
 Mir aber ist der Sieg schon zgedacht,  
 Weil sich mein Helfer mir, mein Jesus, zeigt.
5. ARIA [B, fl. tr. I solo, b.c.] D C  
 Laß, o Welt, mich aus Verachtung  
 In betrübter Einsamkeit!  
 Jesus, der ins Fleisch gekommen  
 Und mein Opfer angenommen,  
 Bleibet bei mir allezeit.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] h  $\frac{3}{2}$   
**Drum fahrt nur immer hin, ihr Eitelkeiten,  
 Du, Jesu, du bist mein, und ich bin dein;  
 Ich will mich von der Welt zu dir bereiten;  
 Du sollt in meinem Herz und Munde sein.  
 Mein ganzes Leben  
 Sei dir ergeben.  
 Bis man mich einsten legt ins Grab hinein.**

Związek tej kantaty chorałowej (40-) ze świętem Epifanii jest jedynie bardzo luźny. Jak zwykle, krańcowe strofy (1 i 6) pieśni Ahasverusa Fritscha (1679) zostały zachowane w dosłownym brzmieniu, podczas gdy strofy środkowe zostały przetworzone tak, że z każdej strofy powstała jedna część. Słowo „Jesusnamen” („imię Jezus”) w części drugiej mogło zostać wstawione dla przypomnienia Ewangelii noworocznej (139); w słowach „Heil und Licht” („Zbawienie i światłość”), również nie występujących w pieśni Fritscha, pobrzmiewa Epistoła na święto Epifanii, a „Jesus, der ins Fleisch gekommen” („Jezus, który wcielił się” - część 5) przypomina o kończącym się okresie bożonarodzeniowym. Na tym jednak kończą się okolicznościowe powiązania; tekst kantaty - podobnie jak jego chorałowy pierwowzór - wywodzi swą przewodnią myśl z kontrastu świat - Jezus: wrogość i wzgarda świata nie mogą mi nic zaszkodzić, ponieważ Jezus po mojej stoi stronie.

We wstępnym chórze główny ciężar rozwoju tematycznego spoczywa na instrumentach. Z początku pierwszego wersu pieśni



formuje Bach dwudziestotaktową przygrywkę - ze środkową partią bez continua (głos podstawowy tworzy unisono smyczków) -, w której grupy instrumentów stale podają sobie wzajemnie motyw chorału. Ta sama motywika opanowuje w następnych częściach nie tylko interludia, lecz także instrumentalne kontrapunkty do śpiewu chóru wykonującego chorał kolejnymi wersami, zwracającego uwagę swą homofonią (jedynie lekko rozluźnioną polifonicznie), który tylko w dwóch miejscach (z których jedno zostaje powtórzone) rezygnuje ze swej prostoty:

1. Słowa „komm nur bald” („przyjdź rychło”) powtarzane są przez głosy dolne w wielokrotnych, pełnych wyrazu wezwaniach, do wtóru kończącej wers wytrzymywanej nuty cantus firmus wykonywanego przez sopran. Powrót analogicznego układu na takim samym miejscu w drugim Stollen pieśni wydaje się słowami tekstu „und nach dir wallt” („i wyrывa się do ciebie”) mniej przekonująco uzasadniony.

2. Tekst końcowego wersu śpiewany jest początkowo przez sam bas, potem, jako kontrapunkty do cantus firmus wykonywanego przez sopran, także przez alt i tenor, na melodię cytowanego wyżej początku pierwszego wersu, dzięki czemu w głosach wokalnych śpięty zostaje kłamrą pierwszy i ostatni wers chorału.

Cały chór wstępny ma charakter żarliwej kontemplacji. Rys ten widoczny jest już w poetyckim tekście pieśni Fritscha, gdzie należy go zapewne przypisać wpływom wczesnego pietyzmu.

Oba recytatywy (część 2 i 4) skomponowane są jako secco i nie wyróżniają się niczym szczególnym.

Bardziej natomiast przyciąga uwagę pierwsza aria (część 3). Tekst traktujący o „trudnej krzyżowej drodze” („harte Kreuzesreise”) inspirowany jest przez kompozytora do napisania ritornelu o intensywnej chromatyce, nasyconego zwiększonymi interwałami, nieustannie modulującego mimo swych szczupłych rozmiarów (4 takty), którego motywika opanowuje także wokalną część główną. W ritornelu zamykającym część główną, nieoczekiwanie spokojniejszy, być może ze względu na słowa tekstu „schreckt mich nicht” („nie przeraża mnie”), jest ruch głosów górnych i pojawia się chromatyczny temat w continuo. Lecz oto w części środkowej budzą się przeciwstawne siły. Część ta, o kontrastowej budowie, przechodzi, na słowach „Wenn die Ungewitter toben” („Gdy szaleją burze”) wraz z nową motywiką i szybkimi pasażami wokalnymi, w „allegro”, by wkrótce na słowach „sendet Jesus mir von oben Heil und Licht” („Jezus mi posyła z góry światłość i zbawienie”) przejść do wyraźnie spokojniejszego tempa „adagio”. Pojawienie się „światłości”, o którym wspomina się podczas święta Epifanii, zostaje więc w muzyce silniej uwydatnione niż w tekście.

Druga aria (część 5) pod względem formalnym porusza się utartymi drogami, jednakże miejsce w tekście o „smutnej samotności” („betrübte Einsamkeit”) daje kompozytorowi okazję do uroczych odmian harmoniczych.

Prosty czterogłosowy chorał końcowy przynosi w zakończeniu jeszcze pewną osobliwość: Bach powtarza - odmiennie niż w części pierwszej - także Abgesang, i to „piano”, bez wątpienia inspirowany tekstem wersu „bis man mich einsten legt ins Grab hinein” („póki mnie kiedyś nie położą w grób”). Tego rodzaju zakończenia w piano nie są w twórczości Bacha wcale tak rzadkie, jak to chciałaby uznać nasza praktyka wykonawcza; spotyka się je we wczesnych kantatach, jak BWV 106 i 71, ale także w kantacie 68 z 1725 r.

**Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben**  
**Oratorium na Boże Narodzenie - BWV 248, część VI**

NBA II/6, 245 - CW: ca 25 min.

54. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
 Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben,  
 So gib, daß wir im festen Glauben  
 Nach deiner Macht und Hülfe sehn!  
 Wir wollen dir allein vertrauen,  
 So können wir den scharfen Klauen  
 Des Feindes unversehrt entgehn.
55. EVANGELISTA [T, B, b.c.] A-D C  
 Evangelista  
 „Da berief Herodes die Weisen heimlich und erlernet  
 mit Fleiß von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre?  
 Und weiset sie gen Bethlehem und sprach:“  
 Herod  
 „Ziehet hin und forschet fleißig nach dem Kindlein,  
 und wenn ihrs findet, sagt mirs wieder, daß ich auch  
 komme und es anbete.“
56. RECITATIVO [S, sm., b.c.] h-A C  
 Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen,  
 Nimm ale falsche List,  
 Dem Heiland nachzustellen;  
 Der, dessen Kraft kein Mensch ermißt,  
 Bleibt doch in sicherer Hand.  
 Dein Herz, dein falsches Herz ist schon,  
 Nebst aller seiner List, des Höchsten Sohn,  
 Den du zu stürzen suchst, sehr wohl bekannt.
57. ARIA [S, ob. d'am I, sm., b.c.] A  $\frac{3}{4}$   
 Nur ein Wink von seinen Händen  
 Stürzt ohnmächtger Menschen Macht.  
 Hier wird alle Kraft verlacht!  
 Spricht der Höchste nur ein Wort,  
 Seiner Feinde Stolz zu enden,  
 O, so müssen sich sofort  
 Sterblicher Gedanken wenden.
58. EVANGELISTA [T, b.c.] fis-G C  
 „Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin.  
 Und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten,  
 ging für ihnen hin, bis daß er kam und stund oben über,  
 da das Kindlein war. Da sie den Stern sahen,  
 wurden sie hoch erfreut und gingen in  
 das Haus und funden das Kindlein mit Maria,  
 seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an und täten  
 ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen.“
59. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn., sm.)] G C  
**Ich steh an deiner Krippen hier,**  
**O Jesulein, mein Leben!**  
**Ich komme, bring und schenke dir,**  
**Was du mir hast gegeben.**  
**Nimm hin! es ist mein Geist und Sinn,**  
**Herz, Seel und Mut, nimm alles hin,**  
**Und laß dirs wohlgefallen!**
60. EVANGELISTA [T, b.c.] e-fis C

„Und Gott befahl ihnen im Traum, daß sie sich nicht sollten wieder zu Herodes lenken, und zogen durch einen andern Weg wieder in ihr Land.”

61. RECITATIVO [T, ob. d'am. I, II, b.c.]

fis-h C

So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier,  
Er bleibet da bei mir,  
Ich will ihn auch nicht von mir lassen.  
Sein Arm wird mich aus Lieb  
Mit sanftmutsvollem Trieb  
Und größter Zärtlichkeit umfassen;  
Er soll mein Bräutigam verbleiben,  
Ich will ihm Brust und Herz verschreiben.  
Ich weiß gewiß, er liebet mich,  
Mein Herz liebt ihn auch inniglich  
Und wird ihn ewig ehren.  
Was könnte mich nun für ein Feind  
Bei solchem Glück versehren!  
Du, Jesu, bist und bleibst mein Freund;  
Und werd ich ängstlich zu dir flehn:  
Herr, hilf!, so laß mich Hülfe sehn!

62. ARIA [T, ob. d'am. I, II, b.c.]

h  $\frac{2}{4}$

Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken;  
Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?  
Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.  
Ihr mögt euch noch so grimmig stellen,  
Droht nur, mich ganz und gar zu fällen,  
Doch seht! mein Heiland wohnt hier.

63. RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.]

D-D C

Was will der Höllen Schrecken nun?  
Was will uns Welt und Sünde tun,  
Da wir in Jesu Händen ruhn?

64. CHORAL [obsada jak w 54]

D C

Nun seid ihr wohl gerochen  
An eure Feinde Schar,  
Denn Christus hat zerbrochen,  
Was euch zuwider war.  
Tod, Teufel, Sünd und Hölle  
Sind ganz und gar geschwächt;  
Bei Gott hat seine Stelle  
Das menschliche Geschlecht.

Ostatnia część *Oratorium* raz jeszcze gromadzi odświętną obsadę z trąbkami i kotłami; w porównaniu z częścią I i III brak jedynie fletów. Treść przynosi dokończenie relacji o mędr-  
cach ze Wschodu, czyli drugą połowę czytania Ewangelii świętecznej; część 59 z pierwszą  
strofą pieśni Paula Gerhardta „Ich steh an deiner Krippen hier” (1653) stanowi łącznik ze  
zgrupowaną gminą („Stoję przed twoim złóbkim tu”), podczas gdy madrygałowa poezja  
przekuwa radość z udaremnienia spisku Heroda w ogólniejszą konkluzję: teraz oto, gdy Bóg  
stał się człowiekiem, piekło nie może nam więcej szkodzić. Tę samą myśl podejmuje także  
końcowy chorał, czwarta strofa pieśni „Ihr Christen auserkoren” Georga Wernera (1648).

Kompozycja Bacha, wyjąwszy recytatyw ewangelisty i chorał „Ich steh an deiner Krippen  
hier”, pochodzi ze skomponowanej na krótko przedtem kościelnej kantaty o nieznanym tek-  
ście; lecz zwłaszcza recytatywy, ale także i pozostałe części wokalne musiały doznać rozma-  
itych przekształceń.

Wspaniałą jest imponujący chór wstępny, wieloczęściowy utwór zbliżony do fugi, którego budowę naszkicować można następująco:

- ritornel *a b c*
- A fuga chórowa na temat *a* („Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben” - „Panie, gdy pyszni wrogowie się pienią”)  
powtórzona z nowym tekstem („so gib, daß wir im festen Glauben” - „spraw wtedy, byśmy z mocną wiarą”)  
odcinek imitacyjny („nach deiner Macht und Hülfe sehn” - „twojej potęgi i pomocy pa-  
rzyli”)  
chór wbudowany (31-) w ritornel *b* („so gib ...”)
  - B swobodny kanon w kwincie („Wir wollen dir allein vertrauen” - „Tobie jedynie ufac  
chcemy”)  
chór wbudowany w *c' b'* („so können wir ...” - „, będziemy wtedy mogli ...”)
  - A' fuga chórowa na temat *a* („Herr, wenn ... in festen Glauben”)  
odcinek imitacyjny („nach deiner Macht und Hülfe sehn”)  
chór wbudowany w *b' c* („so gib ...”)

Jeśli chodzi o rozmiary, części B A' mają dokładnie tyle samo taktów co część A, mianowicie 120. Polifoniczna struktura wszystkich części sprawia, że słuchając chóru odbiera się go jako jedną wielką fugę.

Z częścią tą ostry kontrast stanowi pierwsza aria (część 57). Ze swym przejrzystym periodycznym ucłonowaniem ma wybitnie taneczny charakter. Dałoby się nawet bez trudu zebrać same tylko ritornele w utwór instrumentalny (skrzypce z obojem miłosnym), który, jeśli pominąć krótkie interludium, miałby następującą formę:

A - B C - A B C

Natomiast w drugiej arii (część 62), wymagającej dwóch obojów miłosnych obbligato, ponownie silniej jest akcentowany pierwiastek koncertowy. Na uwagę zasługuje ponadto chorał końcowy, gdyż jako zakończenie całego *Oratorium* przewyższa wszystkie poprzednie części chorałowe przepychem i rozmiarami. Chorał, wykonywany kolejnymi wersami przez sopran i podparty trzema dolnymi głosami wokalnymi w homofonicznym układzie, jest wbudowany we wspaniałą koncertującą partię orkiestry, w której wybitna rola przypada pierwszej trąbce. Niezwykle jest wbudowanie frygijskiej melodii - „Herzlich tut mich verlangen” - w partię orkiestry utrzymaną w najczystszy promiennym D-dur.

W najważniejszych częściach tej kantaty dominują więc jeszcze raz cztery podstawowe elementy kompozycji kantatowych Bacha: fuga (część 54), taniec (część 57), koncert (część 62) i opracowanie chorałowe (część 64).



**Pierwsza niedziela po Epifanii**

EPISTOLA: Rzym. XII, 1-6 (powinności chrześcijanina)

EWANGELIA: Łuk. II, 41-52 (dwunastoletni Jezus w świątyni)

**Mein liebster Jesus ist verloren - BWV 154**

NBA 1/5, 91 - CW: ca 17 min.

1. ARIA [T, sm., b.c.] h  $\frac{3}{4}$   
**Mein liebster Jesus ist verloren:**  
 O Wort, das mir Verzweiflung bringt,  
 O Schwert, das durch die Seele dringt,  
 O Donnerwort in meinen Ohren.
2. RECITATIVO [T, b.c.] fis-A C  
 Wo treff ich meinen Jesum an,  
 Wer zeigt mir die Bahn,  
 Wo meiner Seelen brünstiges Verlangen,  
 Mein Heiland, hingegangen?  
 Kein Unglück kann mich so empfindlich rühren,  
 Als wenn ich Jesum soll verlieren.
3. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ ob. d'am. I, II, sm.)] A C  
**Jesu, mein Hort und Erretter,**  
**Jesu, meine Zuversicht,**  
**Jesu, starker Schlangentreter,**  
**Jesu, meines Lebens Licht!**  
**Wie verlanget meinem Herzen,**  
**Jesulein, nach dir mit Schmerzen!**  
**Komm, ach komm, ich warte dein,**  
**Komm, o liebstes Jesulein!**
4. ARIA [A, ob. d'am. I, II, cemb. + sm. in 8<sup>va</sup>] A  $\frac{12}{8}$   
 Jesu, laß dich finden,  
 Laß doch meine Sünden  
 Keine dicke Wolken sein,  
 Wo du dich zum Schrecken  
 Willst für mich verstecken,  
 Stelle dich bald wieder ein!
5. ARIOSO [B, b.c.] fis C  
 „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?“
6. RECITATIVO [T, b.c.] D-fis C  
 Dies ist die Stimme meines Freundes,  
 Gott Lob und Dank!  
 Mein Jesus, mein getreuer Hort,  
 Läßt durch sein Wort  
 Sich wieder tröstlich hören;  
 Ich war vor Schmerzen krank,  
 Der Jammer wollte mir das Mark  
 In Beinen fast verzehren;  
 Nun aber wird mein Glaube wieder stark,  
 Nun bin ich höchst erfreut;  
 Denn ich erblicke meiner Seelen Wonne,  
 Den Heiland, meine Sonne,  
 Der nach betrübter Trauernacht  
 Durch seinen Glanz mein Herze fröhlich macht.  
 Auf, Seele, mache dich bereit!

Du mußt zu ihm  
In seines Vaters Haus, hin in den Tempel ziehen;  
Da läßt er sich in seinem Wort erblicken,  
Da will er dich im Sakrament erquickern;  
Doch, willst du würdiglich sein Fleisch und Blut genießen,  
So mußt du Jesum auch in Buß und Glauben küssen.

7. ARIA [A, T; sm. + ob. d'am. I, II; b.c.]

D C,  $\frac{3}{8}$ C

Wohl mir, Jesus ist gefunden,  
Nun bin ich nicht mehr betrübt,  
Der, den meine Seele liebt,  
Zeigt sich mir zur frohen Stunden.  
Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen,  
Ich will dich im Glauben beständig umfassen.

8. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drawn., sm.)]

D C

**Meinen Jesum laß ich nicht,  
Geh ihm ewig an der Seiten;  
Christus läßt mich für und für  
Zu den Lebensbächlein leiten.  
Selig, wer mit mir so spricht:  
Meinen Jesum laß ich nicht.**

Niewiele wiadomo o powstaniu tej kantaty. Wykonana została 9 stycznia 1724 r.; co najmniej jedno powtórne wykonanie miało miejsce w latach późniejszych (po 1735); kompozycja wydaje się jednak sięgać czasów wcześniejszych, przypuszczalnie weimarskich lat Bacha.

Nieznany autor tekstu idzie za czytaniem Ewangelii, odnosząc je jednak zarazem do współczesności: to już nie rodzice, lecz grzeszny człowiek zagubił swego Jezusa i mimo tęsknych poszukiwań nie może go odnaleźć. Chorałowa część trzecia w imieniu całej gminy i część czwarta w imieniu poszczególnego chrześcijanina prosi Jezusa, aby zechciał się znów pojawić. Część piąta przynosi odpowiedź Jezusa (bas!), werset (Łuk. II, 49) z niedzielnej Ewangelii; zaś ten, który poprzednio poszukiwał, postrzega z wdzięcznością, że Jezus daje się odnaleźć w domu swego Ojca, w kazaniu i w przyjmowanym z wiarą sakramencie (część 6). Radośnie ślubuje teraz chrześcijanin (część 7) jak również zgromadzona gmina (część 8) nigdy już nie puścić Jezusa, tylko stale do niego należeć.

Kompozycję Bacha cechuje uderzająca bezpośredniość. Trzy arie poruszają główne afekty tekstu, rozpaczliwą skargę, dojmującą tęsknotę i przemożną radość; pośród arii rozbrzmiewa pełne powagi, dobitne pytanie w postaci basowego ariosa, podczas gdy recytatywy skomponowane są jako secco.

Wstępna aria ze smyczkową orkiestrą jest oparta na ostinatowym basie continua, który swym chromatycznie opadającym początkiem ujawnia pokrewieństwo z opadającymi na przestrzeni kwarty lamentującymi basami, które często wówczas stosowano i które także u Bacha kilkakrotnie spotykamy, np. w „Crucifixus” *Mszy h-moll*. Nad takim fundamentem rozbrzmiewa pełen ekspresyjnej skargi głos góry, początkowo wykonywany przez pierwsze skrzypce, potem przez tenor, a w dalszym przebiegu utworu wielokrotnie przez skrzypce i tenor powtarzany. Część środkowa przynosi nagłą odmianę. Na słowa „O Schwert, das durch die Seele dringt, o Donnerwort in meinen Ohren.”<sup>70</sup> („O mieczu, który przenikasz mą duszę, o gromu słowo w moich uszach”) następuje - po opartej na trójdźwięku fanfarze - tremolo smyczków,

<sup>70</sup> Oczywiście aluzja do pieśni Johanna Rista „O Ewigkeit, du Donnerwort, o Schwert, das durch die Seele bohrt” (1642).

którego śmiałe harmonie obrazują przerażenie człowieka opuszczonego przez Boga. Związłą, pełną wyrazu arię zamyka da capo znacznie skróconej części głównej.

Po krótkim recytatywie secco następuje prosty chorał, druga strofa pieśni „Jesu, meiner Seelen Wonne” Martina Jahna (1661) na melodię „Werde munter, mein Gemüte”, a potem druga aria (część 4) w instrumentacji na dwa oboje miłosne i głos dolny, tzw. „Bassettchen”\* wykonywany przez skrzypce wspólnie z wiolą. Organy i instrumenty basowe milczą. Dla jednego z wykonawców (1724?) dodał jeszcze Bach continuo wykonywane na cembalo. Błogie tercje obojów i altowy głos nadają arii cechy śpiewnej prostoty; klucz do zrozumienia instrumentacji przynoszą słowa tekstu „laß doch meine Sünden keine dicke Wolken sein” („nie pozwól, by me grzechy były gęstymi chmurami”): nieobecność basów continua służy tu, tak jak w arii „Aus Liebe will mein Heiland sterben” („Z miłości mój Zbawca umiera”) z *Pasji wg. św. Mateusza*, jako symbol niewinności.

W ariosie (część 5) prowadzenie głosu basu („vox Christi”) całkowicie podporządkowane jest dobitnej deklamacji. Imitację głosu wokalnego przez continuo można zapewne rozumieć jako symbol podążania Jezusa tam, gdzie jest jego niebiański ojciec, co jest powinnością Jezusa.

Część szósta w słowach „Dies ist die Stimme meines Freundes” („Oto jest głos mego przyjaciela”) przejmuje zwrot z Pieśni nad Pieśniami Salomona (II, 8). W trzeciej arii (część 7) panuje radość z odnalezienia Jezusa. Najpierw dwie tematycznie spokrewnione części, w dużej mierze homofoniczne (typ francuskiego duetu) rozwijają się jeszcze raz w licznych błogich tercjach i sektach, podczas gdy trzecia i ostatnia część nagle - wraz ze zmianą stopy wiersza na daktyl - wchodzi kanonicznie w rytmie  $\frac{3}{4}$ , zaś po jej homofonicznym zakończeniu następuje jeszcze tylko powtórzenie wstępnego ritornelu.

Dzieło zamyka prosty chorał, szósta strofa pieśni „Meinen Jesum laß ich nicht” Christiana Keymanna (1658). Nie wiadomo, czy wariant początkowego wersu tej strofy „Meinen Jesum laß ich nicht” („Nie puszczę Jezusa mego”) zamiast (rym!) „Jesum laß ich nicht von mir” („Nie puszczę Jezusa ode mnie”) jest przez Bacha zamierzony, czy też pojawił się w rezultacie przeoczenia.

## Meinen Jesum laß ich nicht - BWV 124

NBA I/5, 117 - CW: ca 17 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, ob. d'am. conc., sm., b.c.]

E  $\frac{3}{4}$

Meinen Jesum laß ich nicht,  
Weil er sich für mich gegeben,  
So erfordert meine Pflicht,  
Klettenweis an ihm zu kleben.  
Er ist meines Lebens Licht,  
Meinen Jesum laß ich nicht.

2. RECITATIVO [T, b.c.]

A-cis C

Solange sich ein Tropfen Blut  
In Herz und Adern reget,  
Soll Jesus nur allein

\* „Bassett” - (włoskie: bassetto) czyli mały bas, półbas, było dawną nazwą wiolonczeli; przed nazwą innych instrumentów oznacza średni rejestr głosu (tenor bądź alt) np. Bassethorn (rozek basetowy = basetorn = klarnet altowy); obdarzony niemiecką końcówką zdrabniającą „Bassettchen” oznacza głos dolny wykonywany unisono przez skrzypce i altówki w nieobecności continua. Por. także s. 370 (przyp. tłum.).

Mein Leben und mein alles sein.

Mein Jesus, der an mir so große Dinge tut:

Ich kann ja nichts als meinen Leib und Leben

Ihm zum Geschenke geben.

3. ARIA [T, ob. d'am., sm., b.c.]

fis  $\frac{3}{4}$

Und wenn der harte Todesschlag

Die Sinnen schwächt, die Glieder rühret,

Wenn der dem Fleisch verhaßte Tag

Nur Furcht und Schrecken mit sich führet,

Doch tröstet sich die Zuversicht:

Ich lasse meinen Jesum nicht.

4. RECITATIVO [B, b.c.]

A-A C

Doch ach!

Welch schweres Ungemach

Empfindet noch allhier die Seele?

Wird nicht die hart gekränkte Brust

Zu einer Wüstenei und Merterhöhle

Bei Jesu schmerzlichstem Verlust?

Allein mein Geist sieht gläubig auf

Und an der Ort, wo Glaub und Hoffnung prangen,

Allwo ich nach vollbrachtem Lauf

Dich, Jesu, ewig soll umfängen.

5. ARIA DUETTO [S, A, b.c.]

A  $\frac{3}{4}$

Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt,

Du findest im Himmel dein wahres Vergnügen.

Wenn künftig dein Auge den Heiland erblickt,

So wird erst dein sehndes Herze erquickt,

So wird es in Jesu zufriedengestellt.

6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

E C

**Jesum laß ich nicht von mir,**

**Geh ihm ewig an der Seiten;**

**Christus läßt mich für und für**

**Zu den Lebensbächlein leiten.**

**Selig, der mit mir so spricht:**

**Meinen Jesum laß ich nicht.**

Tekst tej kantaty skomponowanej na siódmego stycznia 1725 r. nawiązuje, podobnie jak tekst kantaty sprzed roku (BWV 154), do czytania z Ewangelii: jak ongi rodzice Jezusa, tak i wierzący chrześcijanin pragnie Jezusa nie zagubić i we wszelkich niebezpieczeństwach iść za nim. O tyle zrozumiałą jest wybór pieśni Christiana Keymanna (1658) jako tematu do niniejszej kantaty chorałowej (40-). Jednak w dalszym przebiegu relacja biblijna i tekst pieśni oddalają się znacznie od siebie: relacja opowiada o odnalezieniu Jezusa w świątyni; tekst natomiast kieruje myśli ku dalszemu życiu na ziemi (strofa 2), ku śmierci (strofa 3) i ponownemu zjednoczeniu się z Jezusem po śmierci (strofa 4), oraz na marność świata (strofa 5); a nieznaną poetą, który każdą z tych strof przerobił na madrygał, nie uczynił nic, aby wpleść dodatkowe powiązania z niedzielną Ewangelią, lecz puścił wodze prawdziwie barokowemu upodobaniu do drastycznych opisów śmierci i pogardy dla świata.

Chór wstępny zachowuje zwykły schemat: chorał wykonywany jest wers po wersie przez chór w homofonicznym, lub lekko rozluźnionym polifonicznie układzie, podczas gdy orkiestra rozwija we wprowadzeniu, interludiach i partiach akompaniamentu swą własną tematykę. Temat czołowy ma charakter menueta; zaraz jednak z zespołu instrumentów wyzwala się obój miłosny przejmując prowadzenie koncertującymi pasażami, na zmianę podtrzymywany smycz-

kami wzmacniając tutti (i upraszczając figurację), bądź, tylko z towarzyszeniem continua, powtarzając na sposób echa i odmieniając poprzedzający motyw. Wers „klettenweis an ihm zu kleben” („jak rzep doń przywierać”) otrzymuje poglądową interpretację, ponieważ alt, tenor i bas na słowie „kleben” („przywierać”) łączą się w długo wytrzymywanym *h'* (bądź *h*).

Po zwięzłym recytatywie secco następuje pierwsza aria (część 3), której słowa nie mniej dosadnie oddane są w muzyce. Co do swej budowy, utwór jest arią z obojem miłosnym obbligato, któremu smyczki przydają zarys harmonicznego rozwinięcia akompaniamentu continuo. Jej uporczywa rytmicznie figura akompaniamentu, przewijająca się przez cały utwór z wyjątkiem paru taktów kadencji, odzwierciedla słowa tekstu „Furcht und Schrecken” - „strach i trwogę” - (podobnie jak w akompaniamentcie utworu „Warum wollt ihr erschrecken” - „Czemuż chcecie się trwożyć” - z *Oratorium na Boże Narodzenie* BWV 248, część 49):

Oboe d' amore  
Violino I, II  
Viola  
Continuo

staccato

Również drugi recytatyw (część 4) jest recytatywem secco, który tylko na słowie „Lauf” („bieg”) odchodzi od prostej deklamacji na rzecz gamy z szesnastek obejmującej oktawę. W następującym teraz duecie jeszcze wyraźniej niż w części wstępnej dźwięczą formy taneczne. Co prawda głosy wokalne (tylko z towarzyszeniem continua) wchodzi za każdym razem kanonicznie, lecz imitacja ta jest całkowicie podporządkowana przejrzystej, czterotaktowej periodyce, tak że linearna polifonia ustępuje przed taneczną rytmiką.

Szóstą strofę chorału z niezmienionym tekstem wykonuje chór w prostym układzie.

### Liebster Jesu, mein Verlangen - BWV 32

NBA I/5, 145 - CW: ca 24 min.

1. ARIA [S, ob., sm., b.c.] e C  
 Liebster Jesu, mein Verlangen,  
 Sage mir, wo find ich dich?  
 Soll ich dich so bald verlieren  
 Und nicht ferner bei mir spüren?  
 Ach! mein Hort, erfreue mich,  
 Laß dich höchst vergnügt umfängen.
2. RECITATIVO [B, b.c.] h-h C  
 „Was ists, daß du mich gesucht? Weißt du nicht,  
 daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?”
3. ARIA [B, v. solo, b.c.] G  $\frac{3}{8}$   
 Hier in meines Vaters Stätte,  
 Findt mich ein betrübter Geist.  
 Da kannst du mich sicher finden  
 Und dein Herz mit mir verbinden,  
 Weil dies meine Wohnung heißt.

4. RECITATIVO [S, B, sm., b.c.] h-G C  
 Dusza  
 Ach! heiliger und großer Gott,  
 So will ich mir  
 Denn hier bei dir  
 Beständig Trost und Hülfe suchen.  
 Jezus  
 Wirst du den Erdentand verfluchen  
 Und nur in diese Wohnung gehn,  
 So kannst du hier und dort bestehn.  
 Dusza  
 Wie lieblich ist doch deine Wohnung,  
 Herr, starker Zebaoth;  
 Mein Geist verlangt  
 Nach dem, was nur in deinem Hofe prangt.  
 Mein Leib und Seele freuet sich  
 In dem lebendgen Gott;  
 Ach! Jesu, meine Brust liebt dich nur ewiglich.  
 Jezus  
 So kannst du glücklich sein,  
 Wenn Herz und Geist  
 Aus Liebe gegen mich entzündet heißt.  
 Dusza  
 Ach! dieses Wort, das itzo schon  
 Mein Herz aus Babels Grenzen reißt,  
 Faß ich mir andachtsvoll in meiner Seele ein.
5. ARIA DUETTO [S, B, ob., sm., b.c.] D C  
 Dusza, Jezus  
 Nun verschwinden alle Plagen,  
 Nun verschwindet Ach und Schmerz.  
 Dusza  
 Nun will ich nicht von dir lassen,  
 Jezus  
 Und ich dich auch stets umfassen.  
 Dusza  
 Nun vergnüget sich mein Herz  
 Jezus  
 Und kann voller Freude sagen:  
 Dusza, Jezus  
 Nun verschwinden alle Plagen,  
 Nun verschwindet Ach und Schmerz!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] G C  
**Mein Gott, öffne mir die Pforten**  
**Solcher Gnad und Gütigkeit,**  
**Laß mich allzeit allerorten**  
**Schmecken deine Süßigkeit!**  
**Liebe mich und treib mich an,**  
**Daß ich dich, so gut ich kann,**  
**Wiederum umfang und liebe**  
**Und ja nun nicht mehr betrübe.**

Kantata należy do tych kantat, które Bach skomponował do tekstów darmsztadzkiego poety nadwornego Georga Christiana Lehmsa (29); została po raz pierwszy wykonana 13 stycznia 1726 r. Tok myśli tekstu jest w dużej mierze podobny jak w kantacie 154 (170), opiera się więc ściśle na Ewangelii; Lehms ubiera jednak słowa - jak to uczynił już w kantacie 57 - w formę dialogu między duszą i Jezusem (47). Dialog ten kończy się duetem „Nun verschwinden alle Plagen” („Znika wszelka już udręka”), końcowy chorał jest dodany przez Bacha.

Dopatrywano się w tym utworze przeróbki zaginionej kantaty z lat pobytu Bacha w Köthen, i istotnie, co nieco za tym przemawia: duetowa struktura przypomina podobne arie dialogowe z gratulacyjnych kantat Hunolda (33-), zwłaszcza jednak część wstępna przypomina swą muzyczną fakturą kantatę 202, której data powstania nie jest co prawda pewna, jednak zdaniem większości badaczy również przypada na lata pobytu Bacha w Köthen. Hipotezie o przeróbce przeczy jednak odnalezienie całkiem niedawno druku tekstu Lehmsa z 1711 r., a także to, że autograf partytury ma charakter brudnopisu. Co najwyżej można by myśleć o przejściu poszczególnych, znacznie przerobionych partii.

Najbardziej doniosłą częścią kompozycji Bacha jest bez wątpienia wstępna aria. Nad krótkimi akordami smyczków obój rozpina rozległe, bogato ozdobione luki melodii, które potem w części wokalne podejmuje sopran, tak iż powstaje wrażenie powolnej części koncertu.

Na trwożne zapytanie duszy Jezus odpowiada cytowanym także w kantacie 154 werselem z Łukasza II, 49 (tu przeniesionym do liczby pojedynczej), który Bach oddaje w muzyce prostym recytatywem secco. Znamienne dla nierzeczywistego, alegorycznego charakteru dialogu jest to, że „vox Christi” powierzony jest, tak jak w tonie pasywnym, basowi, a nie chłopięcemu rejestrowi głosu. Przylegająca aria (część 3), której treść jest potwierdzeniem poprzedzającego wersetu biblijnego, jeśli chodzi o muzykę jest utworem ze skrzypcami obbligato, które żywymi, niemal wirtuozowskimi figuracjami igrają do wtóru basowi. Szczególny urok mają uzasadnione tekstem molowe zasępienia na słowach „betrübtet Geist” („zasmucony duch”).

W centralnym punkcie czwartej części, dialogowego recytatywu z towarzyszeniem smyczków, znów znajduje się swobodny cytat biblijnego wersetu z Psalmu LXXXIV, 2-3: „Wie lieblich ist doch deine Wohnung ...” („Jak miłe są przybytki twoje ...”). Słowa te oddał Bach w muzyce w tęsknym ariosie stanowiącym jeden z kulminacyjnych punktów tej kantaty, w której piękna naprawdę nie brakuje.

W części piątej dialogowe podejście dobiega końca. Radość wyraża się w niemal swawolnych sekstowych skokach wywodzących się z tematu ritornelu, które opanowują cały utwór. W odróżnieniu od arii wstępnej, koncertujące figury i szybkie pasáže przypadają teraz pierwszym skrzypcom, podczas gdy obój i głosy wokalne zadowolają się uproszczoną melodyką.

Beztraska wesołość tej części zostaje jeszcze spotęgowana w dołączonym przez Bacha chorale końcowym, dwunastej strofie pieśni „Weg, mein Herz, mit den Gedanken” Paula Gerhardta (1647) na melodię „Freu dich sehr, o meine Seele”. Porzucona zostaje tu płaszczyzna dialogu, a prośba „duszy” o przyjęcie do wiecznej szczęśliwości staje się życzeniem całej chrześcijańskiej gminy.

## ***Druga niedziela po Epifanii***

EPISTOLA: Rzym. XII, 6-16 (różne mamy dary; reguły życiowe)

EWANGELIA: Jan II, 1-11 (wesele w Kanie)

### **Mein Gott, wie lang, ach lange - BWV 155**

NBA I/5, 175 - CW: ca 13 min.

1. RECITATIVO [S, sm., b.c.]  
Mein Gott, wie lang, ach lange?  
Des Jammers ist zuviel!

d-a C

- Ich sehe gar kein Ziel  
 Der Schmerzen und der Sorgen.  
 Dein süßer Gnadenblick  
 Hat unter Nacht und Wolken sich verborgen,  
 Die Liebeshand zieht sich, ach! ganz zurück!  
 Um Trost ist mir sehr bange!  
 Ich finde, was mich Armen täglich kränket,  
 Da Tränenmaß wird stets voll eingeschenkt,  
 Der Freudenwein gebricht;  
 Mir sinkt fast alle Zuversicht.
2. ARIA [A, T, fg., b.c.] a C  
 Du mußt glauben, du mußt hoffen,  
 Du mußt Gott gelassen sein!  
     Jesus weiß die rechten Stunden,  
     Dich mit Hülfe zu erfreun.  
     Wenn die trübe Zeit verschwunden,  
     Steht sein ganzes Herz dir offen!
3. RECITATIVO [B, b.c.] C-F C  
 So sei, o Seele! sei zufrieden!  
 Wenn es vor deinen Augen scheint,  
 Als ob dein liebster Freund  
 Sich ganz von dir geschieden;  
 Wenn er dich kurze Zeit verläßt!  
 Herz! glaube fest,  
 Es wird ein Kleines sein,  
 Da er für bittre Zähren  
 Den Trost- und Freudenwein  
 Und Honigseim für Wermut will gewähren!  
 Ach! denke nicht,  
 Daß er von Herzen dich betrübe;  
 Er prüfet nur durch Leiden deine Liebe;  
 Er machet, daß dein Herz bei trüben Stunden weine,  
 Damit sein Gnadenlicht  
 Dir desto lieblicher erscheine;  
 Er hat, was dich ergötzt,  
 Zuletzt  
 Zu deinem Trost dir vorbehalten;  
 Drum laß ihn nur, o Herz, in allem walten!
4. ARIA [S, sm., b.c.] F C  
 Wirf, mein Herze, wirf dich noch  
 In des Höchsten Liebesarme,  
 Daß er deiner sich erbarme.  
 Lege deiner Sorgen Joch,  
 Und was dich bisher beladen,  
 Auf die Achseln seiner Gnaden.
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] F C  
**Ob sichs anließ, als wollt er nicht,  
 Laß dich es nicht erschrecken,  
 Denn wo er ist am besten mit,  
 Da will ers nicht entdecken.  
 Sein Wort laß dir gewisser sein,  
 Und ob dein Herz spräch lauter Nein,  
 So laß doch dir nicht grauen.**

Kantata, skomponowana przez Bacha w Weimarze na 19 stycznia 1716 r., oparta jest na tekście z „*Evangelisches Anadchts-Opffer*” Salomona Francka (27-). Z tekstu Ewangelii autor



wybrał w zasadzie jedną myśl: Jezus nie ujawnia się, bo nie nadeszła jeszcze jego godzina; dusza jednak może mieć nadzieję, że będzie on we właściwym czasie i miejscu ze swą pociechą. Zwroty jak „der Freudenwein gebricht” („wina radości nie staje” - część 1) lub „Es wird ein Kleines sein, da er für bittre Zähren den Trost- und Freudenwein ... will gewähren” („Małuczko, a będzie na gorzkie łzy wino radości i pociechy”) są aluzjami do relacji ewangelicznej o weselu w Kanie odczytanej uprzednio podczas nabożeństwa.

Jak w większości kantat z rocznika Francka z 1715 r. wymaga Bach jedynie szczupłej obsady instrumentalnej: smyczków i continua, do tego w części drugiej fagotu obbligato, dla którego przeznaczona jest jedna z najbardziej wirtuozowskich partii fagotowych w kantatowej twórczości Bacha. Co do śpiewaków, wymagany jest jeden solista w każdym z czterech rejestrów głosowych; chórowi przypada tylko końcowy chorał (jeśli partie wokalne nie były w nim śpiewane jedynie przez solistów). Muzyka promieniuje przecież taką młodzieńczą świeżością i zmysłowością dźwięku, którą tak lubimy w kantatach Bacha z Weimaru.

Wstępny recytatyw przykuwa uwagę swym kołującym punktem organowym *D*, który brzmi przez 11 i 1/2 taktu dobitnie podkreślając wrażenie tęskiego wyczekiwania, o którym mówi tekst. Głos wokalny, podparty krótkimi akordami smyczków, deklamuje z wyrazistą gestyką aż do słów „der Freudenwein gebricht” („wina radości nie staje”), gdy wszystko się ożywia\*, by na następujących potem słowach „mir sinkt fast alle Zuversicht” („upada we mnie prawie całkiem nadzieja”) znów opaść z sił.

Duet „Du mußt glauben, du mußt hoffen” („Wierzyć musisz, ufać musisz”) jest zapewne jednym z najoryginalniejszych, jakie Bach napisał. Fagot obbligato, podpierany lekko muskany akordami continua, przemierza od razu na początku interwał tredecymy:



kontynuując także w dalszym przebiegu arii tę rozległą figurację, niekiedy ozdobioną szybkimi biegnikami. Głosy wokalne śpiewają w duecie w przeważnie homofonicznym, jedynie lekko polifonicznie rozluźnionym, prawie marzycielskim, łagodnie brzmiącym układzie.

Następujący teraz recytatyw (część 3) pociesza duszę; nie przypadkiem Bach wybiera tutaj bas, głos Chrystusa. Choć partia continua nigdzie na dłuższych odcinkach nie przybiera ściślejszych form, wielokrotnie wyczuwa się bliskość ariosa, zwłaszcza na słowach „damit sein Gnadentlicht dir desto lieblicher erscheine” („aby światło jego łaski tym miłszym ci się zdało”).

Żywy, punktowany ruch partii smyczków, a potem głosu wokalnego, cechuje arię „Wirf, mein Herze, wirf dich noch in des Höchsten Liebesarme” („rzuć się, me serce, rzuć się wzdry w ramiona miłości Najwyższego”). Także continuo wielokrotnie podejmuje ów ruch (przy spoczywających akordach smyczków).

Dwunasta strofa pieśni „Es ist das Heil uns kommen her” Paula Speratusa (1524) zamyka dzieło prostym układem chorału.

\* Ożywienie występuje dokładnie tylko na słowie „Freuden-” („radości”; przyp. tłum.).

**Ach Gott, wie manches Herzeleid - BWV 3**

NBA I/5, 191 - CW: ca 27 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B + trbne, ob. d'am. I, II, sm., b.c.] A C  
**Ach Gott, wie manches Herzeleid**  
**Begegnet mir zu dieser Zeit!**  
**Der schmale Weg ist trübsalvoll,**  
**Den ich zum Himmel wandern soll.**
2. RECITATIVO [+ CHORAL. S, A, T, B, b.c.] D-A C  
**Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut**  
Tenor  
 So nur nach Irdischem und Eitlem trachtet  
 Und weder Gott noch Himmel achtet,  
**Zwingen zu dem ewigen Gut.**  
Alt  
 Da du, o Jesu, nun mein alles bist,  
 Und doch mein Fleisch so widerspenstig ist.  
**Wo soll ich mich denn wenden hin?**  
Sopran  
 Das Fleisch ist schwach, doch will der Geist;  
 So hilf du mir, der du mein Herze weißt.  
**Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn.**  
Bas  
 Wer deinem Rat und deiner Hülfe traut,  
 Der hat wohl nie auf falschen Grund gebaut,  
 Da du der ganzen Welt zum Trost gekommen  
 Und unser Fleisch an dich genommen,  
 So rettet uns dein Sterben  
 Vom endlichen Verderben.  
 Drum schmecke doch ein gläubiges Gemüte  
 Des Heiland Freundlichkeit und Güte.
3. ARIA [B, b.c.] fis  $\frac{3}{4}$   
 Empfind ich Höllenangst und Pein,  
 Doch muß beständig in dem Herzen  
 Ein rechter Freudenhimmel sein.  
 Ich darf nur Jesu Namen nennen,  
 Der kann auch unermeßne Schmerzen  
 Als einen leichten Nebel trennen.
4. RECITATIVO [T, b.c.] cis-E C  
 Es mag mir Leib und Geist verschmachten,  
 Bist du, o Jesu, mein  
 Und ich bin dein,  
 Will ichs nicht achten.  
 Dein treuer Mund  
 Und dein unendlich Lieben,  
 Das unverändert stets geblieben,  
 Erhält mir noch dein' ersten Bund,  
 Der meine Brust mit Freudigkeit erfüllet  
 Und auch des Todes Furcht, des Grabes Schrecken stilltet.  
 Fällt Not und Mangel gleich von allen Seiten ein,  
 Mein Jesus wird mein Schatz und Reichtum sein.
5. ARIA DUETTO [S, A, ob. d'am. I + II + v. I, b.c.] E C  
 Wenn Sorgen auf mich dringen,  
 Will ich in Freudigkeit  
 Zu meinem Jesu singen.

Mein Kreuz hilft Jesus tragen,  
 Drum will ich gläubig sagen:  
 Es dient zum besten allezeit.

6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  
**Erhalt mein Herz im Glauben rein,  
 So leb und sterb ich dir allein.  
 Jesu, mein Trost, hör mein Begier,  
 O mein Heiland, wär ich bei dir.**

A C

Powiązanie z Ewangelią niedzielną w tej kantacie chorałowej (40-) jest jeszcze luźniejsze niż w obu pozostałych kantatach na tę niedzielę. Podstawę stanowi osiemnastostrofowa pieśń Martina Mollera (1587) według łacińskiego „Jesu dulcis memoria”, w której Jezus jest opiewany jako pocieszyciel i pomoc w potrzebie; a nieznany librecista kantaty nic nie przedsięwziął przy przerabianiu, aby ponad to ogólne powiązanie wprowadzić szczegółowsze aluzje do biblijnej relacji o weselu w Kanie, choć tekst pieśni jest traktowany względnie swobodnie; część druga rozpoczyna się tropami do dosłownie zachowanej drugiej strofy zawierającymi (w basowym recytatywie) parafrazę strof od 3 do 5. Część trzecia opiera się na strofie 6, część czwarta na strofach od 7 do 14, co prawda często wykorzystywanych tylko w napomknieniach. Wyraźniej rozpoznawalne są strofy 15 i 16 w części piątej, podczas gdy strofa 17 nie została wykorzystana w ogóle, natomiast strofa 18 została zachowana dosłownie w części końcowej\*.

Chór wstępny Bach skomponował jako wzruszającą skargę. We wprowadzającym ritornelu prowadzenie należy do dwóch obojów miłosnych, którym akompaniuje chór smyczków, a które w koncertującym duecie rozpinają rozległe, pełne wyrazu łuki melodii. Wśród smyczków dominują natomiast pierwsze skrzypce towarzyszące obojom figurami westchnień, podczas gdy pozostałe smyczki tworzą podbudowę z wytrzymałych, bądź też z krótkich wtrącających akordów. Zrębem melodii tematu obojów przenikającego cały utwór jest opadająca chromatycznie w obrębie kwarty gama (w przykładzie nutowym zaznaczona krzyżykami).

Nie tylko jednak partia instrumentalna, lecz także cztery odcinki chórowe, w każdym z których wykonywany jest jeden wers chorału, wywodzą swój materiał tematyczny z wyżej naszkicowanej melodii obojów. W każdym odcinku trzy górne głosy wokalne wchodzą kontrapunktowo motywem czołowym tej melodii, i nawet podczas wykonywania melodii chorału - jest on śpiewany przez bas podparty kroczącym wraz z nim puzonem na melodię „O Jesu Christ, meins Lebens Licht” - motyw czołowy utworu rozbrzmiewa wielokrotnie, gdy

\* W części pierwszej zachowana jest dosłownie strofa 1 (przyp. tłum.).

tylko daje się połączyć z *cantus firmus*. W ten sposób cały utwór, jak odlany z jednej bryły, jest jednym wielkim, pełnym wyrazu lamentem.

Równie jednolite wrażenie sprawia część druga, chorał z tropowym recytatywem wchodzącym pomiędzy wersami pieśni, a przypadającym kolejno tenorowi, altowi, sopranowi i basowi. Integrującą składową utworu jest ostinatowy motyw *continua* wywiedziony z pierwszego wersu pieśni, powtarzany wielokrotnie nie tylko jako wprowadzenie i akompaniament odcinków chorału wykonywanych przez głosy wokalne w czterogłosowym układzie, lecz także jako pomost w ceszurach w nieco bardziej rozwiniętym recytatywie basowym następującym po zakończeniu pieśni.

Część trzecia, aria tylko z towarzyszeniem *continua*, jest - podobnie jak część pierwsza - intensywnie nasycona chromatyką, a dokładniej: każdy z jej wokalnych odcinków (*a a' b b' a a'*) odzwierciedla kontrasty tekstu (*a*: „Höllenangst und Pein - Freudenhimmel” - „strach przed piekłem i udręka - radość niebiańska”; *b*: „Schmerzen - leichter Nebel” - „boleść - lekka mgła”) także w swej melodyce - po sylabicznym, rozległym, silnie nacechowanym chromatyką początku następuje za każdym razem melizmatyczne, figuracyjne, diatoniczne zakończenie.

Recytatyw *secco* prowadzi do duetu (część 5), w którym głos *obbligato* akompaniamentu stanowią związane oboje i pierwsze skrzypce. Ponownie uwagę zwraca jednolita tematyka: w *ritornelu* wstępnym rozbrzmiewa wysoce charakterystyczna melodyka, kontrapunktowana rytmicznymi uzupełniającymi figurami *continua*, których ruchy można interpretować jako znaki krzyża zainspirowane słowami tekstu „Mein Kreuz hilft Jesus tragen” („pomaga Jezus nieść mój krzyż”; w części środkowej). Tę samą tematykę podejmują potem także wchodzące imitacyjnie głosy wokalne.

Chorał w prostym układzie kończy utwór sprawiający szczególnie duże wrażenie swą inwencją.

### Meine Seufzer, meine Tränen - BWV 13

NBA I/5, 231 - CW: ca 21 min.

- |   |                  |
|---|------------------|
| 1. ARIA [T, fl. d. I, II, ob. da c., b.c.]  | d $\frac{12}{8}$ |
| Meine Seufzer, meine Tränen<br>Können nicht zu zählen sein.<br>Wenn sich täglich Wehmut findet<br>Und der Jammer nicht verschwindet,<br>Ach! so muß uns diese Pein<br>Schon den Weg zum Tode bahnen.                      |                  |
| 2. RECITATIVO [A, b.c.]   | B-F C            |
| Mein liebster Gott läßt mich<br>Annoch vergebens rufen<br>Und mir in meinem Weinen<br>Noch keinen Trost erscheinen.<br>Die Stunde lässet sich<br>Zwar wohl von ferne sehen,<br>Allein ich muß doch noch vergebens flehen. |                  |
| 3. CHORAL [A + fl. d. I + II in 8 <sup>va</sup> + ob. da c., sm., b.c.]   | F C              |
| Der Gott, der mir hat versprochen<br>Seinen Beistand jederzeit,<br>Der läßt sich vergebens suchen<br>Itzt in meiner Traurigkeit.  |                  |

**Ach! Will er denn für und für  
Grausam zürnen über mir,  
Kann und will er sich der Armen  
Itzt nicht wie vorhin erbarmen?**

4. RECITATIVO [S, b.c.] B-B C  
 Mein Kummer nimmet zu  
 Und raubt mir alle Ruh.  
 Mein Jammerkrug ist ganz  
 Mit Tränen angefüllt,  
 Und diese Not wird nicht gestillet,  
 So mich ganz unempfindlich macht.  
 Der Sorgen Kummernacht  
 Drückt mein beklemmtes Herz darnieder,  
 Drum sing ich lauter Jammerlieder.  
 Doch, Seele, nein,  
 Sei nur getrost in deiner Pein:  
 Gott kann den Wermutsaft  
 Gar leicht in Freudenwein verkehren  
 Und dir alsdenn viel tausend Lust gewähren.
5. ARIA [B, fl. d. I + II + v. solo, b.c.] g C  
 Ächzen und erbärmlich Weinen  
 Hilft der Sorgen Krankheit nicht.  
 Aber wer gen Himmel siehet  
 Und sich da um Trost bemühet,  
 Dem kann leicht ein Freudenlicht  
 In der Trauerbrust erscheinen.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] B C  
**So sei nun, Seele, deine  
 Und traue dem alleine,  
 Der dich erschaffen hat.  
 Es gehe, wie es gehe,  
 Dein Vater in der Höhe,  
 Der weiß zu allen Sachen Rat.**

Kantata pochodzi z trzeciego zachowanego rocznika Bacha i została wykonana po raz pierwszy 20 stycznia 1726 r. Jej obsada ma szczególnie wdzięk, zakłada bowiem, poza zwykle występującymi smyczkami i continuo, jeszcze dwa flety dzióbkowe oraz obój myśliwski; chór występuje (jeśli w ogóle) tylko w chorale końcowym.

Poetycki tekst pochodzi z darmsztadzkiego rocznika Georga Christiana Lehmsa z 1711 r. (29). Podobnie jak Franck w kantacie 155, także Lehms wybiera z czytania Ewangelii tylko myśl „jeszcze nie przyszła godzina moja” (Jan II, 4) i wyciąga z niej wniosek: nawet jeśli boska pomoc nie jest jeszcze chwilowo widoczna, to jednak mogę ufać, że Bóg mi ześle pociechę. Specjalnym odnośnikiem do biblijnej relacji o weselu w Kanie są słowa, które znajdujemy w części czwartej: „Gott kann den Wermutsaft gar leicht in Freudenwein verkehren” („Bóg może napój z piołunu z łatwością przemienić w wino radości”).

Tekst w swej budowie pozwala wyróżnić dwie połowy, z których każda składa się z trzech części. Pierwsza połowa opisuje rozpacz opuszczonego na pozór przez Boga, druga - ufność tego, kto w Bogu pokłada nadzieję. Każdą połowę zamyka strofa chorału, pierwszą zamyka druga strofa pieśni „Zion klagt mit Angst und Schmerzen” Johanna Heermanna (1636), drugą - końcowa strofa pieśni „In allen meinen Taten” Paula Fleminga (1641). Wobec krótkości kantaty jest co prawda wątpliwe, czy ta dwuczęściowość rzeczywiście pociągnęła za sobą

rozdzielenie obu połówek podczas wykonania, tak aby między nie można było wprowadzić kazanie.

Z kompozycji Bacha widać, jak fantazję muzyka baroku pobudzały zwłaszcza te miejsca tekstu, które mówią o westchnieniach i bóle. Aria wstępna jest szeroko rozwiniętą pieśnią skargi. Flety dzióbkowe i obój myśliwski koncertują wspólnie; flety inicjują temat, lecz później przewodnia rola często odstępowana jest środkowemu rejestrowi oboju myśliwskiego, przez co utwór uzyskuje pełną uroku barwę brzmienia. Co do formy, jest to typowa aria da capo; część środkowa jest dwuczłonowa; głos wokalny przedstawia w niej obrazowo „Weg zum Tode” („drogę ku śmierci”) opadając stopniowo w głąb.

Również przylegający recytatyw, krótkie secco, zbliża się pod koniec swą pełną wyrazu koloraturą na słowie „flehen” („błagać”) do chromatycznego ariosa.

W następującym teraz chorale (część 3) tylko smyczki prowadzone są samodzielnie; dęte instrumenty drewniane wykonują wraz z altem, w prostych nieozdobionych nutach, melodię pieśni. Ożywione figury smyczków w radosnym F-dur wyrażają nadzieję na obiecaną pomoc Boga, choć tekst mówi o tym, że żadnej pomocy jeszcze nie widać.

Prosty, ale nadzwyczaj plastycznie oddający tekst recytatyw (część 4) prowadzi do drugiej arii (część 5), która w doborze instrumentów obbligato - skrzypce solo i oba flety dzióbkowe unisono - nie ustępuje oryginalnością pierwszej. Do słów „Ächzen und erbärmlich Weinen” („Jęki i żalostny płacz”) rozbrzmiewa skarga, której melodyka wyznaczona jest przez zwiększoną sekundę i jej odwrócenie, zmniejszoną septymę, ponadto przez zmniejszoną kwintę (także w continuo!). Ale już wprowadzający ritornel zbudowany jest, jeśli chodzi o „afekt”, na zasadzie kontrastu: podczas gdy początek rozwija wyżej wspomnianą melodykę skargi, zakończenie swymi żywymi pasażami trzydziestodwojki i skokami interwałów uderza w znacznie bardziej radosne tony, które potem, w części środkowej arii, na słowach „aber wer gen Himmel siehet und sich da um Trost bemühet...” („lecz ku niebu kto spogląda, i pociechy tam wygląda...”) są dalej rozwijane. Tak jak w pierwszej arii droga ku śmierci została oddana przez ruch w dół, teraz na słowach „gen Himmel” („ku niebu”) słychać w głosie wokalnym skok o oktawę do góry, a w instrumentach obbligato wznoszące się szybkie biegniki. Arię zamyka swobodne powtórzenie części początkowej. Po niej następuje na zakończenie kantaty chorał w prostym, czterogłosowym układzie.

### *Trzecia niedziela po Epifanii*

EPISTOLA: Rzym. XII, 17-21 (reguły chrześcijańskiego życia)

EWANGELIA: Mat. VIII, 1-13 (uzdrowienie trędowatego; setnik z Kafarnaum)

### **Herr, wie du willst, so schicks mit mir - BWV 73**

NBA I/6 - CW: ca 17 min.

1. [CHORAŁ + RECYTATYW. S, A, T, B, cor. lub org. obbl., ob. I, II, sm., b.c.]

g c

**Herr, wie du willst, so schicks mit mir**

**Im Leben und im Sterben!**

Tenor

Ach! aber ach! wieviel

Läßt mich dein Wille leiden!

Mein Leben ist des Unglücks Ziel,

Da Jammer und Verdruß  
 Mich lebend foltern muß,  
 Und kaum will meine Not im Sterben von mir scheiden.

**Allein zu dir steht mein Begier,  
 Herr, laß mich nicht verderben!**

*Bas*

Du bist mein Helfer, Trost und Hort,  
 So der Betrübten Tränen zählet  
 Und ihre Zuversicht,  
 Das schwache Rohr, nicht gar zubricht;  
 Und weil du mich erwählet,  
 So sprich ein Trost- und Freudenwort:

**Erhalt mich nur in deiner Huld,  
 Sonst wie du willst, gib mir Geduld,  
 Denn dein Will ist der beste.**

*Sopran*

Dein Wille zwar ist ein versiegelt Buch,  
 Da Menschenweisheit nichts vernimmt;  
 Der Segen scheint uns oft ein Fluch,  
 Die Züchtigung ergrimmte Strafe,  
 Die Ruhe, so du in dem Todesschlafe  
 Uns einst bestimmt,  
 Ein Eingang zu der Hölle.  
 Doch macht dein Geist uns dieses Irrtums frei  
 Und zeigt, daß uns dein Wille heilsam sei.

**Herr, wie du willst!**

2. ARIA [T, ob. I, b.c.]

Es C

Ach senke doch den Geist der Freuden  
 Dem Herzen ein!

Es will oft bei mir geistlich Kranken  
 Die Freudigkeit und Hoffnung wanken  
 Und zaghaft sein.

3. RECITATIVO [B, b.c.]

c-c C

Ach, unser Wille bleibt verkehrt,  
 Bald trotzig, bald verzagt,  
 Des Sterbens will er nie gedenken.  
 Allein ein Christ, in Gottes Geist gelehrt,  
 Lernt sich in Gottes Willen senken  
 Und sagt:

4. ARIA [B, sm., b.c.]

c 3

Herr, so du willst,  
 So preßt, ihr Todesschmerzen,  
 Die Seufzer aus dem Herzen,  
 Wenn mein Gebet nur vor dir gilt.

Herr, so du willst,  
 So lege meine Glieder  
 In Staub und Asche nieder,  
 Dies höchst verderbte Sündenbild.

Herr, so du willst,  
 So schlagt, ihr Leichenglocken,  
 Ich folge unerschrocken,  
 Mein Jammer ist nunmehr gestillt,  
 Herr, so du willst.

## 5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

c c

Das ist des Vaters Wille,  
 Der uns erschaffen hat;  
 Sein Sohn hat Guts die Fülle  
 Erworben und Genad;  
 Auch Gott der Heilige Geist  
 Im Glauben uns regiert,  
 Zum Reich des Himmels führet.  
 Ihm sei Lob, Ehr und Preis!

Kantata pochodzi z pierwszego lipskiego rocznika Bacha i została po raz pierwszy wykonana 23 stycznia 1724 r. Nieznany autor poetyckiego tekstu wiąże swoje myśli głównie ze słowami trędowatego do Jezusa „Panie, jeśli chcesz, możesz mnie oczyścić”. Niewątpliwie słowa te stanowią również jądro biblijnej relacji o uzdrowieniu: zawierzenie trędowatego, tak jak setnika z Kafarnaum, w pomoc Jezusa może nas nauczyć przyjmowania z wiarą woli Boga. Jest jednak charakterystyczne dla ówczesnej egzegezy, że nawiązujące do tego myśli poety nie obracają się wokół *uzdrowienia* chorego, lecz zwrócone są ku *śmierci* prosząc o radosne pogodzenie się „chorego na duszy” z wolą Boga także wtedy, gdy bije godzina śmierci.

W oparciu o ten tekst Bach skomponował kantatę o nadzwyczaj indywidualnych rysach. Podstawę części wstępnej stanowi, poszerzona tropowymi (19) wstawkami recytatywów, pierwsza strofa pieśni Kaspara Bienemanna (1582), śpiewana na melodię „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält”. Bach powiązał ściśle ze sobą chorał i recytatywy: cały utwór przeniknięty jest jednym, jedynym motywem utworzonym z początkowych nut melodii chorału:



(„Herr, wie du willst”)

Uprzywilejowanym nośnikiem tego motywu jest róg; w jednym z późniejszych ponownych wykonań jego miejsce zajmują organy obbligato (Rückpositiv). Obsada pozostałych instrumentów - dwa oboje, smyczki i continuo - odpowiada normalnemu składowi Bachowskiej orkiestry.

Wstępny ritornel jest co prawda samodzielny tematycznie, lecz już w cezurach tematu wykonywanego przez oboje z towarzyszeniem smyczków dwukrotnie róg i smyczki wtrącają motyw podany powyżej, a w ostatnie takty ritornelu wplecione są kontynuacja i zakończenie pierwszego wersu chorału, również wykonywane przez róg. Teraz wchodzi chór, głównie w akordowym układzie, przerywany instrumentalnymi interludiami - z wciąż cytowanym „lejt-motywy” - oraz wstawkami recytatywów. Owe recytatywowe partie są ściślej niż w wielu podobnych kompozycjach Bacha włączone w tematykę całego utworu. Są skomponowane jako *accompagnato*: oboje towarzyszą motywami z ritornelu; ponadto wielokrotnie rozbrzmiewa wciąż, i to na różnych wysokościach dźwięku, wykonywany przez róg i smyczki czołowy motyw chorału. W końcowym powtórzeniu ritornelu do obu cytatów motywu czołowego włącza się cały chór, po raz trzeci włączając się w dołączonym, podobnym do kadencji zakończeniu, tak że cały utwór o tak złożonej budowie jest dosłownie przeniknięty jednym motywem przewodnim: „Herr, wie du willst” („Panie, jako ty chcesz”).

Aria tenorowa (część 2) jest jedyną pogodnie odprężoną częścią naszej kantaty. Krótki wprowadzający obojowy ritornel, zwracający uwagę swym niesymetrycznym ułożeniem



( $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 1$  takt) mającym, jak tego dowodzi część wokalna, swe uzasadnienie w tekście, przedstawia dwiema opadającymi liniami melodii „spuszczanie” („Einsenken”) ducha radości do serc; Bach jednak wykorzystuje wyłaniane tu motywy do pomysłowej gry. Po pierwszej krótkiej części wokalnej ponownie rozbrzmiewa cały ritornel, mianowicie w (swobodnym) odwróceniu, i także w dalszym przebiegu motyw początkowy i jego inwersja wielokrotnie się wymieniają, a do ich rozlicznych odmian dołącza się w części środkowej drżąca figura interpretująca słowo „wanken” („chwieją się”) w tekście.

Nieliczne takty części trzeciej przynoszą na słowach „bald trotzig, bald verzagt” („to butne, to trwożliwe” - za Jeremiaszem XVII, 9) śmiały zwrot harmoniczny oddający z niedoścignioną ekspresją załamywanie się krnąbrnej woli:

Basso

Ach, un-ser Wil-le bleibt ver-kehrt, bald trot-zig, bald ver-zagt...

Continuo

Część ta przechodzi bezpośrednio w następującą teraz arię (część 4) rozpoczynającą się bez ritornelu i zbudowaną, podobnie jak część pierwsza, w oparciu o motyw przewodni. Jej tekst stanowią słowa z czytanej Ewangelii (Mat. VIII, 2). Motyw ten zaraz na początku arii rozbrzmiewa jako „dewiza”:

Basso

Herr, so du willst,

W kształtowaniu utworu Bach idzie za tekstem, który dość niezwykle składa się z trzech czterowersowych strof, z których każda rozpoczyna się otwierającym wersem „Herr, so du willst” („Panie, jeśli chcesz”). Kompozycja jest więc również trzystrofowa, lecz poszczególne strofy są bardzo swobodnie zróżnicowane, a na końcu następuje koda, która - znów analogicznie do części pierwszej - przynosi jeszcze po raz ostatni słowa „Herr, so du willst”. Niezwykłą formę utworu można w przybliżeniu przedstawić następująco:

- „dewiza” - instrumentalne interludium *a*
- strofa 1 (motyw czołowy, motywy westchnień)
- instrumentalne interludium *a'*
- strofa 2 (odmieniony motyw czołowy - opadające linie melodii)
- instrumentalne interludium *b*
- strofa 3 (odmieniony motyw czołowy - pizzicato: „dzwony za zmarłych”)
- instrumentalne interludium *c* (motyw dzwonów)
- koda „Herr, so du willst” (odmieniony motyw czołowy)
- instrumentalne interludium *a'*

Niezwykłej urody jest siła wyrazu motywów, których wielość wciąż otwiera nowe perspektywy. Przytoczmy jeszcze rozbrzmiewającą wielokrotnie w różnych interwałach odmianę podanego wyżej motywu czołowego



i występującą wraz z motywem czołowym figurę instrumentalną



Przez to, że nie ma tu rozwiniętego, nacechowanego tematycznie ritornelu, utwór, który należy do najwspanialszych inspiracji Bacha, robi wrażenie rozległego ariosa - przykład na to, jak trudno jest często sprowadzić dzieła Bacha do ustalonego schematu formalnego.

Kantatę kończy ostatnia strofa pieśni „Von Gott will ich nicht lassen” Ludwiga Helmbolda (1563) w prostym układzie chorałowym.

### Was mein Gott will, das gscheh allzeit - BWV 111

NBA I/6 - CW: ca 22 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] a ♯  
**Was mein Gott will, das gscheh allzeit,**  
 Sein Will, der ist der beste;  
 Zu helfen den'n er ist bereit,  
 Die an ihn glauben feste.  
 Er hilft aus Not, der fromme Gott,  
 Und züchtiget mit Maßen:  
 Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,  
 Den will er nicht verlassen.
2. ARIA [B, b.c.] e C  
 Entsetze dich, mein Herze, nicht,  
**Gott ist dein Trost und Zuversicht**  
 Und deiner Seelen Leben.  
 Ja, was sein weiser Rat bedacht,  
 Dem kann die Welt und Menschenmacht  
 Unmöglich widerstreben.
3. RECITATIVO [A, b.c.] h-h C  
 O Törichter! der sich von Gott entzieht  
 Und wie ein Jonas dort  
 Vor Gottes Angesichte flieht;  
 Auch unser Denken ist ihm offenbar,  
 Und unsers Hauptes Haar  
 Hat er gezählet.  
 Wohl dem, der diesen Schutz erwählet  
 Im gläubigen Vertrauen,  
 Auf dessen Schluß und Wort  
 Mit Hoffnung und Geduld zu schauen.

4. ARIA [A, T, sm., b.c.] G  $\frac{3}{4}$   
 So geh ich mit beherzten Schritten,  
 Auch wenn mich Gott zum Grabe führt.  
 Gott hat die Tage aufgeschrieben,  
 So wird, wenn seine Hand mich rührt,  
 Des Todes Bitterkeit vertrieben.
5. RECITATIVO [S, ob. I, II, b.c.] F-a C  
 Drum wenn der Tod zuletzt den Geist  
 Noch mit Gewalt aus seinem Körper reißt,  
 So nimm ihn, Gott, in treue Vaterhände!  
 Wenn Teufel, Tod und Sünde mich bekriegt  
 Und meine Sterbekissen  
 Ein Kampfplatz werden müssen,  
 So hilf, damit in dir mein Glaube siegt!  
 O seliges, gewünschtes Ende!
6. CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a C  
 Noch eins, Herr, will ich bitten dich,  
 Du wirst mirs nicht versagen:  
 Wenn mich der böse Geist anficht,  
 Laß mich doch nicht verzagen.  
 Hilf, steur und wehr, ach Gott, mein Herr,  
 Zu Ehren deinem Namen.  
 Wer das begehrt, dem wird's gewährt;  
 Drauf sprech ich fröhlich: Amen.

Bach skomponował tę chorałową kantatę (40-) na 21 stycznia 1725 r. Z czterostrofowej pieśni - której pierwodruk (1554) łączy trzy strofy księcia Albrechta von Preußen (1547) z jedną strofą dodaną - strofy krańcowe zostały zachowane w brzmieniu dosłownym (część 1 i 6); strofa druga stanowi podstawę części drugiej i trzeciej, a strofa trzecia - części czwartej i piątej. Choć rozpoznawalne są bez trudu analogie toku myśli, ba, nawet dosłownie przejęte poszczególne zwroty, przetworzenie jest - w konsekwencji krótkości pieśni stanowiącej podstawę - w całości dość swobodne. Jest godne uwagi, że przy uzupełnianiu tekstu nie sięgnięto do przewodnich myśli niedzielnej Ewangelii. Zamiast tego wspomniane są inne miejsca w Biblii. Tak więc nieznany autor tekstu, do słów pieśni „jeśli zechce, dotrzymam mu cierpliwie” przywołuje przykład Jonasza, który na próżno próbował uchylić się przed Panem (część 3; por. Jon. I, 3); a zwrot, że zostanie „uśmierzona gorzkość śmierci” (część 4), znajduje się, co prawda w innym kontekście, w Pierwszej Księdze Samuela XV, 32. Toteż powiązanie tekstu kantaty z Ewangelią niedzielną - bardziej jeszcze niż w kantacie z roku poprzedniego (BWV 73) - jest ograniczone do myśli, że chrześcijanin powinien się poddać woli Boga.

Szeroko zakrojony wstęp ma formę typową dla wielu chorałowych utworów tego rocznika Bacha: melodia chorału wykonywana jest wers po wersie w długich wartościach nut przez sopran podparty pozostałymi głosami wokalnymi, które przygotowują imitacyjnie każde wejście sopranu; niejednokrotnie dany wers pieśni (w wartościach ćwierćnutowych) śpiewany jest nawet jeszcze raz przez głosy dolne do długo wytrzymywanej nuty sopranu kończącej wers. Ów tematycznie jednolity układ wstawiony jest w partię instrumentalną o własnej tematyce, rozwijanej w ritornelu wstępnym, powtarzanej w interludiach i wykonywanej wielokrotnie także do partii chórowych: dwa oboje i smyczki koncertują na zmianę ze sobą, także continuo zostaje czasem wciągnięte do tej tematyki.

Część druga ma formę utworu z towarzyszeniem continuo, z wielokrotnymi quasi-ostinatownymi powrotami ritornelu continuo. Wersom tekstu

„Gott ist dein Trost und Zuversicht  
Und deiner Seele Leben”

(„Bóg twą pociechą i nadzieją  
I twojej duszy życiem”)

które podobne są do obu początkowych wersów drugiej strofy chorału, Bach przyporządkował melodię owej pieśni, która, odpowiednio do subiektywnego charakteru arii, została rozluźniona ornamentami, mimo to jednak jest bez trudu rozpoznawalna.

Po części trzeciej, prostym recytatywie secco, następuje, jako część czwarta, dźwięczny taneczny duet, w którego rozwiniętym ritornelu smyczkowym rozpoznać można - w jego punktowanym rytmie jak i w spokoju jego punktów organowych continua - „śmiałe kroki” („beherzten Schritte”), o których mówi tekst. Okazjonalne harmoniczne złączenia na słowach takich jak „zum Grabe” („do grobu”) lub „des Todes Bitterkeit” („gorzkość śmierci”), szybko się rozwiązują i przez to wzmacniają jeszcze tylko wrażenie radosnej stanowczości.

Natomiast część piąta spogląda na śmierć jako na „błogi, upragniony koniec” („selige, gewünschte Ende”). Bach wybiera tu formę recytatywu z udziałem dwóch obojów, mającym ariosowe zakończenie. Po nim następuje końcowa strofa chorału w prostym czterogłosowym układzie.

### Alles nur nach Gottes Willen - BWV 72

NBA I/6 - CW: ca 20 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.]

a  $\frac{3}{4}$

Alles nur nach Gottes Willen,  
So bei Lust als Traurigkeit,  
So bei gut- als böser Zeit.  
Gottes Wille soll mich stillen  
Bei Gewölk und Sonnenschein!  
Alles nur nach Gottes Willen!  
Dies soll meine Lösung sein.

2. RECITATIVO [A, b.c.]

C-d c

O selger Christ,  
Der allzeit seinen Willen  
In Gottes Willen senkt,  
Es gehe wie es gehe,  
Bei Wohl und Wehe!  
Herr, so du willst, so muß sich alles fügen!  
Herr, so du willst, so kannst du mich vergnügen!  
Herr, so du willst, verschwindet meine Pein!  
Herr, so du willst, werd ich gesund und rein!  
Herr, so du willst, wird Traurigkeit zur Freude!  
Herr, so du willst, find ich auf Dornen Weide!  
Herr, so du willst, werd ich einst selig sein!  
Herr, so du willst, - laß mich dies Wort im Glauben fassen  
Und meine Seele stillen! -  
Herr, so du willst, so sterb ich nicht,  
Ob Leib und Leben mich verlassen,  
Wenn mir dein Geist dies Wort ins Herze spricht!

3. ARIA [A, v. I, II, b.c.]

d c

Mit allem, was ich hab und bin,  
Will ich mich Jesu lassen,

Kann gleich mein schwacher Geist und Sinn  
Des Höchsten Rat nicht fassen;  
Er führe mich nur immer hin  
Auf Dorn- und Rosenstraßen!

## 4. RECITATIVO [B, b.c.]

a-G C

So glaube nun!  
Dein Heiland saget: Ich wills tun!  
Er pflegt die Gnadenhand  
Noch willigst auszustrecken,  
Wenn Kreuz und Leiden dich erschrecken,  
Er kennet deine Not und löst dein Kreuzesband!  
Er stärkt, was schwach!  
Und will das niedre Dach  
Der armen Herzen nicht verschmähen,  
Darunter gnädig einzugehen!

## 5. ARIA [S, ob. I, sm., b.c.]

C  $\frac{3}{4}$ 

Mein Jesus will es tun! Er will dein Kreuz versüßen.  
Obgleich dein Herze liegt in viel Bekümmernissen,  
Soll es doch sanft und still in seinen Armen ruhn,  
Wenn ihn der Glaube faßt! Mein Jesus will es tun!

## 6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

a C

**Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,  
Sein Will, der ist der beste,  
Zu helfen den'n er ist bereit,  
Die an ihn glauben feste.  
Er hilft aus Not, der fromme Gott,  
Und züchtiget mit Maßen.  
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,  
Den will er nicht verlassen.**

Tekst zaczerpnął Bach z rocznika „Evangelisches Andachts-Opffer” (1715) Salomona Francka (27-). Nasuwa się więc, by rozpatrywać tę kantatę Bacha jako utwór z okresu weimarskiego; jednak w postaci, w jakiej do nas dotrwała, została skomponowana dopiero w Lipsku na 27 stycznia 1726 r., i jeśli Bach miałby skomponować w Weimarze utwór do tego tekstu, to musiał mieć z niniejszym utworem niewiele wspólnego.

Tekst Francka trzyma się ściśle Ewangelii i wykazuje poza tym uderzające podobieństwo do tekstu kantaty 73 (182), który być może jest jego naśladowaniem. Również Franck interpretuje niedzielą Ewangelię w tym sensie, że chrześcijanin musi się poddać woli bożej „tak w czasie dobrym jak i złym” („so bei gut- als böser Zeit”). Lecz wynikające stąd myśli nie są ukierunkowane tak wyłącznie ku śmierci jak w pozostałych tekstach na tę niedzielę. Przeciwnie, relacja o uzdrowieniu chorego daje powody, aby zaufać obietnicy Jezusa: „on osłodzi twój krzyż” („er will dein Kreuz versüßen”). Wiele jest szczegółowych dosłownych aluzji do tekstu czytania: słowa „Herr, so du willst” („Panie, jeśli chcesz”, Mat. VIII, 2) zostają - jak w kantacie 73 - powtórzone (dziewięciokrotnie) jako anafora, tym razem wewnątrz pierwszego recytatywu (część 2). Drugi recytatyw (część 4) sięga do Mateusza VIII, 3: trędowaty prosi Jezusa o uzdrowienie. „I wyciągnąwszy Jezus rękę, dotknął się go i powiedział: chcę” („Und Jesus streckte seine Hand aus, rührte ihn an und sprach: Ich wills tun”). Franck stosuje tekst do teraźniejszości:

„So glaube nun!  
Dein Heiland saget: Ich wills tun!  
Er pflegt die Gnadenhand  
Noch willigst auszustrecken ...”

(„Więc tylko wierz!  
Twój Zbawca mówi: chcę to uczynić!  
Rękę łaskawą  
Chętnie oto wyciąga ...”)

Także w części piątej Francka sięga do tego samego miejsca w Biblii słowami „Mein Jesus will es tun” („Mój Jezus chce to uczynić”). Wreszcie słowa recytatywu Francka (część 4)

„Und will das niedre Dach  
Der armen Herzen nich verschmähen,  
Darunter gnädig einzugehen”

(„I niskim dachem  
Ubogich serc nie pogardzi  
Lecz wejdzie podeń łaskawie”)

nawiązują do słów setnika z Kafarnaum „Panie, nie jestem godzien, byś wszedł pod mój dach” (Mat. VIII, 8).

Kompozycja Bacha rozpoczyna się chórem wstępnym w miejsce przewidzianej przez Francka (dla Weimaru, 1715) arii. Materiał tematyczny przedstawiony jest w koncertującym ritornelu wstępnym. W orkiestrze - dwa oboje, smyczki i continuo - dominują skrzypce szesnastkową figuracją, którą pod koniec wprowadzenia podejmuje również continuo. Z początkiem części wokalne prowadzenie przejmuje początkowo chór, aby stopniowo przekazać je znów instrumentom. Krańcowe części utworu zbudowanego w formie swobodnego da capo kończą się za każdym razem chórem wbudowanym (31-) w powtarzany w całości ritornel wstępny. Krótką część środkową stanowią splecione kanonicznie głosy wokalne („Gottes Wille soll mich stillen” - „Wola boża mnie ukoj”) przy akompaniamencie orkiestry.

Część druga, tylko z akompaniamentem continua, przechodzi po sześciu recytatywowych taktach w arioso, któremu powierzone są wersy tekstu zaczynające się „Herr, so du willst”. („Panie, jeśli chcesz”) Muzyczne ujęcie tych wielokrotnie powtarzanych słów jest nieco podobne do ujęcia w kantacie 73 (184-); jego podstawowa forma, wielokrotnie odmieniana, to:



Następująca teraz aria (część 3) rozpoczyna się bez ritornelu; głos altowy wchodzi od razu dwoma pierwszymi wersami tekstu. Także tu wzorem może być czwarta część skomponowanej dwa lata wcześniej kantaty 73.

Złączenie takie\* może mieć oparcie w tekście; recytatyw bowiem kończy się słowami

\* Recytatywu z arią (przyp. tłum.).

„Herr, so du willst, so sterb ich nicht,  
Ob Leib und Leben mich verlassen,  
Wenn mir dein Geist dies Wort ins Herze spricht”.

(„Panie, jeśli chcesz, nie umrę,  
Choćby mię ciało i życie opuściły,  
Gdy Duch twój mi w serce to słowo powiada.”)

Franck pod „tym słowem”, które mi podsuwa Boży Duch, ma przypuszczalnie na myśli dziewięciokrotnie powtórzone „Herr, so du willst”. Bach może jednak odnosić je do słów następujących później i dlatego nie robiąc przerwy przyłącza:

„Mit allem, was ich hab und bin,  
Will ich mich Jesu lassen.”  
„Z wszystkim co mam, i czym jestem,  
Oddam się Jezusowi”

Dopiero po tej „dewizie” pojawia się pominięty ritornel. Należy on do stosunkowo niewielu ritorneli w ariach Bacha, które zbudowane są w formie ekspozycji fugi: dwoje skrzypiec obligato i (początkowo tylko towarzyszące) continuo wchodzą po sobie tematem biegnika z szesnastek; ritornel kończy się epilogiem. Potem rozpoczyna się część główna arii utworzona z powtórzenia dewizy i następującego potem wbudowania partii wokalne (31-) w ekspozycję fugi. Cały ten kompleks, dewiza - ritornel - część główna, zostaje powtórzony na obu następnych wersach tekstu, zanim nastąpi część środkowa, tematycznie bardziej swobodnie zbudowana, przechodząca w skrócone da capo części głównej. Cała aria ma więc tylko z pozoru formę da capo, jednak w rzeczywistości ma formę Bar (AABA' = Bar z reprzyą).

Po recytatywie secco następuje druga aria (część 5) z obojem i smyckami, mająca, w odróżnieniu od poprzedniej, śpiewno-taneczny charakter i dająca wiele miejsca partii czysto instrumentalnej: 16-taktowy ritornel zostaje po dewizie „Mein Jesus will es tun” („Mój Jezus chce to uczynić”) powtórzony w pełnej postaci; dopiero teraz wchodzi część główna, która jeszcze raz przynosi powtórzenie ritornelu - tym razem swobodniejsze - z wbudowaną partią wokalną. Druga część arii, z jej molowym zachmurzeniem na słowach „Ogleich dein Herze liegt in viel Bekümmernissen” („Choć serce twe wielce jest stroskane”) i jej długo wytrzymywany tonami na „still in seinen Armen ruhn” („spokojnie spoczywać w jego ramionach”), jest mocniej związana z tekstem. Na samo zakończenie końcowego ritornelu rozbrzmiewa - i tu po raz trzeci wspomnimy w tym utworze kantatę 73 (por. część 1) - „dewiza końcowa”, ponowne „Mein Jesus will es tun” w sopranie.

Pierwsza strofa pieśni „Was mein Gott will, das gscheh allzeit”, stanowiącej w poprzednim roku podstawę kantaty chorałowej (187), zamyka kantatę prostym chórem.

### Ich steh mit einem Fuß im Grabe - BWV 156

NBA I/6 - CW: ca 17 min.

1. SINFONIA [ob., sm., b.c.]
2. ARIA [T + CHORAL S; sm. unisono, b.c.]  
Ich steh mit einem Fuß im Grabe,  
Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt,  
Bald fällt der kranke Leib hinein,  
Hilf mir in meinen Leiden,

F-C C  
F  $\frac{3}{4}$

- Komm, lieber Gott, wenn dir gefällt,  
**Was ich dich bitt, versag mir nicht.**  
 Ich habe schon mein Haus bestellt.  
**Wenn sich mein Seel soll scheiden,**  
**So nimm sie, Herr, in deine Händ.**  
 Nur laß mein Ende selig sein!  
**Ist alles gut, wenn gut das End.**
3. RECITATIVO [B, b.c.] d-d C  
 Mein Angst und Not,  
 Mein Leben und mein Tod  
 Steht, liebster Gott, in deinen Händen;  
 So wirst du auch auf mich  
 Dein gnädig Auge wenden.  
 Willst du mich meiner Sünden wegen  
 Ins Krankenbette legen,  
 Mein Gott, so bitt ich dich,  
 Laß deine Güte größer sein  
 Als die Gerechtigkeit;  
 Doch hast du mich darzu versehn,  
 Daß mich mein Leiden soll verzehren,  
 Ich bin bereit:  
 Dein Wille soll an mir geschehn;  
 Verschone nicht und fahre fort,  
 Laß meine Not nicht lange währen,  
 Je länger hier, je später dort.
4. ARIA [A, ob., v., b.c.] B C  
 Herr, was du willst, soll mir gefallen,  
 Weil doch dein Rat am besten gilt.  
 In der Freude,  
 In dem Leide,  
 Im Sterben, in Bitten und Flehn  
 Laß mir allemal geschehn,  
 Herr, wie du willst.
5. RECITATIVO [B, b.c.] g-a C  
 Und willst du, daß ich nicht soll kranken,  
 So werd ich dir von Herzen danken.  
 Doch aber gib mir auch dabei,  
 Daß auch in meinem frischen Leibe  
 Die Seele sonder Krankheit sei  
 Und allezeit gesund verbleibe.  
 Nimm sie durch Geist und Wort in acht,  
 Denn dieses ist mein Heil,  
 Und wenn mir Leib und Seel verschmacht,  
 So bist du, Gott, mein Trost und meines Herzens Teil!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] c C  
**Herr, wie du willst, so schicks mit mir**  
**Im Leben und im Sterben;**  
**Allein zu dir steht mein Begier,**  
**Herr, laß mich nicht verderben!**  
**Erhalt mich nur in deiner Huld,**  
**Sonst wie du willst, gib mir Geduld,**  
**Dein Will, der ist der beste.**

Czwarta, i najpóźniejsza z zachowanych kantat Bacha na trzecią niedzielę po Epifanii, skomponowana jest do tekstu z rocznika Picandra z 1728 r. (49-51) i została prawdopodobnie wykończona po raz pierwszy 23 stycznia 1729 r. Picander, tak jak autorzy pozostałych trzech kantat,



nawiązuje do Ewangelii: uzdrowienie chorego przez Jezusa jest dlań wskazaniem na znikomość człowieka, który dobiega swego kresu i swą przyszłość pozostawia więc woli Boga. Słowa trędowatego „Panie, jeśli chcesz, możesz mnie oczyścić”, tak jak dla autorów kantat 73 i 72, są dla Picandra niejako kluczowymi słowami biblijnej relacji, obramowuje więc drugą arię (część 4) wersami „Herr, was du willt ... Herr, wie du willt” („Panie, co ty chcesz ... Panie, jako ty chcesz”) a na końcowy chorał wybiera pierwszą strofę pieśni „Herr, wie du willt, so schicks mit mir” Kaspara Bienemanna (1582), którą Bach już raz wykorzystał komponując wstępną część kantaty 73.

Tekst Picandra, zawierający tylko dwie arie i dwa recytatywy, jest uderzająco krótki; Bach, jako wprowadzenie umieszcza na początku Adagio z koncertującym obojem i przytłumionym akompaniamentem smyczków, które znamy w późniejszym opracowaniu jako powolną część *Koncertu klawesynowego f-moll* (BWV 1056); jednak przypuszczalnie już w naszej kantacie nie było ono utworem nowym, lecz zostało przejęte z jeszcze dawniejszego koncertu instrumentalnego. Zwraca uwagę, że niezwykle śpiewna melodia oboju pod koniec, po zakończeniu w tonice przechodzi nagle do dominanty C-dur zamykając utwór jakby pytaniem.

Część druga jest arią z chorałem, typ, który znamy zwłaszcza z wczesnych kantat Bacha. Już we wstępnym ritornelu w skrzypcach i wioli prowadzonych unisono eksponowany jest ów temat wyprowadzony całkowicie z tekstu, który tenor podejmie w części wokalne. Długo wytrzymywany ton *f* obrazuje „stanie” („Stehen”), opadanie głosów kontrapunktujących („Katabasis”) ukazuje zwodniczość tego stania, a opadnięcie linii melodii na słowach „w grobie” („im Grabe”) tłumaczy się samo. Oto początek części wokalne:

Tenore

Ich steh mit ei-nem Fuß im Gra-be

Violino I, II + Viola

Continuo

Partia arii wykonywanej przez tenor złączona jest z wykonywaną przez sopran pierwszą strofą pieśni „Machs mit mir, Gott, nach deiner GüT” Johanna Hermanna Scheina (1628).

Część trzecia jest recytatywem secco z krótkim ariosowym zakończeniem na słowach „je länger hier, je später dort” („im dłużej tu, tym później tam”). Druga aria (część 4) wymaga oboju obbligato i chóru skrzypiec<sup>71</sup> tworzących razem z continuo instrumentalne trio, które po dojsciu głosu wokálnego zmienia się w kwartet. Najważniejszym, dominującym w całym utworze, okazuje się czoło tematu wchodzących kolejno po sobie głosów górnych, które na początku części wokalne rozbrzmiewa do słów:

Alto

Herr, was du willt

<sup>71</sup> Tak podaje (jedyne zachowany) odpis z późniejszego okresu; bardziej prawdopodobna jest jednak solowa obsada skrzypiec.

Radośnie ożywione zasadnicze brzmienie arii zachmurza się w części środkowej tylko przejściowo, jednocześnie spowalniając ruch, na słowach „im Sterben” („w konaniu”).

Drugi recytatyw (część 5) jest, tak jak pierwszy, prostym recytatywem secco, i nawet aluzja do Psalmu LXXIII, 26, którą utwór się kończy

„Und wenn mir Leib und Seel verschmacht,  
So bist du, Gott, mein Trost und meines Herzens Teil”  
(„Chociaż ciało i dusza moja zamiera,  
To jednak ty jesteś, Boże, mą pociechą i dziełem serca mego”)

nie zostaje w kompozycji specjalnie uwydatniona.

Część szósta kończy utwór, jak zwykle, prostym chorałem.

### *Czwarta niedziela po Epifanii*

EPISTOLA: Rzym. XIII, 8-10 (miłość przeto jest więc wypełnieniem zakonu)

EWANGELIA: Mat. VIII, 23-27 (Jezus, śpiący w łodzi, obudzony uśmierza burzę)

### **Jesus schläft, was soll ich hoffen - BWV 81**

NBA I/6 - CW: ca 19 min.

1. ARIA [A, fl. d. I, II, sm., b.c.] e c  
Jesus schläft, was soll ich hoffen?  
Seh ich nicht  
Mit erblaßtem Angesicht  
Schon des Todes Abgrund offen?
2. RECITATIVO [T, b.c.] a-G c  
Herr! warum trittest du so ferne?  
Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not,  
Da alles mir ein kläglich Ende droht?  
Ach, wird dein Auge nicht durch meine Not bewegt,  
So sonst nie zu schlummern pfleget?  
Du wiesest ja mit einem Sterne  
Vordem den neubekehrten Weisen,  
Den rechten Weg zu reisen.  
Ach leite mich durch deiner Augen Licht,  
Weil dieser Weg nichts als Gefahr verspricht.
3. ARIA [T, sm., b.c.] G  $\frac{3}{8}$   
Die schäumenden Wellen von Belials Bächen  
Verdoppeln die Wut.  
Ein Christ soll zwar wie Wellen stehn,  
Wenn Trübsalswinde um ihn gehn,  
Doch suchet die stürmende Flut  
Die Kräfte des Glaubens zu schwächen.
4. ARIOSO [B, b.c.] h c  
„Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?”
5. ARIA [B, ob. d'am. I, II, sm., b.c.] e c  
Schweig, aufgetürmtes Meer!  
Verstumme, Sturm und Wind!  
Dir sei dein Ziel gesetzt,  
Damit mein auserwähltes Kind  
Kein Unfall je verletzet.

6. RECITATIVO [A, b.c.] G-h **C**  
 Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort,  
 Mein Helfer ist erwacht,  
 So muß der Wellen Sturm, des Unglücks Nacht  
 Und aller Kummer fort.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ ob. d'am. I, II, sm.)] e **C**  
**Unter deinen Schirmen**  
**Bin ich für den Stürmen**  
**Aller Feinde frei.**  
**Laß den Satan wittern,**  
**Laß den Feind erbittern,**  
**Mir steht Jesus bei.**  
**Ob es itzt gleich kracht und blitzt,**  
**Ob gleich Sünd und Hölle schrecken,**  
**Jesus will mich decken.**

Kantata ta, z pierwszego rocznika lipskiego, została skomponowana na 30 stycznia 1724 r. Nieznany autor nawiązuje ściśle do Ewangelii, a wątek (podobnie jak autorzy kantat na pierwszą niedzielę po Epifanii) uzyskuje z kontrastu: Jezus ukryty (śpiący) - Jezus objawiony (czynnie interweniujący). Również tym razem relacja biblijna odnoszona jest od razu do obecnej sytuacji chrześcijanina: w obliczu śmierci nie widzę pomocy od Jezusa (część 1); trwożne pytanie drugiej części:

„Herr! warum trittst du so ferne?  
 Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not”  
 („Panie! przecze stoisz z daleka?  
 Przecze się ty ukrywasz czasu ucisku”)

pochodzi prawie dosłownie z Psalmu X, 1; a część trzecia porównuje niedolę chrześcijanina udęconego nieobecnością Boga z falami sztormu, o którym mówi Ewangelia na ten dzień. Część czwarta przynosi odmianę dosłownym cytatem z czytania Ewangelii (Mat. VIII, 26): Chrystus jest daleko tylko pozornie; przez swe rozkazanie (część 5) Chrystus się objawia (część 6); a druga strofa pieśni „Jesu, meine Freude” Johanna Francka (1653), jako końcowy chorał, włącza niejako cały zbiór w wyznanie ufności do Boga.

Kompozycja Bacha ma godną uwagi dramatykę; bliska jest kompozycjom w formie dialogu między duszą a Jezusem. Chór wymagany jest tylko w chorale końcowym, o ile także on nie był śpiewany przez solistów. Obsada instrumentów na wstępie wymaga, poza smyczkami i continuo, dwóch fletów dzióbkowych dla ukazania „śpiącego” Jezusa. W części piątej ich miejsce zajmują dwa oboje miłosne, w które dęli ci sami grajkowie; opanowanie kilku instrumentów było bowiem dla muzyka w epoce Bacha oczywistym wymogiem zawodowym.

Aria wstępna przedstawia śpiącego Jezusa ówczesnymi charakterystycznymi środkami: smyczki w niskim rejestrze, flety dzióbkowe o oktawę wyżej, wielokrotnie także kołoczące punkty organowe w continuo, niskie wytrzymywane tony w głosie wokalnym (podobne środki wyrazu stosuje Bach w arii „Sanfte soll mein Todeskummer” w *Oratorium wielkanocnym* BWV 249). Lecz aria ta nie jest jedynie kołysanką, lecz zarazem skargą, co można poznać po licznych zmniejszonych interwałach i zwiększonych, bądź chromatycznych krokach sekundowych, a wreszcie także po trwożnym pytaniu, które nie pozwala altowi spocząć na tonie podstawowym, lecz każe mu zakończyć podniesionym głosem na górnej sekundzie w dominancie.

Także część druga rozpoczyna się pełnym skargi pytaniem, które prowadzi głos wokalny w kadencjach coraz wyżej, podczas gdy druga połowa zawiera prośbę o przewodnictwo po drodze prawej, i słowami

„Du wiesest ja mit einem Sterne  
Vordem den neubekehrten Weisen,  
Den rechten Weg zu reisen”

(„Tyś wskazywał Gwiazdą  
Przed nowonawróconymi Mędrkami  
Jak podróżować prawą drogą”)

przypomina o Epifanii. Słowa „Ach leite mich durch deiner Augen Licht” („Ach prowadź mnie światłem twych oczu”), interpretowanych wiodącą w dół gamą, zawierają aluzję do Drugiej Księgi Mojżeszowej XXXIII, 14: „Oblicze moje pójdzie przodem, a tak cię poprowadzę.”\*

Część trzecia, aria z partią smyczków (która okazuje się instrumentalnym trio, prowadzenie należy do pierwszych skrzypiec) swym poglądowym przedstawieniem burzy zbliżona jest do ówczesnej literatury operowej; wyraźnie rozpoznać można we wstępnym ritornelu spiętrzanie się fal i ich opadanie:



Część środkowa wraz ze słowami

„Ein Christ soll zwar wie Wellen<sup>72</sup> stehē,  
Wenn Trübsalswinde um ihn gehen”

(„Chrześcijanin co prawda powinien jak fale\*\* stać  
Gdy krążą wokół niego wiatry utrapień”)

przynosi trzykrotnie nagle uspokojenie („adagio”), potem jednak burza rozpętuje się na nowo.

Arioso „Ihr Kleingläubigen” („O małowierni”) jest utworem z towarzyszeniem continuo, który w continuo i w basie („vox Christi”) zawiera tak podobny materiał tematyczny, że w rezultacie powstaje jakby dwugłosowa fuga, bądź też inwencja. Bez trudu można również pod continuo podłożyć biblijny tekst. Powstaje w ten sposób „mówiący” utwór o ogromnej wyrazistości. Także to arioso kończy się (jak część 1) pytaniem; frygijskie zakończenie sprawia, że następująca teraz aria (część 5), w której Jezus nakazuje falom uciszyć się, zdaje się bezpośrednio przylegać. Ponownie rozlega się w arii burza, jednak nacierającym „allegro” biegnikom skrzypiec unisono przeciwstawiony jest spokojniejszy ruch obu obojów miłosnych.

\* W drugiej części zdania tłumaczenia polskie, np. „i zaznasz spokoju ode mnie”, różnią się od niemieckich tłumaczeń Biblii (przyp. tłum.).

<sup>72</sup> Oczekuje się tu innego pojęcia, powiedzmy „wie Felsen” („jak skała”); zwrot „wie Wellen” („jak fale”) znajduje się jednak także w tekście wydrukowanym (Leningrad/Sankt Petersburg).

\*\* Nawiązując do powyższego przypisu autora można zauważyć, że słowa „jak fale stać” mogą być odniesieniem do fal, które mimo wiatru „stają” na słowa Jezusa (przyp. tłum.).

Krótki recytatyw altowy (część 6) zwiastuje odzyskanie spokoju, a prosty chorał końcowy nadaje dotąd wyraźnie subiektywnemu światu doznań znamię powszechności.

Na koniec wskaźmy jeszcze na wyróżniającą tę kantatę symetrię formalną. Pod względem treści utwór dzieli się na dwie części: życie bez Jezusa (część 1 do 3) przeciwstawione jest życiu z Jezusem (części 5 do 7). Centrum utworu stanowi część czwarta zawierająca słowa Biblii, gdzie Jezus sam przemawia do ludzi. Owa część środkowa obramowana jest dwiema ariami z burzą, podczas gdy w częściach krańcowych panuje względny spokój, co prawda jest do spokój odmienny: oddalenia od Boga (część 1) i bezpieczeństwa z Bogiem (część 7). Symetria ta zostaje uwydatniona także przez wybór tonacji: centrum stanowi dominanta *h*; tonika *e* i paralela toniki *G* panują w pozostałych częściach, zaś w recytatywach wykorzystana jest też subdominanta *a* (część 2) i dominanta *h* (część 6).

### Wär Gott nicht mit uns diese Zeit - BWV 14

NBA I/6 - CW: ca 18 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, cor. + ob. I + II, sm., b.c.] g  $\frac{3}{8}$   
**Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,**  
**So soll Israel sagen,**  
**Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,**  
**Wir hätten müssen verzagen,**  
**Die so ein armes Häuflein sind,**  
**Veracht' von so viel Menschenkind,**  
**Die an uns setzen alle.**
2. ARIA [S, trba, sm., b.c.] B  $\frac{3}{4}$   
 Unsr Stärke heißt zu schwach,  
 Unserm Feind zu widerstehen.  
     Stünd uns nicht der Höchste bei,  
     Würd uns ihre Tyrannei  
     Bald bis an das Leben gehen.
3. RECITATIVO [T, B, b.c.] g-d C  
 Ja, hätt es Gott nur zugegeben,  
 Wir wären längst nicht mehr am Leben,  
 Sie rissen uns aus Rachgier hin,  
 So zornig ist auf uns ihr Sinn.  
 Es hätt uns ihre Wut  
 Wie eine wilde Flut  
 Und als beschäumte Wasser überschwemmet,  
 Und niemand hätte die Gewalt gehemmet.
4. ARIA [B, ob. I, II, b.c.] g C  
 Gott, bei deinem starken Schützen  
 Sind wir vor den Feinden frei.  
     Wenn sie sich als wilde Wellen  
     Uns aus Grimm entgegenstellen,  
     Stehn uns deine Hände bei.
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] g C  
**Gott Lob und Dank, der nicht zugab,**  
**Daß ihr Schlund uns möcht fangen.**  
**Wie ein Vogel des Stricks kömmt ab,**  
**Ist unsre Seel entgangen:**  
**Strick ist entzwei, und wir sind frei;**  
**Des Herren Name steht uns bei,**  
**Des Gottes Himmels und Erden.**

Ta chorałowa kantata (40-) nie pochodzi z rocznika 1724-1725, ponieważ w roku 1725 Wielkanoc była tak wcześnie (1. IV.), że czwarta niedziela po Epifanii wypadła. Bach później chciał jednak mieć kantatę chorałową także na tę niedzielę i dokomponował ją. Nastąpiło to, jak podaje data na autografie, w roku 1735, a więc parę tygodni po *Oratorium na Boże Narodzenie*.

Chorałem stanowiącym podstawę jest poetycki przekład Marcina Lutra (1524) CXXIV Psalmu, którego strofy 1 i 3 zostały zachowane dosłownie jako części krańcowe pierwsza i piąta, natomiast strofa druga weszła do tenorowego recytatywu (część 3). Obie arie są więc co najwyżej swą ogólną treścią podporządkowane Lutrowej pieśni; szczególnych powiązań w nich nie znajdujemy. Do Ewangelii niedzielnej nieznanemu libreciście tekstu naszej kantaty nawiązuje głównie myślą ogólną: życie nasze zdane jest na pomoc Boga, bez niej jesteśmy zgubieni. Pewien związek z morską burzą z ewangelicznej relacji ustala już co prawda sam stanowiący podstawę Psalm, jako że obraz strumieni wód, które według słów psalmisty porwałyby naszą duszę gdyby Pan nie był z nami (wers 4-5), powraca zarówno w pieśni Lutra jak i w poetyckim tekście kantaty (por. koniec części 3 i środek części 4).

W kompozycji Bacha szczególne zainteresowanie budzi chór wstępny, jako że odbiega od najczęściej przez Bacha stosowanej formy: koncertujące ritornele, melodia pieśni wykonywana przez chór. Utwór jest raczej typem motetu chorałowego, w którym każdy wers pieśni przygotowany zostaje w imitacyjnym układzie a potem wykonany przez któryś głos w długich wartościach nut; jednak z uwagi na swe szczególne osobliwości utwór jest czymś wyjątkowym u Bacha.

Jego podstawę stanowi czterogłosowy układ wokalny wzmocniony towarzyszącymi smyczkami; continuo jest bądź samodzielne, bądź idzie z basem wokalnym. Ów motetowy (22), sam w sobie jednolity układ głosów wokalnych wykonuje każdy kolejny wers pieśni w postaci kotrafugi, tzn. każde następne wejście tematu jest inwersją poprzedniego. Początek brzmi:

The musical score shows two systems of vocal parts. The first system includes Soprano and Tenore/Basso parts. The lyrics for the first system are: "Wär Gott nicht mit uns die se", "Wär Gott nicht mit uns". The second system continues the lyrics: "Zeit die se Zeit", "die se Zeit", "Wär Gott nicht mit uns Gott". The continuo part is indicated by a small keyboard icon and the word "Continuo".

Nadto każdy wers pieśni - po jego ekspozycji przez cztery głosy wokalne - wykonywany jest jeszcze w augmentacji (♩) przez instrumenty, mianowicie przez róg i dwa oboje unisono, przez co powstaje w rzeczywistości układ pięciogłosowy. Ta nadzwyczaj kunsztowna pod względem kontrapunktu budowa utworu ma w obrębie utworów kantatowych, które do nas dotrwały, jeszcze tylko jeden przybliżony odpowiednik we wstępnej części kantaty 80 (586); tam jednak brak inwersji wersów chorału, natomiast augmentacja melodii wersu pieśni wykonywana jest tam w kanonie.

W porównaniu z tym wspaniałym chórem wstępnym pozostałe części mają bardziej konwencjonalny charakter. Aria „Unsre Stärke heißt zu schwach” („Nasza siła za mało znaczy”) ma, dzięki dochodzącej do zespołu smyczków trąbce, szczególny urok brzmieniowy. Część trzecia, recytatyw secco, dzięki swym szybkim pasażom continua podmalowującym słowa takie jak „Rachgier” („żądza zemsty”), „Wut” („furia”), „Flut” („potop”), „überschwemmet” („zalał”) obok słów o mniejszym ładunku emocjonalnym, ma niemal charakter ariosa.

Śpiewnie, choć poważnie, brzmi druga aria (część 4), w której dwa oboje obbligato (i continuo) koncertują z basem. Silniejsze wzburzenie przynosi część środkowa potężnymi skokami oktawowymi i biegnikami na „Wellen” („fale”) i (entgegen-)”stellen” (przeciw-”stawiają”); patrz podany wyżej tekst). Obie arie skomponowane są w formie swobodnego da capo.

Prosty, czterogłosowy, choć mocno rozluźniony ruchem ósemek w głosach środkowych chorał, zamyka utwór należący do najpóźniejszych oryginalnych kantat kościelnych Bacha jakie posiadamy.

## Septuagesimae

EPISTOLA: I Kor. IX, 24 - X, 10 (wyścig po zwycięstwo)

EWANGELIA: Mat. XX, 1-16 (przypowieść o robotnikach w winnicy)

### Nimm, was dein ist, und gehe hin - BWV 144

NBA 1/7, 3 - CW: ca 16 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, b.c. (+ sm. + ob. I, II)] h ♯  
„Nimm, was dein ist, und gehe hin!”
2. ARIA [A, sm. (+ ob. I, II?), b.c.] e  $\frac{3}{4}$   
Murre nicht,  
Lieber Christ,  
Wenn was nicht nach Wunsch geschieht;  
Sondern sei mit dem zufrieden,  
Was dir dein Gott hat beschieden,  
Er weiß, was dir nützlich ist.
3. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ sm.)] G C  
Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Es bleibt gerecht sein Wille;  
Wie er fängt meine Sachen an,  
Will ich ihm halten stille.  
Er ist mein Gott,  
Der in der Not  
Mich wohl weiß zu erhalten:  
Drum laß ich ihn nur walten.

4. RECITATIVO [T, b.c.] e-h C  
 Wo die Genügsamkeit regiert  
 Und überall das Ruder führt,  
 Da ist der Mensch vergnügt  
 Mit dem, wie es Gott fügt.  
 Dagegen, wo die Ungenügsamkeit das Urteil spricht,  
 Da stellt sich Gram und Kummer ein,  
 Das Herz will nicht zufrieden sein,  
 Und man gedenket nicht daran:  
 Was Gott tut, das ist wohlgetan.
5. ARIA [S, ob. d'am. solo, b.c.] h C  
 Genügsamkeit  
 Ist ein Schatz in diesem Leben,  
 Welcher kann Vergnügung geben  
 In der größten Traurigkeit,  
 Denn es lässet sich in allen  
 Gottes Fügung wohl gefallen  
 Genügsamkeit.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] h C  
**Was mein Gott will, das gseh' allzeit,  
 Sein Will, der ist der beste.  
 Zu helfen den'n er ist bereit,  
 Die an ihn gläuben feste.  
 Er hilft aus Not, der fromme Gott,  
 Er züchtiget mit Maßen.  
 Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,  
 Den will er nicht verlassen.**

Kantata pochodzi z pierwszego roku urzędowania Bacha w Lipsku i została po raz pierwszy wykonana 6 lutego 1724 r. Jej autentyczność była niekiedy podawana w wątpliwość, niesłusznie jednak, gdyż oryginalny materiał źródłowy wykazuje jednoznacznie autorstwo Bacha.

Nieznany librecista w swej poezji nawiązuje do czytania z Ewangelii, z którego pochodzi także tekst części wstępnej (Mat. XX, 14). Czerpie jednak zeń tylko powierzchowne nieco napomnienie: należy okazywać wstrzemięźliwość, zadowalać się swym losem i godzić się z wolą Boga.

Kompozycja Bacha w dużej mierze rezygnuje - i mogło to podsycać wątpliwości co do autentyczności - z elementu koncertującego. Część wstępna jest fugą motetową (22) z instrumentami prowadzonymi colla parte - dwa oboje i smyczki - i częściowo samodzielnym continuo. Już Friedrich Wilhelm Marburg<sup>73</sup> podziwia „wyborną deklamację”, którą „kompozytor okazał w zdaniu głównym i w małym szczególnym igraniu z *gehe hin* („odejdz”):

Nimm, was dein ist, und ge - he hin, ge - he hin, ge - he hin,

Nimm, was dein

Istotnie, kontrapunkt (takt 4, tenor) podlega w przebiegu utworu rozwinięciu na kształt łącznika, które jeszcze dobitniej uzmysławia słuchaczowi wychwalaną, znakomitą deklamację tekstu.

<sup>73</sup> *Kritische Briefe über die Tonkunst* t. I, Berlin 1760, s. 381.



Natomiast następująca teraz aria (część 2) ma wyraźnie homofoniczny charakter, a jej periodyczne formacje o parzystej liczbie taktów zbliżają ją do tańca (menueta). Powtarzane ósemki w głosach akompaniamentu obrazują „szemranie” („Murren”), o którym mówi tekst (zapewne w oparciu o I. Kor. X, 10). Już wstępny ritornel składa się z dwóch ósmiotaktowych połówek, z których druga rozpoczyna się swobodną inwersją pierwszego tematu. Dwuczłonowa część główna przyjmuje tę samą formę, przy czym także tekst musi ulec „odwróceniu” („lieber Christ, murre nicht” - „miły chrześcijaninie, nie szemraj”), aby, jak poprzednio, słowa „murre nicht” („nie szemraj”) padały na niskie tony, a „lieber Christ” („miły chrześcijaninie”) - na wysokie.

Prosty chorał, pierwsza strofa pieśni „Was Gott tut, das ist wohlgetan” Samuela Rodigasta (1675), sprawia wrażenie cezury, kończy pierwszą połowę dzieła; nie wiemy jednak czy - wobec krótkości dzieła - Bach wykorzystał możliwość wykonania jednej połowy przed, a drugiej po kazananiu.

Część czwarta jest recytatywem secco, którego słowa końcowe „Was Gott tut, das ist wohlgetan” („Co Bóg czyni, dobrze jest uczynione”) muzycznie oddane są jako arioso, jednak bez wykorzystania melodii chorału. Po nim następuje aria sopranowa (część 5) z obojem miłosnym obbligato, i oto w tej części dochodzi do głosu także zasada koncertowania. Uwagę zwraca forma: zamiast oczekiwanego da capo następuje, jako trzecia i najdłuższa część, ponowne wykonanie całego tekstu, nie będące, pod względem muzycznym, wiernym powtórzeniem, tak iż utwór ma raczej charakter swobodnie następujących po sobie wariacji niż arii da capo.

Pierwsza strofa pieśni „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” księcia Albrechta von Preußen (1547) kończy kantatę chorałem w prostym układzie.

## Ich hab in Gottes Herz und Sinn - BWV 92

NBA I/7, 43 - CW: ca 33 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, ob. d'am. I, II, sm., b.c.]

h §

**Ich hab in Gottes Herz und Sinn  
Mein Herz und Sinn ergeben,  
Was böse scheint, ist mein Gewinn,  
Der Tod selbst ist mein Leben.  
Ich bin ein Sohn  
Des, der den Thron  
Des Himmels aufgezogen;  
Ob er gleich schlägt  
Und Kreuz auflegt,  
Bleibt doch sein Herz gewogen.**

2. RECITATIVO [+ CHORAL. B, b.c.]

e-e C

**Es kann mir fehlen nimmermehr!  
Es müssen eh'r,  
Wie selbst der treue Zeuge spricht,  
Mit Prasseln und mit grausem Knallen  
Die Berge und die Hügel fallen:  
Mein Heiland aber trüget nicht,  
Mein Vater muß mich lieben.  
Durch Jesu rotes Blut bin ich in seine Hand geschrieben;  
Er schützt mich doch!  
Wenn er mich auch gleich wirft ins Meer,  
So lebt der Herr auf großen Wassern noch,  
Der hat mir selbst mein Leben zugeteilt,  
Drum werden sie mich nicht ersäufen.**

- Wenn mich die Wellen schon ergreifen  
 Und ihre Wut mit mir zum Abgrund eilt,  
**So will er mich nur üben,**  
 Ob ich an Jonam werde denken,  
 Ob ich den Sinn mit Petro auf ihn werde lenken.  
 Er will mich stark im Glauben machen,  
 Er will vor meine Seele wachen  
**Und mein Gemüt,**  
 Das immer wankt und weicht,  
**In seiner Güt,**  
 Der an Beständigkeit nichts gleicht,  
**Gewöhnen fest zu stehen.**  
 Mein Fuß soll fest  
 Bis an der Tage letzten Rest  
 Sich hier auf diesen Felsen gründen.  
**Halt ich denn Stand**  
 Und lasse mich in felsenfestem Glauben finden,  
**Weiß seine Hand,**  
 Die er mir schon vom Himmel beut,  
 Zu rechter Zeit  
**Mich wieder zu erhöhen.**
3. ARIA [T, sm., b.c.] h C  
 Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt,  
 Was Gottes starker Arm nich hält.  
     Seht aber fest und unbeweglich prangen,  
     Was unser Held mit seiner Macht umfängen.  
     Laßt Satan wüten, rasen, krachen,  
     Der starke Gott wird uns unüberwindlich machen.
4. CHORAL [A, ob. d'am. I, II, b.c.] fis C  
**Zudem ist Weisheit und Verstand**  
**Bei ihm ohn alle Maßen,**  
**Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt,**  
**Zu tun und auch zu lassen.**  
**Er weiß, wenn Freud,**  
**Er weiß, wenn Leid**  
**Uns, seinen Kindern, diene,**  
**Und was er tut,**  
**Ist alles gut,**  
**Ob's noch so traurig schiene.**
5. RECITATIVO [T, b.c.] D-h C  
 Wir wollen nun nicht länger zagen  
 Und uns mit Fleisch und Blut,  
 Weil wir in Gottes Hut,  
 So furchtsam wie bisher befragen.  
 Ich denke dran,  
 Wie Jesus nicht gefürcht' das tausendfache Leiden;  
 Er sah es an  
 Als eine Quelle ewger Freuden.  
 Und dir, mein Christ,  
 Wird deine Angst und Qual, dein bitter Kreuz und Pein  
 Um Jesu willen Heil und Zucker sein.  
 Vertraue Gottes Huld  
 Und merke noch, was nötig ist:  
 Geduld! Geduld!
6. ARIA [B, b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
 Das Brausen / Stürmen / von den rauhen Winden  
 Macht, daß wir volle Ähren finden.

- Des Kreuzes Ungestüm schafft bei den Christen Frucht,  
 Drum laßt uns alle unser Leben  
 Dem weisen Herrscher ganz ergeben.  
 Küßt seines Sohnes Hand, verehrt die treue Zucht.
7. [CHORAL +] RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.] h-D C  
**Ei nun, mein Gott, so fall ich dir**  
**Getrost in deine Hände.**
- Bas  
 So spricht der Gott gelaßne Geist,  
 Wenn er des Heilands Brudersinn  
 Und Gottes Treue gläubig preist.  
**Nimm mich, und mache es mit mir**  
**Bis an mein letztes Ende.**
- Tenor  
 Ich weiß gewiß,  
 Daß ich ohnfehlbar selig bin,  
 Wenn meine Not und mein Bekümmernis  
 Von dir so wird geendigt werden:  
**Wie du wohl weißt,**  
**Daß meinem Geist**  
**Dadurch sein Nutz entstehe,**
- Alt  
 Daß schon auf dieser Erden,  
 Dem Satan zum Verdruß,  
 Dein Himmelreich sich in mir zeigen muß  
**Und deine Ehr**  
**Je mehr und mehr**  
**Sich in ihr selbst erhöhe.**
- Sopran  
 So kann mein Herz nach deinem Willen  
 Sich, o mein Jesu, selig stillen,  
 Und ich kann bei gedämpften Saiten  
 Dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten.
8. ARIA [S, ob. d'am. I, sm., b.c. senza org.] D 3  
 Meinem Hirten bleib ich treu.  
 Will er mir den Kreuzkelch füllen,  
 Ruh ich ganz in seinem Willen,  
 Er steht mir im Leiden bei.  
 Es wird dennoch nach dem Weinen  
 Jesu Sonne wieder scheinen.  
 Meinem Hirten bleib ich treu.  
 Jesu leb ich, der wird walten,  
 Freu dich, Herz, du sollst erkalten,  
 Jesus hat genug getan.  
 Amen: Vater, nimm mich an!
9. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] h C  
**Soll ich denn auch des Todes Weg**  
**Und finstre Straße reisen,**  
**Wohlan! ich tret auf Bahn und Steg,**  
**Den mir dein Augen weisen.**  
**Du bist mein Hirt,**  
**Der alles wird**  
**Zu solchem Ende kehren,**  
**Daß ich einmal**  
**In deinem Saal**  
**Dich ewig möge ehren.**

Podstawą tej kantaty chorałowej (40-), którą Bach skomponował na 28 stycznia 1725 r., jest dwunastostrofowa pieśń Paula Gerharda (1647). Rozległość tekstu pieśni mogła stanowić powód, dla którego także kantata stała się niezwykle długa, zwłaszcza że nieznanemu autorowi tekstu kantaty zamiast ścieśniać strofy gdzie tylko było to możliwe, zachował jeszcze znaczną ich liczbę w brzmieniu dosłownym, dwie nawet (drugą i dziesiątą) z dołączonymi tropami (19). Oprócz więc krańcowych strof, pierwszej i dwunastej, przejęta została w brzmieniu dosłownym także strofa druga (część 2), piąta (część 4) i dziesiąta (część 7), podczas gdy swobodne przetworzenie jedynie bardzo luźno nawiązuje do pozostałych strof pieśni i wiele pomija. Część trzecia okazuje się przetworzeniem strofy czwartej (przy opuszczonej trzeciej); część piąta zawiera zwroty ze strofy szóstej i ósmej nie zachowując w szczegółach toku ich myśli. Część szósta nawiązuje znów ściślej do strofy dziewiątej, a część ósma luźno do strofy jedenastej.

Z czytań na tę niedzielę nie zostały włączone do tekstu żadne szczególne myśli, lecz jedynie ogólne napomnienie, aby poddawać się radościom i cierpieniom zsyłanym od Boga. Za to spotyka się, zwłaszcza w części drugiej, aluzje do innych miejsc w Biblii. Wersy

„Es müssen eh'r,  
Wie selbst der treue Zeuge spricht,  
Mit Prasseln und mit grausem Knallen  
Die Berge und die Hügel fallen”

(„Muszą raczej,  
Jak sam wierny świadek mówi,  
Z trzaskiem i strasznym hukiem  
Góry i pagórki upaść”)

wskazują na Izajasza LIV, 10; a słowa w tym samym zdaniu

„Durch Jesu rotes Blut bin ich in seine Hand geschrieben”  
(„Czerwoną krwią Jezusa zapisany jestem na jego dłoni”)

na Izajasza XLIX, 16. Ratunek od Pana „auf großen Wassern” („na wielkich wodach” - także część 2) sławiony jest wielokrotnie w Psalmach (Ps. XVIII, 17; LXXVII, 20; CXXXXIV, 7), również prorok Jonasz i Piotr, wymienieni w części drugiej, zostali wyratowani z wodnej opresji (Jon. II; Mat. XIV, 29-31). Z zakończenia części siódmej, w którym poeta mówi, iż chciałby „przy stłumionych strunach zgotować Księżu Pokoju pieśń nową” („bei gedämpften Saiten dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten”) wnioskowano, że zostało ono dodane przez Bacha ze względu na akompaniament pizzicato w następującej potem arii, lecz równie dobrze to tekst mógł stać się inspiracją dla dźwięków pizzicato w części ósmej.

Na początku szeroko zakrojonej części wstępnej koncertują na przemian dwa oboje miłosne i smyczki. Ich tematyka jest niezależna od melodii pieśni, która po zakończeniu wstępnego ritornelu wykonywana jest wers po wersie przez sopran w długich wartościach nut (melodia: „Was mein Gott will, das gscheh allzeit”). Pozostałe głosy wokalne nie mają udziału w tematyce chorału, lecz wiążą się ze smyczkami w jednolity tematycznie układ imitacyjny, tak że w odcinkach wokalnych poszczególnym nośnikom dźwięku przypadają następujące zadania:

sopran: melodia chorału, wers po wersie, w długich wartościach nut  
 obój I, II: samodzielnie, bądź pauzując, tematyka instrumentalna  
 skrzypce I:  
 skrzypce II + alt: } układ imitacyjny, tematyka  
 wiola + tenor: } instrumentalna  
 continuo + bas: }

Melodia pieśni nie oddziałuje więc swą melodyką - o ile nie wdamy się w nadzwyczaj niepewną pogoń za wątpliwymi reminiscencjami - na otaczającą ją strukturę.

Część druga jest wielokształtna; rozpoczyna się ritornelem continua, który w dalszym przebiegu utworu służy, za każdym razem w dopasowanej formie, jako akompaniament do wersów chorału (wykonywanego, z nieco przyozdobioną melodią, przez bas). Wtrącone partie recytatywowe przez swój często dość ruchliwy akompaniament continua zbliżają się bardzo do ariosa.

Tematem namiętnej arii tenorowej (część 3), z zespołem smyczków, jest znikomość świata, którego upadek ilustrowany jest szybkimi pasażami skrzypiec i energicznym, punktowanym rytmem.

Piąta strofa pieśni (część 4) wykonywana jest jako quasi-aria przez alt, wers po wersie, z akompaniamentem dwóch obojów miłosnych i continua, który w ritornelach rozwija własną tematykę. Choć część ta, swą w zasadzie bardziej obiektywno-opisową postawą stanowi na pewno zamierzony kontrast z częścią poprzednią (melodia pieśni wykonywana jest bez zmian i ornamentów), to jednak uwagę zwraca molowe zasępienie na „er weiß, wenn Leid” („wie, gdy cierpienie”), a jeszcze bardziej zwraca uwagę pod koniec interpretowanie słów ostatniego wersu „obs noch so traurig schiene” („choć jeszcze się tak smutne zdaje”) przez chromatycznie opadającą linię obojów.

Po sylabicznie deklamowanym recytatywie secco, w którym tylko ostatni takt - „Geduld! Geduld!” („Cierpliwość! Cierpliwość!”) - rozbrzmiewa jako arioso, następuje druga aria (część 6), utwór z towarzyszeniem continua, którego wzburzenie w niczym nie ustępuje pierwszej arii; Bach jednak stosuje teraz zamiast wyrazistych rytmów spieszne pasáže szesnastek i rozległe melizmaty na „Brausen” („szum”), by scharakteryzować przynoszącą owoc „gwałtowność” („Ungestüm”).

Drugi chorałowy utwór z tropowymi wstawkami recytatywów (część 7) tym różni się od pierwszego, że chorał tym razem wykonywany jest w cztetrogłosowym układzie, a rejestr głosu śpiewaka wykonującego recytatywy zmienia się kolejno wznosząc się (od basu do sopranu).

Aria sopranowa „Meinem Hirten bleib ich treu” („Wiernym zostanę pasterzowi memu” - część 8) instrumentowana jest na obój miłosny obbligato i akompaniujące pizzicato smyczki, bez organów, a jej posuwisty taneczny krok ma swój udział w kontraście różniącym ją od obu poprzedzających arii. O ile w tamtych panowała porywcza energia, to tu panuje pogodne, pełne spokoju zrównoważenie wybrzmiewające w niezrównanej muzyce do słów „Amen: Vater, nimm mich an!” („Amen: Ojcze, przyjmij mnie!”). Po niej następuje końcowa strofa pieśni w prostym chorałowym układzie.

**Ich bin vergnügt mit meinem Glücke - BWV 84**

NBA I/7, 23 - CW: ca 16 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. ARIA [S, ob., sm., b.c.]   | e $\frac{3}{4}$ |
| Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,<br>Das mir der liebe Gott beschert.<br>Soll ich nicht reiche Fülle haben,<br>So dank ich ihm vor kleine Gaben<br>Und bin auch nicht derselben wert.   |                 |
| 2. RECITATIVO [S, b.c.]   | h-d C           |
| Gott ist mir ja nichts schuldig,<br>Und wenn er mir was gibt,<br>So zeigt er mir, daß er mich liebt;<br>Ich kann mir nichts bei ihm verdienen,<br>Denn was ich tu, ist meine Pflicht.<br>Ja! wenn mein Tun gleich noch so gut geschienen,<br>So hab ich doch nichts Rechtes ausgericht'.<br>Doch ist der Mensch so ungeduldig,<br>Daß er sich oft betrübt,<br>Wenn ihm der liebe Gott nicht überflüssig gibt.<br>Hat er uns nicht so lange Zeit<br>Umsonst ernähret und gekleidt<br>Und will uns einsten seliglich<br>In seine Herrlichkeit erhöh'n?<br>Es ist genug vor mich,<br>Daß ich nicht hungrig darf zu Bette gehn. |                 |
| 3. ARIA [S, ob., v. I solo, b.c.]   | G $\frac{3}{8}$ |
| Ich esse mit Freuden mein weniges Brot<br>Und gönne dem Nächsten von Herzen das Seine.<br>Ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist,<br>Ein dankbares Herze, das lobet und preist,<br>Vermehret den Segen, verzuckert die Not.   |                 |
| 4. RECITATIVO [S, sm., b.c.]  | e-fis C         |
| Im Schweiß meines Angesichts<br>Will ich indes mein Brot genießen,<br>Und wenn mein Lebenslauf,<br>Mein Lebensabend wird beschließen,<br>So teilt mir Gott den Groschen aus,<br>Da steht der Himmel drauf.<br>O! wenn ich diese Gabe<br>Zu meinem Gnadenlohne habe,<br>So brauch ich weiter nichts.   |                 |
| 5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]   | h C             |
| <b>Ich leb indes in dir vergnügt<br/>Und sterb ohn alle Kümmeris,<br/>Mir gnüget, wie es mein Gott füget,<br/>Ich glaub und bin es ganz gewiß:<br/>Durch deine Gnad und Christi Blut<br/>Machst du's mit meinem Ende gut.</b>   |                 |

W tekście tym, podobnie jak w dwóch poprzednio omawianych kantatach, związek z przypowieścią o robotnikach w winnicy jest co prawda oczywisty (por. część 4: „so teilt mir Gott den Groschen aus ...” - „Bóg mi wtedy grosz przydzieli”), lecz sedno przypowieści przesłonięte jest bardziej racjonalną, praktycznie ukierunkowaną interpretacją: zadowolam się tym, co mi Bóg przydzieli i przyjmę bez zawiści, że inny otrzyma więcej ode mnie.

Bach skomponował muzykę do tego tekstu najprawdopodobniej na 9 lutego 1727 r. Nie wiemy, kim był autor tekstu; zachował się jednak tekst Picandra z jego rocznika z 1728 r. (49-50) - „Ich bin vergnügt mit meinem Stande” („Rad jestem z mego stanu”) - w którym tok myśli, a częściowo i użyte słowa, tak dalece zgodne są z naszym tekstem, iż trzeba przyjąć, że jeden tekst był dla drugiego pierwowzorem; z drugiej jednak strony różnice są znów tak daleko idące, że przy przeróbce „nie został kamień na kamieniu” (Wustmann). Czy więc oba teksty pochodzą od Picandra, czy Picander kierował się obcym pierwowzorem, czy też przeciwnie, tekst Picandra był już dostępny w czasie komponowania naszej kantaty, został jednak - może przez Bacha? - całkowicie przerobiony, nie da się dziś powiedzieć.

Przeznaczenie Bachowskiej kompozycji na pojedynczy głos solowy, do którego jedynie w chorale końcowym dołącza chór, przyniosło jej rzadkie poza tym u Bacha określenie „Cantata”. Chciano z tej solowej obsady jak również z wyżej wspomnianej przeróbki wnosić, że w utworze tym mamy do czynienia tylko z domową muzyką religijną Bacha, może dla Anny Magdaleny - na pewno niesłusznie, co poznać można już po jej przeznaczeniu na niedzielę Septuagesimae, gdyż, jak to już wspomniano, tekst nasz rzeczywiście zakłada, że uprzednio odczytana zostanie przypowieść o robotnikach w winnicy.

Szczupłe zastosowane środki - do sopranu solo jako instrumenty dochodzą obój, smyczki i continuo - Bach w kompozycji wykorzystał z wielkim wyczuciem możliwości wprowadzenia odmiany. Aria wstępna wymaga użycia całego instrumentarium, druga (część 3) - tylko dwóch instrumentów solowych; pierwszemu recytatywowi (część 2) towarzyszy jedynie continuo, drugi (część 4) instrumentowany jest na smyczki. Części różnią się także charakterem: po odświętnie powolnej arii wstępnej i prosto wykonywanym recytatwie następuje taneczna, ożywiona aria, natomiast następujący potem recytatyw uroczystym charakterem nawiązuje znów do części wstępnej, zanim końcowy chorał przyniesie zakończenie w pełnej obsadzie głosów.

Część pierwsza swymi szeroko rozkołysanymi koloraturami oboju robi wrażenie powolnej części z jakiegoś koncertu na obój. Takt  $\frac{3}{4}$ , ciągle słyszalny w równomiernie, spokojnie uderzanych akordach w głosach towarzyszących, który upiękuszony zostaje przez obój, a później także przez głos wokalny dzięki ozdobnikom, synkopom i biegnikom, trafnie oddaje spokój ducha tego, kto zadowolony jest ze swego losu zrządanego przez Boga. Formalnie aria jest trzyczęściowa z odmienionym da capo; dzięki podziałowi części środkowej na dwie połowy sprawia wrażenie szczególnie okazałej. Tym prostszy jest następujący potem recytatyw (część 2), w którym nie ma żadnych melizmatycznych ozdób, a tym bardziej żadnego rozszerzenia do ariosa.

Aria „Ich esse mit Freuden mein weniges Brot” („Z radością spożywam skromny mój chleb” - część 3) ilustruje swą śpiewną, żywą melodyką nie tylko „radość”, o której mówi tekst arii, lecz bardziej jeszcze słowa jej części środkowej „radosny duch, wdzięczne serce, które chwali i wielbi ...” („ein fröhlicher Geist, ein dankbares Herze, das lobet und preist”). Nadzwyczaj urocze jest prowadzenie instrumentów obbligato, oboju i skrzypiec solo, które na początku kroczą razem (przy czym ożywiona figuracja skrzypiec jest w głosie oboju uproszczona), oddalają się następnie od siebie, a później znów się odnajdują, ustawicznie oscylując między jedno- i dwugłosowością.

Następujący potem recytatyw (część 4) dzięki instrumentacji na smyczki podkreśla wagę tekstu jak też uzyskuje znaczący akcent formalny (jako przeciwwaga arii wstępnej). Nie ma w nim jednak, tak jak i w pierwszym recytatywie, żadnej ariosowej wstawki. Końcowy chorał, dwunasta strofa pieśni „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende” Ämilie Juliane von Schwarzburg-

Rudolstadt (1686), śpiewanej na melodię „Wer nur den lieben Gott läßt walten” zamyka kanta-  
tę prostym czterogłosowym chórem.

## Sexagesimae

EPISTOLA: II Kor. XI, 19 - XII, 9 (moc Boga jest w słabym potężna)

EWANGELIA: Luk. VIII, 4-15 (przypowieść o siewcy)

## Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt - BWV 18

NBA 1/7, 83 i 109 - CW: ca 21 min.

1. SINFONIA [va I-IV, fg., vc., b.c. (+ fl. d. I, II in 8<sup>va</sup>)]

$g/a^{74} \frac{6}{4}$

2. RECITATIVO [B, b.c.]

$g-g/a-a \ C$

„Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt  
und nicht wieder dahin kommet, sondern feuchtet die  
Erde und macht sie fruchtbar und wachsend, daß sie  
gibt Samen zu säen und Brot zu essen: Also soll das  
Wort, so aus meinem Munde gehet, auch sein; es soll  
nicht wieder zu mir leer kommen, sondern tun, das mir  
gefället, und soll ihm gelingen, dazu ichs sende.”

3. RECITATIVO [S, A, T, B, va I-IV, b.c. (+ fl. d. I, II in 8<sup>va</sup>)]

Es-c/F-d C

Tenor

Mein Gott, hier wird mein Herze sein:

Ich öffne dirs in meines Jesu Namen;

So streue deinen Samen

Als in ein gutes Land hinein.

Mein Gott, hier wird mein Herze sein:

Laß solches Frucht, und hundertfältig, bringen.

O Herr, Herr, hilf! o Herr, laß wohlgelingen!

**Du wollest deinen Geist und Kraft zum Worte geben.**

**Erhör uns, lieber Herre Gott!**

Bas

Nur wehre, treuer Vater, wehre,

Daß mich und keinen Christen nicht

Des Teufels Trug verkehre.

Sein Sinn ist ganz dahin gericht’,

Uns deines Wortes zu berauben

Mit aller Seligkeit.

**Den Satan unter unsre Füße treten.**

**Erhör uns, lieber Herre Gott!**

Tenor

Ach! viel’ verleugnen Wort und Glauben

Und fallen ab wie faules Obst,

Wenn sie Verfolgung sollen leiden.

So stürzen sie in ewig Herzeleid,

Da sie ein zeitlich Weh vermeiden.

**Und uns für des Türken und des Papsts grausamen Mord  
und Lasterungen, Wüten und Toben väterlich behüten.**

**Erhör uns, lieber Herre Gott!**

<sup>74</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego (wersja weimarska), następne do stroju kameralnego (wersja lipska).



Bas

Ein andrer sorgt nur für den Bauch;  
Inzwischen wird der Seele ganz vergessen.  
Der Mammon auch  
Hat vieler Herz besessen.  
So kann das Wort zu keiner Kraft gelangen.  
Und wieviel Seelen hält  
Die Wollust nicht gefangen?  
So sehr verführet sie die Welt!  
Die Welt, die ihnen muß anstatt des Himmels stehen,  
Darüber sie vom Himmel irgehen!

**Alle Irrige und Verführte wiederbringen.**

**Erhör uns, lieber Herr! Gott!**

4. ARIA [S, va I-IV, b.c. (+ fl. d. I, II in 8<sup>va</sup>)]

Es/F C

Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.  
Außer dem sind alle Schätze  
Solche Netze,  
Welche Welt und Satan stricken,  
Schnöde Seelen zu berücken.  
Fort mit allen, fort, nur fort!  
Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.

5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.; fl. d. I + II in 8<sup>va</sup>)]

g/a C

**Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund,  
Du wollst nicht von mir nehmen  
Dein heiliges Wort aus meinem Mund;  
So wird mich nicht beschämen  
Mein Sünd und Schuld,  
Denn in dein Huld  
Setz ich all mein Vertrauen.  
Wer sich nur fest  
Darauf verläßt,  
Der wird den Tod nicht schauen.**

Powstanie tej kantaty przypada na weimarskie lata Bacha; datować je można najpóźniej na rok 1715 (na 24 lutego), ale najprawdopodobniej już na rok, lub dwa lata przedtem. Tekst zaczerpnął Bach z trzeciego rocznika kantat Erdmanna Neumeistra (21-) z 1711 r. przeznaczonego dla dworu w Eisenach, do którego muzykę ułożył był Telemann.

Tekst, nawiązując do przypowieści o siewcy (odczytanej uprzednio jako Ewangelia), rozważa działanie słowa Bożego na świecie. Punktem wyjścia jest starotestamentowy cytat biblijny z Izajasza LV, 10-11; następujący potem recytatyw przedstawia w formie kazania niebezpieczeństwa, które słowu Bożemu zagrażają tu od szatana, i wpłata cztery prośby z litanii. Na koniec pojedynczy chrześcijanin i zbór, w arii i chorale, uznają słowo Boże za skarb prawdziwy i proszą Boga, by im słowa swego nie odbierał.

To, że kompozycja Bacha dotrwała do nas w dwóch wersjach, ma istotną przyczynę w odmiennej praktyce muzykowania w Weimarze i Lipsku. Wersja weimarska, z instrumentów wymagała, poza continuo, jedynie czterech wiol; utwór wykonywany był w tonacji g-moll, lecz w stroju chórowym, który był wyższy od stroju kameralnego o około 1 do 1½ tonu. Gdy więc Bach wykonywał utwór w Lipsku w a-moll, odpowiadało to w przybliżeniu wysokości tonu w Weimarze. Wydaje się, że grający na wiolach nie otrzymali tu nawet nowych głosów, tylko stroili swe instrumenty wobec używanego tu stroju kameralnego o jeden ton wyżej. Nowością w wersji lipskiej było dołączenie dwóch fletów dzióbkowych zdwajających o oktawę

wyżej partie wioli I i II. W tej wersji utwór zadomowił się w naszej praktyce wykonawczej. Brak rozeznania w ocenie przekazanych źródeł często prowadził co prawda do wykonania w g-moll w kamertonowym stroju (z fletami dzióbkowymi), które jednak swym zbyt niskim rejestrem nie odpowiadały wymogom autentyzmu.

Dość krótki w swych wokalnych odcinkach utwór z jedną, jedyną arią, Bach poprzedza wprowadzającą sinfonią przypominającą część koncertu. Utrzymana jest w postaci da capo; forma jej przedstawia ponadto swobodną chaconne, której temat eksponowany jest w pierwszych czterech taktach. W każdej z trzech części utworu (obramowanych oryginalnym tematem) - A A' A - obserwować można opadanie z wysokich do niskich rejestrów.

Znamienne, że recytatyw z cytatem biblijnym (część 2) powierzony jest basowi jako głosowi Chrystusa. Secco, jedynie z towarzyszeniem continua, zawiera liczne odcinki ariosowe - cecha charakterystyczna dla wczesnych recytatywów Bacha. Por. przedruk fragmentu utworu na str. 76.

By odróżnić kolejny recytatyw (część 3) od poprzedniego, przyłączają się teraz wiole (+ flety) wypełniając harmonie. Rozległy utwór podzielony jest na cztery części, z których każda rozpoczyna się recytatywem, a kończy cytatem litanii. Owe cytaty z litanii rozpoczynają się za każdym razem prośbą śpiewaną przez sopran z towarzyszeniem continua, na którą odpowiada „Erhör uns, lieber Herre Gott” („Wysłuchaj nas, Panie Boże drogi”) wzmocniony instrumentami chór (cantus firmus w sopranie). Godne uwagi są mocno związane z tekstem figury instrumentalne do słów takich jak „berauben” („ograbić”), „Verfolgung” („prześladowanie”), „Mord und Lästerungen, Wüten und Toben” („od mordu, potwarzy, szaleństwa i wściekłości”), „irregehen” („zblądzili”), często wraz z bogatym w koloratury kształtowaniem głosu wokalnego. Lecz odcinki te nie są powiązane wspólną tematyką, i to wiązanie kompozycji z tekstem na małych odcinkach jest również znamienne dla wczesnego Bacha.

Jedyna aria kantaty (część 4) jest dwuczęściowa, i ze swymi 42 taktami zadziwiająco związała - znów cecha wczesnych utworów Bacha - ma jednak wiele żarliwości i ciepła. Cztery wiole, w wersji lipskiej znów wzmocnione dwoma fletami dzióbkowymi zdwajającymi o oktawę wyżej, zebrane są w jeden potoczysty, ruchliwy głos obbligato, głos sopranowy w pierwszej części arii stanowi doń śpiewny kontrast, natomiast w drugiej części partia obbligato, sopran i continuo łączą się dwukrotnie w jednolity tematycznie splot imitacyjny stanowiący wstęp („fort mit allen, fort, nur fort” - „precz to wszystko, precz, ach precz”), po którym następuje konkluzja („mein Seelenschatz ist Gottes Wort” - „skarbem mym jest Boże słowo”) przystająca tekstem, stylem i tematyką do części pierwszej.

Końcowy chorał, ósma strofa pieśni „Durch Adams Fall ist ganz verderbt” Lazarusa Spenglera (1524) skomponowana jest jako prosty chór.

## Leichtgesinnte Flattergeister - BWV 181

NBA I/7, 135 - CW: ca 14 min.

1. ARIA [B, sm., b.c. (+ fl. tr., ob. ad lib.)

e C

Leichtgesinnte Flattergeister  
Rauben sich des Wortes Kraft.  
Belial mit seinen Kindern  
Suchet ohnedem zu hindern,  
Daß es keinen Nutzen schafft.

2. RECITATIVO [A, b.c.]

e-h C

O unglückselger Stand verkehrter Seelen,  
So gleichsam an dem Wege sind;

Und wer will doch  
 Des Satans List erzählen,  
 Wenn er das Wort dem Herzen raubt,  
 Das, am Verstande blind,  
 Den Schaden nicht versteht noch glaubt.  
 Es werden Felsenherzen,  
 So boshaft widerstehn,  
 Ihr eigen Heil verscherzen  
 Und einst zu Trümmern/zugrunde/gehn.  
 Es wirkt ja Christi letztes Wort,  
 Daß Felsen selbst zerspringen;  
 Des Engels Hand bewegt des Grabes Stein,  
 Ja, Mosis Stab kann dort  
 Aus einem Berge Wasser bringen.  
 Willst du, o Herz, noch härter sein?

## 3. ARIA [T, v. I solo (?), b.c.]

h  $\text{g}$ 

Der schädlichen Dornen unendliche Zahl,  
 Die Sorgen der Wollust, die Schätze zu mehren,  
 Die werden das Feuer der höllischen Qual  
 In Ewigkeit nähren.

## 4. RECITATIVO [S, b.c.]

D-D C

Von diesen wird die Kraft erstickt,  
 Der edle Same liegt vergebens,  
 Wer sich nicht recht im Geiste schickt,  
 Sein Herz beizeiten  
 Zum guten Lande zu bereiten,  
 Daß unser Herz die Süßigkeiten schmecket,  
 So uns dies Wort entdecket,  
 Die Kräfte dieses und des künftgen Lebens.

## 5. CHORUS [S, A, T, B, trba, sm., b.c. (+ fl. tr., ob. ad lib.)]

D C

Laß, Höchster, uns zu allen Zeiten  
 Des Herzens Trost, dein heilig Wort.  
 Du kannst nach deiner Allmachtshand  
 Allein ein fruchtbar gutes Land  
 In unsern Herzen zubereiten.

Kantata została po raz pierwszy wykonana 13 lutego 1724 r., być może wraz z ponownym wykonaniem kantaty 18 (37) - jedna przed, druga po kazaniu, lub w dwóch różnych kościołach. Wydaje się jednak, że nie brały wówczas jeszcze udziału drewniane instrumenty dęte, gdyż istniejące dziś głosy dla fletu poprzecznego i dla oboju pochodzą z jednego ze znacznie późniejszych powtórnych wykonań o niepewnym datowaniu.

Ponadto należy przyjąć, że przynajmniej chór końcowy, a być może także i inne części są parodiami i w swej substancji muzycznej sięgają wcześniejszego, zapewne świeckiego utworu. Szczegółów nie udało się jednak dotąd ustalić.

Tekst trzyma się ściśle niedzielnej Ewangelii; autor wręcz podąża w swych wierszach za poszczególnymi fazami przypowieści o siewcy i jej wykładni przez Chrystusa. Początkowe wersy drugiej części:

„O unglückselger Stand verkehrter Seelen,  
 So gleichsam an dem Wege sind”

(„O stanie nieszczęsny chwiejnych dusz,  
 Co jakby podle drogi są”)

dają się tylko wtedy zrozumieć, gdy pamięta się Łukasza VIII, 12: „A którzy podle drogi, ci są, którzy słuchają [słowa Bożego], zatem przychodzi dyjabeł i wybiera słowo z serca ich, aby nie uwierzyli i nie byli zbawieni”. Także i następne wersy, które traktują o „kamiennych sercach” i wspominają, że ongi anioł odwalił kamień z grobu Jezusa (por. Mat. XXVIII, 2) i że Mojżesz uderzeniem dobył wodę ze skały (II Mojż. XVII, 6), odnoszą się znów do Łukasza VIII, 13: „A którzy na opoce, ci są ...”. Aria tenorowa traktująca o „szkodliwych cierniach” („schädlichen Dornen”) odwołuje się do następującego potem wersu Ewangelii (Łuk. VIII, 14: „A które padło między ciernie ...”), a recytatyw sopranowy dołącza bez myślowej cezury. Zakończenie stanowi modlitwa, aby słowo Boże mogło upaść w nas na żywną glebę.

Ręce staccata arii wstępnej poglądowo przedstawiają „Lekkomyślne duchy płocze” („Leichtgesinnte Flattergeister”). Wstępny motyw instrumentalny, będący zarazem nośnikiem początkowych słów w części wokalne, panuje w całym utworze:



W części B arii robi duże wrażenie wprowadzanie w śpiewie słowa „Belial” w cezury instrumentalnego tematu. Forma całości nie jest, jak w większości arii, trzyczęściowa, lecz dwudzielna (A B A’ B’), tzn. powtarzana jest także część B.

Następujący potem recytatyw secco ma rozwinięte ariosowe wstawki dla przydania naciśku przepowiedni „Kamienne serca ... swe przeigrają zbawienie” („Es werden Felsenherzen ... ihr eigen Heil verscherzen”).

Aria tenorowa (część 3) dotrwała do nas w okaleczalnej postaci; najprawdopodobniej brak partii skrzypiec solo, jak to udało się wykazać w Bach-Jahrbuch 1960 (s. 32-36). Oczywiście daje się przez dokomponowanie stworzyć namiastkę, aby uratować utwór dla naszej praktyki wykonawczej; nie należy się jednak przy tym spodziewać, by udało się utrafić choćby w przybliżeniu w intencje Bacha - na to wskazówki, które znajdujemy w oryginalnej tematyce instrumentalnej są zbyt skąpe.

Krótki recytatyw secco prowadzi do końcowego chóru (część 5), jedynej części kantaty łączącej w sobie całe instrumentarium: trąbka, smyczki, continuo, do tego w późniejszym wykonaniu znów flet i obój dla wzmocnienia pierwszych skrzypiec. Jego radosna prostota wskazuje na świeckie pochodzenie (por. wyżej); część środkowa została wprawdzie przy okazji nowego ujęcia znacznie zmieniona.

## Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort - BWV 126

NBA I/7, 157 - CW: ca 22 min.

- |   |     |
|---|-----|
| 1. [CHORAL. S, A, T, B, trba, ob. I, II, sm., b.c.] | a C |
| <b>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</b>            |     |
| <b>Und steur des Papsts und Türken Mord,</b>        |     |
| <b>Die Jesum Christum, deinen Sohn,</b>             |     |
| <b>Stürzen wollen von seinem Thron.</b>             |     |
| 2. ARIA [T, ob. I, II, b.c.]                        | e C |
| Sende deine Macht von oben,                         |     |
| Herr der Herren, starker Gott!                      |     |

- Deine Kirche zu erfreuen  
Und der Feinde bitterm Spott  
Augenblicklich zu zerstreuen.
3. RECITATIVO [+ CHORAL. A, T, b.c.] a-e C  
Alt  
Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen,  
Wenn du nicht willst das arme Häuflein schützen,  
*oba glosy*  
**Gott Heiliger Geist, du Tröster wert,**  
Tenor  
Du weißt, daß die verfolgte Gottesstadt  
Den ärgsten Feind nur in sich selber hat  
Durch die Gefährlichkeit der falschen Brüder.  
*oba glosy*  
**Gib deinem Volk einerlei Sinn auf Erd,**  
Alt  
Daß wir, an Christi Leibe Glieder,  
Im Glauben eins, im Leben einig sei'n.  
*oba glosy*  
**Steh bei uns in der letzten Not!**  
Tenor  
Es bricht alsdann der letzte Feind herein  
Und will den Trost von unsern Herzen trennen;  
Doch laß dich da als unsern Helfer kennen.  
*oba glosy*  
**G'leit uns ins Leben aus dem Tod!**
4. ARIA [B, b.c.] C 3  
Stürze zu Boden schwülstige Stolze!  
Mache zunichte, was sie erdacht!  
Laß sie den Abgrund plötzlich verschlingen,  
Wehre dem Toben feindlicher Macht,  
Laßt ihr Verlangen nimmer gelingen!
5. RECITATIVO [T, b.c.] a-d C  
So wird dein Wort und Wahrheit offenbar  
Und stellet sich im höchsten Glanze dar,  
Daß du vor deine Kirche wachst,  
Daß du des heiligen Wortes Lehren  
Zum Segen fruchtbar machst;  
Und willst du dich als Helfer zu uns kehren,  
So wird uns denn in Frieden  
Des Segens Überfluß beschieden.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a C  
**Verleih uns Frieden gnädiglich,  
Herr Gott, zu unsern Zeiten;  
Es ist doch ja kein andrer nicht,  
Der für uns könnte streiten,  
Denn du, unser Gott, alleine.**

**Gib unsern Fürstn und aller Obrigkeit  
Fried und gut Regiment,  
Daß wir unter ihnen  
Ein geruh'g und stilles Leben führen mögen  
In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.  
Amen.**

Bach skomponował tę kantatę chorałową (40-) na czwartego lutego 1725 r. Za podstawę tekstu posłużył heterogeniczny twór, który jednak w śpiewnikach z czasów Bacha często pojawia się złączony w jedną siedmiostrofową pieśń, a który składa się z:

pieśni Marcina Lutra (1542):

- 1) „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort”,
- 2) „Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ”,
- 3) „Gott Heilger Geist, du Tröster wert”;

dwóch strof dołączonych przez Justusa Jonasa:

- 4) „Ihr' Anschläg, Herr, zunichte mach”,
- 5) „So werden sie erkennen doch”;

zniemczonej przez Marcina Lutra (1531) antyfony „Da pacem Domine”:

- 6) „Verleih uns Frieden gnädiglich”;

strofy dołączonej przez Johanna Waltera (1566) wg. II Tym. II, 2:

- 7) „Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit”.

Nieznany redaktor tekstu, do którego Bach skomponował muzykę, zachował z tego w brzmieniu dosłownym strofy 1, 3, 6 i 7 wprowadzając do strofy 3 tropowe wstawki (19), a strofy 2, 4 i 5 przetworzył w odpowiednie części kantaty.

Związek tekstu z Ewangelią niedzielną jest oczywisty; autor przetworzenia nie przedsięwziął jednak nic, by związek ten, przez jakieś specjalne odnośniki, uczynić jeszcze wyraźniejszym. Myślą zasadniczą jest więc prośba do Pana, by zachował swą gminę przy słowie swym, chronił ją przed wrogami Boga i zapewnił jej pokój.

Bach do zwyczajowego instrumentarium składającego się z dwóch obojów, smyczków i continua dołączył jeszcze we wstępnym chórze trąbkę w stroju D, której przypadło niezbyt łatwe - wobec jej zasobu dźwięków ograniczonego do naturalnego szeregu tonów wyższych - zadanie odgrywania wiodącej roli w utworze w a-moll. Najwidoczniej był ku temu do dyspozycji biegły dęciasta. Forma części wstępnej podąża za ulubionym przez Bacha schematem: melodia pieśni jest wykonywana wers po wersie przez sopran, podbudowana imitacyjnym i swobodnie polifonicznym układem głosów dolnych bez wyraźnego związku tematycznego (z tematyką pieśni lub tematyką instrumentalną) lecz z plastycznym uwydatnianiem znaczących słów, takich jak „Mord” („mord”), „stürzen” („strącić”), przez wzmożony ruch skierowany ku dołowi. Chorałowy układ wprowadzony jest w samodzielną tematycznie partię orkiestry z ritornelami i interludiami. Jedynie wstępna i później wielokrotnie powracająca fanfara trąbki



antycypuje swymi trzema pierwszymi tonami początek chorału.

Z obu arii pierwsza (część 2) ma charakter przejmującej modlitwy, której gestykę podkreślają dwa oboje obbligato. Jednak część środkowa na słowach „erfreuen” („ucieszyć”) i „zerstreuen” („rozproszyc”) przechodzi nieoczekiwanie w szybkie pasáže trzydziestodwójek w

partii tenoru. Znacznie bardziej dramatyczna jest druga aria (część 4), w której prośba, by Pan zechciał stracić na ziemię zarozumiałców, wsparta zostaje pędzącymi w dół gamowymi pasażami continuo. Zapalczywy, wręcz starotestamentowy gniew przeciwko wrogom Bożej sprawy nie pozwala continuo spocząć przez cały utwór - tylko ono towarzyszy śpiewakowi - tak że powstaje aria o istic barokowym dramatyzmie.

Z obu recytatywów szczególnie pierwszy (część 3) godny jest uwagi, łączy bowiem w swoisty sposób chorał i tropy: podczas gdy partie recytatywowe są wykonywane jednogłoso-wo z towarzyszeniem continuo, wersy chorału wykonywane są przez duet alt - tenor. Przy tym melodia chorału, przejmująco ukształtowana dzięki ozdobnikom, zawsze leży w nowo wcho-dzącym głosie, który następnie (gdy drugi głos milczy) kontynuuje partię kolejnego recytaty-wu:

alt: recytatyw - głos towarzyszący                    2 wers pieśni    itd.  
tenor:                    1 wers pieśni - recytatyw - głos towarzyszący

Natomiast drugi recytatyw (część 5) jest prostym secco. Po nim następuje chorał końcowy (część 6) w prostym układzie chóru.

## Estomihi

EPISTOLA: I Kor. XIII, 1-13 (pochwała miłości)

EWANGELIA: Łuk. XVIII, 31-43 (Jezus i dwunastu idą do Jerozolimy; uzdrowienie niewidomego)

## Du wahrer Gott und Davids Sohn - BWV 23

NBA I/8.1, 35 i 71 - CW: ca 20 min.

1. ARIA DUETTO [S, A, ob. (d'am.) I, II, b.c.] c/h<sup>75</sup> C  
 Du wahrer Gott und Davids Sohn,  
 Der du von Ewigkeit in der Entfernung schon  
 Mein Herzeleid und meine Leibespein  
 Umständlich angesehen, erbarm dich mein!  
 Und laß durch deine Wunderhand,  
 Die so viel Böses abgewandt,  
 Mir gleichfalls Hülff und Trost geschehen.
2. RECITATIVO [T, sm. + ob. (d'am.) I + II, b.c.] As-Es/G-D C  
 Ach! gehe nicht vorüber;  
 Du aller Menschen Heil,  
 Bist ja erschienen,  
 Die Kranken und nicht die Gesunden zu bedienen.  
 Drum nehm ich ebenfalls an deiner Allmacht teil;  
 Ich sehe dich auf diesen Wegen,  
 Worauf man  
 Mich hat wollen legen,  
 Auch in der Blindheit an.  
 Ich fasse mich  
 Und lasse dich  
 Nicht ohne deinen Segen.

<sup>75</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do pierwotnie planowanej, ale wykonanej dopiero około 1728/1731 wersji (z obojami), następne do wersji z 1723 r. (z obojami miłosnymi i chórem puzonów).

3. CHOR [S, A, T, B, ob. (d'am.) I, II, sm., b.c.]

Es/D 3

Aller Augen warten, Herr,  
Du allmächtger Gott, auf dich,  
Und die meinen sonderlich.  
Gib denselben Kraft und Licht,  
Laß sie nicht  
Immerdar in Fünsternüssen!  
Künftig soll dein Wink allein  
Der geliebte Mittelpunkt  
Aller ihrer Werke sein,  
Bis du sie einst durch den Tod  
Wiederum gedenkst zu schließen.

4. CHORAL [S, A, T, B, ob. (d'am.) I, II, sm., b.c. (+ c-tto, trbne I-III)]

g-c/fis-h C

**Christe, du Lamm Gottes,  
Der du trägst die Sünd der Welt,  
Erbarm dich unser!**  
**Christe, du Lamm Gottes,  
Der du trägst die Sünd der Welt,  
Erbarm dich unser!**  
**Christe, du Lamm Gottes,  
Der du trägst die Sünd der Welt,  
Gib uns dein'n Frieden. Amen.**

Ewangelia niedzieli Estomihi zawiera dwa wątki: zapowiedź Jezusa, że oto idzie do Jerozolimy, gdzie wypełni się jego męka, oraz relację o uzdrowieniu niewidomego stojącego przy drodze i wołającego: „Jezusie, synu Dawida, zmiłuj się nade mną!”. Kantata nasza w swych madrygałowych tekstach (części 1 do 3) nawiązuje tylko do uzdrowienia owego niewidomego i dopiero końcowym chorałem (jak również jego bezsłownym cytatem w części 2) sięga do zapowiedzi męki przerzucając w ten sposób most do Wielkiego Piątku ponad okresem wielkiego postu, w czasie którego w Lipsku milkła muzyka figuralna.

Słowa Jezusa do niewidomego „Wiara twoja uzdrowiła cię” (Łuk. XVIII, 42) należy oczywiście rozumieć w tym sensie, że okrzyk niewidomego „synu Dawida” jest wyznaniem wiary w Chrystusa. Mesjasz bowiem, było to wówczas oczywiste, przyjdzie z rodu Dawida. Myśl tę nieznanemu autorowi tekstu kantaty odnosi do teraźniejszości: „Du wahrer Gott und Davids Sohn ... erbarm dich mein! Und laß ... mir gleichfals Hülf und Trost geschehen” („Boże prawdziwy i synu Dawida ... zmiłuj się nade mną! I daj ... także mnie pomożenie i pociechę”). Również dwie następne części wciąż odnoszą poszczególne elementy ewangelicznej relacji do współczesnego chrześcijanina wplatając zarazem aluzje do innych miejsc w Biblii. Tak więc zwrot z części drugiej „Du ... bist ja erschienen, die Kranken und nicht die Gesunden zu bedienen” („Tyś ... przecie przyszedł chorym, a nie zdrowym z posługą”) nawiązuje do Marka II, 17; zakończenie tej części „Ich ... lasse dich nicht ohne deinen Segen” („... nie puszcę cię bez twego błogosławieństwa”) - do Pierwszej Księgi Mojżeszowej XXXII, 27; początek zaś następującego potem chóru odwołując się do Psalmu CXXXXV, 15, mówi, iż nie tylko oczy niewidomych, lecz oczy wszystkich - a więc i moje - czekają na Pana.

Bach skomponował trzy pierwsze części tej kantaty najwidoczniej już w Köthen, by móc ją wykonać 7 lutego 1723 r. w Lipsku ubiegając się o stanowisko kantora u Św. Tomasza. Po przybyciu tam, dokonał zmiany: dołączył chorał końcowy - będący przypuszczalnie dawniejszą kompozycją - i wzmocnił w nim głosy chórzystów cynkiem i puzonami, to zaś pociągnęło za sobą konieczność przetransponowania całego dzieła w dół z c-moll do h-moll. Smyczki musiały zostać nastrojone o pół tonu niżej, oboje wymienione na oboje miłosne, a



instrumenty o stroju chórowym, organy, cynk i puzony, otrzymały głosy w a-moll (względnie e-moll - a-moll)<sup>76</sup>.

Poświadczono jest późniejsze wykonanie tej kantaty - bez chóru puzonów, i stąd w c-moll, oraz z obojem miast oboju miłosego - na okres 1728/31.

W partyturze Bacha z Köthen brak więc chorału końcowego. Być może nie był on przewidziany w tekście kantaty, który traktuje tylko o uzdrowieniu niewidomego; z drugiej strony występującym dwukrotnie wersem tekstu „Erbarm dich unser” („Zmiłuj się nad nami”) wiąże on wręcz idealnie wołanie niewidomego z zapowiedzią męki stanowiącą początek Ewangelii; chorał jest więc wybrany z wielką rozważą. Również bezsłowny cytat tej melodii w części drugiej pozwala przypuszczać, że Bach, jak w wielu kantatach z okresu weimarskiego (32), instrumentalnym cytatem chorału chciał z wyprzedzeniem wskazać na chorał końcowy, najpóźniej więc powziął plan zakończenia dzieła tym chorałem w trakcie komponowania. To samo opracowanie chorału posłużyło w Wielki Piątek 1725 r. jako zakończenie *Pasji wg. św. Jana*, zostało jednak z niej później usunięte, natomiast zachowało swe miejsce w naszej kantacie.

Kompozycja Bacha jest bardzo przejmująca. We wstępnym duecie dwa oboje (1723: oboje miłose) i continuo tworzą trio, które przez dojście głosów wokalnych poszerzone zostaje do kwintetu. W sposób wywierający wielkie wrażenie Bach każe prowadzonym mniej lub bardziej ściśle kanonicznie głosom wokalnemu wznosić się chromatycznie na słowach „mein Herzeleid” („mą zgrzyotę”), podczas gdy na słowach „erbarm dich mein” („zmiłuj się nade mną”) pozwala zabrzmieć również chromatycznym, skierowanym teraz w dół, figurom westchnień w jednym głosie wokalnemu (do wytrzymywanego dźwięku drugiego głosu).

Jako część druga następuje recytatyw z udziałem instrumentów, którego instrumentalny głos górny, tworzony przez dwa oboje i pierwsze skrzypce, wykonuje w długo wytrzymywanych nutach pierwszą strofę chorału „Christe, du Lamm Gottes”. W tym, jak tutaj w słowach „Ach! gehe nicht vorüber” („Ach! Nie przechodź mimo”) zaklęty zostaje obraz niewidomego przy drodze i jak jego wołanie za kroczącym do Jerozolimy Jezusem staje się poprzez chorał prośbą całego chrześcijaństwa o zmiłowanie - w tym objawia się niepowtarzalny, dalece przewyższający jego współczesnych, kunszt Bacha.

Część trzecia, swą strukturą rondo i swym homofonicznym okresem podobnym do miarowego tańca, jest bardzo zbliżona do świeckich kantat z okresu pobytu w Köthen. Również to, że epizody (kuplety) zbudowane są zawsze w postaci duetu tenoru i basu, ma tam poprzedników. Ale jak genialnie te środki stylistyczne wykorzystane są dla obecnego celu! Deklamacja w refrenach, zwłaszcza w głosach górnych, jest nieskazitelna:

Soprano

Al - ler - Au - gen war - ten, Herr, du all - mächt - ger  
Gott, Herr, du all - mächt - ger Gott, auf - dich

<sup>76</sup> Szczegóły u Christopa Wolffa, *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate «Du wahrer Gott und Davids Sohn» BWV 23 w: BJ 1978, s. 78-94.*

Nie jest też może wcale przypadkiem, że początek continua - a w części wokalne także basu - porzmiwia chorałem „Christe, du Lamm Gottes”.

Chorał końcowy jest przejmująco wzniosły. Oboje i smyczki stanowią samodzielny układ z przygrywką i interludiami, natomiast głosy wokalne w 1723 r. zostały wzmocnione przez nowo do tej części dołączony chór puzonów (z cynkiem jako zwyczajowym wówczas instrumentem sopranowym). Ponadto utwór jest przekomponowany, tzn. każda z trzech strof chorału śpiewana jest w osobnym układzie:

*Strofa 1:* partia instrumentalna samodzielna motywicznie (ale rozwinięta z melodii chorału). Chór w akordowym, lub lekko polifonicznie rozluźnionym układzie, wykonujący chorał wers po wersie (melodia w sopranie).

*Strofa 2* („andante”): chorałowy cantus firmus w trzygłosowym kanonie sopran/oboje/I skrzypce do polifonicznego układu pozostałych głosów; oboje w interludiach samodzielne. Smyczki nie biorące udziału w kanonie prowadzone z głosami wokalnymi.

*Strofa 3:* melodia chorału, wers po wersie, w sopranie, podbudowana polifonicznie; oboje zebrane w samodzielny głos obfitujący w synkopy; smyczki w interludiach towarzyszą obojom, w odcinkach wokalnych idą z głosami wokalnymi.

Tak oto, z przejmującą powagą, ten niepowtarzalny, wspaniały, chorałowy utwór zapowiada nadchodzący czas wspomniania męki Chrystusa.

### Jesus nahm zu sich die Zwölfe - BWV 22

NBA I/8.1, 3 - CW: ca 20 min.

1. [ARIOSO + CHÓR. S, A, T, B, ob., sm., b.c.] g C  
 Tenor  
 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach:”  
 Bas  
 „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem, und es wird  
 alles vollendet werden, das geschrieben ist von des  
 Menschen Sohn.”  
 Chór  
 „Sie aber vernahmen der keines und wußten nicht,  
 was das gesaget war.”
2. ARIA [A, ob. solo, b.c.] c  $\frac{3}{8}$   
 Mein Jesu, ziehe mich nach dir,  
 Ich bin bereit, ich will von hier  
 Und nach Jerusalem zu deinen Leiden gehn.  
 Wohl mir, wenn ich die Wichtigkeit  
 Von dieser Leid- und Sterbenszeit  
 Zu meinem Troste kann durchgehends wohl verstehn!
3. RECITATIVO [B, sm., b.c.] Es-B C  
 Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen,  
 Denn Fleisch und Blut verstehet ganz und gar,  
 Nebst deinen Jüngern nicht, was das gesaget war.  
 Es sehnt sich nach der Welt und nach dem größten Haufen.  
 Sie wollen beiderseits, wenn du verkläret bist,  
 Zwar eine feste Burg auf Tabors Berge bauen;  
 Hingegen Golgatha, so voller Leiden ist,  
 In deiner Niedrigkeit mit keinem Auge schauen.  
 Ach! kreuzige bei mir in der verderbten Brust

- Zuvörderst diese Welt und die verbotne Lust,  
So werd ich, was du sagst, vollkommen wohl verstehen  
Und nach Jerusalem mit tausend Freuden gehen.
4. ARIA [T, sm., b.c.] B 3  
Mein alles in allem, mein ewiges Gut,  
Verbeßre das Herze, verändre den Mut,  
Schlag alles darnieder,  
Was dieser Entsagung des Fleisches zuwider!  
Doch wenn ich nun geistlich ertötet da bin,  
So ziehe mich nach dir in Friede dahin!
5. CHORALE [S, A, T, B, sm. + ob., b.c.] B C  
**Ertöt uns durch dein Güte,**  
**Erweck uns durch dein Gnad;**  
**Den alten Menschen kränke,**  
**Daß der neu' leben mag**  
**Wohl hie auf dieser Erden,**  
**Den Sinn und all Begehren**  
**Und Gdanken habn zu dir.**

Sporządzony w 1723 r. przez Johanna Andreasa Kuhnaua (40), skrzętnego kopisty Bacha, odpis partytury tej kantaty zawiera adnotację „Jest to utwór próbny\* w Lipsku”. Można stąd wnosić, że Bach, ubiegając się o stanowisko kantora, 7 lutego 1723 r. wykonał na próbę - tak jak uprzednio Christoph Graupner - dwie kantaty, BWV 22 i 23, jedną przed, drugą po kazaniu.

Poświadczony wydrukowanym tekstem (Leningrad/Sankt Petersburg) jest ponadto wykonanie 22 kantaty w niedzielę Estomihni 1724 r. (20 lutego).

Tekst naszej kantaty, dzieło nieznanego autora, rzeczywiście stanowi niejako uzupełnienie do kantaty 23 o tyle, iż obie nawiązują wprawdzie do Ewangelii niedzielnej, tamta traktuje jednak o uzdrowieniu niewidomego, ta natomiast o udaniu się do Jerozolimy. Werset 31 i 34 z XVIII rozdziału Łukasza umieszczone na wstępie tekstu pełnią rolę nagłówka: zapowiedź męki i brak zrozumienia u uczniów (część 1). Następne części kantaty przynoszą przełożenie do sytuacji współczesnego chrześcijanina: oby Jezus zechciał wziąć go z sobą w swą drogę ku męce, aby mógł pojąć wydarzenia i znaleźć w nich pociechę (część 2); nie różni się bowiem od uczniów, którzy nie potrafili zrozumieć męki Jezusa, którzy chętni są do udziału w jego przemienieniu na górze Tabor (aluzja do Mateusza XVII, 1-9), ale nie w jego męce (część 3). Poetycki tekst kończy się prośbą, by uczynić serce i odwagę zdolnymi do „wyrzeczenia się ciała” („Entsagung des Fleisches”), aby Jezus mógł chrześcijanina, także po jego śmierci przyciągnąć ku sobie. Piąta strofa pieśni Elisabeth Creutziger „Herr Christ, der einig Gottes Sohn” (1524) jako końcowy chorał pozwala również całej gminie przyłączyć się do tej prośby.

Utwór wstępny jest dwuczęściowy. Wprowadzeniem do pierwszej połowy, obejmującej 31 wers XVIII rozdziału Łukasza, jest orkiestrowy ritornel (obój, smyczki, continuo); tenor jako Ewangelista wchodzi oznajmiając: „Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach:” („A wziąwszy z sobą onych dwunastu, rzekł im:”), po czym bas jako głos Chrystusa (39) przynosi zapowiedź męki, pod względem muzycznym w postaci partii wokalne wbudowanej w wielokrotne, bardziej lub mniej wierne powtórzenia orkiestrowego ritornelu bądź jego części. Powtórzenie instrumentalnego ritornelu kończy pierwszą połowę. Ciąg dalszy relacji „Sie aber vernahmen der keines ...” („Lecz oni z tego nic nie zrozumieli ...” - Łuk. XVIII, 34) nie jest już

\* Scil. na konkurs (przyp. tłum.)

śpiewany przez Ewangelistę, lecz jako fuga chórowa, początkowo tylko z towarzyszeniem continua (chór solistów?), potem wzmocniony współidącymi\* instrumentami (chór tutti?), a zakończony krótkim instrumentalnym epilogiem.

Z dwóch arii dzieła pierwsza (część 2) wymaga oboju obbligato, którego pełna wyrazu gestyka pokreśla prośbę zawartą w tekście. Z zafascynowaniem przyglądamy się, jak Bach oddaje słowa „ich will von hier und nach Jerusalem zu deinen Leiden gehen” („chcę pójść stąd do Jeruzalem ku twojej męce”) początkowo przez wznoszące się gamowe figury, potem jednak na „Leiden” („męce”) spokrewnioną tercjowo harmonią Ces-dur\*\*, przy której głos górny nieruchomieje. Druga aria (część 4) jest utworem o tanecznym charakterze z udziałem smyczków, który każe raczej myśleć o Bachu w Köthen niż Bachu w Lipsku. Jednak także tu godne są uwagi dwa miejsca, jedno w części środkowej, drugie w swobodnie zmienionym da capo, w których solista tenor śpiewa wytrzymywany dźwięk na słowie „Friede” („pokój”) bądź słowie „ewiges” („wieczne”), podczas gdy trwa dalej ruch orkiestry i rozbrzmiewa - w drugim przypadku nawet w continuo - temat utworu.

Między dwiema ariami znajduje się basowy recytatyw z towarzyszeniem smyczków (część 3), który przez swą śpiewną deklamację i ożywiony akompaniament wielokrotnie, zwłaszcza jednak pod koniec, zbliża się do ariosa.

Chorał końcowy ukształtowany jest bardziej okazale niż zazwyczaj dzięki samodzielnej partii instrumentalnej, w której dominują nieustającym ruchem szesnastek obój + I skrzypce. Chorał w prostym układzie chóru wprowadzony jest wers po wersie w partię instrumentalną.

### Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott - BWV 127

NBA I/8.1, 107 - CW: ca 21 min.

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 1. | [CHORAL. S (+ trba?), A, T, B, fl. d. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]   | F C   |
|    | <p><b>Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,<br/>Der du littst Marter, Angst und Spott,<br/>Für mich am Kreuz auch endlich starbst<br/>Und mir deins Vaters Huld erwarbst,<br/>Ich bitt durchs bittre Leiden dein:<br/>Du wollst mir Sünder gnädig sein.</b></p>   |       |
| 2. | RECITATIVO [T, b.c.]   | B-F C |
|    | <p>Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet,<br/>Und wenn ein kalter Todesschweiß<br/>Die schon erstarrten Glieder netzet,<br/>Wenn meine Zunge nichts, als nur durch Seufzer spricht<br/>Und dieses Herze bricht:<br/>Genung, daß da der Glaube weiß,<br/>Daß Jesus bei mir steht,<br/>Der mit Geduld zu seinem Leiden geht<br/>Und diesen schweren Weg auch mich geleitet<br/>Und mir die Ruhe zubereitet.</p> |       |
| 3. | ARIA [S, fl. d. I, II, ob. I, sm., b.c.]   | c C   |
|    | <p>Die Seele ruht in Jesu Händen,<br/>Wenn Erde diesen Leib bedeckt.<br/>Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,<br/>Ich bin zum Sterben unerschrocken,<br/>Weil mich mein Jesus wieder weckt.</p>  |       |

\* Z głosami wokalnymi (przyp. tłum.).

\*\* Między harmonią c-moll i Ces-dur pokrewieństwo tercjowe jest pośrednie (przyp. tłum.).

4. RECITATIVO + ARIA [B, trba, sm., b.c.] C C  
 Wenn einstens die Posaunen schallen,  
 Und wenn der Bau der Welt  
 Nebst denen Himmelfesten  
 Zerschmettert wird zerfallen,  
 So denke mein, mein Gott, im besten;  
 Wenn sich dein Knecht einst vors Gerichte stellt,  
 Da die Gedanken sich verklagen,  
 So wollest du allein,  
 O Jesu, mein Fürsprecher sein  
 Und meiner Seele tröstlich sagen:
- Fürwahr, fürwahr, euch sage ich:**  
 Wenn Himmel und Erde im Feuer vergehen,  
 So soll doch ein Gläubiger ewig bestehen.  
**Er wird nicht kommen ins Gericht**  
**Und den Tod ewig schmecken nicht.**  
 Nur halte dich,  
 Mein Kind, an mich:  
 Ich breche mit starker und helfender Hand  
 Des Todes gewaltig geschlossenes Band.
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ trba?), fl. d. I, II in 8<sup>va</sup>, ob. I, II, sm.] F C  
**Ach, Herr, vergib all unser Schuld;**  
**Hilf, daß wir warten mit Geduld,**  
**Bis unser Stündlein kömmt herbei,**  
**Auch unser Glaub stets wacker sei,**  
**Dein'm Wort zu trauen festiglich,**  
**Bis wir einschlafen seliglich.**

Po raz pierwszy ta kantata choralowa (40-) zabrzmiała 11 lutego 1725 r. Podstawą tekstu jest ośmiostrofowa pieśń kościelna Paula Ebera (1562), której początkowa i końcowa strofa przejęte zostały w brzmieniu dosłownym, podczas gdy pozostałych sześć strof zostało przerebionych na arie i recytatywy. Strofy 2 i 3 przetworzone zostały w pierwszy recytatyw, strofa 4 w pierwszą arie (część 3), strofa 5 w drugi recytatyw (część 4, pierwsza połowa), strofy 6 i 7 w drugą arie (część 4, druga połowa). Nie wiadomo, kto dokonał przetworzenia tekstu.

Treść poezji Ebera, choć jest to pieśń pogrzebowa, nadawała się przecież by ją użyć w niedzielę Estomihi. Wstępna strofa swym wskazaniem na mękę Jezusa i jego śmierć na krzyżu nawiązuje do zapowiadającej mękę Ewangelii; ostatni wers pierwszej strofy „Du wollst mir Sünder gnädig sein” („Bądź miłościw mnie grzesznemu”) przypomina wołanie niewidomego o zmiłowanie (Łuk. XVIII, 38-39). Dalsze strofy w swych rozważaniach o śmierci idą co prawda własną drogą; proszą Jezusa, by zechciał, gdy przyjdzie ma własna śmierć, być wybawcą i ochronił wierzącego przed Sądem - myśl, która powraca wciąż właśnie w poezji barokowej, a której powiązanie z Ewangelią niedzielną wypowiedziane jest w pierwszym recytatywie: „der Glaube weiß, daß Jesus bei mir steht, der mit Geduld zu seinem Leiden geht und diesen schweren Weg auch mich geleitet” („wiara ma wie, że Jezus jest przy mnie, on, który cierpliwie idzie ku swej męce i w trudną tę drogę zabrał także mnie”). Innymi słowy: z udaniem się Jezusa do Jerozolimy zaczyna się spełniać zbawczy czyn, a tym samym także ma własna nadzieja na błogosławiony kres.

Kompozycja Bacha stara się wskazane powiązania pieśni z Ewangelią niedzielną uczynić jeszcze wyraźniejszymi. Wstępna sinfonia i interludia szeroko zakrojonego chóru do pierwszej strofy pieśni łączą początkowy wers pieśni, którym, ścieśnionym rytmicznie, przerzucają

się ustawicznie poszczególne grupy instrumentów, z melodią pieśni „Christe, du Lamm Gottes” („Chryste, Baranku Boży”) wykonywaną w długich wartościach nut (początkowo przez smyczki, później także przez oboje i flety dzióbkowe). Także ta melodia jest znowu nawiązaniem w podwójnym sensie, po pierwsze przez wskazanie na mękę Chrystusa, po drugie, jako prośba, jako wołanie także przez niewidomego z Ewangelii, o zmiłowanie. Wreszcie instrumentacja utworu na flety dzióbkowe jak również stały punktowany rytm nadają utworowi gest pokornego błagania.

Prosty recytatyw prowadzi do pierwszej arii, której wyszukana instrumentacja nie spotykana jest nigdzie indziej u Bacha: obój solo koncertuje na tle krótkich akordów fletów; na hasło „Sterbeglocken” („sygnałki za umarłych”) w środkowej części utworu wchodzi pizzicato instrumenty smyczkowe imitacją dzwonów.

Następująca potem część kreśli drastyczny obraz Sądu Ostatecznego. Do chóru smyczków dochodzi trąbka, po raz pierwszy na słowa tekstu „Wenn einstens die Posaunen schallen” („Gdy kiedyś zabrzmiały puzyry”), jako instrument charakterystyczny dla zaznaczenia dnia Sądu. Forma jest niezwykła. Recytatyw z towarzyszeniem instrumentów przechodzi bezpośrednio w arię, w której brak zwyczajowego ritornelu, i która zamiast tego, przez ustawiczną wymianę odcinków z towarzyszeniem continua i odcinków z udziałem wszystkich instrumentów, formą zbliżona jest do ronda. Impulsu do takiego formalnego ukształtowania tej arii mógł dostarczyć kontrast w tekście między zagładą nieba i ziemi a bezpieczeństwem wierzącego u kresu czasów. Pojawiają się także przy tym przy wersach prawie dosłownie przejętych z pieśni Ebera „Fürwahr, fürwahr, euch sage ich” („Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam”) i „Er wird nicht kommen ins Gericht” („Nie pójdzie on pod sąd”) cytaty melodii chorału, które należy tu rozumieć jako symbol kościoła założonego przez Chrystusa i poświadczenie bezpieczeństwa dla wierzącego.

Prosty czterogłosowy chorał kończy kantatę. Ale nawet w tym prostym utworze okazuje się Bach mistrzem charakteryzowania, np. gdy wers „auch unser Glaube stets wacker sei” („także by wiara nasza wciąż krzepka była”) wyróżniony zostaje szczególną ruchliwością głosów akompaniamentu, lub gdy słowa „bis wir einschlafen” („aż zaśniemy”) uwydatnione zostają kunsztownymi harmoniami.

## Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem - BWV 159

NBA I/8.1, 153 - CW: ca 17 min.

1. ARIOSO + RECITATIVO [A, B, sm., b.c.]

c-c C

„Sehet!”

Komm, schau doch, mein Sinn,

Wo geht dein Jesus hin?

„Wir gehen hinauf”

O harter Gang! hinauf?

O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!

Wie sauer wirst du müssen steigen!

„Gen Jerusalem.”

Ach, gehe nicht!

Dein Kreuz ist dir schon zugericht’,

Wo du dich sollst zu Tode bluten;

Hier sucht man Geißeln vor, dort bindt man Ruten;

Die Bande warten dein;

Ach! gehe selber nicht hinein!

Doch bliebest du zurücke stehen,

- So müßt ich selbst nicht nach Jerusalem,  
Ach! leider in die Hölle gehen.
2. ARIA [+ CHORAL. S + ob., A, b.c.] Es  $\text{g}$   
 Ich folge dir nach  
**Ich will hier bei dir stehen,  
 Verachte mich doch nicht!**  
 Durch Speichel und Schmach;  
 Am Kreuz will ich dich noch umfassen,  
**Von dir will ich nicht gehen,  
 Bis dir dein Herze bricht.**  
 Dich laß ich nicht aus meiner Brust,  
**Wenn dein Haupt wird erblassen  
 Im letzten Todesstoß,**  
 Und wenn du endlich scheiden müßt,  
**Alsdenn will ich dich fassen,  
 Sollst du dein Grab in mir erlangen.  
 In meinen Arm und Schoß.**
3. RECITATIVO [T, b.c.] B-B C  
 Nun will ich mich,  
 Mein Jesu, über dich  
 In meinem Winkel grämen;  
 Die Welt mag immerhin  
 Den Gift der Wollust zu sich nehmen,  
 Ich labe mich an meinen Tränen  
 Und will mich eher nicht  
 Nach einer Freude sehnen,  
 Bis dich mein Angesicht  
 Wird in der Herrlichkeit erblicken,  
 Bis ich durch dich erlöset bin;  
 Da will ich mich mit dir erquicken.
4. ARIA [B, ob., sm., b.c.] B C  
 Es ist vollbracht,  
 Das Leid ist alle,  
 Wir sind von unserm Sündenfalle  
 In Gott gerecht gemacht.  
 Es ist vollbracht,  
 Nun will ich eilen  
 Und meinem Jesu Dank erteilen,  
 Welt, gute Nacht!  
 Es ist vollbracht!
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] Es C  
**Jesu, deine Passion  
 Ist mir lauter Freude,  
 Deine Wunden, Kron und Hohn  
 Meines Herzens Weide;  
 Meine Seel auf Rosen geht,  
 Wenn ich dran gedenke,  
 In dem Himmel eine Stätt  
 Mir deswegen schenke.**

Poetycki tekst tej kantaty pochodzi z rocznika Picandra (49-) z 1728 r., a choć nie możemy ustalić daty powstania kompozycji Bacha, to nasuwa się, by ją umieścić blisko daty opublikowania tekstu, może na 27 lutego 1729 r. Jesliby tak było, to interesująca jest myśl, że utwór ten, którego wiersze najwyraźniej ze wszystkich tekstów na niedzielę Estomihi wskazują z wyprzedzeniem na nadchodzący czas męki Chrystusa, byłby ostatnią kantatą Bacha przed wy-

konaniem *Pasji wg. św. Mateusza* (Wielki Piątek 1729), gdyż w następujące teraz niedziele wielkiego postu figuralna muzyka w Lipsku milkła.

Rzeczywiście, tekst ten wybiera z Ewangelii niedzielnej jedynie postanowienie Jezusa, by udać się do Jerozolimy, gdzie dokona się jego męka - zapowiedź, która początkowo odbierana jest jako przerażająca (część 1), potem jako zachęta do naśladowania (część 2), jako powód do pożegnania się z radościami świata (część 3) i wreszcie jako powód do dziękczynienia (część 4 i 5), przy czym antycypacja słów na krzyżu „Es ist vollbracht” („Wykonało się” - Jan, XIX, 30) odniesiona jest do słów Jezusa z Ewangelii niedzielnej „und es wird alles *vollendet* werden, das geschrieben ist durch die Propheten” („a wypełni się wszystko, co zapisano przez proroki” - Łuk. XVIII, 31).

Część wstępna jest rozmową między Jezusem i duszą, dialogiem o szczególnie dramatycznym i interesującym ujęciu sytuacyjnym. Bach odróżnia wypowiedzi i repliki komponując słowa Jezusa jako arioso z towarzyszeniem *continua*, natomiast słowa wypowiedziane przez duszę, jako recytatyw z towarzyszeniem smyczków, postępuje więc na odwrót, jeśli chodzi o instrumentację, niż w *Pasji wg. św. Mateusza*. W ariosach objawia się najwyższe mistrzostwo Bacha w wynajdywaniu pełnej wyrazu deklamacji tekstu. Rozległy melizmat na słowie „Sehet” („Oto”) rozpoczyna utwór, na trwożne pytanie altu następuje skierowana ku górze gama we wstępujących sekwencjach „wir gehen hinauf” („wstępujemy”), i wreszcie, po następnym wejściu altu, kadencja, ukazująca cel: „gen Jerusalem” („ku Jeruzalem”). Powtórzenie tekstu przynosi odmiany w akcentowaniu poszczególnych słów, tak by słuchacz mógł coraz głębiej pojmować to ważne zdanie. Monodia, której zasady powstały niegdyś we Włoszech, osiąga tu najwyższy stopień doskonałości.

Część druga, również o rozłożystej, ekspresyjnej melodyce, łączy słowa altu „Ich folge dir nach ...” („Idę za tobą ...”) z szóstą strofą pieśni Paula Gerhardta „O Haupt voll Blut und Wunden” („O głowo w krwi i ranach” - 1656), przy czym jeden tekst jest objaśnieniem dla drugiego. Jednak punkt kulminacyjny kantaty - do którego prowadzi prosty recytatyw *secco* części trzeciej - stanowi druga aria (część 4). Koncertujący obój rozpina szeroki łuk uduchowionej, pocieszającej melodii nad wypełniającą harmonię partią smyczków i spokojnym, przypominającym organowe nuty pedałowe *continuum*. Motyw czołowy jako poprzednik i następująca bezpośrednio jego inwersja jako następnik, miksolidyjskie *as'* i jego zmiana przy powrocie na *a'*, harmonicznie ciężąc ku subdominancie a potem znów ku tonice, roztaczają przed słuchaczem obraz czegoś wyważonego, uduchowionego, zamkniętej doskonałości nie potrzebującej żadnych dodatków - niezrównanego przeniesienia do muzyki słów „Es ist vollbracht” („Wykonało się”), które na początku części wokalne śpiewane są na tę samą melodię:



Dopiero w drugiej części arii zmienia się budowa utworu. Na słowa „Nun will ich eilen” („Pospieszę teraz”) zaczyna się wzmożony ruch szesnastek, do basu i oboju dołączają w imitacyjnym układzie pierwsze skrzypce, i dopiero do końcowych słów „Welt, gute Nacht” („Świecie, dobranoc”) wchodzi krótkie *quasi da capo* podejmując początkową motywikę.

Trzydziesta trzecia strofa pieśni „Jesu Leiden, Pein und Tod” Paula Stockmanna (1633) kończy utwór prostym chorałem.



**Oculi**

EPISTOLA: Efez. V, 1-9 (zachęta do czystego życia)

EWANGELIA: Łuk. XI, 14-28 („Przez Belzebuba wygania dyjabły”)

**Widerstehe doch der Sünde - BWV 54**

NBA I/18, 3 - CW: ca 14 min.

1. ARIA [A, v. I, II, va I, II, b.c.] Es<sup>77</sup> C  
 Widerstehe doch der Sünde,  
 Sonst ergreifet dich ihr Gift.  
 Laß dich nicht den Satan blenden;  
 Denn die Gottes Ehre schänden,  
 Trifft ein Fluch, der tödlich ist.
2. RECITATIVO [A, b.c.] c-As C  
 Die Art verruchter Sünden  
 Ist zwar von außen wunderschön;  
 Allein man muß  
 Hernach mit Kummer und Verdruß  
 Viel Ungemach empfinden.  
 Von außen ist sie Gold;  
 Doch will man weiter gehn,  
 So zeigt sich nur ein leerer Schatten  
 Und übertünchtes Grab.  
 Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,  
 Und die sich mit derselben gatten,  
 Gelangen nicht in Gottes Reich.  
 Sie ist als wie ein scharfes Schwert,  
 Das uns durch Leib und Seele fährt.
3. [ARIA. A, v. I + II, va. I + II, b.c.] Es C  
 Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,  
 Denn dieser hat sie aufgebracht.  
 Doch wenn man ihren schnöden Banden  
 Mit rechter Andacht widerstanden,  
 Hat sie sich gleich davon gemacht.

Tekst do tej kantaty pochodzi z rocznika „Gottgefälliges Kirchen-Opffer” (1711) darmsztadzkiego bibliotekarza nadwornego, Georga Christiana Lehmsa (29-). Nim wydrukowany tekst stał się znany, wysunąłem hipotezę, że kantata była przeznaczona przez Bacha na siódmą niedzielę po Trójcy Św. 1714 r.; przy przyjęciu, że wykonanie miało miejsce w niedzielę Oculi, pojawiają się pewne trudności, które tu mogą być tylko zasygnalizowane<sup>78</sup>:

1714: termin wylamuje się z rytmu komponowania kantat przez Bacha co cztery tygodnie

1715: przypuszczalne wykonanie kantaty 80a (227-)

1716: kantata różniłaby się stylem.

<sup>77</sup> Podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego.

<sup>78</sup> Szczegóły w: Dürr St. 2, s.66 i 170-.

Na razie chciałbym więc podtrzymać tezę, że kantata ta zamiast w niedzielę Oculi (1714?) mogła też zostać wykonana w lecie lub na jesieni 1714 roku (por. przypis 78).

Tekst krótkiej kantaty rozwija w zasadzie jedną myśl: ostrzeżenie przed grzechem, jako darem diabelskim, który, z zewnątrz piękny, wewnątrz jednak jest zgubny, któremu jednak „z należytą pobożnością” („mit rechter Andacht”) można się przeciwstawić tak, że kusiciel rzuci się do ucieczki. Niejednokrotnie wespół Lehms aluzje biblijne. Tak więc „grób pobielany” („übertünchte Grab”, część 2) wskazuje na słowa Jezusa u Mateusza XXIII, 27, w których (obok innych miejsc w Biblii) mowa o kontraście między zewnętrznym i wewnętrznym, stanowiącym główną myśl części drugiej. Początkowy wers części trzeciej, „kto czyni grzech, z dyabła jest” („Wer Sünde tut, der ist vom Teufel”), pochodzi dosłownie z Pierwszego Listu św. Jana, III, 8. Wzmianka o „sodomskich jabłkach” („Sodomsäpfel”) dotyczy tradycji przekazanej przez Józefa Flawiusza, według której owoce te (chodzi o owoce *Calotropis procera*) wyglądają z zewnątrz na jadalne, jeśli się jednak je zerwie, zmieniają się w popiół i dym. Tekst daje się więc powiązać zarówno z Epistołą na niedzielę Oculi (225) jak i na siódmą niedzielę po Trójcy Św. (373), podczas gdy można wskazać na bardzo tylko luźne powiązania z czytaniem z Ewangelii przeznaczonymi na oba te dni<sup>79</sup>.

Poprzednio sądzono, że kantata została przekazana w postaci niekompletnej; od odkrycia wydrukowanego tekstu (29) wiemy, że tak nie jest. Utwór jest prawdziwą „kantatą” na pojedynczy głos wokalny - alt, i zbudowany jest według najprostszego typowego schematu dla tego gatunku, grupującego dwie arie wokół jedyne recytatywu. Co do instrumentów, to wymagane są jedynie smyczki (z rozdzielonymi wiolami) i continuo. Rzeczą kompozytora jest w obrębie tych skromnych środków stworzenie napięcia, które by przyciągnęły słuchacza. Podniecia dla Bacha była najwyraźniej wyłożona w recytatywie dwoistość natury grzechu, który „z zewnątrz przepiękny”, wewnątrz nazwany jest zabójczym oraz dziełem diabła.

Wejściowa aria ze swą przymiłą, opóźnioną melodyką małuje więc kuszące piękno grzechu<sup>80</sup>, podczas gdy jednocześnie wejście dysonansem (akord dominantowo-septymowy z podstawowym dźwiękiem toniki jako punktem organowym) nawołuje do odporu. W rozpoczęciu utworu tak ostrym dysonansem chciano dotychczas widzieć jednorazową genialną ekstrawagancję Bacha, lecz tym samym akordem otwiera Bach tylko o parę miesięcy późniejszy recytatyw „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an” z adwentowej kantaty BWV 61 (83) - i tu, i tam jest to okrzyk budzący z zobejtnienia i poczucia bezpieczeństwa. Także część środkowa naszej arii pełna jest śmiałych pomysłów harmoniczných, z których zwłaszcza dwukrotne zwodniczne zakończenie dla przedstawienia „kłątwy, która śmiertelną jest” („Fluchs, der tödlich ist”<sup>81</sup>) sprawia duże wrażenie.

Śmiałym pomysłem jest również recytatyw (część 2). Słowa tekstu „ein leerer Schatten und übertünchtes Grab” („zwodniczym cieniem i grobem pobielanym”) działają bezpośrednio i obrazowo swą „wyblakłą” harmoniką; a ariosowy koniec, to znamię charakterystyczne

<sup>79</sup> Najłatwiej jeszcze pokazać można takie powiązanie w części 3 z Ewangelią na niedzielę Oculi o wyganianiu diabła.

<sup>80</sup> Pani dr Elke Axmacher zwróciła mi uwagę na to, że zbudowana z szesnastek melodyka tego utworu mogła też przedstawiać węża będącego symbolem grzechu (por. I Mojż. III).

<sup>81</sup> Lehms pisze zresztą: „...trifft ein Fluch, der tödlich trifft” - „...trafia kłątwa, która trafia śmiertelnie” (por. rymujące się słowo „Gift”). Bach przez słabsze „tödlich ist” („śmiertelna jest”) albo chciał uniknąć powtórzenia słowa „trifft”, albo - co wydaje się nam bardziej wiarygodne - mamy tu błąd w przekazanym jedynie w odpisie dziele, i na zwodniczy dysonans końcowy należałoby śpiewać znacznie bardziej obrazowe „trifft”.

licznych recytatywów młodego Bacha, uzyskuje tu swój sens przez powiązanie z tekstem szybkich biegników w continuo, które ilustrują „das scharfe Schwert, das uns durch Leib und Seele fährt” („ostrzy miecz przenikający ciało i duszę”).

W drugiej arii (część 3) nie tylko odsłonięte zostaje prawdziwe zło zwodniczego piękna grzechu, ale i ujawnione, że jest on do pokonania. Bach zbiera tu skrzypce w jeden głos a wiola w drugi, tak, że wspólnie z altem i continuo powstaje fugowany kwartet ciężący ku zasadzie permutacyjnej (26) dzięki zastosowaniu stałych kontrapunktów. Nawet pozornie nietematyczny początek continua w postępujących ósemkach, rozbrzmiewa potem w alcie na słowach „denn dieser hat sie aufgebracht” („bo ten je sprowadził”) ujawniając tym samym swą funkcję jako trzeciego z zachowywanych kontrapunktów. Część środkowa jest potem swobodniej ukształtowana, lecz tylko w odcinkach wokalnych, gdyż instrumentalny epilog, następujący po każdym z dwóch odcinków części środkowej, przynosi temat główny nawet w ściśnionej imitacji. Swobodne da capo części głównej zamyka tę część, a zarazem całą kantatę.

Alles, was von Gott geboren - BWV 80a

NBA I/8 (Kritischer Bericht) - muzyka zaginęła.

Z kantaty tej znany jest nam tylko tekst, który ułożył Salomon Franck (27-) w 1715 r. dla oprawy muzycznej nabożeństw na zamku w Weimarze i który opublikował pod tytułem „Evan-gelisches Andachts-Opffer”. Że Bach rzeczywiście skomponował muzykę do tego tekstu, wywnioskować można z zachowanej przeróbki utworu w kantatę chorałową „Ein feste Burg ist unser Gott” BWV 80. Do takiej przeróbki skłoniło w Lipsku Bacha to, że w okresie wielkiego postu milkła tam muzyka figuralna, nie było już więc zastosowania dla kantaty na niedzielę Oculi (36).

Choć kantaty 80a nie można już wiernie odtworzyć, to można ją jednak odzyskać dla naszej praktyki wykonawczej jeśli wybierze się odpowiednie części z kantaty 80, pominię sopran w arii wstępnej, jako końcowy chorał wykorzysta się utwór BWV 303, a tekst wymieni się na związany z niedzielą Oculi tekst Francka (poniższe dane dotyczące obsady, tonacji i metrum dodane niezobowiązująco za BWV 80 na użytek praktyczny):

1. ARIA [B, ob., sm. in unisono, b.c.]

D C

Alles, was von Gott geboren,  
Ist zum Siegen auserkoren.  
Was bei Christi Blutpanier  
In der Taufe Treu geschworen,  
Siegt in Christo für und für.  
Alles, was von Gott geboren,  
Ist zum Siegen auserkoren.

2. RECITATIVO [B, b.c.]

h-fis C

Erwäge doch,  
Kind Gottes, die so große Liebe,  
Da Jesus sich  
Mit seinem Blute dir verschriebe,  
Wormit er dich  
Zum Kriege wider Satans Heer  
Und wider Welt und Sünde  
Geworben hat!  
Gib nicht in deiner Seele

- Dem Satan und den Lastern statt!  
 Laß nicht dein Herz,  
 Den Himmel Gottes auf der Erden,  
 Zur Wüste werden!  
 Bereue deine Schuld mit Schmerz,  
 Daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde!
3. ARIA [S, b.c.] h  $\frac{12}{8}$   
 Komm in mein Herzenshaus,  
 Herr Jesu, mein Verlangen!  
     Treib Welt und Satan aus  
     Und laß dein Bild in mir erneuet prangen!  
     Weg! schnöder Sündengraus!
4. RECITATIVO [T, b.c.] h-D C  
 So stehe denn  
 Bei Christi blutbefärbten Fahne  
 O Seele, fest!  
 Und glaube, daß dein Haupt dich nicht verläßt,  
 Ja, daß dein Sieg  
 Auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!  
 Tritt freudig an den Krieg!  
 Wirst du nur Gottes Wort  
 So hören als bewahren,  
 So wird der Feind  
 Gezwungen auszufahren.  
 Dein Heiland bleibt dein Hort!
5. ARIA [A, T, ob. da c., v., b.c.] G  $\frac{3}{4}$   
 Wie selig ist der Leib, der, Jesu, dich getragen?  
 Doch selger ist das Herz, das dich im Glauben trägt!  
 Es bleibet unbesiegt und kann die Feinde schlagen  
 Und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] D C  
**Mit unser Macht ist nichts getan,  
 Wir sind gar bald verloren.  
 Es streit' vor uns der rechte Mann,  
 Den Gott selbst hat erkoren.  
 Fragst du, wer er ist?  
 Er heißt Jesus Christ,  
 Der Herre Zebaoth,  
 Und ist kein andrer Gott,  
 Das Feld muß er behalten<sup>82</sup>**

Szczegóły co do muzyki znaleźć można w omówieniu kantaty 80 „Ein feste Burg” (584-587).

<sup>82</sup> U Francka tylko dwa pierwsze wersy; tu uzupełnione za BWV 80.

## Niedziela Palmowa

EPISTOLA: Filip. II, 5-11 (każdy powinien być takiego usposobienia jak Chrystus) lub I Kor. XI, 23-32 (o Wieczerzy Pańskiej)

EWANGELIA: Mat. XXI, 1-9 (wjazd Jezusa do Jerozolimy)

### Himmelskönig, sei willkommen - BWV 182

NBA I/8, - CW: ca 30 min.

- |  |                     |
|--|---------------------|
| 1. SONATA [fl. d., v. (conc), (v. in rip.), va I, II, b.c.]  | G/B <sup>83</sup> C |
| 2. CHORUS [S, A, T, B, fl. d., v., va I, II, vc., b.c.]<br>Himmelskönig, sei willkommen,<br>Laß auch uns dein Zion sein!<br>Komm herein!<br>Du hast uns das Herz genommen.   | G/B C               |
| 3. RECITATIVO [B, b.c.]<br>„Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben.<br>Deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.“   | C-C/Es-Es C         |
| 4. ARIA [B, v., va I, II, b.c.]<br>Starkes Lieben,<br>Das dich, großer Gottessohn,<br>Von dem Thron<br>Deiner Herrlichkeit getrieben!<br>Starkes Lieben,<br>Daß du dich zum Heil der Welt<br>Als ein Opfer fürgestellt,<br>Daß du dich mit Blut verschrieben.                              | C/Es C              |
| 5. ARIA [A, fl. d., b.c.]<br>Leget euch dem Heiland unter,<br>Herzen, die ihr christlich seid!<br>Tragt ein unbeflecktes Kleid<br>Eures Glaubens ihm entgegen,<br>Leib und Leben und Vermögen<br>Sei dem König itzt geweiht.   | e/g C               |
| 6. ARIA [T, b.c.]<br>Jesu, laß durch Wohl und Weh<br>Mich auch mit dir ziehen!<br>Schreit die Welt nur „Kreuzige!“,<br>So laß mich nicht fliehen,<br>Herr, von deinem Kreuzpanier;<br>Kron und Palmen find ich hier.   | h/d $\frac{3}{4}$   |
| 7. CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ instr., fl. d. in 8 <sup>va</sup> )]<br>Jesu, deine Passion<br>Ist mir lauter Freude,<br>Deine Wunden, Kron und Hohn<br>Meines Herzens Weide;<br>Meine Seel auf Rosen geht,<br>Wenn ich dran gedenke,<br>In dem Himmel eine Stätt<br>Uns deswegen schenke. | G/B C               |

<sup>83</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego wykonania weimarskiego (w Lipsku: do stroju kameralnego), następne do stroju kameralnego wykonania weimarskiego.

8. CHORUS [S, A, T, B, fl. d., v., va I, II, b.c.]  
 So lasset uns gehen in Salem der Freuden,  
 Begleitet den König in Lieben und Leiden.  
 Er geht voran  
 Und öffnet die Bahn.

G/B 3

Jest to zapewne pierwsza kantata Bacha po jego mianowaniu na koncertmistrza na dworze weimarskim, które ogłoszone zostało 2 marca 1714 r. i nakładało na niego obowiązek comiesięcznego komponowania nowej kantaty. Trzy tygodnie po swoim mianowaniu, 15 marca 1714 r., spełnił Bach ten nowy obowiązek po raz pierwszy (por. jednak powyżej, s. 225).

Tekst dostarczył Salomon Franck (27-). Wierszy tych nie znajdujemy co prawda w jego wydrukowanych dziełach; Franck był jednak wówczas niejako nadwornym poetą dworu weimarskiego, i nawet gdybyśmy nie musieli już dlatego o nim pomyśleć, to przecież styl tej poezji niewątpliwie nań wskazuje, jak to trafnie zauważył już Spitta. Tekst przedstawia przecież ową formę przejściową między starym i nowym typem kantaty, która wyróżnia się brakiem swobodnie wierszowanych recytatywów, którą dotąd mogliśmy zaobserwować jedynie w poezjach Francka (27-).

Być może kantata pierwotnie miała się kiedyś kończyć po ostatniej arii powtórzeniem chóru wstępnego, bowiem w niektórych głosach do wykonywania znajduje się tu odpowiednia wskazówka da capo; nie ma jednak żadnej wątpliwości, że również obie ostatnie części zostały odegrane już podczas wykonania w Weimarze.

Treść wierszy nawiązuje do Ewangelii Palmowej Niedzieli. Chór wstępny przedstawia myśl zasadniczą idąc za tradycyjnymi kazaniem: wkroczenie Chrystusa do Jerozolimy powinno być zarazem jego wkroczeniem do naszego serca. Myśl ta jest następnie rozwijana, najpierw mianowicie od strony Chrystusa: mocna miłość przywiodła Syna Bożego do spełnienia woli swego Ojca i ofiarowania się dla zbawienia świata (część 3 i 4). Potem jednak wezwany zostaje sam chrześcijanin by, jak ongiś lud Jerozolimy swe szaty, siał teraz pod stopy Jezusa swe serce jako nieskalane świadectwo wiary (część 5) i także w czasach prześladowań nie opuszczał Jezusa (część 6). Obie zamykające części chórowe wskazują teraz na nagrodę w niebie, która stała się udziałem chrześcijanina dzięki męce Jezusa; „Salem der Freuden „ („Salem Radości” = Jeruzalem) do którego Jezus prowadzi wiernych, nie jest już teraz ziemskim miastem, w którym rychło nastąpi ukrzyżowanie, lecz niebiańskim Jeruzalem, miastem Boga, do którego wraca Król Niebios, by objąć panowanie, a w którym także nam będzie ofiarowane miejsce (co do strofy chorału por. wyżej, s. 224).

Cały tekst ma rys mistyczno-marzycielski wyrażający się zarówno w doborze słów („Himmelskönig” - „Królu Niebios”, „Du hast uns das Herz genommen” - „Zabrałeś ty serca nasze”, „Leget euch dem Heiland unter” - „Połóżcie się pod {stopy} Zbawiciela”) jak też w wykładni tekstu (wkroczenie do Jeruzalem, do serc, do Miasta Boga). Rys ten ukazuje bliskość pietyzmu także w niepietyzycznej poezji; rys ten mógł jednak również wychodzić naprzeciw skłonnościom młodzieńczego kompozytora, który znalazł tu rozliczne podniety dla pełnej wyrazu muzyki.

Obsada utworu jest charakterystyczna dla wczesnego Bacha, gdyż wbrew wczesnobarokowej praktyce orkiestracji chórowej przeciwstawia sobie także indywidualne, solowo obsadzone instrumenty. Wyraźnie dostrzegalny jest tu efekt zainteresowania się Bacha nowoczesnymi formami z Włoch, arią da capo i koncertem instrumentalnym w stylu Vivaldiego. Także niewielka przestrzeń weimarskiej kaplicy zamkowej nadawać się mogła do muzyki raczej o szczu-

plej niż o pełnej obsadzie głosów. W każdym razie Bach w latach do roku 1715 wykazuje upodobanie do wyszukanej instrumentacji, które widoczne jest także w naszej kantacie: jedynym i przeważnie solistycznie zastosowanym drewnianym instrumentem dętym jest flet dzióbkowy; w częściach kantaty o pełnej obsadzie głosów dochodzą doń koncertujące skrzypce wyłaniające się z grupy smyczków składającej się z rozdzielonych altówek i samodzielnej niekiedy wiolonczeli (lecz bez drugich skrzypiec). Chór jest, jak zwykle, czterogłosowy; niewątpliwie w bardzo szczupłej obsadzie, jak możemy sądzić choćby ze względu na słaby dźwięk fletu dzióbkowego.

Partia fletu dzióbkowego przedstawia pewien problem dla naszej praktyki muzycznej. Instrument Bachowski w (przypuszczalnie „niskim”) stroju kameralnym stał o tercję niżej od nastrojonych w stroju chórowym organów, podług których w Weimarze grający zwykli stroić swe instrumenty smyczkowe. Jeśli więc flet dzióbkowy grał w B-dur, to brzmiało to tak, jak G-dur pozostałych instrumentów. Gdy Bach wykonywał potem tę kantatę w Lipsku - na Zwiastowanie Marii Pannie, gdyż w Niedzielę Palmową milkła muzyka figuralna - tym razem w G-dur w stroju kameralnym, musiał najniższe miejsca partii fletu w arii (część 5) przenieść wyżej, ponieważ w G-dur leżały one zbyt nisko, by można je było zagrać. Dziś stoimy przed wyborem, albo możemy tu postąpić tak jak Bach, albo wykonywać utwór w wyższym stroju - powiedzmy w A-dur z fletem dzióbkowym E. Bowiem ekspresyjne figury fletu wyraziściej oddają „ślanie” („Unterlegen”), o którym mówi tekst, grane w swym pierwotnym zakresie, a i głosy wokalne w wyższym rejestrze zyskują na blasku.

Wprowadzająca sonata przedstawia zbliżanie nadciągającego Króla Niebios; odświętny, punktowany rytm utworu wskazuje na powiązania z uwerturą francuską, podczas której król zwykł był wkraczać do swej loży (jeszcze wyraźniejsze jest to powiązanie w kantacie 61 na pierwszą niedzielę adwentu, podczas której czytano tę samą relację z Ewangelii; tam utwór wstępny miał rzeczywiście formę uwertury francuskiej). Smyczki towarzyszą początkowo pizzicato, a na krótko przed końcem utworu przechodzą do wytrzymywanych tonów coll' arco. Zostaje przez to osiągnięte wrażenie stopniowego narastania, które kontynuowane jest w następującym potem chórze przez sukcesywne wchodzenie głosów aż do powitalnego pozdrowienia pełnią głosów.

Ów wstępny chór (część 2) jest formalnie nadzwyczaj przejrzyste podzielony. Obie identyczne części krańcowe - utwór ma formę da capo - rozpoczynają się fugą („Himmelskönig, sei willkommen” - „Królu Niebios, bądź pozdrowion”; por. przedruk fragmentu powyżej, str. 73-), która potem przez kanoniczny splot imitacyjny („laß auch uns dein Zion sein” - „zwól też nam twój Syjon być”) dochodzi do homofonicznego zakończenia. Środkowa część składa się z dwóch jednakowych kompleksów kanonicznych („Du hast uns das Herz genommen” - „Zabrałeś ty serca nasze”).

Następujący teraz cytat biblijny nie jest już skomponowany na dawną modłę jako chór, lecz jako recytatyw, być może w zastępstwie swobodnych poetyckich recytatywów, których brak u Francka; lecz już po krótkim wprowadzeniu utwór przechodzi w arioso - cecha znamienna dla młodzieńczego Bacha aż po pierwsze kantaty lipskie.

W instrumentacji trzech następujących teraz arii zaznaczone jest przechodzenie tekstu od całego chrześcijaństwa do pojedynczego chrześcijanina. Trzecia aria zwłaszcza (część 6) ma pełną wyrazu gestykę, która w tamtych czasach musiała być odbierana jako niesamowita.

Chorał „Jesu, deine Passion” („Jezu, twoja męka” - część 7) utrzymany jest w tak zwanym pachelbelowskim typie opracowań chorałowych: każdy wers jest przygotowany imitacyjnie,

zanim wykonany zostanie w długich wartościach nut przez sopran. Lecz także w tym utworze tradycyjna forma przełamywana jest przez indywidualne kształtowanie poszczególnych wersów chorału w głosach towarzyszących. Wskazać tu można np. na żywy ruch przy słowach „Freude” („radość”) lub „Weide” („błogość”) i synkopy przy „Meine Seel auf Rosen geh” („dusza po róż {płatkach} kroczy”).

Końcowy chór ukształtowany jest formalnie jako pendant do chóru wstępnego. Także tu uwagę zwracają ilustratywne indywidualne rysy, zwłaszcza molowa posepność na „Leiden” („męka”). Wynagradzają one słuchaczowi brak szerokiego oddechu i rozbudowanych form z okresu dojrzałego w Lipsku oferując mu za to młodzieńcze, pełne uczucia kształtowanie nawet najmniejszego motywu, niewyczerpane bogactwo pomysłów i dobraną z wielką rozważą obasadę instrumentalną.

## **Wielkanoc**

EPISTOLA: I Kor. V, 6-8 (Chrystus jest naszym barankiem wielkanocnym)

EWANGELIA: Mar. XVI, 1-8 (zmartwychwstanie Chrystusa)

### **Christ lag in Todes Banden - BWV 4**

NBA I/9, 3 - CW: ca 22 min.

- |    |  |     |
|----|--|-----|
| 1. | SINFONIA [v. I, II, va I, II, b.c.]                                    | e C |
| 2. | VERSUS 1 [S, A, T, B (+ c-tto, trbne I-III), v. I, II, va I, II, b.c.] | e C |
|    | <b>Christ lag in Todes Banden</b>                                      |     |
|    | <b>Für unsre Sünd gegeben,</b>   |     |
|    | <b>Er ist wieder erstanden</b>   |     |
|    | <b>Und hat uns bracht das Leben;</b>                                   |     |
|    | <b>Des wir sollen fröhlich sein,</b>                                   |     |
|    | <b>Gott loben und ihm dankbar sein</b>                                 |     |
|    | <b>Und singen halleluja,</b>   |     |
|    | <b>Halleluja.</b>  |     |
| 3. | VERSUS 2 [S + c-tto, A + trbne I, b.c.]                                | e C |
|    | <b>Den Tod niemand zwingen kunnt</b>                                   |     |
|    | <b>Bei allen Menschenkindern;</b>                                      |     |
|    | <b>Das macht alles unsre Sünd,</b>                                     |     |
|    | <b>Kein Unschuld war zu finden.</b>                                    |     |
|    | <b>Davon kam der Tod so bald</b>                                       |     |
|    | <b>Und nahm über uns Gewalt,</b>                                       |     |
|    | <b>Hielt uns in seinem Reich gefangen.</b>                             |     |
|    | <b>Halleluja.</b>  |     |
| 4. | VERSUS 3 [T, v. I + II, b.c.]  | e C |
|    | <b>Jesus Christus, Gottes Sohn,</b>                                    |     |
|    | <b>An unser Statt ist kommen</b>                                       |     |
|    | <b>Und hat die Sünde weggetan,</b>                                     |     |
|    | <b>Damit dem Tod genommen</b>  |     |
|    | <b>All sein Recht und sein Gewalt;</b>                                 |     |
|    | <b>Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,</b>                            |     |
|    | <b>Den Stachel hat er verloren.</b>                                    |     |
|    | <b>Halleluja.</b>  |     |
| 5. | VERSUS 4 [S, A, T, B, b.c.]  | e C |
|    | <b>Es war ein wunderlicher Krieg,</b>                                  |     |
|    | <b>Da Tod und Leben rungen,</b>  |     |



Das Leben behielt den Sieg,  
Es hat den Tod verschlungen.  
Die Schrift hat verkündigt das,  
Wie ein Tod den andern fraß,  
Ein Spott aus dem Tod ist worden.  
Halleluja.

6. VERSUS 5 [B, v. I,II, va I,II, b.c.] e 3  
 Hie ist das rechte Osterlamm,  
Davon Gott hat geboten,  
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm  
In heißer Lieb gebraten,  
Das Blut zeichnet unser Tür,  
Das hält der Glaub dem Tode für,  
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.  
Halleluja.
7. VERSUS 6 [S, T, b.c.] e C  
 So feiern wir das hohe Fest  
Mit Herzensfreud und Wonne,  
Das uns der Herr erscheinen läßt,  
Er ist selber die Sonne,  
Der durch seiner Gnaden Glanz  
Erleuchtet unsre Herzen ganz,  
Der Sünden Nacht ist verschwunden.  
Halleluja.
8. VERSUS 7 [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] e C  
 Wir essen und leben wohl  
In rechten Osterfladen,  
Der alte Sauerteig nicht soll  
Sein bei dem Wort der Gnaden,  
Christus will die Koste sein  
Und speisen die Seel allein,  
Der Glaub will keins andern leben.  
Halleluja.

W historii ewangelickiej muzyki kościelnej Niedziela Wielkanocna, główne właściwie święto chrześcijańskie, często co do znaczenia ustępuje Wielkiemu Piątkowi; posiadamy bowiem bogaty skarbiec kompozycji pasyjnych, któremu przeciwstawić można jedynie naprawdę niewiele wybitnej muzyki wielkanocnej.

Dysproporcję tę obserwuje się również w twórczości Bacha; wydaje się że praca nad pasjami tak bardzo zaabsorbowała jego siły, że z okresu jego dojrzałej twórczości nie mamy już żadnej oryginalnej muzyki na Wielkanocną Niedzielę. Tym bardziej musimy być wdzięczni, że zachował się ten doprawdy niezwykle wczesny utwór, kantata „Christ lag in Todes Banden”, on też musi nam zrekompensować to, że w późniejszych latach utwory wielkanocne nie zostały skomponowane, lub też może nie zachowały się.

Odkąd William H. Scheide wykazał nieautentyczność kantaty 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen” (46), kantatę 4 należy uznać nie tylko za najwcześniejszy utwór wielkanocny, ale w ogóle za jedną z najwcześniejszych kantat Bacha. Powstała zapewne w okresie 1707/1708, w każdym razie przed rokiem 1714<sup>84</sup>, gdyż nie ma w niej jeszcze żadnych śladów „nowoczesnych” form Neumeistra. Nie mamy co prawda pewnego rozeznania co

<sup>84</sup> Ponieważ w Mühlhausen Bach grał na próbę w Wielkanoc (24.IV) 1707 r., nasuwa się, by przyjąć, że kantata 4 powstała na ten dzień. Byłaby wtedy pierwszą zachowaną kantatą Bacha.

do jej formy pierwotnej, bowiem utwór został nam przekazany dopiero w lipskiej kopii głosów z lat 1724 i 1725; musimy więc liczyć się z tym, że najwcześniejsze ujęcie w szczegółach było jeszcze inne. Przeróbki nie mogły jednak być zbyt duże, na to zachowane ujęcie nosi jeszcze zbyt wyraźne znamię utworu młodzieńczego.

Tekst stanowi w całości wielkanocna pieśń Marcina Lutra z 1524 r., swobodne przetworzenie łacińskiej sekwencji „Victimae paschali laudes” w oparciu o starą pieśń „Christ ist erstanden”. Wszystkie strofy Lutrowej pieśni zachowane zostały przez Bacha w brzmieniu użytym za jego czasów. Obrazowy język Lutra nawiązuje wielokrotnie do przedstawień biblijnych, zwłaszcza do Epistoły wielkanocnej i jej porównania Chrystusa do wielkanocnego baranka (strofa 5) oraz wezwania do wymiecienia starego kwaśnego ciasta (strofa 7). Słowa „den Stachel hat er verloren” („[śmierć] oścień utraciła”) nawiązują do Pierwszego Listu do Koryntian XV, 55, a wzmianka o krwi ofiarnej, którą naznaczone są nasze drzwi, powstrzymującej dusiciela, sięga do relacji o wyjściu Izraela z Egiptu (II. Mojż. XII).

Muzyka Bacha przejmując pochodzącą z XVII w. technikę wariacji chorałowej „per omnes versus”. Znaczy to, że melodia chorałowa - po wprowadzającej sinfonii instrumentalnej, w której rozbrzmiewa początkowy wers melodii - pozostaje ta sama przez wszystkie siedem strof pieśni, a jest tylko w najrozmaitszy sposób odmieniana. Bezpośrednim wzorem dla Bacha mogła być wielkanocna kantata Johanna Pachelbela o takim samym tytule, która również wykorzystuje wszystkie strofy pieśni Lutra i wykazuje uderzające paralele z kantatą Bacha, choć co prawda melodia pieśni w niektórych jej strofach nie została użyta.

To, co zwraca uwagę w porównaniu z późniejszymi kantatami Bacha, to całkowity brak wszystkich elementów stylistycznych szkoły neapolitańskiej i koncertu instrumentalnego, a więc recytatywów, arii da capo, tematycznych ritorneli, koncertujących sinfonii wstępnych, czyli, krótko mówiąc, wszystkich form wprowadzonych od czasów Erdmanna Neumeistra. Formalnie kantata reprezentuje koncert chorałowy, taki, który wytworzył się pod koniec XVII w. Ansambl instrumentalny oparty jest na tradycyjnym, pełnym, pięciogłosowym brzmieniu smyczków (z rozdzielonymi altówkami), bez obojów i fletów; towarzyszący głosom wokalnemu chór puzonów pojawia się dopiero przy okazji powtórnego wykonania w roku 1725.

Sinfonia rezygnuje z koncertującego przetwarzania tematu, łączy natomiast ze sobą, na sposób weneckiej sinfonii operowej, krótkie, akordowe, czasem nieco polifonicznie rozluźnione odcinki, przy czym pierwszy wers pieśni, nieco ozdobiony, wykonywany jest - po dwóch wstępnych podejściach na sposób opracowań pieśni przez Georga Böhma - w głosie górnym.

Układ obsady samych strof pieśni jest symetryczny:

|         |       |       |       |       |       |       |       |
|---------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Versus: | 1     | 2     | 3     | 4     | 5     | 6     | 7     |
| obsada: | chór, | duet, | solo, | chór, | solo, | duet, | chór. |

Przy tym nie wydaje się całkiem wykluczone, że w najstarsza wersja kończyła się wiernym powtórzeniem chóru wstępnego z tekstem siódmej strofy (w miejsce prostego chorału).

Również instrumenty potraktowane są na sposób starodawny. Uzupełniająca się wzajemnie rytmika figur skrzypcowych we wstępnym chórze



zapożyczona jest z techniki klawesynowych i organowych partit, tak jak niektóre basowe pochody są wyraźnie inspirowane techniką gry pedałowej na organach. Sposób opracowania poszczególnych strof scharakteryzować można następująco:

*Versus 1:* Melodia chorałowa w długich wartościach nut w sopranie; imitacje w głosach dolnych, swobodna figuracja w instrumentach. Końcowy wers „Halleluja” rozwinięty w część motetową z przyspieszeniem tempa.

*Versus 2:* Duet sopranu i altu nad ościnową figuracją continuo. Melodia pieśni lekko zmieniona i z imitacjami wyprzedzającymi w sopranie.

*Versus 3:* Trio na skrzypce, tenor i continuo. Melodia pieśni w tenorze, z wyjątkiem ostatniego wersu prawie nie ozdobiona, ostatni wers rozluźniony. Żywe motywiczne, (nie tematyczne) figuracje w skrzypkach. Uwarunkowane tekstem zawieszenie na „nichts denn Tods Gestalt” („{nie zostanie} nic jak tylko śmierci pozór”; „adagio”).

*Versus 4:* Motetowy, czterogłosowy chór z continuo, bez innych instrumentów. Melodia chorału w spokojnych wartościach nut w alcie (w transpozycji dominantowej: h-doryckie). Imitacje wyprzedzające i żwawe kontrapunkty w pozostałych głosach.

*Versus 5:* Smyczki, bas i continuo. Każdy wers pieśni podany dwukrotnie po sobie: najpierw w basie, potem, czasami przeniesiony do dominanty, w smyczkach (skrzypce I) do kontrapunktującej melodii basu. Końcowy wers („Halleluja”) znacznie rozluźniony.

*Versus 6:* Duet sopranu z tenorem nad ościnową figuracją continuo. Melodia pieśni nieco zmodyfikowana, podzielona na oba głosy wokalne.

*Versus 7:* Prosty czterogłosowy chorał, instrumenty colla parte.

To, co przy całej starodawności czyni utwór Bacha tak żywym, to wyraziste dostosowanie muzyki do wszystkich zwrotów tekstu. Np. końcowe „Halleluja” zawsze wykonywane jest szczególnie żywo (przez przyspieszenie taktu lub krótkie wartości nut), często także przy zmianie techniki kompozycji. Inne środki wyrazowe dla poszczególnych miejsc tekstu to:

„gefangen” („uwięzła” - Versus 2) - niskie położenie, przejście sopranu niżej altu;

„Gewalt” („gwałt” - Versus 3) - zwielokrotnione chwytty w grze skrzypcowej, figury szesnastkowe w continuo (bas na wzór pedałowego basu organów - obraz wdeptywania?);

„nichts” („nic” - Versus 3) - pauzy we wszystkich głosach;

„wie ein Tod den andern fraß” („jak jedna śmierć drugą połknęła” - Versus 4) - kanony wchodzące w najmniejszym odstępie;

„des Kreuzes Stamm” („drzewo krzyża” - Versus 5) - figura krzyża w głosie wokalnym;

„dem Tode” („śmierci” - Versus 5) - skok w dół z *h* na *Eis* (zmniejszona duodecyma) w głosie wokalnym;

„der Würger” („dusiciel” - Versus 5) - ożywiona figuracja w pierwszych skrzypkach;

„Wonne”, „Sonne”, „Gnaden”, „Herzen” („{z} rozkoszą”, „{jest} słońcem”, „łaski {blask}”, „{nasze} serca” - Versus 6) - ożywiona triolowa figuracja w głosach wokalnych.

Kantata „Christ lag in Todes Banden” jest więc arcydziełem barokowego objaśniania tekstu i jedną z najwspanialszych kompozycji kantatowych z okresu przed Neumeistrem. To, że Bach zachował w niej niezmienny tekst chorału, wynosi ją także pod względem poezji ponad

tuzinkowe modne wytwory XVIII w. i przerzuca zarazem mosty ku chorałowym kantatom dojrzałego Bacha, których kompozycja również oparta jest na czystym tekście pieśni. Co prawda sposób komponowania znacznie się jeszcze w międzyczasie zmieni.

### Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert - BWV 31

NBA I/9, 43 - CW: ca 24 min.

- |    |   |                      |
|----|---|----------------------|
| 1. | SONATA [trba I-III, timp., ob. I-III, taille, fg., v. I, II, va I, II, vc. in rip., b.c.]   | C/Es <sup>85</sup> § |
| 2. | CORO [S I, S II, A, T, B; instr. jak w 1]<br>Der Himmel lacht! die Erde jubiliert<br>Und was sie trägt in ihrem Schoß!<br>Der Schöpfer lebt! Der Höchste triumphieret<br>Und ist von Todesbanden los.<br>Der sich das Grab zu Ruh erlesen,<br>Der Heiligste kann nicht verwesen!  | c/Es C               |
| 3. | RECITATIVO [B, b.c.]<br>Erwünschter Tag! Sei, Seele, wieder froh!<br>Das A und O,<br>Der erst und auch der letzte,<br>Den unsre schwere Schuld<br>In Todeskerker setzte,<br>Ist nun gerissen aus der Not!<br>Der Herr war tot,<br>Und sieh, er lebet wieder!<br>Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder!<br>Der Herr hat in der Hand<br>Des Todes und der Höllen Schlüssel!<br>Der sein Gewand<br>Blutrot besprützt in seinen bitterm Leiden,<br>Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden. | C-c/Es-g C           |
| 4. | ARIA [B, b.c.]<br>Fürst des Lebens! starker Streiter,<br>Hochgelobter Gottessohn!<br>Hebet dich des Kreuzes Leiter<br>Auf den höchsten Ehrentron?<br>Wird, was dich zuvor gebunden,<br>Nun dein Schmuck und Edelstein?<br>Müssen deine Purpurwunden<br>Deiner Klarheit Strahlen sein?   | C/Es C               |
| 5. | RECITATIVO [T, b.c.]<br>So stehe dann, du gottergebne Seele,<br>Mit Christo geistlich auf!<br>Tritt an den neuen Lebenslauf!<br>Auf! von den toten Werken!<br>Laß, daß dein Heiland in dir lebt,<br>An deinem Leben merken!<br>Der Weinstock, der jetzt blüht,<br>Trägt keine tote Reben!<br>Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben!<br>Ein Christe flieht<br>Ganz eilend von dem Grabe!  | a-G/c-B C            |

<sup>85</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego (w wykonaniu lipskim: do stroju kameralnego), następane do stroju kameralnego wykonania weimarskiego.

- Er läßt den Stein,  
Er läßt das Tuch der Sünden  
Dahinten  
Und will mit Christo lebend sein!
6. ARIA [T, v. I, II, va I, II, vc. in rip., b.c.] G/B C  
Adam muß in uns verwesen,  
Soll der neue Mensch genesen,  
Der nach Gott geschaffen ist!  
Du mußt geistlich auferstehen  
Und aus Sündengräbern gehen,  
Wenn du Christi Gliedmaß bist.
7. RECITATIVO [S, b.c.] e-C/g-Es C  
Weil dann das Haupt sein Glied  
Natürlich nach sich zieht,  
So kann mich nichts von Jesu scheiden.  
Muß ich mit Christo leiden,  
So werd ich auch nach dieser Zeit  
Mit Christo wieder auferstehen  
Zur Ehr und Herrlichkeit  
Und Gott in meinem Fleische sehen!
8. ARIA [S, ob. I, violini + viole, b.c.] C/Es  $\frac{3}{4}$   
Letzte Stunde, brich herein,  
Mir die Augen zuzudrücken!  
Laß mich Jesu Freudenschein  
Und sein helles Licht erblicken!  
Laß mich Engeln ähnlich sein!  
Letzte Stunde, brich herein!
9. CHORAL [S, A, T, B, trba I + v. I, b.c. (+ d. drewn., pozostałe instr.)] C-Es C  
**So fahr ich hin zu Jesu Christ,**  
**Mein Arm tu ich ausstrecken;**  
**So schlaf ich ein und ruhe fein;**  
**Kein Mensch kann mich aufwecken**  
**Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,**  
**Der wird die Himmelstür auf tun,**  
**Mich führn zum ewgen Leben.**

Kantata, jedna tych, które Bach komponował w Weimarze co cztery tygodnie, powstała na 21 kwietnia 1715 r. do tekstu Salomona Francka z „Evangelisches Andachts-Opffer”. Franck nawiązuje w niej do wielkanocnej Ewangelii, potem jednak rozwija własne myśli. Pierwsze trzy części świętują zmartwychwstanie Jezusa i oswobodzenie stworzenia. Poczynając od części czwartej (piąta część kantaty) autor zwraca się do poszczególnego chrześcijanina: także on musi „zmartwychwstać duchowo” i odrzucić starego człowieka (część 6). W części siódmej następuje jeszcze raz zwrot kierunku rozważań. Chrześcijanin, który naśladuje Jezusa, musi także z Chrystusem cierpieć, aby razem z nim wstąpić do jego chwały; i myśl ta budzi tęsknotę za śmiercią, tęsknotę którą utwór się kończy: „ostatnia godzina” oznacza nie tylko śmierć, lecz zarazem wskrzeszenie przez Chrystusa (część 8). Potwierdza to końcowy chorał, strofa dodana (1575 w Bonn) do pieśni Nikolausa Hermana „Wenn mein Stündlein vorhanden ist”. Radosne okrzyki wielkanocne kończą się więc mistyczną tęsknotą za śmiercią.

Franck nie szczędzi dosłownych aluzji do innych miejsc w Biblii, np. „der Heiligste kann nicht verwesen” („Najświętszy nie może ulec skażeniu” - Ps. XVI, 10), „das A und O” („alfa i omega” - Obj. I, 8), „Der Herr hat in der Hand des Todes und der Höllen Schlüssel” („Pan ma w dłoni klucze śmierci i piekła” - Obj. I, 18), „Der sein Gewand blutrot besprützt” („Ten, który

swą szatę zboczył krwią czerwoną” - Iz. LXIII, 1), „Auf! von den toten Werken” („Nuże! Precz z martwymi uczynkami” - Hebr. IX, 14), „Adam muß in uns verwesen, soll der neue Mensch genesen, der nach Gott geschaffen ist” („Adam musi w nas przeminąć, by człowiek nowy mógł się zrodzić, według Boga stworzony” - Efez. IV, 24, por. też I Kor. XV, 42-), „so werd ich ... Gott in meinem Fleische sehen” („a będę ... w ciele moim oglądał Boga” - Job XIX, 26).

Pełna, odświętna obsada tej kantaty doznawała w trakcie wielokrotnych wykonań przez Bacha rozmaitych zmian. Wydaje się, że pierwszy szkic Bacha przewidywał obój (?) tylko w części ósmej, w pozostałych zaś ograniczał się do chóru trąbek, chóru smyczków i pięciogłosowego chóru wokalnego. Jeszcze w Weimarze, zapewne w roku 1715, dołączył Bach w częściach 1, 2 i 9 pięciogłosowy chór instrumentów stroikowych (3 oboje, taille i fagot), co prawda zdwajający tylko partie smyczków lub głosów wokalnych, przydający jednak utworowi charakterystycznego blasku.

Przy ponownych wykonaniach lipskich - poświadczono są daty 1724, 1731 i zapewne także 1735 - utworu pomyślanego pierwotnie w C-dur w stroju chórowym, stanął Bach przed opisany wyżej przy okazji kantaty 182 problemem stroju (231), gdy chciał teraz wykonać kompozycję w C-dur w stroju kameralnym. Pominął drewniane instrumenty dęte, w dużej mierze zbędne z punktu widzenia struktury utworu, zatrzymując w 1724 roku tylko pierwszy obój (grający na nim otrzymał głos w C-dur, musiał jednak, przynajmniej w części ósmej, grać na oboju miłosnym), a w roku 1731 także i drugi obój grany teraz na oboju miłosnym (strój w Es-dur, brzmienie: C-dur). Mógł też uczestniczyć w grze fagocista grając jeden z głosów continua w C-dur. Było to jednak - podobnie jak w przypadku kantaty 182 - tylko rozwiązanie połowiczne. Swój pierwotny blask i oryginalną wysokość dźwięku utwór odzyskałby najlepiej przez przetransponowanie w górę do D-dur.

Bach być może zredukował w Lipsku także pięciogłosowość wokalną kantaty do czterogłosowości, jak pozwala przypuszczać zachowana strona tytułowa z 1735 (?) roku; wersja taka jednak się nie zachowała (może opuszczony został tylko drugi sopran?).

W przeciwieństwie do powściągliwego początku kantaty 4, tu wielkanocna radość wybucha w pełni od razu we wprowadzającej, koncertującej sonacie. Fanfarny temat unisono odcina się od drugiego, bardziej figuracyjnego; oba są ze sobą zestawiane w różnych kombinacjach, a pod koniec oba początkowe odcinki rozbrzmiewają w odwrotnej kolejności zamykając utwór.

Chór wstępny (część 2) podchwytuje radosny nastrój sonaty. Jego ogólną formą jest Bar z reprzyą, ale względna samodzielność poszczególnych okresów wskazuje na motetową zasadę szeregowania, która dla dobra interpretacji tekstu nie zanika zupełnie. Powstaje w ten sposób forma o następującej budowie (kursywa: instrumenty bez chóru):

- A fuga chórowa z następującym po niej epilogiem o swobodnej polifonii (wersy 1 - 2)
- A powtórzenie fugi chórowej do wersów 3 - 4
- B «Adagio» - homofoniczny, częściowo polifonicznie rozluźniony chór (wersy 5 - 6)
- C «Allegro» - kanon (wers 6)
- A' *reprzyza taktów 1-8*

Instrumenty są tylko częściowo prowadzone samodzielnie, w odcinkach śpiewanych nigdy jednak nie dominują.

Dla recytatywów Bach stale obiera formę utworu tylko z towarzyszeniem *continua*. Jednak podczas gdy część piąta skomponowana jest w dużej mierze jako sylabicznie deklamowane *secco* (z gamowymi melizmatami na „*fliet*” - „*ucieka*” i „*eilend*” - „*spiesznie*”), a część siódma także jedynie pod koniec przechodzi w *arioso*, to w części trzeciej ma miejsce częsta wymiana między zazwyczaj tylko krótkimi partiami recytatywowymi («*adagio*»), potoczystymi figurami gamowymi («*allegro*») na słowach „*sei ... wieder froh*” („*bądź ... znów radosna*”) i kanonami («*andante*»), których oczywistą funkcją jest interpretacja słów tekstu „*lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder*” („*żyje głowa nasza, więc żyją i członki*”).

Z trzech arii dzieła, pierwsza (część 4) jest również utworem tylko z towarzyszeniem *continua*, tak więc po pełnogłosowym wprowadzeniu następują po sobie trzy utwory z towarzyszeniem *continua* (część 3, 4, 5). Utwór oznaczony „*molto adagio*” czerpie swój materiał tematyczny z czterotaktowego *ritornelu continua*, który w następnych odcinkach wciąż powraca jako nieznacznie odmieniane *ostinato*.

Znacznie śpiewniejsza jest aria „*Adam muß in uns verwesen*” („*Adam musi w nas przemianąć*” - część 6). *Ritornel smyczkowy* ze swymi wstępującymi i zstępującymi liniami melodii zapowiada być może „*nawrócenie*” człowieka, melodyka taktów 3-4 uzyskana jest bowiem ze swobodnej inwersji (odwrócenia) taktów 1-2. Także cała struktura tej dwuczęściowej arii pozwala dostrzec symetryczne uporządkowanie poszczególnych członów, które być może tak samo pomyślane jest jako interpretacja tekstu.

Wreszcie trzecia aria, „*Letzte Stunde, brich herein*” („*Przyjdź, godzino ostatnia*” - część 8) łączy wykonywaną przez sopran i obój *obligato* arię z chóralem „*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*” („*Gdy nadeszła ma godzina*”) rozlegającym się w unisono smyczków. W odróżnieniu od ciepła i pełni brzmienia smyczków w poprzedniej arii, tu panuje mistycznie uduchowiony, nieziemski nastrój, do którego przyczynia się także kontrast wysokiego rejestru sopranu z nisko położoną melodią chorału jak i motywika utworu z jej rozległą kwartową melodyką.

Sluchacz jest już więc przygotowany na ponowne spotkanie z tą samą pieśnią również w chorale końcowym, tym razem w chórze o prostym układzie, lecz z wysoko położonym instrumentalnym głosem *obligato* (pierwsza trąbka + pierwsze skrzypce), również nadającym utworowi promienny nastrój, „*aureole*” pozwalającą myśleć o słowach poprzedzającej arii „*laß mich Engeln ähnlich sein*” („*zwoł podobnym być aniołom*”).

## Kommt, eilet und lauft

### Oratorium wielkanocne - BWV 249

NBA II/7, 3 - CW: ca 47 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. SINFONIA [trba I-III, timp., ob. I, II, sm., fg., b.c.]  | D $\frac{3}{8}$ |
| 2. ADAGIO [fl. tr. lub ob. I, sm., b.c.]  | h $\frac{3}{4}$ |
| 3. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.]   | D $\frac{3}{8}$ |
| Kommt, eilet und lauft, ihr flüchtigen Füße,<br>Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt!<br>Lachen und Scherzen<br>Begleitet die Herzen,<br>Denn unser Heil ist auferweckt. |                 |
| 4. RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.]  | h-h C           |
| Maria Magdalena<br>O kalter Männer Sinn!<br>Wo ist die Liebe hin,<br>Die ihr dem Heiland schuldig seid?   |                 |

- Maria Jakobowa  
 Ein schwaches Weib muß euch beschämen!  
 Piotr  
 Ach, ein betrübtes Grämen  
 Jan  
 Und banges Herzeleid  
 Piotr, Jan  
 Hat mit gesalzenen Tränen  
 Und wehmutsvollem Sehnen  
 Ihm eine Salbung zudedacht,  
 Maria Jakobowa, Maria Magdalena  
 Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.
5. ARIA [S, fl. tr., b.c.] h  $\frac{3}{4}$   
 Maria Jakobowa  
 Seele, deine Spezereien  
 Sollen nicht mehr Myrrhen sein.  
     Denn allein  
     Mit dem Lorbeerkranze prangen,  
     Stillt dein ängstliches Verlangen.
6. RECITATIVO [A, T, B, b.c.] D-h C  
 Piotr  
 Hier ist die Gruft  
 Jan  
 Und hier der Stein,  
 Der solche zugedeckt;  
 Wo aber wird mein Heiland sein?  
 Maria Magdalena  
 Er ist vom Tode auferweckt!  
 Wir trafen einen Engel an,  
 Der hat uns solches kundgetan.  
 Piotr  
 Hier seh ich mit Vergnügen  
 Das Schweißstuch abgewickelt liegen.
7. ARIA [T; v. I, II + fl. d. I, II in 8<sup>va</sup>; b.c.] G C  
 Piotr  
 Sanfte soll mein Todeskummer  
 Nur ein Schlummer,  
 Jesu, durch dein Schweißstuch sein.  
     Ja, das wird mich dort erfrischen  
     Und die Zähnen meiner Pein  
     Von den Wangen tröstlich wischen.
8. RECITATIVO [S, A, b.c.] h-A C  
 Maria Jakobowa, Maria Magdalena  
 Indessen seufzen wir  
 Mit brennender Begier:  
 Ach, könnt es doch nur bald geschehen,  
 Den Heiland selbst zu sehen!
9. ARIA [A, ob. d'am., sm., b.c.] A C  
 Maria Magdalena  
 Saget, saget mir geschwinde,  
 Saget, wo ich Jesum finde,  
 Welchen meine Seele liebt!  
     Komm doch, komm, umfasse mich,  
     Denn mein Herz ist ohne dich  
     Ganz verwaist und betrübt.
10. RECITATIVO [B, b.c.] G-A C  
 Jan  
 Wir sind erfreut,  
 Daß unser Jesus wieder lebt,



Und unser Herz,  
So erst in Traurigkeit zerflossen und geschwebt,  
Vergißt den Schmerz  
Und sinnt auf Freudenlieder;  
Denn unser Heiland lebet wieder.

## 11. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.]

D C, 3

Preis und Dank  
Bleibe, Herr, dein Lobgesang!  
Höll und Teufel sind bezwungen,  
Ihre Pforten sind zerstört;  
Jauchzet, ihr erlösten Zungen,  
Daß man es im Himmel hört!  
Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen,  
Der Löwe von Juda kömmt siegend gezogen!

Utwór ten wyróżnia się spośród wszystkich innych kompozycji kościelnych Bacha tym, że opiera się na akcji śpiewanej\*, a więc nie opowiadanej jedynie przez Ewangelistę: Piotr (tenor) i Jan (bas) śpieszą do grobu Jezusa (część 3). Tu przybyły już Maria Jakubowa (sopran) i Maria Magdalena (alt) i stwierdziły, że ich zamiar namaszczenia zwłok jest daremny (część 4) i że miast przygotowanych balsamów potrzebny jest raczej wawrzyn zwycięstwa (część 5). Piotr i Jan dowiadują się od Marii Magdaleny, że anioł oznajmił im wieść o zmartwychwstaniu (część 6). Piotr znajduje chustę Jezusa i wysuwa - dość dziwny - wniosek, że po tym, jak trzymał w rękach chustę Jezusa będącą świadectwem jego zmartwychwstania, także jego własna śmierć będzie tylko zaśnięciem (część 7)<sup>86</sup>. Również obie niewiasty pragną teraz rychło zobaczyć Jezusa (część 8), gdyż bez niego - Maria Magdalena (część 9) - czują się „całkiem osierocone i stroskane” („ganz verwaiset und betrübt”). Jan nawołuje do radości z powodu zmartwychwstania Jezusa (część 10) i wspólnie śpiewają wszyscy Panu pieśń dziękczynną (część 11).

Bach utwór ten, jako kantatę wielkanocną „Kommt, gehet und eilet” (pierwotnie „Kommt, fliehet und eilet”, zmienione zapewne już przed pierwszym wykonaniem), po raz pierwszy wykonał pierwszego kwietnia 1725 r.; określenie „Oratorium” - i wraz z nim obecny początek tekstu - pojawia się dopiero w nowym opracowaniu z około 1735 r. Jeszcze później, zapewne w latach czterdziestych, Bach ponownie dokonał przeróbek przekształcając duet „Kommt, eilet und laufet” (część 3) na czterogłosowy chór<sup>87</sup>.

Historia tego dzieła stanie się jednak zrozumiała dopiero gdy sobie uprzytomnimy, że mamy tu do czynienia z kościelną parodią *Kantaty pasterskiej* „Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen” (BWV 249a) skomponowanej dla dworu w Weißenfels. Przeróbka tekstu, którą chciałoby się przypisać Picandrowi (49-), jako że jest on autorem *Kantaty pasterskiej*, tak dalece postępuje za pierwowzorem, że arie i końcowy chór mogły zostać przejęte w tej samej kolejności, a tylko recytatywy trzeba było stworzyć od nowa. Pasterze i pasterki składający urodzinowe gratulacje księciu Christianowi stali się uczniami śpieszącymi do grobu Jezusa.

\* Przez postacie uczestniczące w niej (przyp. tłum.).

<sup>86</sup> Lothar i Renate Steiger uważają, że moje sformułowanie „zasługuje na wymianie” (Musik und Kirche 53, 1983, s. 194); lecz niezręczność autora takstu kantaty nie zniknie przez to, że się objaśni historyczno-teologiczne tło wyrażonej przezeń myśli.

<sup>87</sup> Pospolita dziś praktyka rozpoczynania tej części jako duet, a kończenia jako chór, wywodzi się ze zwykłego nieporozumienia spowodowanego przez Wilhelma Rusta, który w BG, t. 21, s.3 (1874) połączył obie wersje, jednak tylko po to, by uniknąć powtórzeń w druku, a nie po to, by zafundować naszej praktyce wykonawczej tę część w nieautoryzowanej wersji.

Przemianę tę ułatwił może stary obyczaj scenicznego przedstawiania historii zmartwychwstania, w każdym razie dobrze zrobimy traktując utwór jako widowisko wielkanocne („Osterspiel”) i nie zastanawiając się nad jego teologiczną wartością. Nawet arbitralne dodanie chorału końcowego w jednym z nowych wydań nie zdoła zrobić z utworu kantaty kościelnej, raczej jeszcze bardziej jego odmienność od kantaty w stylu tradycyjnym.

Wprowadzeniem do utworu są dwie części koncertowe, prawdopodobnie świadkowie zaginionej symfonii instrumentalnej z czasu pobytu w Köthen. Niewykluczone nawet, że część trzecia była pierwotnie finałem owej symfonii. W jej obecnej formie skierowane do góry figury gamowe towarzyszące części wokalne zdają się wprowadzić wyraźnie obrazować bieg „lotnych stóp”. Część środkowa, także w późniejszym opracowaniu chórowym, pozostała duetem.

Pozostałe części w porównaniu z *Kantatą pasterską*, do której opisu odsyłamy tu na str. 663-, nie doznały chyba żadnych daleko idących zmian. Głębokie wrażenie sprawia rozszerzenie zakończenia środkowej partii części dziewiętej dodanym „Adagio”, które słowom „ganz verweisset und betrübt” przydaje uderzającego wyrazu.

Uderzająco zwięzły jest chór końcowy, którego dwuczęściowość ma swój prawzór w krótko przedtem (Boże Narodzenie 1724) skomponowanym *Sanctus* BWV 232<sup>III</sup>.

### *Poniedziałek wielkanocny*

EPISTOLA: Dz. X, 34-43 (kazanie Piotra o Jezusie)

EWANGELIA: Łuk. XXIV, 13-35 (uczniowie w drodze do Emaus)

### **Erfreut euch, ihr Herzen - BWV 66**

NBA I/10, 3 - CW: ca 32 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. [CHÓR. S, A, T, B, trba ad lib., ob. I, II, fg., sm., b.c.]  | D $\frac{3}{8}$ |
| Erfreut euch, ihr Herzen,<br>Entweicht, ihr Schmerzen,<br>Es lebet der Heiland und herrschet in euch.<br>Ihr könnet verjagen<br>Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen,<br>Der Heiland erquicket sein geistliches Reich. |                 |
| 2. RECITATIVO [B, sm., b.c.]  | h-A C           |
| Es bricht das Grab und damit unsre Not,<br>Der Mund verkündigt Gottes Taten;<br>Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod<br>Den Gläubigen vollkommen wohl geraten.   |                 |
| 3. ARIA [B, ob. I, II, fg., sm., b.c.]  | D $\frac{3}{8}$ |
| Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen<br>Vor sein Erbarmen und ewige Treu.<br>Jesus erscheinet, uns Friede zu geben,<br>Jesus berufet uns, mit ihm zu leben,<br>Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.                      |                 |
| 4. RECITATIVO à 2 [A, T, b.c.]  | G-D-A C         |
| Nadzieja<br>Bei Jesu Leben freudig sein<br>Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.<br>Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen<br>Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,   |                 |

Ist wahrer Christen Eigentum.  
 Doch! weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,  
 So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,  
 Mein Heiland ruft mir kräftig zu:  
 „Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,  
 Mein Auferstehn ist euer Trost.“  
 Mein Mund will zwar ein Opfer geben,  
 Mein Heiland! doch wie klein,  
 Wie wenig, wie so gar geringe  
 Wird es vor dir, o großer Sieger, sein,  
 Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe?

Nadzieja  
 Trwoga

Mein {  
 Kein } Auge sieht den Heiland auferweckt,

Es hält ihn {nicht  
 noch} der Tod in Banden.

Nadzieja  
 Wie? darf noch Furcht in einer Brust entstehn?

Trwoga

Läßt wohl das Grab die Toten aus?

Nadzieja

Wenn Gott in einem Grabe lieget,  
 So halten Grab und Tod ihn nicht.

Trwoga

Ach Gott! der du den Tod besieget,  
 Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,  
 Ich glaube, aber hilf mir Schwachen,  
 Du kannst mich stärker machen.  
 Besiege mich und meinen Zweifelmüt,  
 Der Gott, der Wunder tut,  
 Hat meinen Geist durch Trostes Kraft gestärket,  
 Daß er den auferstandnen Jesum merket.

5. [ARIA. A, T, v. solo, b.c.]

A 12

Trwoga

Nadzieja

Ich {furchte zwar  
 furchte nicht} des Grabes Finsternissen

Und {klagete,  
 hoffete,} mein Heil sei {nun  
 nicht} entrissen.

à 2

Nun ist mein Herze voller Trost,  
 Und wenn sich auch ein Feind erbost,  
 Will ich in Gott zu siegen wissen.

6. [CHORAL. S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

fis C

Alleluja! Alleluja! Alleluja!  
 Des solln wir alle froh sein,  
 Christus will unser Trost sein.  
 Kyrie eleis.

Wykonania tej kantaty 10 kwietnia 1724 r. i 26 marca 1731 r. są poświadczane wydrukowanymi tekstami; wersja, w której muzyka do nas dotarła, wydaje się być jeszcze parę lat młodsza (1735?). Mimo to Friedrich Smend wykazał, że mamy przed sobą parodię kantaty

gratulacyjnej BWV 66a (657) z Köthen z 1718 r. Prawdopodobnie historię powstania utworu należy sobie przedstawiać, analogicznie do kantaty 134 (249-), mniej więcej tak, że Bach w 1724 r. mógł przeprowadzić jedynie powierzchowne dopasowanie świeckiego pierwowzoru do kościelnego tekstu, a później, dostrzegając niedostatki parodii, radykalne zmiany połączył z napisaniem nowej partytury - tylko ona się zachowała.

Nieznany autor, któremu przypadło zadanie ułożenia tekstu kantaty na wielkanocny poniedziałek do istniejącej muzyki, wykonał dość zręcznie swe zadanie: pierwotna część końcowa została zastąpiona chorałem i przeniesiona na początek. Treścią tego chóru, jak również i dwóch następujących potem części, jest radość i dziękczynienie za zmartwychwstanie Chrystusa. Następuje teraz duet recytatywowy z ariosową wstawką, oraz duet między „Schwachheit” („Słabością”, alt) i „Zuversicht” („Ufnością”, tenor), oznaczonymi w 1731 r. jako „Furcht” („Trwoga”) i „Hoffnung” („Nadzieja”), którym w pierwowzorze odpowiadają duety między „Pomyślnością Anhalt” i „Fama”. Rudolf Wustmann wskazał na to, że owe alegoryczne postacie zostały wybrane nie bez związku z Ewangelią (Łuk. XXIV, 21: „Wir aber *hoffeten*, er sollte Israel erlösen” - „A myśmy się spodziewali, że on miał odkupić Izraela”; XXIV, 22: „Auch haben uns *erschreckt* etliche Weiber” - „Lecz i niewiasty niektóre z naszych przestraszyły nas”), ale i to nie zapewniło jednak ściślejszego powiązania z czytaniem na wielkanocny poniedziałek.

Wstęp stanowi rozległy chór w formie da capo i z koncertującym ritornelem orkiestrowym. Partii smyczków z towarzyszeniem continua przeciwstawione jest trio instrumentów dętych składające się z dwóch obojów i fagotu; obie grupy koncertują z sobą na przemian. Trąbka ad libitum jest chyba późniejszym dodatkiem; wzmacnia przeważnie - już choćby ze względu na jej zakres dźwięków - tylko najwyżej położoną linię melodii. Partia chóru, po części akordowa, po części swobodnie polifoniczna, wbudowana jest odcinkami w dominującą partię orkiestry (31-); liczne partie duetowe - już na początku części wokalne („Erfreut euch, ihr Herzen” - „Radujcie się, serca”, „entweichet, ihr Schmerzen” - „ustąpcie, cierpienia”) - w świeckim prawzorze przypadały „Pomyślności Anhalt” oraz „Famie” i zapewne także w kantacie wielkanocnej powinny być obsadzone przez solistów. Część środkowa ustępuje obu częściom końcowym nie tylko potęgą brzmienia ale i tempem („andante”), choć powiązana jest (po pojawieniu się na początku nowej, chromatycznej melodyki w głosach wokalnych) z częściami głównymi wciąż tą samą tematyką partii instrumentalnej.

Po krótkim recytatywie z towarzyszeniem smyczków następuje wspaniała aria basowa (część 3), która swe taneczne ożywienie przejęła ze świeckiego pierwowzoru. Z połączonych partii drewnianych instrumentów dętych i smyczków wylaniają się niekiedy, koncertując ze sobą, pierwszy obój i pierwsze skrzypce.

Z częścią czwartą rozpoczyna się dialog między Trwogą i Nadzieją. Utwór ów, z towarzyszeniem continua, jest wielowarstwowym tworem o następującej budowie:

recytatyw - duet - recytatyw

W pierwszy recytatyw jest jednak wpleciony ariosowy odcinek do słów Zbawiciela „Mein Grab und Sterben bringt euch Leben ...” („Mój grób i śmierć przynosi wam życie ...”), a duet jest podzielony na dwie części: po rozwiniętym imitacyjnym przebiegu następuje jego skrócone powtórzenie (AA'). Tekst wykazuje miejscami rozwidlenia typowe dla kantat Hunolda, a więc dla świeckiego prawzoru z Köthen:

Hoffnung: „Mein  
Furcht: „Kein } Auge sieht den Heiland auferweckt...”

(Nadzieja: „widzi me }  
Trwoga: „nie widzi } oko wskrzeszonego Zbawiciela...”

W przeciwieństwie do duetowego odcinka części czwartej opartego na zasadzie imitacyjnej, partia duetowa w następującej teraz arii (część 5) jest przeważnie homofoniczna. W sytuacji, gdy obligatoryjne skrzypce solo przechodzą po krótkim motywie czołowym do koncertującej figuracji, a więc mają uderzająco niewielki udział w rozwoju tematycznym, urok utworu tkwi w tematyce wokalne, która co prawda jest w obu głosach wokalnych podobna, oddaje jednak muzycznie charakterystyczne różnice - także miejscami rozwidlonego - tekstu:

Alto  
Trwoga

Tenore  
Nadzieja

(„furchte” to dawna forma „fürchtete” - „bałam się”).

Zakończenie kantaty stanowi trzecia strofa średniowiecznej pieśni wielkanocnej „Christ ist erstanden” w prostym układzie chóru.

### Bleib bei uns, denn es will Abend werden - BWV 6

NBA I/10, 45 - CW: ca 26 min.

- [CHÓR. S, A, T, B, ob. I, II, ob. da c., sm., b.c.] c  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$   
„Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget.”
- ARIA [A, ob. da c. lub va, b.c.] Es  $\frac{3}{8}$   
Hochgelobter Gottessohn,  
Laß es dir nicht sein entgegen,  
Daß wir itzt vor deinem Thron  
Eine Bitte niederlegen:  
Bleib, ach bleibe unser Licht,  
Weil die Finsternis einbricht.
- CHORAL [S, vc. picc., b.c.] B  $\frac{3}{4}$   
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,  
Weil es nun Abend worden ist,  
Dein göttlich Wort, das helle Licht,  
Laß ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letztn betrübten Zeit  
Verleih uns, Herr, Beständigkeit,  
Daß wir dein Wort und Sakrament  
Rein bhaltten bis an unser End.

4. RECITATIVO [B, b.c.] d-g C  
 Es hat die Dunkelheit  
 An vielen Orten überhand genommen.  
 Woher ist aber dieses kommen?  
 Bloß daher, weil sowohl die Kleinen als die Großen  
 Nicht in Gerechtigkeit  
 Vor dir, o Gott, gewandelt  
 Und wider ihre Christenpflicht gehandelt.  
 Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen.
5. ARIA [T, sm., b.c.] g C♯  
 Jesu, laß uns auf dich sehen,  
 Daß wir nicht  
 Auf den Sündenwegen gehen.  
 Laß das Licht  
 Deines Worts uns helle scheinen  
 Und dich jederzeit treu meinen.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] g C  
**Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,  
 Der du Herr aller Herren bist;  
 Beschirm dein arme Christenheit,  
 Daß sie dich lob in Ewigkeit.**

Tekst części wstępnej, Łukasz XXIV, 29, zaczerpnięty jest z Ewangelii na poniedziałek wielkanocny. Nieznany autor, idąc za wieloraką tradycją, pojmując odchodzące światło, zapadającą noc i prośbę uczniów, by nie zostali pozostawieni sami w ciemnościach, jako powszechnie przyjęte symbole chrześcijańskiego doświadczania wiary. Nie wchodząc głębiej w relację Ewangelii o drodze do Emaus, autor tekstu sławi Jezusa jako światło w grzesznych ciemnościach świata. Suchy dydaktyzm i dość zręcznie wplecione pod koniec części czwartej nawiązanie do Objawienia II, 5 („Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen” - „Dlatego też świecznik przewróciłeś”) wskazują może na jakiegoś teologa, jako na autora libretta (38-).

Dwie części zawierające chorał rozczłonkują utwór. Pierwszą połowę utworu zamyka niemiecka wersja „Vespera iam venit” Philippa Melanchtona (1579) z dołączoną, dopisaną przez Nikolausa Selneckera strofą (1572), drugą połowę - druga strofa pieśni Lutra „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort” (1542). Nie ma jednak żadnych oznak, by Bach miał wykonać obie połowy oddzielone, np. przed i po kazaniu.

O ile trudno przyznać wartości poetyckie tekstowi, o tyle muzyka Bacha jest wyjątkowa. Wspaniały chór wstępny jest godny podziwu. Chór obojów (dwa oboje, jeden obój myśliwski) z towarzyszeniem smyczków i continua wykonuje temat o wymownej gestyce, który wkrótce powtarza chór na początkowych słowach tekstu. W homofonicznych odcinkach chórowych i instrumentalnych interludiach prowadzenie przejmują na zmianę chór, oboje i smyczki, zanim, jako część środkowa („andante” i przepisane allabreve wymagają oczywiście przyspieszenia w stosunku do obu nie oznakowanych części skrajnych), nastąpi rodzaj fugi chórowej z czterema tematami, najpierw tylko z towarzyszeniem continua (chór solistów?), potem również wtórujących instrumentów (chór ripienistów?). Zakończenie stanowi skrócone powtórzenie części początkowej.

W części drugiej chciano niekiedy, z pewnością niesłusznie, dostrzegać parodię jakiegoś utworu świeckiego. Że tak nie jest, dowodzi tego to, że autograf partytury ma charakter brudnopisu oraz poglądowo skierowany ku górze ruch początku tematu, alokucja „Hochgelobter Gottessohn” („Wysoce pochwalony Synu Boży”). W niezrównany sposób przedstawione jest

poglądowo w drugiej części arii zapadanie ciemności („Finsternis”) przez opadające kroki całotonowe. Niezwykły, i stąd też o szczególnym uroku, jest wybór altowego rejestru nie tylko dla głosu wokalnego, lecz także dla instrumentu obbligato, oboju myśliwskiego, który przy późniejszym ponownym wykonaniu wymieniony został na altówkę.

Następujący potem chorał (część 3), znany z transkrypcji na organy wśród „chorałów Schüblerowskich” (z numerem BWV 649), wymaga jednego tylko instrumentu obbligato w rejestrze tenorowym, violoncello piccolo (44-), instrumentu którego wirtuozowskie figuracje oplatają chorał wykonywany bez ozdobników przez sopran.

Krótkie secco, jedyny recytatyw kantaty, prowadzi do arii tenorowej (część 5), której motyw czołowy, wykonywany początkowo w partii smyczków, potem przez głos wokalny, ma z pewnością przedstawiać krzyż:



Chór w prostym układzie zamyka wywierający głębokie wrażenie utwór.

#### Ich bin ein Pilgrim auf der Welt - BWV Anh. I 190

Por. NBA I/33, Kritischer Bericht, s. 58-59. Muzyka niemal w całości zaginęła.

1. [RECYTATYW]: Ich bin ein Pilgrim auf der Welt
2. ARIA: Lebe wohl, du Sündenwüste
3. [RECYTATYW]: Was sollt ich mich noch lange sehnen
4. ARIA [B, b.c.]: Wenn ich nicht soll Jesum haben
5. [RECYTATYW]: Bei Jesu bin ich auch nicht fremde
6. CHORAL: O süßer Herre Jesu Christ

D(?) 3

Bach skomponował tę kantatę zapewne na 18 kwietnia 1729 r. do tekstu z rocznika Picandra z 1728 r. (49-). Zachował się jednak tylko krótki fragment czwartej części (zakończenie części środkowej), zaś chorał końcowy prawdopodobnie został nam przekazany w wydaniem przez Carla Philippa Emanuela Bacha zbiorze czterogłosowych chorałów swego ojca (BWV 342). Nie wystarcza to jednak, by sobie wyrobić choćby tylko przybliżone wyobrażenie o pierwotnej postaci kantaty.

*Trzeci dzień świąt Wielkiejnocy*

EPISTOLA: Dz. XIII, 26-33 (Pawel głosi kazanie w Antiochii)

EWANGELIA: Łuk. XXIV, 36-47 (Jezus ukazuje się uczniom w Jerozolimie)

**Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß - BWV 134**

NBA I/10, 71 - CW: ca 20 min.

1. RECITATIVO [A, T, b.c.] B-B C  
Tenor  
 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß,  
 Empfindet Jesu neue Güte  
 Und dichtet nur auf seines Heilands Preis.  
Alt  
 Wie freuet sich ein gläubiges Gemüte?
  
2. ARIA [T, ob. I, II, sm., b.c.] B 3  
 Auf! Gläubige, singet die lieblichen Lieder,  
 Euch scheint ein herrlich verneuetes Licht.  
 Der lebende Heiland gibt selige Zeiten,  
 Auf! Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,  
 Bezahlet dem Höchsten mit Danken die Pflicht.
  
3. RECITATIVO [A, T, b.c.] g-Es C  
Tenor  
 Wohl dir! Gott hat an dich gedacht,  
 O Gott geweihtes Eigentum!  
 Der Heiland lebt und siegt mit Macht.  
 Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm  
 Muß hier der Satan furchtsam zittern  
 Und sich die Hölle selbst erschüttern.  
 Es stirbt der Heiland dir zugut  
 Und fährt vor dich zu der Höllen,  
 Sogar vergießet er sein kostbar Blut,  
 Daß du in seinem Blute siegst,  
 Denn dieses kann die Feinde fällen,  
 Und wenn der Streit dir an die Seele dringt,  
 Daß du alsdann nicht überwunden liegst.  
Alt  
 Der Liebe Kraft ist vor mich ein Panier  
 Zum Heldenmut, zur Stärke in den Streiten:  
 Mir Siegeskronen zu bereiten,  
 Nimmst du die Dornenkrone dir,  
 Mein Herr, mein Gott, mein auferstandnes Heil,  
 So hat kein Feind an mir zum Schaden teil.  
Tenor  
 Die Feinde zwar sind nicht zu zählen.  
Alt  
 Gott schützt die ihm getreuen Seelen.  
Tenor  
 Der letzte Feind ist Grab und Tod.  
Alt  
 Gott macht auch den zum Ende unsrer Not.
  
4. ARIA [A, T, sm., b.c.] Es 4  
 Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben  
 Und bringen ein Opfer der Lippen vor dich.  
 Der Sieger erwecket die freudigen Lieder,  
 Der Heiland erscheint und tröstet uns wieder  
 Und stärket die streitende Kirche durch sich.



5. RECITATIVO [A, T, b.c.] c-B C  
 Tenor  
 Doch würke selbst den Dank in unserm Munde,  
 Indem er allzu irdisch ist;  
 Ja schaffe, daß zu keiner Stunde  
 Dich und dein Werk kein menschlich Herz vergißt;  
 Ja, laß in dir das Labsal unsrer Brust  
 Und aller Herzen Trost und Lust,  
 Die unter deiner Gnade trauen,  
 Vollkommen und unendlich sein.  
 Es schließe deine Hand uns ein,  
 Daß wir die Wirkung kräftig schauen,  
 Was uns dein Tod und Sieg erwirbt,  
 Und daß man nun nach deinem Auferstehen  
 Nicht stirbt, wenn man gleich zeitlich stirbt,  
 Und wir dadurch zu deiner Herrlichkeit eingehen.
- Alt  
 Was in uns ist, erhebt dich, großer Gott,  
 Und preiset deine Huld und Treu.  
 Dein Auferstehen macht sie wieder neu,  
 Dein großer Sieg macht uns von Feinden los  
 Und bringet uns zum Leben;  
 Drum sei dir Preis und Dank gegeben.
6. CHORUS [S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] B 3  
 Erschallet, ihr Himmel, erfreue dich, Erde,  
 Lobsinge dem Höchsten, du glaubende Schar!  
 Es schauet und schmecket ein jedes Gemüte  
 Des lebenden Heilands unendliche Güte,  
 Er tröstet und stellet als Sieger sich dar.

W przypadku tej kantaty, tak jak w przypadku BWV 66 (242-), mamy przed sobą parodię muzyki gratulacyjnej z Köthen, BWV 134a (666); tym razem jednak zachowała się większa ilość materiałów źródłowych, tak iż możemy przesledzić dokładniej historię powstania.

Pierwowzór powstał jako kantata noworoczna na pierwszego stycznia 1719 r. Już w pierwszym roku swego urzędowania w Lipsku dostrzegł Bach sposobność wykonania muzyki z Köthen - bez części piątej i szóstej - do tekstu kościelnego podczas nabożeństwa. Zmiany, które były tu konieczne, polegają zasadniczo na dostosowaniu partii śpiewanych do nowo ułożonego tekstu. Bach kazał więc najpierw skopiować bez tekstu głosy wokalne kantaty gratulacyjnej (bez wyłączonych części), a potem sam naniósł tekst i poczynił konieczne zmiany w zapisie nutowym. Głosy instrumentalne świeckiego utworu mogły być użyte ponownie - zwiększona została jedynie ich ilość przez wykonanie dubletów - i nawet nie trzeba było sporządzać partytury: partytura kantaty noworocznej opatrzona kilkoma słowami kluczowymi stanowiła wystarczające oparcie dla kompozytora do poprowadzenia wykonania (próbą sporządzenia nowej partytury nie wyszła, zapewne z powodu braku czasu, poza odpis pierwszego arkusza).

Jest oczywiste, że taka powierzchowna przeróbka świeckiego utworu na kościelną kantatę nie mogła kompozytora zadowolić na dłuższą metę. W szczególności musiało mu się wydać niewystarczające przejście recytatywów do nowego tekstu z zachowaniem prawie wszystkich nut, skomponował więc do jednego z następnych wykonań - zapewne tego, które poświadczona jest wydrukowanym tekstem z 1731 r. - na nowo części 1, 3 i 5 zaopatrując głosy w zapisy mające zakryć zmienione miejsca.

Jednak wydaje się, że Bach zapragnął w końcu mieć także nową partyturę utworu z dokonanymi przez siebie w międzyczasie ulepszeniami. Powstał więc, przypuszczalnie dopiero po 1731 r., autograf czystopisu partytury, która to wersja zawierała nie tylko już skomponowane na nowo recytatywy, lecz także liczne ulepszenia zarówno w ariach jak i w końcowym chórze, które co prawda w poszczególnych przypadkach są najczęściej nieznaczne, w sumie jednak przynoszą gruntownie zrewidowaną wersję kantaty. Jedynie tym ujęciem zainteresowana jest dzisiejsza praktyka wykonawcza, poczynione bowiem zmiany stanowią bez wyjątku ulepszenia.

Choć kantata w trakcie historii swego powstawania stała się pełnowartościową, odświętną kantatą kościelną, nie może jednak wyprzeć się swego świeckiego pochodzenia. Uwagę zwraca zwłaszcza brak cytatu z Biblii oraz chorału, gdyż, w odróżnieniu od kantaty 66, Bach pozostawił na końcu część chórową nie wymieniając jej na chorał.

Tekst nie nawiązuje wcale do czytania na ten dzień; wspomina zmartwychwstanie Chrystusa, zachęca do pieśni dziękczynnych, przypomina o cierpieniach Chrystusa i zstąpieniu do piekiel, o pociesze, jakiej doznaje przez zmartwychwstanie Chrystusa kościół walczący jak i każdy z osobna aż po swą śmierć, a kończy dziękczynnym chórem na cześć Chrystusa zwycięzcy.

Muzyka Bacha, zwłaszcza swym często przejawiającym się dialogowym charakterem, przypomina o występowaniu w świeckim pierwowzorze alegorycznych postaci „Czasu” i „Opatrzności Bożej”. Dotyczy to wszystkich trzech recytatywów, zwłaszcza jednak końcowego chóru, którego duetowe partie można zapewne sobie wyobrazić - jak w chórze wstępnym kantaty 66a - obsadzone solistami.

## Ich lebe, mein Herze - BWV 145

NBA I/10, 113 i 141 - CW: ca 19 min.

CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

D C

**Auf, mein Herz, des Herren Tag  
Hat die Nacht der Furcht vertrieben:  
Christus, der im Grabe lag,  
Ist im Tode nicht geblieben.  
Nunmehr bin ich recht getröst',  
Jesus hat die Welt erlöst.**

CORO [S, A, T, B, trba; sm. + ob. I, II; b.c.]

D  $\frac{3}{4}$

„So du mit deinem Munde bekennest Jesum, daß er  
der Herr sei, und gläubest in deinem Herzen, daß  
ihn Gott von den Toten auferwecket hat, so wirst du selig.”

1. ARIA DUETTO [S, T, v. I solo, b.c.]

D  $\frac{2}{4}$

Jezus  
Dusza

{ Ich lebe, mein Herze, } zu { deinem } Ergötzen,  
{ Du lebest, mein Jesu, } { meinem }

{ Mein } Leben erhebet { dein } Leben empor.  
{ Dein }

oba glosy

Die klagende Handschrift ist völlig zerrissen,  
Der Friede verschaffet ein ruhig Gewissen  
Und öffnet den Sündern das himmlische Tor.

2. RECITATIVO [T, b.c.]

h-h C

Nun fordre, Moses, wie du willst,

Das dräuende Gesetz zu üben,  
 Ich habe meine Quittung hier  
 Mit Jesu Blut und Wunden unterschrieben.  
 Dieselbe gilt;  
 Ich bin erlöst, ich bin befreit  
 Und lebe nun mit Gott in Fried und Einigkeit;  
 Der Kläger wird an mir zuschanden,  
 Denn Gott ist auferstanden.  
 Mein Herz, das merke dir!

## 3. ARIA [B, trba, fl. tr., ob. d'am. I, II, v. I, II, b.c.]

D  $\frac{3}{4}$ 

Merke, mein Herze, beständig nur dies,  
 Wenn du alles sonst vergißt,  
 Daß dein Heiland lebend ist!  
 Lasse dieses deinem Gläuben  
 Einen Grund und Feste bleiben,  
 Auf solche besteht er gewiß.  
 Merke, meine Herze, nur dies!

## 4. RECITATIVO [S, b.c.]

A-fis C

Mein Jesus lebt!  
 Das soll mir niemand nehmen,  
 Drum sterb ich sonder Grämen.  
 Ich bin gewiß  
 Und habe das Vertrauen,  
 Daß mich des Grabes Finsternis  
 Zur Himmelherrlichkeit erhebt.  
 Mein Jesus lebt!  
 Ich habe nun genug,  
 Mein Herz und Sinn  
 Will heute noch zum Himmel hin,  
 Selbst den Erlöser anzuschauen.

## 5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

fis  $\frac{3}{4}$ 

**Drum wir auch billig fröhlich sein,  
 Singen das Halleluja fein  
 Und loben dich, Herr Jesu Christ;  
 Zu Trost du uns erstanden bist.  
 Halleluja!**

Historia powstania tego utworu nie da się w sposób pewny zrekonstruować, ponieważ zachował się tylko w odpisie z XIX wieku (i jego kopiach). Tekst części oznaczonych powyżej numerami od 1 do 5 pochodzi z rocznika Picandra z 1728 r. (49-), a Bach skomponował do niego muzykę zapewne któregoś następnego roku niewiele później, może już na 19 kwietnia 1729 r. W tej postaci utwór ma co prawda dość niewielkie rozmiary i można przypuszczać, że Bach - podobnie jak w innych kantatach z tego rocznika, np. BWV 174 (312-) lub 188 (505-) - umieścił na jego początku część jakiegoś koncertu jako symfonię wprowadzającą. W zachowanych dziś źródłach nie ma jednak nic co by to poświadczało. Zamiast tego na początku utworu zostały umieszczone dwie części, których przynależność do tej kantaty musi pozostać wątpliwa, mianowicie prosty chorał skomponowany niewątpliwie przez Bacha „Auf, mein Herz, des Herren Tag” - pierwsza strofa pieśni Caspara Neumanna (ok. 1700) - oraz część „So du mit deinem Munde bekennest Jesum” Georga Philippa Telemanna z kantaty o takimż tytule, która to część, choć tu umieszczona na drugim miejscu, posłużyła jednak za tytuł zachowanemu odpisowi.

Czy umieszczenie na początku utworu Telemanna pochodzi od Bacha, i jaką funkcję miał chorał „Auf, mein Herz, des Herren Tag” („Nuże me serce, Niedziela Pańska”), pozostaje niewyjaśnione; zmiany te mają jednak oczywisty związek ze zmianą przeznaczenia tekstu napisanego pierwotnie na trzeci dzień świąt wielkanocnych, jako że w swej rozszerzonej postaci kantata przypisana została (w zachowanym odpisie) wielkanocnej niedzieli.

Część „So du mit deinem Munde bekennest Jesum” („Jeśli ustami swymi wyznasz Jezusa”; tekst: Rzym. X, 9), którą w kantacie Telemanna poprzedza instrumentalna sinfonia na ten sam temat, ma charakterystyczną dla Telemanna dwuczęściową formę: pierwszą część stanowi duet koncertistów (sopranu i altu) z towarzyszeniem continua, a dopiero z początkiem drugiej części („so wirst du selig” - „zbawiony będziesz”) wchodzi czterogłosowa fuga chórowa wzmocniona obojami i smyczkami oraz częściowo samodzielnie prowadzoną trąbką. I choć banalny temat wstępny w sąsiedztwie Bachowskiej muzyki sprawia przykre wrażenie, to jednak Telemann umie efektownie realizować swoje pomysły.

Tekst Picandra - tak jak i tekst kantaty 134 - nie nawiązuje bliżej do czytań na trzeci dzień świąt wielkanocnych. Początek stanowi duet sopranu i tenoru z udziałem obligatoryjnych skrzypiec solo, którego charakterystyczne rozwidlenia

Jesus: „Ich lebe, mein Herze, } zu } deinem } Ergötzen”  
 Seele: „Du lebest, mein Jesu, } } meinem }

(Jezus: „Ja żyję, me serce, } } twojej } radości”,  
 Dusza: „Ty żyjesz, mój Jezu, } } mojej }

znów przypominają gratulacyjne kantaty Hunolda z Köthen (33-) i budzą podejrzenie, że utwór może być parodią jakiegoś utworu Bacha z Köthen - przypuszczenie, którego nie można ani obalić, ani udowodnić. W każdym razie także w prowadzeniu głosów w partiach wokalnych jest tak wiele dźwięcznych paralelizmów, i nawet partie imitacyjne podporządkowują się tak ochoczo zaborczej periodyce, że odnajdujemy tu wszystkie cechy duetu z kantaty świeckiej.

Następujący potem recytatyw secco podkreśla swym tekstem, że ofiara śmierci Jezusa przypiętowała pokój z Bogiem, a ariosowe zakończenie „Mein Herz, das merke dir” („Serce me, zważ to sobie”) podaje zarazem hasło dla następującej teraz arii. Owa basowa aria (część 3) wymaga największej obsady w obrębie kantaty: trąbki, fletu poprzecznego, dwóch obojów miłosnych (które zresztą bez przeszkód mogą być zastąpione przez zwykłe oboje), dwojga skrzypiec i continua; zadziwia jednak, że nie jest wymagana altówka. Również ta część jest bardzo bliska świeckiej twórczości Bacha i mogłaby być parodią, na co mogłyby wskazywać oprócz jej tanecznego charakteru, periodycznego ucłonowania jej tematyki, rozwiniętego ritornelu wstępnego, także odmiany tekstu (na początku: „Merke, mein Herze, beständig nur dies” - „Zważaj, me serce, wciąż tylko to”, w da capo: „Merke, mein Herze, merke nur dies” - „Zważaj me serce, zważaj tylko to”) - gdyby przekaz nie wykazywał tak wielu wątpliwych miejsc, że niejasnym jest, które osobliwości utworu należy tłumaczyć historią jego powstania, a które niedokładnością kopisty.

Recytatyw (część 4) daje wyraz przekonaniu, że teraz także śmierć jest już tylko początkiem niebiańskich radości. Kantata kończy się chorałem w prostym układzie, czternastą strofą wielkanocnej pieśni „Erschienen ist der herrlich Tag” Nikolausa Hermana (1560).

### Der Friede sei mit dir - BWV 158

NBA I/10, 131 - CW: ca 12 min.

1. RECITATIVO [B, b.c.] D-G C

Der Friede sei mit dir,  
Du ängstliches Gewissen!  
Dein Mittler stehet hier,  
Der hat dein Schuldenbuch  
Und des Gesetzes Fluch  
Verglichen und zerrissen.  
Der Friede sei mit dir,  
Der Fürste dieser Welt,  
Der deiner Seele nachgestellt,  
Ist durch des Lammes Blut bezwungen und gefällt.  
Mein Herz, was bist du so betrübt,  
Da dich doch Gott durch Christum liebt?  
Er selber spricht zu mir:  
Der Friede sei mit dir!
2. ARIA CON CHORALE [S + ob., B, v. solo, b.c.] G C

Welt, ade, ich bin dein müde,  
Salems Hütten stehn mir an,  
**Welt, ade! ich bin dein müde,**  
**Ich will nach dem Himmel zu,**  
Wo ich Gott in Ruh und Friede  
Ewig selig schauen kann.  
**Da wird sein der rechte Friede**  
**Und die ewig stolze Ruh.**  
Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,  
**Welt, bei dir ist Krieg und Streit,**  
**Nichts denn lauter Eitelkeit;**  
Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.  
**In dem Himmel allezeit**  
**Friede, Freud und Seligkeit.**
3. RECITATIVO [B, b.c.] e-e C

Nun Herr, regiere meinen Sinn,  
Damit ich auf der Welt,  
So lang es dir mich hier zu lassen noch gefällt,  
Ein Kind des Friedens bin,  
Und laß mich zu dir aus meinen Leiden  
Wie Simeon in Frieden scheiden!

Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,  
Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.
4. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] e C

**Hier ist das rechte Osterlamm,**  
**Davon Gott hat geboten;**  
**Das ist hoch an des Kreuzes Stamm**  
**In heißer Lieb gebraten.**  
Des Blut zeichnet unsre Tür,  
Das hält der Glaub dem Tode für;  
Der Würger kann uns nicht rühren.  
Alleluja!

Kantata ta, z powodu niedostatku zachowanych źródeł, nasuwa nie mniej zagadek niż kantata poprzednio omawiana. Nie znany jest ani autor tekstu, ani historia powstania kompozycji, a jeśli nas wszystko nie zwodzi, w przekazanej wersji mamy przed sobą twór fragmentaryczny złożony z kilku pierwotnie nie należących do siebie części, który pozwala jedynie na bardzo ułomne wnioski co do oryginalnej postaci kantaty.

Za Philippem Spittą (II, s. 785-) musimy przyjąć, że aria (część 2) i następujący po niej recytatyw (część 3) stanowią najstarszy zachowany fragment. Ich tekst, traktujący o tęsknocie za śmiercią i za niebiańskim życiem, nie jest oczywiście żadną oryginalną poezją wielkanocną i wydaje się, że był przeznaczony na święto Oczyszczenia Marii Panny (tytuł na okładce przekazanego jedynie w odpisie utworu wymienia jako jego przeznaczenie zarówno Oczyszczenie Marii Panny jak i trzeci dzień świąt wielkanocnych), bowiem część trzecia wyraźnie nawiązuje do Symeona, którego słowa „Teraz puszczasz sługę swego, Panie, w pokoju” należą do Ewangelii na ten dzień (542-).

Czas powstania obu tych środkowych części jest niepewny. Spitta myśli o weimarskim okresie Bacha i chciałby przypisać tekst Salomonowi Franckowi; nie udało się jednak znaleźć na to żadnego należytego potwierdzenia. Musiałaby wtedy zostać dokonana w Lipsku przynajmniej gruntowna przeróbka także tych części.

Również obsada arii (część 2) ma najwidoczniej dotąd niewyjaśnioną prehistorię. Część ta stanowi centrum kantaty i jest arcydziełem Bachowskiego kunsztu: basowa aria z obligatoryjnymi, prawdziwie wirtuozowsko potraktowanymi skrzypcami solo złączona jest z pierwszą strofą pieśni „Welt, ade, ich bin dein müde” Johanna Georga Albinusa (1649) do melodii Johanna Rosenmüllera wykonywaną wspólnie przez sopran i obój. Osobliwym jest tylko, że skrzypce nigdy nie schodzą poniżej *d'* (struna *g* instrumentu nie jest wykorzystywana), co więcej, w jednym nawet miejscu *cis'*, którego należałoby się spodziewać, zostało najwidoczniej pominięte. Czy obligatoryjnym instrumentem był może pierwotnie (lub przejściowo) flet poprzeczny? Nie mniej problematyczną zdaje się kwestia, czy melodia chorału od samego początku była powierzona sopranowi i obojowi, zwłaszcza, że obój w pozostałych częściach nie ma już nic do roboty. Być może *cantus firmus* był pierwotnie wykonywany czysto instrumentalnie i dopiero później został powierzony głosowi wokalnemu; tak w każdym razie postąpił najwidoczniej Bach w niektórych swoich weimarskich kantatach (BWV 80 i 161).

Część trzecia rozpoczyna się jako proste *secco*, przechodzi jednak potem w *arioso*, które swym tekstem - i, co znamienne, także muzyką - odwołuje się do części drugiej, zjawisko, które spotykamy także w niektórych innych kantatach Bacha, powstałych około roku 1726, np. w kantacie „Ich will den Kreuzstab gerne tragen” (BWV 56; 483-).

Części druga i trzecia są więc przypuszczalnie wyrwanym z kontekstu fragmentem, a części pierwsza i czwarta zostały dołączone w zamiarze przydania fragmentowi nowych ram, tym razem z przeznaczeniem na trzeci dzień świąt wielkanocnych. Wynika to z wyboru chorału końcowego, piątej strofy Lutrowej pieśni „Christ lag in Todesbanden” (1524), jak również z wymienienia „krwi Baranka” („des Lammes Blut”) w części pierwszej, a także ze słów „On sam przemawia do mnie: pokój niech będzie tobie” („Er selber spricht zu mir: Der Friede sei mit dir”); bowiem jeśli nawet Ewangelia na Oczyszczenie Marii Panny także mówi już o pokoju (por. wyżej), to jednak sam Jezus słowa „Pokój wam” („Friede sei mit euch”) wypowiada tylko w Ewangelii na trzeci dzień świąt wielkanocnych. Także ta wstępna część, choć tylko z towarzyszeniem *continua*, jest kunsztownie ukształtowana muzycznie trzema *ariosowymi* od-

cińkami, za każdym razem do tekstu „Der Friede sei mit dir”, na początku, w środku recytatywu i - najbardziej rozwinięty - na zakończenie tej części.

Kantata jest więc, mimo wszystkich otwartych kwestii i przy całym ograniczeniu rozmiarów, dziełem sztuki wysokiej rangi, i to stawiającym wysokie wymagania solistom wokalnemu i instrumentalnym. Powinniśmy być więc wdzięczni, że zachowała się dla nas przynajmniej w tej postaci.

## Quasimodogeniti

EPISTOLA: I Jana V, 4-10 (wiara nasza jest zwycięstwem, które zwyciężyło świat)

EWANGELIA: Jan XX, 19-31 (Jezus objawia się uczniom; niewierny Tomasz)

### Halt im Gedächtnis Jesum Christ - BWV 67

NBA I/11.1, 3 - CW: ca 17 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, cor. da t., fl. tr., ob. d'am I, II, sm., b.c.] A ♯  
 „Halt im Gedächtnis Jesum Christ,  
 der auferstanden ist von den Toten.”
2. ARIA [T, fl. tr. + ob. d'am., sm., b.c.] E C  
 Mein Jesus ist erstanden!  
 Allein, was schreckt mich noch?  
 Mein Glaube kennt des Heilands Sieg,  
 Doch fühlt mein Herze Streit und Krieg,  
 Mein Heil, erscheine doch!
3. RECITATIVO [A, b.c.] cis-F C  
 Mein Jesu, heißest du des Todes Gift  
 Und eine Pestilenz der Hölle,  
 Ach, daß mich noch Gefahr und Schrecken trifft?  
 Du legtest selbst auf unsre Zungen  
 Ein Loblied, welches wir gesungen:
4. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] fis ♯  
**Erschienen ist der herrlich Tag,  
 Dran sich niemand gnug freuen mag:  
 Christ, unser Herr, heut triumphiert,  
 All sein Feind er gefangen führt.  
 Alleluja!**
5. RECITATIVO [A, b.c.] cis-A C  
 Doch scheint fast,  
 Daß mich der Feinde Rest,  
 Den ich zu groß und allzu schrecklich finde,  
 Nicht ruhig bleiben läßt.  
 Doch, wenn du mir den Sieg erworben hast,  
 So streite selbst mit mir,  
 Mit deinem Kinde:  
 Ja, ja, wir spüren schon im Glauben,  
 Daß du, o Friedefürst,  
 Dein Wort und Werk an uns erfüllen wirst.
6. ARIA [+ CHÓR. S, A, T, B, fl. tr., ob. d'am. I, II, sm., b.c.] A C/♯  
 Bas  
 „Friede sei mit euch!”

Sopran, Alt, Tenor

Wohl uns! Jesus hilft uns kämpfen  
Und die Wut der Feinde dämpfen,  
Hölle, Satan, weich!

Bas

„Friede sei mit euch!”

Sopran, Alt, Tenor

Jesus holet uns zum Frieden  
Und erquicket in uns Müden  
Geist und Leib zugleich.

Bas

„Friede sei mit euch!”

Sopran, Alt, Tenor

O! Herr, hilf und laß gelingen,  
Durch den Tod hindurchzudringen  
In dein Ehrenreich!

Bas

„Friede sei mit euch!”

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

A C

**Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,  
Wahr' Mensch und wahrer Gott,  
Ein starker Nothelfer du bist  
Im Leben und im Tod:  
Drum wir allein  
Im Namen dein  
Zu deinem Vater schreien.**

Bach skomponował tę kantatę w pierwszym roku swego urzędowania w Lipsku i wykonał ją po raz pierwszy 16 kwietnia 1724 r. Nieznany autor tekstu (38) cytatem z Biblii (II Tym. II, 8) wspomina zmartwychwstanie Chrystusa (część 1); już jednak w następującej potem arii (część 2) stwierdza, że serce mimo całej wiary jest niespokojne. W dalszych wywodach coraz wyraźniej niewierny Tomasz staje się symbolem trapiącego wątpliwościami chrześcijanina. Choć Jezus jest „trucizną dla śmierci i zarazą piekła” („des Todes Gift und eine Pestilenz der Hölle” - autor nawiązuje tu do Ozeasza XIII, 14), choć powitaliśmy okrzykami radości zmartwychwstanie Jezusa słowami wielkanocnej pieśni „Erschienen ist der herrlich Tag” („Nastał {nam dziś} wspaniały dzień” - część 4), wróg przecie dręczyłby nas nadal, gdyby Jezus nie walczył za nas bezustannie (część 5). Kulminacyjnym punktem kantaty jest część szósta: Jezus, jak niegdyś do swych uczniów, tak i dziś jeszcze przychodzi, gotów do pomocy swym wyznawcom, ze słowami pozdrowienia „Pokój wam” („Friede sei mit euch” - Jan XX, 19), które czterokrotnym cytatem obramowuje trzy strofy wiersza. Pieśnią „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” zgromadzona gmina, reprezentowana przez chór, wyznaje Chrystusa jako przynoszącego pokój.

W tekście, w jego ukierunkowaniu, w narastających kontrastach między zwątpieniem i ufnością aż do kulminacyjnego punktu „Pokój wam”, tkwi niezwykle dramatyzm, który kompozytor musiał odczuwać jako wyjątkowo sprzyjającą podnetę do komponowania swej muzyki. Bach w oparciu oń stworzył jedną ze swych najwspanialszych i zarazem najbardziej oryginalnych kantat. Poglądowo oba główne tematy części pierwszej\* oddają „trzymanie w pamięci” (a) i „powstawanie z martwych” (b):

\* Jej tekst przytoczony w przykładzie nutowym brzmi w tłumaczeniu: „Pamiętaj [dosłownie: trzymaj w pamięci] Jezusa Chrystusa, który powstał z martwych” (przyj. tłum.).



Soprano a  
Halt - - - - - halt im Ge -

Alto b  
der auf - er - stan - dächt - - nis Je - - sum Christ - - den ist von den To - - - - - ten

Nie jest to może przypadek, że temat (a) przypomina melodię „Baranku Boży niewinny” („O Lamm Gottes, unschuldig”): Zmartwychwstał jest ten, który został ukrzyżowany za nasze grzechy; to należy zachowywać w pamięci.

Co do formy, część wstępna jest tworem o kunsztownej symetrii. W instrumentalnym wprowadzeniu (róg, flet poprzeczny, dwa oboje miłosne, smyczki, continuo) temat (a) podany jest najpierw przez róg, potem przez continuo. Chórowa część utworu składa się z dwóch podobnych przebiegów; do każdego z nich wprowadzeniem są za każdym razem akordowe bloki chórowe (temat (a), do tego chórowe wtrącenia „Halt!”), poczym następuje fuga permutacyjna (26), w której wykorzystane są tematy (a) i (b), wreszcie chór o swobodnej polifonii wbudowany (31-) w powtórzenie wstępnej sinfonii (kursywa oznacza odcinki instrumentalne):

|    |   |
|----|---|
|    | <i>Sinfonia</i>   |
| A  | { bloki chórowe, <i>samodzielną partią instrumentalną</i> |
|    | { fuga chórowa  |
|    | { <i>sinfonia</i> + chór                                  |
| A' | { bloki chórowe, <i>samodzielną partią instrumentalną</i> |
|    | { fuga chórowa + <i>instrumenty</i>                       |
|    | { <i>Sinfonia</i> + chór                                  |

Nie mniej obrazowy jest temat drugiej części, w którym rozpoznać można kolejno: pewność w wypowiedzi, powstawanie z martwych, przestraszanie, i wreszcie pytanie (podniesienie głosu). Temat, początkowo we wstępnym ritornelu wykonywany przez zespół smyczków, podejmuje w części głównej tenor\*:

Tenore  
Mein Je - sus ist er - stan - - - - den, al - lein, was schreckt mich noch?

\* Tekst w przykładowej nutowym: „Mój Jezus powstał z martwych, więc cóż przeraża jeszcze mnie” (przyp. tłum.).

Trzy kolejne części stanowią całość: recytatyw altowy secco (część 3 i 5) otaczający chorał w prostym układzie (część 4): pierwszą strofę wielkanocnej pieśni Nicolausa Hermana (1560).

Część szóstą określona przez Bacha jako aria, jest w rzeczywistości także złożonym tworem, mianowicie chórem, którego trzy strofy obramowane są solo basowym „Friede sei mit euch” („Pokój wam”). Utwór rozpoczyna się sinfonią smyczków, których ożywiony ruch obrazuje szturm wroga. Po jego ucichnięciu rozpoczyna się przejmująco wymowne basowe arioso, któremu towarzyszy tanecznym korowodem spokojnie punktowany akompaniament drewnianych instrumentów dętych. Po trzykrotnym odśpiewaniu słów „Friede sei mit euch” następuje chór trzech pozostałych głosów (sopranu, tenoru i altu), śpiewający pierwszą strofę tekstu, wbudowany w powtórzenie burzliwej sinfonii smyczków. Z nieznacznymi odmianami w tematyce następują kolejno pozostałe strofy i przedzielające je sola basowe. W ostatnim solo basowym smyczki dołączają do tematyki tanecznego korowodu drewnianych instrumentów dętych: wróg jest pokonany, pokój przywrócony. Budowa całości utworu daje się więc przedstawić następującym schematem:

- A *sinfonia smyczków*
- B solo basowe + *drewniane instrumenty dęte*
- A' *sinfonia smyczków* + chór (strofa 1)
- B' solo basowe + *drewniane instrumenty dęte*
- A'' *sinfonia smyczków* + chór (strofa 2)
- B'' solo basowe + *drewniane instrumenty dęte*
- A''' *sinfonia smyczków* + chór (strofa 3) + solo basowe
- B''' solo basowe + *drewniane instrumenty dęte* + *smyczki*

Kontrast treściowy obu składowych utworu, człowiek w zagrożeniu - Chrystus przynoszący pokój, podkreślony zostaje środkami muzycznymi: poruszenie - spokój, chór - solo, głosy wysokie - głos niski („vox Christi”), smyczki - drewniane instrumenty dęte, takt parzysty - takt trójdzielny  $\frac{3}{4}$ .

Pierwsza strofa pieśni „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” Jakoba Eberta (1601) zamyka kantatę chórem w prostym układzie.

### Am Abend aber desselbigen Sabbats - BWV 42

NBA I/11.1, 63 - CW: ca 33 min.

- |   |                       |
|---|-----------------------|
| 1. SINFONIA [ob. I, II, fg., sm., b.c.]   | D C                   |
| 2. RECITATIVO [T, b.c., fg., org.]  | h-h C                 |
| „Am Abend aber desselbigen Sabbats, da die Jünger versammelt und die Türen verschlossen waren aus Furcht für den Jüden, kam Jesus und trat mitten ein.”   |                       |
| 3. ARIA [A, ob. I, II, fg., sm., b.c.]  | G C, $\frac{12}{8}$ C |
| Wo zwei und drei versammelt sind<br>In Jesu teurem Namen,<br>Da stellt sich Jesus mitten ein<br>Und spricht darzu das Amen.<br>Denn was aus Lieb und Not geschicht,<br>Das bricht des Höchsten Ordnung nicht. |                       |
| 4. CHORAL. DUETTO [S, T, fg. + vc., b.c.]   | h $\frac{3}{4}$       |
| Verzage nicht, o Häuflein klein,  |                       |

Obschon die Feinde willens sein,  
Dich gänzlich zu verstören,  
Und suchen deinen Untergang,  
Davon dir wird recht angst und bang:  
Es wird nicht lange währen.

## 5. RECITATIVO [B, b.c.]

G-a C

Man kann hiervon ein schön Exempel sehen  
An dem, was zu Jerusalem geschehen;  
Denn da die Jünger sich versammelt hatten  
Im finstern Schatten,  
Aus Furcht für denen Jüden,  
So trat mein Heiland mitten ein  
Zum Zeugnis, daß er seiner Kirchen Schutz will sein.  
Drum laßt die Feinde wüten!

## 6. ARIA [B, v. I divisi, b.c.]

A ♯

Jesus ist ein Schild der Seinen,  
Wenn sie die Verfolgung trifft.  
Ihnen muß die Sonne scheinen,  
Mit der güldnen Überschrift:  
Jesus ist ein Schild der Seinen,  
Wenn sie die Verfolgung trifft.

## 7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

fis C

**Verleih uns Frieden gnädiglich,  
Herr Gott, zu unsern Zeiten;  
Es ist doch ja kein andrer nicht,  
Der für uns könnte streiten,  
Denn du, unsr Gott, alleine.**

Gib unserm Fürsten und allr Obrigkeit  
Fried und gut Regiment,  
Daß wir unter ihnen  
Ein geruhig und stilles Leben führen mögen  
In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.  
Amen.

Bach skomponował tę kantatę na 8 kwietnia 1725 r. Układ, jak też taki sam suchy dydaktyzm tekstu wskazują, iż pochodzi on od tego samego poety, który był autorem tekstu skomponowanej sześć dni wcześniej kantaty BWV 6 (38-). Początek stanowi dosłowny cytat pierwszego wersetu z niedzielnej Ewangelii, i tylko ten werset określa temat następującej potem swobodnej poezji. Część trzecia podchwytuje obietnicę Jezusa „{Albowiem} gdzie są dwaj albo trzej zgromadzeni w imię moje, tam jestem pośród nich” (Mat., XVIII, 20), i także następujący potem chorał, pierwsza strofa pieśni Jacoba Fabriciusa (1632), zachęca złąknionych chrześcijan, by ufali Bogu. Recytatyw dostarcza dowodu spełniania się obietnicy Jezusa (por. część 3) na „pięknym exemplum” („schön Exempel”): jak Jezus wówczas ukazał się swoim uczniom, tak też zawsze będzie dla swoich tarczą, gdy spotyka ich prześladowanie (części 5, 6); w końcowym chorale gmina prosi o pokój Boży Lutrową pieśnią (por. tu wyżej, s. 213-).

Sinfonia wstępna być może jest skomponowaną już wcześniej częścią jakiegoś koncertu instrumentalnego. Tutti smyczków przeciwstawiona jest grupa solowych instrumentów (concertino) składająca się z dwóch obojów i fagotu. Każda z obu grup wykonuje początkowo własny, choć z drugim spokrewniony temat; w dalszym przebiegu obie grupy wielokrotnie się rozłączają, wymieniają się tematami, bądź koncertują wspólnie. Efektowny jest początek części środkowej: pierwszy obój i fagot, a później drugi obój i fagot wchodzą z nowym, niezwy-

kle śpiewnym tematem - Bach sam pisze: „cantabile” - podczas gdy smyczki towarzyszą figuracjami. Jednak odcinek ten pozostaje epizodem; już na długo przed powrotem, jako da capo, części głównej, obie grupy podejmują ponownie swą początkową tematykę.

Cytat biblijny, poprzedzający tekst madrygałowy, jest recytatywem secco nad kołającymi szesnastkami continua, które zapewne oddawać mają strach uczniów przed Żydami. Wyraźnym bowiem przeciwstawieniem do tego jest część trzecia, która rozlata nadziejski spokój: nad wytrzymywanymi akordami smyczków i kołającymi ósemkami fagotu koncertują oba oboje „adagio” rozległymi łukami melodii przerywanymi ornamentem żwawych triol. Nie wydaje się zupełnie wykluczone, że część ta wywodzi się z powolnej części środkowej owego koncertu instrumentalnego, z którego (w myśl naszego przypuszczenia) pochodzi wstępna sinfonia. Po rozległej, dwuczłonowej, głównej części arii następuje ze zmianą taktu część środkowa, „un poco andante”, jedynie z towarzyszeniem continua (+ fagot), a potem wierne da capo części głównej.

Część czwarta, której tekst jest chorałem, skomponowana jest w dużej mierze niezależnie od melodii chorału jako duet, któremu towarzyszy jedynie continuo (z ozdobnymi figuracjami fagotu i wiolonczeli). Z pewnym trudem można się oczywiście doszukać fragmentów znanej melodii („Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn” - „Przyjdźcie do mnie, mówi Boży Syn”), są one jednak zagłuszane przez zmieniającą się z wersu na wers tematykę śpiewu.

Recytatyw basowy (część 5), secco z ariosowym zakończeniem („Dum laßt die Feinde wüten!” - „Niech sobie szaleją wrog!”) prowadzi do drugiej arii, w której instrumentami są rozdzielone pierwsze skrzypce oraz continuo (wielokrotnie występujące motywicznie). Także ta aria wywodzi swą tematykę (podobnie jak ma to miejsce przy użyciu innych środków w części szóstej kantaty 67) z pojęciowego kontrastu między niepokojem świata, a pokojem z Jezusem. Ożywionemu ruchowi szesnastek w instrumentach z ich motywiką tumultu przeciwstawiony jest spokojny temat basowego głosu wokalnego, który dopiero na słowie „Verfolgung” („prześladowanie”) przechodzi do rozbudowanej figuracji szesnastkowej. Wydaje się, że figura



tak jak w skomponowanej sześć dni przedtem kantacie 6, oddaje muzycznie znak krzyża (247).

Dzielo kończy chorał w prostym układzie.

*Misericordias Domini*

EPISTOLA: I Piotra II, 21-25 (Chrystus jako wzór; nawróciliście się do pasterza i biskupa dusz waszych)

EWANGELIA: Jan X, 12-16 („Jam jest on pasterz dobry”)

**Du Hirte Israel, höre - BWV 104**

NBA I/11.1, 115 - CW: ca 23 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, ob. I, II, taille, sm., b.c.] G  $\frac{3}{4}$   
 „Du Hirte Israel, höre, der du Joseph hütetest wie der Schafe, erscheine, der du sitztest über Cherubim.”
2. RECITATIVO [T, b.c.] e-h C  
 Der höchste Hirte sorgt vor mich,  
 Was nützen meine Sorgen?  
 Es wird ja alle Morgen  
 Des Hirtens Güte neu.  
 Mein Herz, so fasse dich,  
 Gott ist getreu.
3. ARIA [T, ob. d'am. I, II, b.c.] h C  
 Verbirgt mein Hirte sich zu lange,  
 Macht mir die Wüste allzu bange,  
 Mein schwacher Schritt eilt dennoch fort.  
 Mein Mund schreit nach dir,  
 Und du, mein Hirte, wü르크st in mir  
 Ein gläubig Abba durch dein Wort.
4. RECITATIVO [B, b.c.] D-D C  
 Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise,  
 Ein Labsal meiner Brust,  
 Die Weide, die ich meine Lust,  
 Des Himmels Vorschmack, ja mein alles heiße.  
 Ach! sammle nur, o guter Hirte,  
 Uns Arme und Verirrte,  
 Ach laß den Weg nur bald geendet sein  
 Und führe uns in deinen Schafstall ein!
5. ARIA [B, sm. + ob. I, b.c.] D  $\frac{12}{8}$   
 Beglückte Herde, Jesu Schafe,  
 Die Welt ist euch ein Himmelreich.  
 Hier schmeckt ihr Jesu Güte schon  
 Und hoffet noch des Glaubens Lohn  
 Nach einem sanften Todesschlafe.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] A C  
**Der Herr ist mein getreuer Hirt,**  
**Dem ich mich ganz vertraue,**  
**Zur Weid er mich, sein Schäfflein, führt,**  
**Auf schöner grünen Aue,**  
**Zum frischen Wasser leit' er mich,**  
**Mein Seel zu laben kräftiglich**  
**Durchs selig Wort der Gnaden.**

Sztuka baroku w malarstwie, poezji i muzyce ze szczególnym upodobaniem opisywała życie na wsi, a zwłaszcza środowisko pasterzy, które jawiło się jej jako pełne spokoju, dalekie od intryg absolutystycznego despotyzmu książęcego, godne pożądania, bo nadające się do

realizacji uczuć {i cnót} idealnych, takich między innymi jak miłość, wierność, niewinność, przyjaźń. Nic więc dziwnego, że także ówczesną wiarę szczególnie intensywnie pobudzał obraz Jezusa jako dobrego pasterza, że muzyka pasterzy - pastorałe - mogła być pojmowana bezpośrednio jako symbol chronionej przez Jezusa gminy, i że słowa takie jak „zaprowadź nas do twej owczarni” mogły być odruchowo, i bez cienia komizmu, którego może doznawać tu słuchacz współczesny, włączane do świata tych wyobrażeń.

Tekst omawianej tu kantaty rozpoczyna się słowami Psalmu (LXXX, 2), z których następujący potem recytatyw (część 2) czerpie przekonanie, opierając się na słowach Biblii z Trenów (III, 23: „seine Barmherzigkeit ... ist alle Morgen neu” - „miłosierdzie jego ... jest każdego ranka nowe”) i z Pierwszego Listu do Koryntian (X, 13: „Gott ist getreu” - „Bóg wierny jest”) że Bóg, „najwyższy Pasterz” („der höchste Hirte”) niezachwianie troszczy się o mnie. Mimo to, czasem „nader trwoży mnie pustynia” („macht mir die Wüste allzu bange”) i wołam wtedy z wiarą swoje „Abba, Ojcze” („ein gläubig Abba”; por. Rzym. VIII, 15 i Gal. IV, 6) do Boga (część 3). To, że mogę wołać do Boga, powiada następujący potem recytatyw, jest „przedsmakiem niebios” („des Himmels Vorschmack”); dlatego proszę, by moja ziemská droga rychło się zakończyła i by dobry pasterz zechciał wprowadzić mnie do swej owczarni (część 4). Tę samą myśl rozwija następująca potem aria: jeśli Jezus jest mym pasterzem, to już tu doświadczam jego dobroci, o ileż bardziej będę szczęśliwy później „po spokojnym śnie śmierci” („nach einem sanften Todesschlafe” - część 5). Zakończenie stanowi pierwsza strofa przetworzenia XXIII Psalmu dokonana przez Corneliusa Beckera (1598).

Kantatę tę Bach skomponował w pierwszym roku swego urzędowania w Lipsku na 23 kwietnia 1724 r. Część wstępna łączy w genialny sposób nastrój pasterskiej sielanki z prośbami o pociechę w słowach Psalmu. Rozległa sinfonia wstępna skomponowana jest w stylu pastorałe: triole i wydłużone nuty pedałowe zapewniają sielski koloryt. W części wokalne dołącza się chór swymi zaklinającą błagalnymi okrzykami „posłuchaj!”, „ukaz się” („höre!”, „erscheine!”). Dwukrotnie z masywnych okrzyków wylania się fuga chórowa („der du Joseph hüttest wie der Schafe” - „ty, który strzeżesz Józefa jak owiec”), tak iż cały utwór otrzymuje formę

sinfonia – chór – fuga – chór – fuga – chór

„Chór” oznacza tu przeważnie homofoniczne chórowe odcinki powstałe najczęściej przez wbudowanie chóru (31-).

Krótkie secco z ariosowym zakończeniem „Gott ist getreu” („Bóg wierny jest” – cytat biblijny!) prowadzi do pierwszej arii z dwoma obligatoryjnymi obojami miłosnymi. Wyraziście wydobyte, zarówno harmonicznie jak i tematycznie, są tu słowa „allzu bange” („nader trwoży”), a także w części środkowej słowo „schreit” („woła”): to skokiem o oktawę, to skierowanym ku górze biegnikiem gamowym.

Po prosto deklamowanym secco (część 4) następuje kolejne pastorałe porywającej piękności, tym razem jako aria (część 5). Ruchliwe triole oraz nuty pedałowe stanowią nawiązanie do części wstępnej. Co do treści jednak, obie części mają się do siebie jak prośba i spełnienie, Stary i Nowy Testament: po objawieniu się Chrystusa mamy pewność, że Bóg nie porzuci swej owczarni. Wspaniałe jest uwydatnienie ustępu tekstu „nach einem sanften Todesschlafe” („po spokojnym śnie śmierci”) w części środkowej przy pomocy neapolitańskiego akordu sekstowego; miejsce to zachowuje jednak, przez ciągłość tematyki instrumentalnej, łączność z cało-

ścią utworu; nawet w odosobnieniu śmierci - tak można by było miejsce to interpretować - Jezus pozostaje moim dobrym pasterzem.

Zakończenie stanowi prosty chorał na melodię „Allein Gott in der Höh sei Ehr”.

### Ich bin ein guter Hirt - BWV 85

NBA I/11.1, 159 - CW: ca 20 min.

1. {BASSO SOLO. B, ob., sm., b.c.} c C  
„Ich bin ein guter Hirt, ein guter Hirt läßt sein Leben für die Schafe”
2. ARIA [A, vc. picc., b.c.] g C  
Jesus ist ein guter Hirt;  
Denn er hat bereits sein Leben  
Für die Schafe hingegeben,  
Die ihm niemand rauben wird.  
Jesus ist ein guter Hirt.
3. CHORAL [S, ob. I, II, b.c.] B  $\frac{3}{4}$   
**Der Herr ist mein getreuer Hirt,  
Dem ich mich ganz vertraue,  
Zur Weid er mich, sein Schäfflein, führt  
Auf schöner grünen Aue,  
Zum frischen Wasser leit er mich,  
Mein Seel zu laben kräftiglich  
Durchs selig Wort der Gnaden.**
4. RECITATIVO [T, sm., b.c.] Es-As C  
Wenn die Mietlinge schlafen,  
Da wachet dieser Hirt bei seinen Schafen,  
So daß ein jedes in gewünschter Ruh  
Die Trüft und Weide kann genießen,  
In welcher Lebensströme fließen.  
Denn sucht der Höllenwolf gleich einzudringen,  
Die Schafe zu verschlingen,  
So hält ihm dieser Hirt doch seinen Rachen zu.
5. ARIA [T, violini + va, b.c.] Es  $\frac{3}{8}$   
Seht, was die Liebe tut.  
Mein Jesus hält in guter Hut  
Die Seinen feste eingeschlossen  
Und hat am Kreuzesstamm vergossen  
Für sie sein teures Blut.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] c C  
**Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt  
Kein Unglück mich berühren wird:  
Weicht, alle meine Feinde,  
Die ihr mir stiftet Angst und Pein,  
Es wird zu eurem Schaden sein,  
Ich habe Gott zum Freunde.**

Tekst jeszcze ścisłej niż w poprzednio omawianej kantacie wiąże się z niedzielną Ewangelią, z której dosłownie zaczerpnięta jest część pierwsza (Jan X, 11). Część druga wskazuje na spełnienie się słów Jezusa w jego męce. Po pierwszej strofie opartej na Psalmie pieśni Corneliusa Beckera (1598) nieznaną autor sięga ponownie do czytania z Ewangelii (Jan X, 12: „Lecz najemnik ... widząc wilka przychodzącego, opuszcza owce”). Podczas gdy najemnicy śpią - tak mówi librecista odchodząc od tekstu czytania - dobry pasterz czuwa nad nami i zamyka paszczę „piekielnego wilka” (część 4); bowiem przez swą ofiarę śmierci Jezus objawił swą

miłość do nas, okazał się prawdziwym pasterzem (część 5). Zakończenie stanowi czwarta strofa pieśni „Ist Gott mein Schild und Helfersmann” Ernsta Christoph Homburga (1658).

Bach skomponował kantatę do tego tekstu na 15 kwietnia 1725 r. Obsada z dwoma obojami, smyczkami i continuum oraz czterema głosami wokalnymi nie wykracza poza zwykłe ramy; chór wymagany jest (jeśli w ogóle) tylko w końcowym chorale. Część wstępna jest jednym z owych zawierających słowa Jezusa utworów na bas, których forma lokuje się między ariosem a arią (39-). Obramowane i przedzielone sześciotaktowym ritornelem instrumentalnym „dictum” rozbrzmiewa w dwóch odpowiadających sobie odcinkach wokalnych (A A’). Czło tematu części wokalne cytowane jest już czterokrotnie przez continuo w ritornelu, za nim jako „dewiza” podjęte zostanie przez bas:

Basso

Ich bin ein gu - ter Hirt

Kontrapunktem doń są skierowane ku dołowi szesnastkowe biegniki, które jednak nie utrwalają się w podobny sposób tematycznie. Obój wielokrotnie występuje koncertując, tak iż utwór niekiedy przypomina środkową część koncertu obojowego.

Część drugą cechują bogate ruchliwe figuracje obligatoryjnej wiolonczeli piccolo (44-), do których alt wyjątkowo w trzech odcinkach wokalnych (A A’ A’’) wykonuje za każdym razem pełny swój tekst.

Następującą teraz strofę chorału (część 3) śpiewa sopran, lekko ją ozdabiając (melodia: „Allein Gott in der Höh sei Ehr”), w obramowaniu instrumentalnych ritorneli dwóch obojów z tematem uzyskanym z pierwszego wersu chorału.

Znaczenie jedyne recytatywu kantaty (część 4), którego treść jest zwięzłym kazaniem, uwydatnia akompaniament smyczków; parokrotnie zwroty tekstu interpretowane są motywami smyczków, jeśli instrumenty mają ku temu okazję przerzucając pomost nad cezurami w partiach śpiewu.

Część piąta jest, ze swym stosownym dla niej trójdzielnym taktem, prawdziwą pastorałką i jedyną częścią kantaty, która także muzycznie podkreśla pasterską tematykę tekstu (jeśli nie zechce się dostrzegać w instrumentacji części 1 i 3 podkreślenia elementów pastorałkowych przez udział oboju). Partia instrumentalna promieniuje ciepłem i serdecznością: Bach osiąga to przez wielokrotne prowadzenie w równoległych tercjach i sekstach głosu obligatoryjnego (skrzypce + wiola) i continua, przez niski rejestr smyczków i prostą, wielokrotnie wykorzystującą subdominantę harmonikę. Kontrastuje z tym instrumentalnym tłem mocno związany z tekstem śpiew tenora, który nie tylko wchodzi na początku stosunkowo wysokim potrójnym „Seht!” („Patrzcie!”), ale i później jeszcze wielokrotnie góruje nad instrumentami jako głos najwyższy, stając się wobec bardziej kontemplacyjnej partii instrumentalnej nośnikiem pełnej wyrazu, natchnionej melodyki. W części środkowej przy słowach „Und hat am Kreuzesstamm vergossen” („I na krzyżu pniu przelał”) osiąga nawet wysokie *b*’. Część ta należy do arii wywierających najgłębsze wrażenie w kantatowej twórczości Bacha, w której piękna naprawdę przecieć nie brakuje.

Prosty układ chorału do mało znanej melodii użytej tu pieśni („Ist Gott mein Schild und Helfersmann”) zamyka kantatę.



**Der Herr ist mein getreuer Hirt - BWV 112**

NBA I/11.1, 181 - CW: ca 15 min.

VERSUS 1. [CHORAL. S, A, T, B, cor. I, II; sm. + ob. d'am. I, II; b.c.]

G ♯

Der Herr ist mein getreuer Hirt,  
Hält mich in seiner Hute,  
Darin mir gar nichts mangeln wird  
Irgend an einem Gute,  
Er weidet mich ohn Unterlaß,  
Darauf wächst das wohlschmeckend Gras  
Seines heilsamen Wortes.

VERSUS 2. ARIA [A, ob. d'am. I solo, b.c.]

e ♮

Zum reinen Wasser er mich weist,  
Das mich erquicken tue.  
Das ist sein fronheiliger Geist,  
Der macht mich wohlgemute.  
Er führet mich auf rechter Straß  
Seiner Geboten ohn Ablaß  
Von wegen seines Namens willen.

VERSUS 3. RECITATIVO [B, sm., b.c.]

C-G C

Und ob ich wandert im finistern Tal,  
Fürcht ich kein Ungelücke  
In Verfolgung, Leiden, Trübsal  
Und dieser Welte Tücke:  
Denn du bist bei mir stetiglich,  
Dein Stab und Stecken trösten mich,  
Auf dein Wort ich mich lasse.

VERSUS 4. [DUETTO. S, T, sm., b.c.]

D 2

Du bereitest für mir einen Tisch  
Für mein' Feinden allenthalben,  
Machst mein Herze unverzagt und frisch,  
Mein Haupt tust du mir salben  
Mit deinem Geist, der Freuden Öl,  
Und schenkest voll ein meiner Seel  
Deiner geistlichen Freuden.

VERSUS 5. [CHORAL. S, A, T, B, b.c. (+ instr. - cor. II samodzielnie)]

G C

Gutes und die Barmherzigkeit  
Folgen mir nach im Leben,  
Und ich werd bleiben allezeit  
Im Haus des Herren eben,  
Auf Erd in christlicher Gemein  
Und nach dem Tod da werd ich sein  
Bei Christo, meinem Herren.

Utwór ten Bach skomponował na 8 kwietnia 1731 r.; chór wstępny może być jednak wykorzystaną przezeń ponownie wcześniejszą kompozycją. Za tekst posłużyło mu w niezmiennym brzmieniu przetworzenie XXIII Psalmu przez Wolfganga Meuslina (?), które ukazało się drukiem w 1530 r. w Augsburgu (nie mylić z pieśnią Corneliusa Beckera o tym samym początku i budowie strof, którą Bach wykorzystał w kantatach 104 i 85). Utwór jest kantatą chorałową (40-) i został włączony do rocznika kantat chorałowych później, jako że rocznik 1724/25 w rozpoczętej formie został doprowadzony tylko do Zwiastowania Marii Pannie.

Związek tekstu z niedzielną Ewangelią jest widoczny; nie było co prawda możliwe włączenie doń specjalnych aluzji, jako że Bach zachował w kompozycji niezmienny tekst, a ponad-

to, jako przetworzenie Psalmu, miał on ustalone brzmienie. Nie było to jednak też konieczne, bowiem odnoszenie XXIII Psalmu do Jezusa jest powszechnie w chrześcijaństwie przyjętą wykładnią (262-).

Wprowadzający chorał wykonywany przez chór ma ulubioną przez Bacha dla tego rodzaju utworów formę: melodia pieśni, wykonywana wers po wersie przez sopran, podparta imitacyjnym układem trzech głosów dolnych, wstawiona jest w koncertującą partię orkiestry (dwa rogi, dwa oboje miłosne, smyczki i continuo). Partia orkiestry wykorzystuje co prawda w swym czołowym temacie początek pierwszego wersu chorału (melodia: „Allein Gott in der Höh sei Ehr”) a potem także continuo wchodzi (w takcie 3) tymże początkiem, jednak pozostała tematyka instrumentalna jest w dużej mierze samodzielna i przeciwstawia, jak w koncercie, oba rogi partii smyczków wzmocnionej obojami. Wpływ tematyki chorałowej jest już wyraźniejszy w imitacyjnym układzie głosów wokalnych służącym jako podbudowa, jako cantus firmus. Imitowane tematy są w nim wyraźnie wciąż wyprowadzane z początku pierwszego wersu, wybrzmiewają jednak często brzmieniami tak swobodnymi, że można w nich łatwo wykazać powiązania także z większością pozostałych wersów chorału.

Część druga, aria z obligatoryjnym obojem, przynosi nowy temat, tym razem w moll, który, jeśli przywiązywać wagę do powiązań tematycznych, daje się zinterpretować jako inwersja początku pieśni. Jeśli chodzi o formę, aria grupuje tekst obu Stollen strofy w pierwszej części wokalnej, a z Abgesang tworzy część drugą, która jest z pierwszą spokrewniona; swą dwudzielnością (A A') nie dochowuje więc wierności ani układowi tekstu, ani nie idzie za preferowaną w komponowaniu arii formą da capo.

Najoryginalniejszą formę w obrębie kantaty ma jednak część trzecia. Składa się z dwóch gatunkowo odmiennych części, z których pierwsza stanowi naznaczone tematycznie arioso z towarzyszeniem continua. Temat, zanispirowany zapewne wyobrażeniem wędrowki, podejmowany jest to przez continuo, to przez głos wokalny - być może jako ilustracja tekstu mówiącego, że wędrowiec nie jest „w ciemnej dolinie” („im finstern Tal”) pozostawiony sam sobie. Część druga utworu to recytatyw z towarzyszeniem smyczków, którego swobodna deklamacja przechodzi co prawda pod koniec znowu w sztywniejszą metrycznie formę ariosa, ale w odróżnieniu od części pierwszej pozostaje wciąż bez tematu.

Część czwarta daje teraz upust okrzykom radości z powodu Bożej opieki; temat być może inspirowany jest słowami tekstu „Ty ... czynisz me serce odważnym i czystym” („Du ... machst mein Herze unverzagt und frisch”). Swą wpadającą w ucho melodyką i przejrzystym periodycznym ucłonowaniem utworu sprawia wrażenie wesołego tańca (bourrée) i nawet kanoniczne wejście głosów wokalnych (jak poprzednio wejście skrzypiec) nie sprawiają wcale wrażenia „uczoności”, ponieważ kolejne wejścia podporządkowują się czterotaktowej pericycie utworu. Temat - głosy wokalne powtarzają lekko uproszczoną melodię ritornelu - jest teraz znów wyraźniej wyprowadzony z melodii chorału („Allein Gott in der Höh sei Ehr”):

choral  
(transponowany)

Tenore

Du be - rei - test für mir ei - nen Tisch für mein' Fein - den (allenthalben)

Forma utworu (Bar z reprzyzą) idzie za formą chorału; jest szczególnie łatwo uchwytna (A A BA) dzięki trzykrotnemu występowaniu części A (pod koniec w transpozycji subdominantowej, aby zakończenie sprowadzić do tonu podstawowego tonacji).

Prosty układ chorału, w którym drugi róg - z uwagi na swój ograniczony zasób dźwięków - otrzymuje osobny głos, zamyka kantatę.

### Jubilate

EPISTOŁA: I Piotra II, 11-20 (bądźcie poddani wszelkiemu ludzkiemu porządkowi)

EWANGELIA: Jan XVI, 16-23 (pożegnalne słowa Jezusa: smutek wasz w radość się zamieni)

### Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen - BWV 12

NBA I/11.2, 3 - CW: ca 28 min.

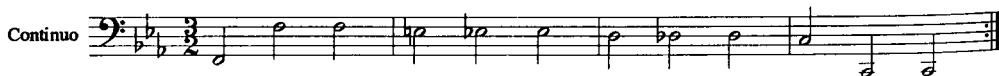
- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. SINFONIA [ob., v. I, II, va I, II, b.c.]  | f <b>C</b>      |
| 2. [CHÓR. S, A, T, B, v. I, II, va I, II, fg., b.c.]   | f $\frac{3}{2}$ |
| Weinen, Klagen,<br>Sorgen, Zagen,<br>Angst und Not<br>Sind der Christen Tränenbrot,<br>Die das Zeichen Jesu tragen.  |                 |
| 3. RECITATIVO [A, v. I, II, va I, II, b.c.]  | c-c <b>C</b>    |
| „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.“  |                 |
| 4. ARIA [A, ob., b.c.]   | c <b>C</b>      |
| Kreuz und Kronen sind verbunden,<br>Kampf und Kleinod sind vereint.<br>Christen haben alle Stunden<br>Ihre Qual und ihren Feind,<br>Doch ihr Trost sind Christi Wunden.  |                 |
| 5. ARIA [B, v. I, II, b.c.]  | Es <b>C</b>     |
| Ich folge Christo nach,<br>Von ihm will ich nicht lassen<br>Im Wohl und Ungemach,<br>Im Leben und Erblassen.<br>Ich küsse Christi Schmach,<br>Ich will sein Kreuz umfassen.<br>Ich folge Christo nach,<br>Von ihm will ich nicht lassen. |                 |
| 6. ARIA [T, trba, b.c.]  | g $\frac{3}{4}$ |
| Sei getreu, alle Pein<br>Wird doch nur ein Kleines sein.<br>Nach dem Regen<br>Blüht der Segen,<br>Alles Wetter geht vorbei.<br>Sei getreu, sei getreu!   |                 |
| 7. CHORAL [S, A, T, B, v. I (?), b.c. (+ pozostale instr.)]  | B <b>C</b>      |
| Was Gott tut, das ist wohlgetan,<br>Dabei will ich verbleiben,<br>Es mag mich auf die raue Bahn<br>Not, Tod und Elend treiben,<br>So wird Gott mich  |                 |

Ganz väterlich  
In seinen Armen halten:  
Drüm laß ich ihn nur walten.

Kantata ta jest zapewne drugim dziełem, którym Bach po swym mianowaniu na koncertmistrza wypełniał swe zobowiązanie dostarczania co miesiąc nowego utworu na nabożeństwa w weimarskiej kaplicy zamkowej (27); zabrzmiała po raz pierwszy 22 kwietnia 1714 r. i została ponownie wykonana w Lipsku 30 kwietnia 1724 r. Tekst pochodzi od Salomona Francka (27-). Autor tekstu podąża za myślami niedzielnej Ewangelii nawet w szczegółach i wyprowadza zasadniczy układ swej poezji z zadanego {przez Ewangelię} kontrastu „smutek - radość”. Wstępna część {tekstu} przypomina słowa Chrystusa „Wy będziecie płakać i narzekać” (Jan XVI, 20) a następujący potem cytat z Biblii „Musimy przez wiele ucisków wniknąć do Królestwa Bożego” („Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen” - Dz. XIV, 22) chce powiedzieć, że słowa o smutku, który w radość się zamieni, wypowiedziane niegdyś do uczniów, odnoszą się także dziś do każdego chrześcijanina. W następujących potem trzech ariach, najpierw cierpieniom chrześcijanina<sup>88</sup> przeciwstawione są, jako pociecha, cierpienia Chrystusa (część 4); prowadzi to do postanowienia, by przyjmować cierpienia jako naśladowanie Chrystusa (część 5) i wreszcie do pocieszenia - znów w nawiązaniu do czytania z Ewangelii - że będzie to tylko „chwila” („ein Kleines”), nim cały smutek przemienie (część 6). Napomnienie „Bądź wierny” („Sei getreu”) ponownie nawiązuje do Objawienia II, 10 (por. przypis 88). Kantatę zamyka ostatnia strofa pieśni „Was Gott tut, das ist wohlgetan” Samuela Rodigasta (1675).

W kompozycji Bacha tekst poprzedzony jest, podobnie jak w kantacie 182 (229) sprzed czterech tygodni, częścią instrumentalną, przypominającą charakterem powolną część koncertu („Adagio assai”). Ruchliwość poszczególnych głosów stopniowana jest od góry do dołu: obój, jako instrument solowy, koncertuje w rozległych girlandach trzydziestodwójek, wolny od wszelkich związków tematycznych, obojgu skrzypcom powierzony jest ościnatowy szesnastkowy motyw towarzyszący, podczas gdy wiola - instrumentacja z rozdzielonymi wiałami jest cechą wczesnych kantat Bacha - harmonizując utwór ósemkami, a continuo akcentuje półłócki taktu.

Chór „Weinen, Klagen” („Płacze, skargi, troski, trwoga” - część 2) zbudowany jest w czystej formie da capo. Część główną stanowi chaconne oparta na dwunastokrotnie powtórzonym chromatycznym basie instrumentalnym, będącym lapidarnym ujęciem opadających na przestrzeni kwarty lamentacyjnych tematów z XVII wieku:



Głosy górne, to przejmująca pieśń skargi o śmiałej harmonice w luźno spojonym imitacyjnym układzie, który w środkowych fazach (siódmej i ósmej) przechodzi w gęstszy układ akordowy. Ostatnia (dwunasta) faza jest czysto instrumentalna.

<sup>88</sup> W arii tej pojęcia powiązane aliteracjami również odsyłają do myśli z Biblii: „Krzyż i korona” („Kreuz und Krone”) do Objawienia II, 10 („Bądź wierny aż do śmierci, a dam ci koronę żywota”), a „walka i wieniec” („Kampf und Kleinod”) do Pierwszego Listu do Koryntian IX, 24 („ci, którzy w zawody biegną, wszyscy biegną, ale tylko jeden zdobywa wieniec [nagrode, w języku niemieckim: Kleinod]”).

W ostatnich dziesięciu latach swego życia Bach wykorzystał ponownie muzykę z części głównej tego chóru do nowego tekstu: część ta została przekształcona w „Crucifixus” w Mszy *h-moll*.

Część środkowa, „un poco allegro”, jest motetowa, tzn. bez samodzielnie prowadzonych instrumentów (instrumenty powinny przypuszczalnie iść razem z głosami wokalnymi, a nie pauzować, jak to zaleca większość nowych wydań). Jest ona częściowo polifoniczna, częściowo akordowa z imitacjami w obu głosach krańcowych.

Następujący potem cytat z Biblii przeniesiony jest do muzyki w formie recytatywu z towarzyszeniem smyczków. Wchodzenie do Królestwa Bożego, o którym mówi tekst, jest tu przedstawione dwukrotnie: jako gama C-dur (!) od *c''* do *c'''* w długo wytrzymywanych akordowych tonach pierwszych skrzypiec, oraz jako gama c-moll od *d'* do *c''* przez alt na słowach „in das Reich Gottes ein(gehen)”.

Trzy arie, które następują po sobie bez pośrednictwa recytatywów, różnią się charakterem, obsadą i formą.

Pierwsza, podniosły śpiew o niezwyklej powadze, odznacza się pełnymi wyrazu, rozłożystymi figurami obligatoryjnego oboju i skomponowana jest w czystej formie da capo.

W drugiej arii (część 5) tekst traktujący o naśladowaniu Chrystusa daje impuls stanowiący o zasadzie budowy: kanonicznie prowadzone czoło tematu wędruje przez dwoje obligatoryjnych skrzypiec i continuo, zostaje ponadto w pierwszej części wokalne podjęte przez bas i zamyka znamienne utwór krótko zaznaczonym da capo w postaci skierowanej do góry gamy o zakresie nony (*As - b*) w głosie wokalnym: postępowanie za Chrystusem oznacza zarazem wejście do Królestwa Bożego (por. gamę w części 3).

Arię trzecią (część 6) rozpoczyna krótki, ostinaty rytorel continua; lecz bezpośrednio po wejściu tenora trąbka przytacza melodię chorału „Jesu, meine Freude” w lekko tylko ozdobionej postaci. Jeśli Bach poza ogólną treścią tej pieśni miałby tu myśleć o określonej strofie, to może o ostatniej („Weicht, ihr Trauergeister” - „Ustąpcie, duchy smutku”), której tekst wykazuje najcisłejsze powiązania zarówno z tekstem Francka („...alle Pein wird doch nur ein Kleines sein” - „... wszelka męka będzie przecie tylko chwilką”) jak też z tekstem Ewangelii o smutku, który ma się przemienić w radość. Forma arii dopasowana jest do formy Bar chorału (A A B).

Końcowy chorał do zwykłego, prostego, czterogłosowego układu głosów wokalnych dodaje jeszcze instrumentalny głos obligatoryjny, który przypada zapewne pierwszym skrzypcom (por. kantaty 172, 31, 185) i przydaje utworowi szczególnego blasku. Lecz sama melodia pieśni także nie jest pozbawiona powiązań w obrębie całości kantaty: jest ona antycypowana - teraz staje się to oczywiste - prowadzonym imitacyjnie tematem części piątej, który z kolei spokrewniony jest tematycznie z częścią trzecią (por. wyżej). Całą kantatę przenika więc tematyczny kontrast między chromatycznym opadaniem (część 2) i diatonicznym wznoszeniem się (część 3, 5, 7; zaznaczającym się już także we wznoszeniu się continua w części 1).

### Ihr werdet weinen und heulen - BWV 103

NBA I/11.2, 27 - CW: ca 18 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, fl. d. picc., ob. d'am. I, II, sm., b.c.]

h  $\frac{3}{4}$ , C,  $\frac{3}{4}$

Chór

„Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen.”

Bas

„Ihr aber werdet traurig sein.”

- Chór  
 „Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden.”
2. RECITATIVO [T, b.c.] fis-cis C  
 Wer sollte nicht in Klagen untergehn,  
 Wenn uns der Liebste wird entrissen?  
 Der Seelen Heil, die Zuflucht kranker Herzen  
 Acht nicht auf unsre Schmerzen.
3. ARIA [A, fl. d. picc., b.c.] fis g  
 Kein Arzt ist außer dir zu finden,  
 Ich suche durch ganz Gilead;  
 Wer heilt die Wunden meiner Sünden?  
 Weil man hier keinen Balsam hat.  
 Verbirgst du dich, so muß ich sterben.  
 Erbarme dich, ach! höre doch!  
 Du suchest ja nicht mein Verderben,  
 Wohlan, so hofft mein Herze noch.
4. RECITATIVO [A, b.c.] h-D C  
 Du wirst mich nach der Angst auch wiederum erquicken;  
 So will ich mich zu deiner Ankunft schicken,  
 Ich traue dem Verheißungswort,  
 Daß meine Traurigkeit  
 In Freude soll verkehret werden.
5. ARIA [T, trba, sm. + ob. d'am. I + II, b.c.] D C  
 Erholet euch, betrübte Sinnen,  
 Ihr tut euch selber allzu weh.  
 Laßt von dem traurigen Beginnen,  
 Eh ich in Tränen untergeh,  
 Mein Jesus läßt sich wieder sehen,  
 O Freude, der nichts gleichen kann!  
 Wie wohl ist mir dadurch geschehen!  
 Nimm, nimm mein Herz zum Opfer an.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] h C  
**Ich hab dich einen Augenblick,  
 O liebes Kind, verlassen;  
 Sieh aber, sieh, mit großem Glück  
 Und Trost ohn alle Maßen  
 Will ich dir schon die Freudenkron  
 Aufsetzen und verehren;  
 Dein kurzes Leid soll sich in Freud  
 Und ewig Wohl verkehren.**

Bach skomponował tę kantatę na 22 kwietnia 1725 r.; otwiera ona serię dziewięciu kompozycji do tekstów poetki Mariane von Ziegler (43-). Bach nie przejął co prawda tekstu w zmienionej postaci, lecz, zwłaszcza w części czwartej, znacznie go skrócił nie zważając na rym. Na początku znajduje się cytat z Ewangelii niedzielnej (Jan XVI, 20); kontrast „placz - radość” w tym cytacie będzie wytyczał bieg myśli w częściach następujących: pierwsza para recytatyw - aria opłakuje utratę Jezusa, bez którego dusza nie może wyzdrowieć (wzmianka o Gilead znanym z obfitości balsamu nawiązuje do Jeremiasza VIII, 22); druga taka para (część 4-5) wspomina jednak o słowach obietnicy Jezusa, nawołuje do ufności i ofiarowuje w podzięce serce. Szczęśliwie dobrany jest końcowy chorał, dziewiąta strofa pieśni „Barmherzger Vater, höchster Gott” Paula Gerhardta (1653): gdy poprzedzająca aria zapowiadała: „mój Jezus pozwole się znów zobaczyć” („mein Jesus läßt sich wieder sehen”), to tu Jezus sam pociesza swój zbór.

W obsadzie instrumentów chóru wstępnego i pierwszej arii żąda Bach „flauto piccolo”, sopranowego fletu dzióbkowego w *d*”, od którego wymagana jest koncertująca figuracja i znaczna rozpiętość. W jednym z późniejszych wykonań, 15 kwietnia 1731 r., partia fletu piccolo przepisana została na koncertujące skrzypce lub flet poprzeczny; widocznie Bach nie dysponował wówczas odpowiednim grajkami (lub odpowiednim instrumentem) by zachować oryginalną obsadę.

Pod względem formy część wstępna zbudowana jest bardzo kunsztownie. Po wprowadzającej, koncertującej sinfonii instrumentalnej wchodzi glosy wokalne ekspozycją fugi o zupełnie nowym temacie, który chromatycznymi oraz zwiększonymi interwałami interpretuje słowa „Ihr werdet weinen und heulen” („Wy będziecie płakać i narzekać”); potem rozbrzmiewa tekst „aber die Welt wird sich freuen” („a świat będzie się weselił”) w postaci chóru wbudowanego (31-) w pierwszą część sinfonii instrumentalnej. Ta sama sekwencja powtarza się, ale w zwiększonym wymiarze: fuga (zbudowana, podobnie jak pierwsza, jako permutacyjna; 26) przez uwzględnienie tekstu „aber die Welt wird sich freuen” (do tematu zaczerpniętego z sinfonii) sprawia wrażenie fugi podwójnej, a część z wbudowanym chórem przynosi teraz pełne powtórzenie wprowadzającej sinfonii. Tutaj rozwój nagle się urywa ustępując miejsca ośmiotaktowemu recytatywowi basowemu („adagio”) z towarzyszeniem instrumentów, któremu przypada tekst „Ihr aber werdet traurig sein” („Wy przecie smutni będziecie”). Potem znowu włącza się chór podając resztę tekstu w wiernym (transponowanym) powtórzeniu drugiej fugi i przyległego wbudowanego chóru, tak iż powstaje następująca forma całości (kursywa oznacza części instrumentalne):

*Sinfonia*

- |    |   |  |
|----|---|--|
| A  |   | Fuga I („Ihr werdet...”)                                     |
|    |   | <i>Sinfonia (pierwsza część) + chór („aber die Welt...”)</i> |
| A' | } | Fuga II („Ihr werdet..., aber die Welt...”)                  |
|    |   | <i>Sinfonia + chór („aber die Welt...”)</i>                  |
|    |   | -----  |
| B  | } | recytatyw („Ihr aber werdet traurig sein”)                   |
|    |   | -----  |
| A' | } | Fuga II („Doch eure Traurigkeit”)                            |
|    |   | <i>Sinfonia + chór („soll in Freude verkehret werden”)</i>   |

Forma ta stanowi interesującą próbę połączenia starej zasady motetu - szeregowania poszczególnych związanych z tekstem odcinków - z wielką formą nowoczesnego utworu koncertującego.

Obie arie, podobnie jak poprzedzające je recytatywy, dostosowane są nastrojem do podanego przez tekst kontrastu między smutkiem i radością. Podczas gdy pierwszy recytatyw (część 2) kończy się ariosową chromatyką na słowie „Schmerzen” („cierpienia”), drugi (część 4) rozbudowaną koloraturą na słowie „Freude” („radość”) toruje drogę nadziei. Arii (część 3) z jej kunsztowną partią flauto piccolo i jej tęsknym nastrojem naznaczonym mocno zindywidualizowaną chromatyką przeciwstawiona jest radosna, niemal taneczna tematyka części piątej. Trąbka i smyczki tworzą tu zespół koncertujący; oparta na trójdzwięku motywika, przejściowo tylko zakłócana dysonansami, daje wyraz radości z obietnicy Jezusa.

Dzieło zamyka prosty układ chorału na melodię „Was mein Gott will, das gscheh allzeit”.

**Wir müssen durch viel Trübsal - BWV 146**

NBA I/11.2, 67 - CW: ca 40 min.

- |    |   |                 |
|----|---|-----------------|
| 1. | [SINFONIA. Ob. I, II, taille, sm., b.c., org. obbl.]  | d C             |
| 2. | [CHÖR. S, A, T, B, sm., b.c., org. obbl.]<br>„Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.“  | g $\frac{3}{4}$ |
| 3. | ARIA [A, org. obbl.? (v.?), b.c.]<br>Ich will nach dem Himmel zu,<br>Schnödes Sodom, ich und du<br>Sind nunmehr geschieden.<br>Meines Bleibens ist nicht hier,<br>Denn ich lebe doch bei dir<br>Nimmermehr in Frieden.  | B C             |
| 4. | [RECYTATYW. S, sm., b.c.]<br>Ach! wer doch schon im Himmel wär!<br>Wie drängt mich nicht die böse Welt!<br>Mit Weinen steh ich auf,<br>Mit Weinen leg ich mich zu Bette,<br>Wie trüglich wird mir nachgestellt!<br>Herr! merke, schaue drauf,<br>Sie hassen mich, und ohne Schuld,<br>Als wenn die Welt die Macht,<br>Mich gar zu töten hätte;<br>Und leb ich denn mit Seufzen und Geduld<br>Verlassen und veracht',<br>So hat sie noch an meinem Leide<br>Die größte Freude.<br>Mein Gott, das fällt mir schwer.<br>Ach! wenn ich doch,<br>Mein Jesu, heute noch<br>Bei dir im Himmel wär! | g-d C           |
| 5. | ARIA [S, fl. tr., ob. d'am. I, II, b.c.]<br>Ich säe meine Zähren<br>Mit bangem Herzen aus.<br>Jedoch mein Herzeleid<br>Wird mir die Herrlichkeit<br>Am Tage der seligen Ernte gebären.  | d C             |
| 6. | RECITATIVO [T, b.c.]<br>Ich bin bereit,<br>Mein Kreuz geduldig zu ertragen.<br>Ich weiß, daß alle meine Plagen<br>Nicht wert der Herrlichkeit,<br>Die Gott an den erwählten Scharen<br>Und auch an mir wird offenbaren.<br>Itzt wein ich, da das Weltgetümmel<br>Bei meinem Jammer fröhlich scheint:<br>Bald kommt die Zeit,<br>Da sich mein Herz erfreut,<br>Und da die Welt einst ohne Tröster weint.<br>Wer mit dem Feinde ringt und schlägt,<br>Dem wird die Krone beigelegt;<br>Denn Gott trägt keinen nicht mit Händen in den Himmel.   | a-a C           |
| 7. | DUETTO [T, B, ob., I, II, sm., b.c.]<br>Wie will ich mich freuen, wie will ich mich laben,<br>Wenn alle vergängliche Trübsal vorbei!  | F $\frac{3}{8}$ |



Da glänz ich wie Sterne und leuchte wie Sonne,  
 Da störet die himmlische selige Wonne  
 Kein Trauren, Heulen und Geschrei.

## 8. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

F C

[Denn wer selig dahin fährt,  
 Da kein Tod mehr klopfet an,  
 Dem ist alles wohl gewähret,  
 Was er ihm nur wünschen kann.  
 Er ist in der festen Stadt,  
 Da Gott seine Wohnung hat;  
 Er ist in das Schloß geführt,  
 Das kein Unglück nie berührt.]

Podobnie jak w dwóch innych kantatach na tę niedzielę kontrast między smutkiem a radością wskazany w Ewangelii stanowi podstawę tekstu, do którego Bach skomponował muzykę. Po umieszczonym na początku jako motto cytacie biblijnym z Dziejów Apostolskich XIV, 22 - tym samym, który wykorzystał także Salomon Franck w kantacie 12 - w trzech następujących potem częściach nieznanemu autorowi tekstu ubolewa nad cierpieniami, które uciskany przez świat chrześcijanin musi znieść w ziemskim życiu, natomiast pozostałe trzy części pełne radości nadziei zwrócone są ku przyszłemu życiu w Królestwie Bożym.

Jednak odniesienie do ogółu wypowiedzianych niegdyś do uczniów słów o smutku, który zamienić ma się w radość, przynosi przecież pewne przesunięcie akcentów, które w obu pozostałych kantatach nie jest równie intensywnie zrealizowane: radość, którą ma przynieść uczniom Wielkanoc i Zielone Świąta, staje się radością współczesnego chrześcijanina na zjednoczenie z Bogiem, a tym samym staje się tęsknotą za śmiercią. Przewija się ona przez całą kantatę. Aria „Ich säe meine Zähren” („Sieję me łzy”) jest parafrazą piątego wersu Psalmu CXXVI („Ci, którzy z płaczem sieją, z radością zbierać będą”), a część szósta zawiera aluzję do Listu do Rzymian VIII, 18 („Albowiem sądzę, że utrapienia teraźniejszego czasu nic nie znaczą w porównaniu z chwałą, która ma się nam objawić”). Chorał końcowy przekazany został bez tekstu; Wustmann proponuje tu dziewiątą strofę pieśni „Lasset ab von euren Tränen” Gregoriusa Richtera (1658)<sup>89</sup>.

Kantata Bacha dotarła do nas nie w materiałach źródłowych, lecz w odpisach z czasów późniejszych, i to w dociekaniach dało powód do powątpiewania w jej autentyczność - niesłusznie, jak sądzimy. I to nie tylko dlatego, że trudno byłoby znaleźć innego kompozytora, który byłby w stanie napisać taką muzykę; również wykorzystanie w części pierwszej i drugiej obu początkowych części wcześniej skomponowanego koncertu instrumentalnego, jak też wykorzystanie jego trzeciej części w kantacie 188, stanowi uderzającą paralelę do podobnego powtórnego wykorzystania innego koncertu w kantatach 169 i 49, których autentyczność jest niewątpliwa.

Nieznanym jest rok powstania kantaty, nie ulega jednak wątpliwości, że została skomponowana dopiero w Lipsku. A skoro znamy kantaty z lat 1724 i 1725 (BWV 12 i 103), to najwcześniejszym możliwym terminem jest 12 maj 1726 r., i rzeczywiście pewne powody, których wyłuszczenie tu zaprowadziłoby nas za daleko, przemawiają za tą datą. Lecz mógł to być także któryś rok następny. Ponieważ jednak kantata 188 z trzecią częścią wymienionego koncertu

<sup>89</sup> Strofa pieśni zaproponowana przez Neumanna w BT („Ach, ich habe schon erblicket”) ma w wersach 5-6 i 7 po jednej sylabie za dużo, bądź za mało; nie może być więc tą poszukiwaną. Jednak także w pozostałych będących do wyboru tekstach nie uniknie się przynajmniej jednej zmiany (podzielenia nut końcowych).

powstała w 1728 roku, lub niewiele później, to wykorzystanie obu poprzedzających części, a więc powstanie kantaty 146, chciałoby się datować nie później niż na rok 1728.

Koncert ten, którego pierwsza i druga część zostały wykorzystane ponownie w omawianej tu kantacie, był pierwotnie koncertem skrzypcowym (rekonstrukcję oferuje NBA VII/7); zachowała się jednak tylko jego późniejsza wersja, jako koncertu klawesynowego BWV 1052. Powątpiewano również w autentyczność tego koncertu, z pewnością niesłusznie; historia powstania dzieła jest jednak niemożliwa do odtworzenia. W wersji kantatowej stał się on koncertem organowym (ze względu na zakres klawiatury organista gra głos górny o oktawę niżej w rejestrze czterostopowym); pierwotne tutti smyczków zostało wzbogacone drewnianymi instrumentami dętymi. Pierwsza część koncertu stanowi teraz w kantacie potężną, niemal przytłaczającą rozmiarami symfonię wprowadzającą, zaś część druga daje układ instrumentalny dla pierwszego chóru. Partia solowa ponownie przekazana jest organom; chór wkomponowany jest w istniejącą już kompozycję (tym razem bez instrumentów dętych). Rezultat zadowała co prawda tylko wtedy, jeśli uwzględnia się niewielką liczbę stojących do dyspozycji Bacha śpiewaków - około dwunastu. Stosowanie w obsadzie powszechnych dziś ogromnych chórów przytłacza nie tylko delikatną, filigranową partię organów, ale nawet tutti smyczków.

Aria altowa z obligatoryjnymi organami<sup>90</sup> (część 3) w mistycznym zachwycie odwraca się od świata „ku niebu” („dem Himmel zu”), a następujący potem recytatyw (część 4) wybucha skargą na prześladowanie ze strony „złego świata” („bösen Welt”). Wytrzymywane akordy smyczków towarzyszą deklamacji głosu wokalnemu.

Pod względem muzycznym, kulminacyjnym punktem kantaty jest bez wątpienia aria sopranowa „Ich säe meine Zähren” („Sieję me łzy” - część 5). Do dwóch obojów miłosnych i ruchliwej figuracji obligatoryjnego fletu poprzecznego dodaje Bach dwuczęściową partię wokalną, pierwsza część której nadzwyczaj wyraziście odmalowuje „sianie łez”, podczas gdy druga, z nieznacznymi tylko zmianami materiału tematycznego, świętuje radosnymi tonami „dzień błogiego żniwa” („Tag der seligen Ernte”). Trudno sobie wyobrazić, kto oprócz Bacha mógłby stworzyć takie arcydzieło.

Recytatyw secco (część 6) prowadzi do przenikniętego radosnym wzruszeniem duetu (część 7), być może parodii jakiejś zaginionej kompozycji świeckiej. Wyjąwszy drobne imitacje, tenor i bas poruszają się w obfitych równoległych tercjach i sekstach; instrumenty obramowują część główną pełnogłosowym, tanecznym ritornelem, milczą jednak w środkowej części, w której akompaniuje tylko continuo.

Prosty układ końcowego chorału oparty jest na melodii „Werde munter, mein Gemüte”.

<sup>90</sup> Inny odpis wymienia skrzypce (dopisek późniejszy); najwidoczniej Bach w swej partyturze pozostawił system bez oznaczenia.

*Cantate*

EPISTOLA: Jak., I, 17-21 (wszelki dobry dar pochodzi od Ojca światłości)

EWANGELIA: Jan XVI, 5-15 (pożegnalne słowa Jezusa: jeśli ja nie odejdę, nie przyjdzie pocieszyciel do was)

## Leb ich oder leb ich nicht - BWV Anh. I 191

Kantatę o takim tekście być może skomponował Bach na 19 maja 1715 r. w Weimarze. Tekst pochodzi od Salomona Francka (27-), muzyka zaginęła<sup>91</sup>.

## Wo gehest du hin - BWV 166

NBA I/12, 3 - CW: ca 17 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. [BASSO SOLO. B, ob., sm., b.c.]<br>„Wo gehest du hin?“   | B $\frac{3}{4}$ |
| 2. ARIA [T, ob., v. solo, b.c.]<br>Ich will an den Himmel denken<br>Und der Welt mein Herz nicht schenken.<br>Denn ich gehe oder stehe,<br>So liegt mir die Frag im Sinn:<br>Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?   | g C             |
| 3. CHORAL [S, sm. in unisono, b.c.]<br><b>Ich bitte dich, Herr Jesu Christ,<br/>Halt mich bei den Gedanken<br/>Und laß mich ja zu keiner Frist<br/>Von dieser Meinung wanken,<br/>Sondern dabei verharren fest,<br/>Bis daß die Seel aus ihrem Nest<br/>Wird in den Himmel kommen.</b>  | c C             |
| 4. RECITATIVO [B, b.c.]<br>Gleichwie die Regenwasser bald verfließen<br>Und manche Farben leicht verschießen,<br>So geht es auch der Freude in der Welt,<br>Auf welche mancher Mensch so viele Stücken hält;<br>Denn ob man gleich zuweilen sieht,<br>Daß sein gewünschtes Glücke blüht,<br>So kann doch wohl in besten Tagen<br>Ganz unvermut' die letzte Stunde schlagen. | g-d C           |
| 5. ARIA [A, sm. + ob., b.c.]<br>Man nehme sich in acht,<br>Wenn das Gelücke lacht.<br>Denn es kann leicht auf Erden<br>Vor abends anders werden,<br>Als man am Morgen nicht gedacht.  | B $\frac{3}{4}$ |
| 6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]<br><b>Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!<br/>Hin geht die Zeit, her kommt der Tod;<br/>Ach wie geschwinde und behende</b>  | g C             |

<sup>91</sup> Por. Dürr St 2, s. 67 i 244-.

**Kann kommen meine Todesnot.  
Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut:  
Machs nur mit meinem Ende gut!**

Powstanie tej kantaty przypada na pierwszy rok urzędowania Bacha w Lipsku; została po raz pierwszy wykonana 7 maja 1724 r. Nieznany autor (38-) nawiązuje do niedzielnej Ewangelii zaczynającej się słowami „A teraz odchodzę do tego, który mnie posłał, i nikt z was nie pyta mnie: Dokąd idziesz?”. Autor tekstu podejmuje to pytanie i nadaje mu odmienne znaczenie. Gdy mianowicie część wstępna może być jeszcze pojmowana po prostu jako cytat biblijny, w następującej potem arii słyszymy: „Człowiecze ....., dokąd idziesz?” („Mensch ..., wo gehst du hin?”). Pytanie „dokąd idziesz?” stawiane jest więc tu już nie Jezusowi, lecz każdemu chrześcijaninowi. Również następne części kantaty przyłączają się do tej myśli: chorał, trzecia strofa pieśni „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl” Bartholomäusa Ringwaldta (1582), prosi o prawdziwą wiarę; następująca potem para recytatyw - aria ostrzega przed radościami świata, a zamykający chorał, początkowa strofa pieśni „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende” (Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt; 1686) prosi Boga o pomoc przy końcu ziemskiej drogi życiowej.

Kompozycja Bacha podkreśla myśl autora tekstu dzięki sposobowi, w jaki została opracowana muzycznie część wstępna: słowa „Wo gehst du hin?” („Dokąd idziesz?”) powierzone zostały basowi, który z dawien dawna uchodził za „vox Christi”, tak więc już ta część odbierana jest nie tylko jako cytat z niedzielnej Ewangelii, lecz zarazem jako pytanie Jezusa do swego zboru i do każdego z osobna. Formalnie część ta należy do grupy utworów leżących między ariosem i arią, które słusznie nie otrzymały u Bacha klasyfikującego nagłówka (39-).

Szpecially piękna jest część druga, której kompletna partia instrumentalna grana przez obój, skrzypce solo i continuo, mogła być przywrócona do dawnego stanu dopiero przy okazji wydania jej na nowo w Neue Bach-Ausgabe. W środkowej jej części Bach pogładowo oddaje „chodzenie” („Gehen”) i „stanie” („Stehen”) przez skierowane ku górze gamowe figury, względnie przez długie wytrzymywane dźwięki.

W następującym teraz chorale (część 3) nieprzyozdobioną melodię chorału wykonywaną w długich wartościach nut przez sopran otacza energiczne unisono połączonych skrzypiec i altówek. Cały utwór uzyskuje przez to rys pewnej surowości odpowiadający charakterowi tekstu.

Natomiast recytatyw (część 4), a szpecially druga aria (część 5), nastrojone są na znacznie radośniejszy ton, choć właśnie przed radością ziemską mają ostrzegać. Zwłaszcza aria, mająca wyraźnie taneczny charakter, swymi rozedrganymi figurami przedstawia bez wątpienia śmiech fortuny rozpoznawalny także w głosie wokalnym w długich koloraturach i trylach. Bach wykorzystuje tu, z niefrasobliwością muzyka baroku, każdą możliwość obrazowego przedstawienia „afektów”, nawet jeśli tekst jest im przeciwny lub je odrzuca. Na pewno osiągnięty przez to zostaje wyraźny kontrast między częściami wstępnymi a drugą połową kantaty, przeciwstawność afektów którego odpowiada kontrastowi między niebem a światem w tekście.

Po tej tanecznej arii tym większe wrażenie sprawia uroczysty ton końcowego chorału z jego prośbą „spraw by mój koniec dobry był” („Machs nur mit meinem Ende gut”).

## Es ist euch gut, daß ich hingehe - BWV 108

NBA I/12, 19 - CW: ca 20 min.

1. [BASSO SOLO. B, ob. d'am. I, sm., b.c.] A C  
 „Es ist euch gut, daß ich hingehe; denn so ich  
 nicht hingehe, kömmt der Tröster nicht zu euch.  
 So ich aber gehe, will ich ihn zu euch senden.”
2. ARIA [T, v. I solo, b.c.] fis  $\frac{3}{4}$   
 Mich kann kein Zweifel stören,  
 Auf dein Wort, Herr, zu hören.  
 Ich glaube, gehst du fort,  
 So kann ich mich getrösten,  
 Daß ich zu den Erlösten  
 Komm an gewünschten Port.
3. RECITATIVO [T, b.c.] h-A C  
 Dein Geist wird mich also regieren,  
 Daß ich auf rechter Bahne geh;  
 Durch deinen Hingang kommt er ja zu mir,  
 Ich frage sorgensvoll: Ach, ist er nicht schon hier?
4. CHORUS [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] D  $\phi$   
 „Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen  
 wird, der wird euch in alle Wahrheit leiten. Denn er  
 wird nicht von ihm selber reden, sondern was er  
 hören wird, das wird er reden; und was zukünftig ist,  
 wird er verkündigen.”
5. ARIA [A, sm., b.c.] h  $\frac{6}{8}$   
 Was mein Herz von dir begehrt,  
 Ach! das wird mir wohl gewährt.  
 Überschütte mich mit Segen,  
 Führe mich auf deinen Wegen,  
 Daß ich in der Ewigkeit  
 Schaue deine Herrlichkeit!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] h C  
**Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt,  
 Der leitet alles, was ihn liebt,  
 Auf wohl gebähntem Wege.  
 Er setzt und richtet unsren Fuß,  
 Daß er nicht anders treten muß,  
 Als wo man findt den Segen.**

Tekst do tej kantaty, skomponowanej na 29 kwietnia 1725 r., dostarczyła Christiane Maria-  
 ne von Ziegler; lecz, tak jak w kantacie z poprzedniego tygodnia (269-), także tym razem Bach  
 skrócił tekst recytatywu nie zważając na rym. Początek stanowi, jak w kompozycji BWV 166  
 (275-) na niedzielę Cantate 1724 r., cytat z czytania Ewangelii: Jan XVI, 7. Jednak podczas  
 gdy autor sprzed roku wyjmuje słowa Biblii („Gdzie idziesz?”) z kontekstu i odnosi je do  
 współczesnych chrześcijan, tu poetka kładzie nacisk na Jezusową obietnicę zesłania Ducha  
 Świętego i płynącą z niej pewność zbawienia. Pewnością tą owładnięta jest część druga i trze-  
 cia. W części czwartej ponownie dochodzi do głosu sam Jezus kwestią przekazaną w tekście  
 czytania (Jan XVI, 13), a następująca potem aria kieruje spojrzenie w przyszłość prosząc o  
 prowadzenie właściwą drogą aż do śmierci. Dziesiąta strofa pieśni „Gott Vater, sende deinen  
 Geist” Paula Gerhardta (1653) wyraża pewność, w imieniu zebranej gminy, iż Bóg powiedzie  
 nas właściwą drogą.

Kompozycja Bacha rozpoczyna się, tak jak w kantacie sprzed roku, solo basowym formalnie usytuowanym pomiędzy ariosem i arią, które pozostawione jest, jak to często bywa w solowych opracowaniach cytatów biblijnych, bez nagłówka (39-). Partia obbligato z szeroko rozpiętymi lukami melodii wyjątkowej piękności powierzona jest obojowi miłośnemu; akompaniament smyczków jest najczęściej akordowo-homofoniczny, naznaczony jednak motywicznie.

Następująca teraz aria energicznymi, zamaszystymi figurami skrzypiec solo nad ostinatowym motywem continua wyraża uczucie zawierzenia. Szczególnie wyraźne piętno tekstu nosi druga połowa arii, gdzie początkowe słowa „Ich glaube, gehst du fort ...” oddane są przez wytrzymany ton („glaube” - „wierzę”) i wstępujący biegnik („gehst du fort” - „że jeśli odejdiesz”).

Krótki recytatyw secco prowadzi do drugiego cytatu biblijnego w kantacie (część 4), który teraz skomponowany jest jako chór. Stanowi on jedną z wielu prób z lipskiego okresu twórczości Bacha połączenia uszeregowanej zgodnie z tekstem formy motetu z ideałem późnego baroku zamkniętej (lukowej) formy: obszerny tekst podzielony zostaje na trzy odcinki i każdy z tych odcinków skomponowany jest jako fuga chórowa. Temat trzeciej fugi jest jednak wywieziony z tematu pierwszej przez przystosowanie do nowego tekstu, tak iż powstaje w sumie swobodna forma da capo:

- A - „Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit kommen wird ...” („Lecz gdy przyjdzie on, Duch prawdy...”)  
 B - „Denn er wird nicht von ihm selber reden ...” („bo nie sam od siebie mówić będzie...”)  
 A' - „und was zukünftig ist, wird er verkündigen.” („i to, co przyszłe, wam oznajmi.”)

Pierwsza fuga rozpoczyna się niezwykle: podwójnym wejściem tematu mającym postać odpowiedzi (comes; bas i tenor); na początku oczekuje się właściwie trzykrotnego *d* zamiast *e*. Rzeczywiście wydaje się, że Bach zastanawiał się przelotnie nad wyborem wariantu, zanim zdecydował się na ten odtwarzany powszechnie w naszych wydaniach.

Arii altowej (część 5) towarzyszy pełny skład smyczków, jednak również i tu dominacja przypada pierwszym skrzypcom, co wnosi do całej kantaty nieco elementu wirtuozowskiego.

Końcowym chóralem jest prosty układ na melodię „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn”.

## **Rogate**

EPISTOLA: Jak., I, 22-27 (bądźcie wykonawcami Słowa, a nie tylko słuchaczami)

EWANGELIA: Jan XVI, 23-30 (pożegnalne słowa Jezusa: o cokolwiek byście prosili Ojca w imieniu moim, da wam)

## **Wahrlich, wahrlich, ich sage euch - BWV 86**

NBA I/12, 47 - CW: ca 18 min.

- |  |     |
|--|-----|
| 1. [BASSO SOLO. B; sm. + ob. d'am. I, II; b.c.]  | E ♯ |
| „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, so ihr den Vater etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird ers euch geben.” |     |
| 2. ARIA [A, v. solo, b.c.]   | A ♯ |
| Ich will doch wohl Rosen brechen,<br>Wenn mich gleich die Dornen stechen.  |     |

- Denn ich bin der Zuversicht,  
Daß mein Bitten und mein Flehen  
Gott gewiß zu Herzen gehen,  
Weil es mir sein Wort verspricht.
3. CHORAL [S, ob. d'am. I, II, b.c.] fis  $\text{g}$   
**Und was der ewig gütig Gott  
In seinem Wort versprochen hat,  
Geschworn bei seinem Namen,  
Das hält und gibt er gewiß fürwahr.  
Der helf uns zu der Engel Schar  
Durch Jesum Christum, amen!**
4. RECITATIVO [T, b.c.] h-E C  
 Gott macht es nicht gleichwie die Welt,  
Die viel verspricht und wenig hält;  
Denn was er zusagt, muß geschehen,  
Daß man daran kann seine Lust und Freude sehen.
5. ARIA [T, sm., b.c.] E C  
 Gott hilft gewiß;  
Wird gleich die Hülfe aufgeschoben,  
Wird sie doch drum nicht aufgehoben.  
Denn Gottes Wort bezeigt dies:  
Gott hilft gewiß!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] E C  
**Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,  
Was Gottes Wort zusaget;  
Wenn das geschehen soll zur Freud,  
Setzt Gott kein gwise Tage.  
Er weiß wohl, wenns am besten ist,  
Und braucht an uns kein arge List;  
Des solln wir ihm vertrauen.**

Dla nieznanego autora tekstu (38-) początek czytania Ewangelii (część 1) stanowi okazję, aby rozprawić się, choć ostrożnie, z pytaniem, jak pogodzić te słowa Jezusa z naszym doświadczeniem życiowym. Choć teraz mnie „kłują ciernie”, powiada poeta, mogę jednak za-wierzyć obietnicy Boga (część 2), ponieważ Bóg swych obietnic dotrzymuje (część 3 i 4), nawet jeśli pomoc jego się odwleka (część 5); on sam jedynie wie, kiedy jest właściwa pora na jego pomoc (część 6).

Bach skomponował tę kantatę w pierwszym roku swego urzędowania w Lipsku na 14 maja 1724 r. Część wstępna, typowe ariosowe solo basowe, jedno z tych, w których przemawia do nas „vox Christi” (39-), ma jednak niezwykłą fakturę: wszystkie głosy, nie tylko bas, lecz także (zapewne wzmocniane obojami) głosy smyczków, są wyraźnie pomyślane wokalnie; i gdyby instrumenty nie przekraczały zakresu ludzkich głosów, bez trudu byłoby możliwe zaśpiewanie całego utworu jako czterogłosowego motetu z towarzyszeniem continua.

Wprowadzenie instrumentalne eksponuje charakterystyczne motywy, które potem wykorzystuje bas śpiewając tekst. Oto najwyższy głos z tej części utworu (z początkiem tematu mającym postać odpowiedzi - comes):

Violino I

(„Wahr - lich, wahr - lich, ich sa - ge— euch, so ihr den  
Va - ter et - was bit - ten— wer - det in mei - nem Na - men,  
[so— wird— ] ers euch ge - [ ] - ben“.)

Motywy wyróżnione znakiem  $\sqcap$  zostaną przez głos wokalny przejęte wiernie, zakończenie - zaznaczone ujęciem tekstu w nawias kwadratowy - w postaci znacznie zmienionej. Utwór ma postać swobodnej fugi; po instrumentalnej przygrywce następują trzy tego samego rodzaju odcinki wokalne (A A' A''), w których za każdym razem podany zostaje pełny tekst.

Niezwykła jest także aria altowa (część 2), gdyż jej obligatoryjna partia solowa skrzypiec wyposażona jest w minimum tematyki i maksimum wirtuozowskiej figuracji, co ma przypuszczalnie przedstawiać niebiański blask, nadzieję tego, kto zawiera obietnicy Boga.

W części trzeciej, szesnastej strofie pieśni „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn” Georga Grünwalda (1530), powraca znów ścisły układ głosów: dwa oboje miłosne wraz z continuo tworzą trio instrumentalne z imitacjami w głosach górnych, do którego dołączona jest melodia chorału wykonywana bez ozdób przez sopran wers po wersie.

Krótki recytatyw secco prowadzi do arii tenorowej (część 5). W zespole smyczków o pełnym składzie głosów dominują pierwsze skrzypce; przez cały utwór przewija się motywy otwierający, który w części wokalne podejmuje tenor:

Violino I

(„Gott hilft ge - wiß“)

Dzięki temu cały utwór zdaje się wielokrotnie przywoływać słuchaczowi te słowa („Gott hilft gewiß” - „Bóg pomaga na pewno”).

Dzieło zamyka jedenasta strofa pieśni „Es ist das Heil uns kommen her” Paula Speratusa (1523) w prostym układzie chorału.

### Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen - BWV 87

NBA I/12, 63 - CW: ca 22 min.

1. [BASSO SOLO. B; sm. + ob. I, II, ob. da c.; b.c.] d C  
„Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen.”
2. RECITATIVO [A, b.c.] a-g C  
O Wort! das Geist und Seel erschreckt.  
Ihr Menschen, merkt den Zuruf, was dahinter steckt!  
Ihr habt Gesetz und Evangelium vorsätzlich übertreten,



- Und diesfalls möcht' ihr ungesäumt in Buß und Andacht beten.
3. ARIA [A, ob. da c. I, II, b.c.] g C  
 Vergib, o Vater! unsre Schuld,  
 Und habe noch mit uns Geduld,  
 Wenn wir in Andacht beten  
 Und sagen, Herr, auf dein Geheiß:  
 Ach rede nicht mehr sprüchwortsweis,  
 Hilf uns vielmehr vertreten!
4. RECITATIVO [T, sm., b.c.] d-c C  
 Wenn unsre Schuld bis an den Himmel steigt,  
 Du siehst und kennest ja mein Herz, das nichts vor dir verschweigst;  
 Drum suche mich zu trösten!
5. [BASSO SOLO. B, b.c.] c  $\frac{3}{8}$   
 „In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden.“
6. ARIA [T, sm., b.c.] B  $\frac{12}{8}$   
 Ich will leiden, ich will schweigen,  
 Jesus wird mir Hülf erzeigen,  
 Denn er tröst' mich nach dem Schmerz.  
 Weicht, ihr Sorgen, Trauer, Klagen!  
 Denn warum sollt ich verzagen?  
 Fasse dich, betrübtes Herz!
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] d C  
**Muß ich sein betrübet?**  
**So mich Jesus liebet,**  
**Ist mir aller Schmerz**  
**Über Honig süße,**  
**Tausend Zuckerküsse**  
**Drücket er ans Herz.**  
**Wenn die Pein sich stellet ein,**  
**Seine Liebe macht zur Freuden**  
**Auch das bittere Leiden.**

Kantata ta, do tekstu Mariane von Ziegler (43-), skomponowana została na 6 maja 1725 r. Na początku autorka umieściła słowa Jezusa z niedzielnej Ewangelii (Jan, XVI, 24 - „Dotąd o nic nie prosiliście w imieniu moim”) pojmowane przez nią jako groźny zarzut: ludzie, mimo swej oczywistej winy, nie prosili Boga o przebaczenie (część 2, 3). Końcowe wersy pierwszej arii, „Herr, ... rede nicht mehr sprüchwortsweis” („Panie, ... nie mów już przypowieściami”) również odnoszą się do słów Ewangelii („Nadchodzi godzina, gdy już dalej nie przez przypowieści mówić wam będę, lecz jawnie o Ojcu moim oznajmię wam.” - Jan, XVI, 25). Krótki drugi recytatyw, zwracający się z prośbą o pocieszenie, nie występuje w wydrukowanym tekście Mariane von Ziegler, został więc może dopisany przez Bacha by łagodniej ukształtować przejście do Jezusowych słów pociechy (Jan XVI, 33 - „Na świecie ucisk mieć będziecie, ale ufajcie, jam zwyciężył świat”), może też, by rozluźnić sekwencję podobnych utworów (aria - arioso - aria). Po pocieszającym cytacie biblijnym następuje postanowienie, by zrządzone przez Boga cierpienie znosić zawierając pomocy Jezusa. Zakończenie stanowi dziewięć strofa pieśni „Selig ist die Seele” Heinricha Müllera (1659): gdy Jezus mnie kocha, także cierpienie stanie się radością.

Część wstępna podobna jest pod pewnymi względami do tej z poprzedniego roku (279), choć w żadnym razie nie osiąga jej wokalnoci\*. Jednak również tym razem zwraca uwagę

\* Głosy instrumentalne nie mają tu tak wyraźnych cech wokalnych (przyp. tłum.).

polifoniczne potraktowanie instrumentów we wzmocnionym obojami zespole smyczków z imitacyjnymi wejściami w obu górnych głosach, i ponownie temat instrumentalny przejmowany zostaje, prawie niezmieniony, przez bas, tak iż przy całej swobodzie budowy powstaje wrażenie fugi.

Recytatyw secco prowadzi do arii altowej (część 3), która dzięki instrumentacji z udziałem dwóch obojów myśliwskich uzyskuje niezwykle koloryt przez skupienie brzmienia w środkowym rejestrze. Wstępująca ostinatowa figura continua sprawia wrażenie błagalnych gestów, podczas gdy temat prowadzonych w dużej mierze równolegle obojów ze swymi licznymi figurami westchnień zdaje się równie uporczywie wyrażać słowo „vergib” („przebacz”). Tej wymownej gestyce swych instrumentalnych motywów zawdzięcza utwór swe bezpośrednie i przejmujące oddziaływanie.

W odróżnieniu od pierwszego, drugi recytatyw (część 4) wyposażony jest w akompaniament smyczków. Po krótkim recytatywowym wstępie utwór przechodzi w pełne wyrazu arioso do słów „drum suche mich zu trösten” („dlatego racz mnie pocieszyć”).

Część piąta, znów jedno z owych zbliżonych bardzo do arii basowych do słów Chrystusa (39-), jest nieoczekiwanie surowa. Wrażenie to sprawia już ograniczenie do głosu basowego i continua, a w całym utworze dominuje ośmiotaktowy temat wstępny powracający ostinato w swobodnych odmianach. Co prawda druga połowa zdania „aber seid getrost” („ale ufajcie”) rozpoczyna wersją tematu w równoległej tonacji durowej, ale już w kontynuacji „ich habe die Welt überwunden” („jam zwyciężył świat”) powraca postać zasadnicza w moll (w dominancie, potem w tonice) ze swą pełną bólu zmniejszoną septymą, przypominając, że pociecha ta została uzyskana dopiero za cenę męki Chrystusa.

Część szósta ufając w Chrystusowe pocieszenie przynosi radosną akceptację cierpienia, smyczkowe siciliano o porywającej piękności. Nad długo wytrzymywanymi nutami pedałowymi pierwsze skrzypce rozwijają nastrojowy śpiew, któremu towarzyszą spoczywające akordy lub homofoniczne następstwa akordowe drugich skrzypiec i wioli. Tenor podejmuje początkowo tematykę skrzypiec, jednak w drugiej połowie utworu - „Weicht, ihr Sorgen” („Pierchajcie troski”) - rozwija własną melodykę.

Kantata kończy się prostym układem chorału na melodię „Jesu, meine Freude”.

## ***Wniebowstąpienie***

EPISTOLA: Dz. I, 1-11 (prolog, ostatnia obietnica, wniebowstąpienie Jezusa)

EWANGELIA: Mar. XVI, 14-20 (nakazanie działalności misyjnej i udzielania chrztu, wniebowstąpienie)

### **Wer da gläubet und getauft wird - BWV 37**

NBA I/12, 81 - CW: ca 21 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. [CHÓR. S, A, T, B, ob. d'am. I, II, sm., b.c.]                     | A $\frac{3}{2}$ |
| „Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden.”             |                 |
| 2. ARIA [T, v. solo (?), b.c.]  | A C             |
| Der Glaube ist das Pfand der Liebe,<br>Die Jesus für die Seinen hegt. |                 |

- Drum hat er bloß aus Liebestriebe,  
Da er ins Lebensbuch mich schriebe,  
Mir dieses Kleinod beigelegt.
3. CHORALE [S, A, b.c.] D  $\frac{12}{8}$  ( $\frac{4}{4}$ )  
**Herr Gott Vater, mein starker Held!**  
**Du hast mich ewig vor der Welt**  
**In deinem Sohn geliebet.**  
**Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut,**  
**Er ist mein Schatz, ich bin sein Braut,**  
**Sehr hoch in ihm erfreuet.**  
**Eia, eia!**  
**Himmlisch Leben wird er geben mir dort oben;**  
**Ewig soll mein Herz ihn loben.**
4. RECITATIVO [B, sm., b.c.] h-h C  
Ihr Sterblichen, verlanget ihr,  
Mit mir  
Das Antlitz Gottes anzuschauen?  
So dürft ihr nicht auf gute Werke bauen;  
Denn ob sich wohl ein Christ  
Muß in den guten Werken üben,  
Weil es der ernste Wille Gottes ist,  
So macht der Glaube doch allein,  
Daß wir vor Gott gerecht und selig sein.
5. ARIA [B; sm. + ob. d'am., b.c.] h C  
Der Glaube schafft der Seele Flügel,  
Daß sie sich in den Himmel schwingt,  
Die Taufe ist das Gnadensiegel,  
Das uns den Segen Gottes bringt;  
Und daher heißt ein selger Christ,  
Wer gläubet und getauft ist.
6. CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] A C  
**Den Glauben mir verleihe**  
**An dein' Sohn Jesum Christ,**  
**Mein Sünd mir auch verzeihe**  
**Allhier zu dieser Frist.**  
**Du wirst mir nicht versagen,**  
**Was du verheißen hast,**  
**Daß er mein Sünd tu tragen**  
**Und lös mich von der Last.**

Kantata powstała na Wniebowstąpienie, na 18 maja 1724 r. Ewangelia na ten dzień składa najpierw relację o Jezusowym nakazie działalności misyjnej i udzielania chrztu, a następnie o wniebowstąpieniu Jezusa. Kantaty Bacha na to święto łączą się bądź z jedną, bądź z drugą z tych relacji. W rozważanej tu kantacie wniebowstąpienie nie jest wymienione; jej tematem jest wiara i usprawiedliwienie chrześcijanina dzięki wierze. Autor tekstu jest nieznan, lecz bez wątplenia jest to ten sam autor, który dostarczył jeszcze kilku dalszych librett na okres między Wielkanocą a Zielonymi Świątami (38-). Mimo zwięzłej formy, która też skłoniła zapewne Bacha, by ją wykonywać bez przerwy, kantata dzieli się na dwie połowy; każda połowa kończy się chorałem. Chór wstępny wprowadza temat podejmując wers z czytanej uprzednio Ewangelii („Kto uwierzy a ochrzci się, zbawion będzie” - Mar. XVI, 16); następująca potem aria (część 2) opiewa wiarę jako znak miłości Jezusa do swoich wyznawców, a przylegający chorał (część 3), piąta strofa pieśni „Wie schön leuchtet der Morgenstern” Philippa Nicolai (1599), jest dziękczynną modlitwą chrześcijanina za miłość ofiarowaną mu w Jezusie. Otwierający

drugą połowę recytatyw (część 4) przynosi teraz - przypominając budowę kazanie - odrzucenie fałszywego mniemania, jakoby chrześcijanin mógł także zostać zbawiony jedynie przez dobre uczynki. Autor nawiązując do Listu do Rzymian III, 28 podkreśla, że jedynie wiara usprawiedliwia człowieka przed Bogiem. Przylegająca aria jeszcze raz podsumowuje: wiara stanowi warunek, a chrzest jest potwierdzeniem zbawienia chrześcijanina. Końcowy chorał ma ponownie charakter modlitwy; jest to czwarta strofa pieśni „Ich dank dir, lieber Herre” Johanna Kolrose (ok. 1535).

Jak na kantatę świąteczną, kompozycja Bacha jest skromna co do środków, wymaga bowiem oprócz czterech głosów wokalnych (partie solowe i chór), smyczków i continua, jeszcze tylko dwóch obojów miłosnych. Mimo to Bach potrafi z tą obsadą osiągnąć nadzwyczaj wdzięczne rezultaty i kantata była stosunkowo dobrze rozpowszechniona i lubiana już w ubiegłym stuleciu.

Część pierwsza w rozbudowanej sinfonii wprowadzającej rozwija trzy równocześnie wykonywane linie melodyczne, z których pierwsza, wykonywana przez oboje, stanowi potem początkowy temat chóru („Wer da gläubet” - „Kto uwierzy”). Druga figura tematyczna oddana jest skrzypcom i przypomina pieśń Lutra „Dies sind die heiligen zehn Gebot”, nie wiadomo jednak czy aluzja do tej (pierwotnie zresztą świeckiej) melodii jest rzeczywiście przez Bacha zamierzona. Continuo wreszcie, rozbrzmiewa zstępującym następstwem tonów, które jako końcowy wers pieśni „Wie schön leuchtet der Morgenstern” powraca w części trzeciej (przy czym tu także niekoniecznie trzeba dopatrywać się świadomej aluzji Bacha; patrz przykład nutowy poniżej).

(Wer da gläubet)

(Dies sind die... )

(e - wig soll mein)

wer... da)

Herz ihn io - ben')

Część wokalna wstępnego chóru okazuje się w dużej mierze kombinacją partii śpiewanych z fragmentami wprowadzającej symfonii. Składa się z dwóch dużych odcinków, w których za każdym razem powtarzana jest prawie kompletna (w części transponowana) symfonia wstępna z wbudowanym chórem (31-), przerywana krótszymi odcinkami, w których prowadzenie przejmuje chór (temat obojów, później sporadycznie także temat smyczków).

Część druga dotarła do nas niestety w stanie niekompletnym. Brak w niej, jak to wykazano po raz pierwszy w Neue Bach Ausgabe, solowej partii skrzypiec. Daje się ją jednak, przez rekonstrukcję z pomocą materiału tematycznego partii tenoru i continua, odzyskać na tyle, że styl nie zostaje naruszony, a ogólne wrażenie nie cierpi z powodu jej braku.

W części trzeciej, koncercie chorałowym o szczupłej obsadzie głosów, Bach sięga - w odróżnieniu od swych mniej zainteresowanych chorałem współczesnych - do dawniejszej formy, która była uprawiana w podobny sposób już w XVII wieku np. przez Johanna Hermana Scheina („Opella nova” - por. czwarty przykład nutowy na s. 71-). Nowoczesna jest wprawdzie większa ruchliwość utworu Bacha, zwłaszcza ożywione i związane motywicznie prowadzenie continua, jedyne instrumentalnego akompaniamentu obu głosów wokalnych. Melodia chorału ulega zależnie od treści tekstu ekspresyjnym przekształceniom, zwłaszcza na słowach „dort oben” („tam w górze”) i „loben” („chwalić”).

Recytatyw z towarzyszeniem smyczków (część 4) prowadzi do drugiej arii (część 5), której Bach pełnym akompaniamentem smyczków oraz naprzemiennym włączaniem się i pauzowaniem oboju nadaje czarowne efekty brzmieniowe.

Końcowy chorał (część 6) utrzymany jest w zwykłym, prostym, czterogłosowym układzie; w pierwszym Stollen melodii dostrzec można, zapewne ówczesnie przyjęty, zwrot ku moll, podczas gdy drugi Stollen na słowie „verzeihe” („przebacz”) - z pewnością ze względu na tekst - oddaje odpowiednie miejsce w dur, a nie w moll.

### Auf Christi Himmelfahrt allein - BWV 128

NBA I/12, 103 - CW: ca 22 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, cor. I, II; sm. + ob., ob. d'am., ob. da c.; b.c.] G C  
**Auf Christi Himmelfahrt allein**  
**Ich meine Nachfahrt gründe**  
**Und allen Zweifel, Angst und Pein**  
**Hiermit stets überwinde;**  
**Denn weil das Haupt im Himmel ist,**  
**Wird seine Glieder Jesus Christ**  
**Zu rechter Zeit nachholen.**
2. RECITATIVO [T, b.c.] e-h C  
**Ich bin bereit, komm, hole mich!**  
**Hier in der Welt**  
**Ist Jammer, Angst und Pein;**  
**Hingegen dort in Salems Zelt**  
**Werd ich verkläret sein.**  
**Da seh ich Gott von Angesicht zu Angesicht,**  
**Wie mir sein heilig Wort verspricht.**
3. ARIA + RECITATIVO [B, trba, sm., b.c.] D  $\frac{3}{4}$  C,  $\frac{3}{4}$   
**Auf, auf, mit hellem Schall**  
**Verkündigt überall:**  
**Mein Jesus sitzt zur Rechten!**  
**Wer sucht mich anzufechten?**

Ist er von mir genommen,  
 Ich werd einst dahin kommen,  
 Wo mein Erlöser lebt.  
 Mein Augen werden ihn in größter Klarheit schauen.  
 O könnt ich im voraus mir eine Hütte bauen!  
 Wohin? Vergebner Wunsch!  
 Er wohnt nicht auf Berg und Tal,  
 Sein Allmacht zeigt sich überall;  
 So schweig, verwegner Mund,  
 Und suche nicht dieselbe zu ergründen!

4. ARIA [A, T, ob. d'am. I, b.c.]

h §

Sein Allmacht zu ergründen,  
 Wird sich kein Mensche finden,  
 Mein Mund verstummt und schweigt.  
 Ich sehe durch die Sterne,  
 Daß er sich schon von ferne  
 Zur Rechten Gottes zeigt.

5. CHORAL [S, A, T, B (+ d. drewn. + sm.), cor. I, II, b.c.]

G C

**Alsdenn so wirst du mich  
 Zu deiner Rechten stellen  
 Und mir als deinem Kind  
 Ein gnädig Urteil fällen,  
 Mich bringen zu der Lust,  
 Wo deine Herrlichkeit  
 Ich werde schauen an  
 In alle Ewigkeit.**

Tekst tej kantaty pochodzi od Christiane Mariane von Ziegler (43-), a Bach skomponował doń muzykę na 10 maja 1725 r. Choć większość kantat do jej tekstów Bach włączył później do trzeciego rocznika lipskiego (45), to wydaje się, że dla tej, i dla jeszcze jednej - BWV 68 - uczynił wyjątek: włączył je do kantat chorałowych, których kontynuację, jeśli chodzi o czas powstawania, grupa owa stanowi. Być może podstawę ku temu widział w wielkich chorałowych chórach otwierających obie kantaty, choć brak tu zasadniczej cechy znamiennej kantaty chorałowej, wykorzystania w tekście kantaty jednej jedynej pieśni kościelnej w całości.

Temat poetyckiego tekstu kantaty autorka zaczerpnęła z otwierającego chorału, pierwszej strofy pieśni Ernsta Sonnemanna (1661, za: Josua Wegelin, 1636): po tym, jak Chrystus wstąpił do nieba, nie ma niczego, co by mogło mnie na świecie zatrzymać, ponieważ mam obietnicę Boga, że kiedyś zobaczę go „twarzą w twarz” (część 2; por. I Kor. XIII, 12). Do radości z zasiadania Jezusa po prawicy Boga dołącza się „daremne życzenie”: „O, gdybym mógł już teraz zbudować sobie namiot!”, aluzja do relacji o przemienieniu Chrystusa (Mat. XVII, 4). Lecz przecież wszechmoc Jezusa mieszka nie w określonym miejscu, tylko wszędzie, nie da się jej zgłębić (część 3). Zaniecham tego, widzę jednak „poprzez gwiazdy, jak On już z oddali ukazuje się po prawicy Boga” (część 4; por. Dz. VII, 55). Jezus tak kiedyś także mnie po swojej prawicy postawi (por. Mat. XXV, 33) i „łaskawy wyrok sprawi” - tym tekstem czwartej strofy pieśni „O Jesu, meine Lust” Matthäusa Avenariususa (1673) kantata się kończy.

Bach przy komponowaniu poczynił szereg zmian w tekście. Najważniejszą jest (nieprzewidywane przez Mariane von Ziegler) złączenie arii „Auf, auf, mit hellem Schall” (Nuże, nuże, nośnym dźwiękiem) i następującego po niej recytatywu w jedną część przez wstawienie łączącego je wersu „wo mein Erlöser lebt” („gdzie żyje mój Zbawiciel”). Lecz Bach przerzucił myślowy łącznik także do następującej potem arii (część 4), dodając oba ostatnie wersy recy-

tatywu „So schweig, verwegner Mund, und suche nicht dieselbe zu ergründen!” („Milczcie więc, zuchwałe usta, i nie próbujcie tego zgłębić”). Oczywiście jest możliwe, że już manuskrypt Mariane von Ziegler zawierał te wersy, a tylko zostały one opuszczone przy wydaniu drukiem w 1728 roku; jednakże, ponieważ wszystkie trzy dodane wersy nie tworzą rymów (co w poezji madrygałowej jest co prawda dozwolone, ale jednak nie jest regułą), bardziej prawdopodobnym będzie uważać je za dopisane przez Bacha.

Przez to złączenie oraz powiązanie środkowych części Bach uzyskał niezwykłą zwartość formalną dzieła, w którym tym wyraźniej dominuje ukształtowany z rozmachem, na wzór kantat chorałowych, chór wstępny.

Część wstępna składa się, jak to często ma miejsce, z koncertującej partii orkiestry z wprowadzonymi w nią odcinkami chórowymi, w których chorał na melodię „Allein Gott in der Höh sei Ehr” wykonywany jest wers po wersie przez sopran w długich wartościach nut, podparty imitacyjnym układem głosów dolnych. Jednak tym razem także tematyka partii instrumentalnej jest wyraźniej niż zazwyczaj wywiedziona z melodyki chorału. Po trzykrotnie powtórzonym motywie czołowym



który przechodzi od wzmocnionych obojami smyczków do obu rogów, rozpoczyna się koncertująca fuga instrumentalna o temacie



W temacie tym zawarty jest cały pierwszy wers pieśni (oznaczony w przykładzie nutowym znakami x). Ponadto na znaczeniu zyskuje jeszcze biegnikowy motyw szesnastek, którego pochodzenie z początku pieśni również jest oczywiste. Z tego materiału tematycznego utworzona jest dalsza partia instrumentalna w interludiach i - na ile to możliwe - także w odcinkach chórowych, tak iż powstaje opracowanie chorałowe zróżnicowane co prawda co do zasady konstrukcyjnej (koncertująca partia instrumentalna, imitacyjna partia wokalna), ale jednolite pod względem materiału tematycznego.

Po krótkim recytatywie secco następują teraz dwie arie, które obsadą, taktem, tempem i tonacją - krótko mówiąc, całym swoim charakterem - zdecydowanie kontrastują z sobą; może nawet włączenie drugiego recytatywu do pierwszej arii (część 3) miało na celu uczynienie tego kontrastu jeszcze wyraźniejszym przez następowanie obu arii bezpośrednio po sobie.

Instrumentacja trzeciej części - trąbka oprócz smyczków i continua - ma oznaczać, że Chrystus objął już oto swą królewską władzę. Rozległy, promieniejący blaskiem ritornel powtarzany jest w części głównej, czasem w głosie wokalnym, ale najczęściej przez instrumenty w odcinkach z wbudowanym chórem (31-); następuje potem swobodniejsza część druga, która jednak nie prowadzi, jak tego można było się spodziewać, do da capo części głównej, lecz przechodzi nagle w recytatyw z towarzyszeniem smyczków („wo mein Erlöser lebt ...”), po

którym następuje jeszcze tylko końcowe powtórzenie riternełu instrumentalnego. Powstaje więc następująca forma całości:

ritornel - część wokalna A - część wokalna B - recytatyw - ritornel.

Po głośnych okrzykach radości w omówionej części, następuje teraz duet o uderzająco powściągliwym, intymnym charakterze; nawiasem mówiąc, temat ritornelu z tego duetu wykorzystał Max Reger w swych *Wariacjach i fudze na temat J. S. Bacha* op. 81. Jako instrument obligatoryjny Bach w partyturze przepisuje „Organo”; jednak w zachowanych oryginalnych źródłach partia obbligato znajduje się nie w głosie organów, lecz w głosie pierwszego oboju, bez zaznaczenia zresztą, że ze względu na wymagany zakres w grę wchodzi tylko obój miłosny, a nie obój zwykły. Ponieważ partia ta w żadnym miejscu nie wykracza jednak poza zakres i możliwości oboju miłosnego (ograniczenie, które nie byłoby potrzebne w przypadku organów), nasuwa się przypuszczenie, że Bach pierwotny plan obsadzenia tego głosu organami zmienił tu już podczas komponowania na rzecz oboju miłosnego, nie zaznaczając tego na piśmie. Nie jest też wykluczone, że słowo „Organo” w partyturze jest późniejszym dodatkiem (Bacha?); oględziny materiałów źródłowych nie dają tu jednak pewnej odpowiedzi.

Mimo imitacyjnego układu głosów duetu, w jego strukturze przeważa w gruncie rzeczy homofonia, jako że imitacje najczęściej podporządkowują się periodycznemu ucłonowaniu utworu. Utwór jest, przez swą pełną formę da capo, dość rozległy.

Chorałem końcowym jest prosty utwór o melodii „O Gott, du frommer Gott”; z instrumentów jedynie rogi (z powodu ich ograniczonego zasobu dostępnych dźwięków) są prowadzone samodzielnie.

### Gott fährt auf mit Jauchzen - BWV 43

NBA I/12, 135 - CW: ca 25 min.

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. [CHÓR. S, A, T, B, trba I-III, timp.; sm + ob. I, II; b.c.]   | C C, ♯          |
| „Gott fährt auf mit Jauchzen und der Herr mit heller Posaunen. Lobsinget, lobsinget Gott! lobsinget, lobsinget unserm Könige!”   |                 |
| 2. RECITATIVO [T, b.c.]  | a-G C           |
| Es will der Höchste sich ein Siegsgepräg bereiten,<br>Da die Gefängnisse er selbst gefangen führt.<br>Wer jauchzt ihm zu? Wer ists, der die Posaunen rührt?<br>Wer gehet ihm zur Seiten?<br>Ist es nicht Gottes Heer,<br>Das seines Namens Ehr,<br>Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht mit lauter Stimme singet<br>Und ihm nun ewiglich ein Halleluja bringet. |                 |
| 3. ARIA [T, v. I + II, b.c.]   | G $\frac{3}{8}$ |
| Ja tausendmal tausend begleiten den Wagen,<br>Dem König der Kön'ge lobsingend zu sagen,<br>Daß Erde und Himmel sich unter ihm schmiegt<br>Und was er bezwungen, nun gänzlich erliegt.  |                 |
| 4. RECITATIVO [S, b.c.]  | e-e C           |
| „Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte,<br>ward er aufgehoben gen Himmel und sitzet zur rechten Hand Gottes.”   |                 |



5. ARIA [S; sm. + ob. I, II; b.c.] e C  
 Mein Jesus hat nunmehr  
 Das Heilandwerk vollendet  
 Und nimmt die Wiederkehr  
 Zu dem, der ihn gesendet.  
 Er schließt der Erde Lauf,  
 Ihr Himmel! öffnet euch und nehmt ihn wieder auf!
- Część II
6. RECITATIVO [B, sm., b.c.] C-C C  
 Es kommt der Helden Held,  
 Des Satans Fürst und Schrecken,  
 Der selbst den Tod gefällt,  
 Getilgt der Sünden Flecken,  
 Zerstreut der Feinde Hauf  
 Ihr Kräfte! eilt herbei und holt den Sieger auf.
7. ARIA [B, trba I solo lub v. I, b.c.] C C  
 Er ists, der ganz allein  
 Die Kelter hat getreten  
 Voll Schmerzen, Qual und Pein,  
 Verlorne zu erretten  
 Durch einen teuren Kauf.  
 Ihr Thronen! mühet euch und setzt ihm Kränze auf!
8. RECITATIVO [A, b.c.] a-a C  
 Der Vater hat ihm ja  
 Ein ewig Reich bestimmt;  
 Nun ist die Stunde nah,  
 Da er die Krone nimmet  
 Vor tausend Ungemach.  
 Ich stehe hier am Weg und schau ihm freudig nach.
9. ARIA [A, ob. I, II, b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
 Ich sehe schon im Geist,  
 Wie er zu Gottes Rechten  
 Auf seine Feinde schmeißt,  
 Zu helfen seinen Knechten  
 Aus Jammer, Not und Schmach.  
 Ich stehe hier am Weg und schau ihm sehnlich nach.
10. RECITATIVO [S, b.c.] G-e C  
 Er will mir neben sich  
 Die Wohnung zubereiten,  
 Damit ich ewiglich  
 Ihm stehe an der Seiten,  
 Befreit von Weh und Ach!  
 Ich stehe hier am Weg und ruf ihm dankbar nach.
11. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] G  $\frac{3}{4}$   
 Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ,  
 Der du bist aufgenommen  
 Gen Himmel, da dein Vater ist  
 Und die Gemein der Frommen,  
 Wie soll ich deinen großen Sieg,  
 Den du durch einen schweren Krieg  
 Erworben hast, recht preisen  
 Und dir genug Ehr erweisen?

Zieh uns dir nach, so laufen wir,  
 Gib uns des Glaubens Flügel!

Hilf, daß wir fliehen weit von hier  
Auf Israelis Hügel!  
Mein Gott! wenn fahr ich doch dahin,  
Woselbst ich ewig fröhlich bin?  
Wenn werd ich vor dir stehen,  
Dein Angesicht zu sehen?

Tekst tej kantaty wyróżnia się pod względem formy, jako że po większej części składa się z sześciostrofowego wiersza (części 5-10). Przyczynę tej odmienności wykrył amerykański badacz twórczości Bacha, William H. Scheide. Wiadomo było, że w 1726 r. Bach wykonał wiele kantat swego kuzyna Johanna Ludwiga Bacha (46-). Scheide wykazał, że również teksty kilku kantat Bacha z tego roku zbliżone są formą do tekstów kantat jego kuzyna z Meiningen (47). Należą do nich także tekst omawianej kantaty o następującym schemacie:

cytat z Biblii (ST) - recytatyw - aria - cytat z Biblii (NT) - stroficzny wiersz - chorał.

Starotestamentowy werset, Psalm XXXVII, 6-7, według starej tradycji chrześcijańskiej odnoszony był do wniebowstąpienia Jezusa. Obie następujące teraz madrygałowe części sławią zwycięstwo Jezusa nawiązaniem do Psalmu LXVIII, 19 i do jego cytatu w Liście do Efezjan IV, 8 („Wstąpiłeś na wysokość i wiodłeś ze sobą jeńców”) jak też do Daniela VII, 10 („Tysiące tysięcy służyło mu”) oraz do Psalmu LXVIII, 18 („Wozów Bożych jest tysiące tysięcy”). Werset nowotestamentowy, Marek XVI, 19, zaczerpnięty jest z Ewangelii o wniebowstąpieniu, a wiersz stroficzny sławi dokonanie zbawczego dzieła i pokonanie szatana wyrażając na koniec nadzieję, że Zbawiciel mnie także kiedyś przygotuje mieszkanie w niebie. Ponownie jest kilka nawiązań do Biblii, a więc na początku części siódmej odniesienie do Izajasza LXIII, 3 („Prasę tłoczyłem ja sam”), a część dziewiąta swymi słowami „Widzę już w duchu, jak on po prawicy Bożej obala swych wrogów” („Ich sehe schon im Geist, wie er zu Gottes Rechten auf seine Feinde schmeißt”) nawiązuje zapewne, podobnie jak BWV 128 (286), do wizji św. Szczepana (Dz. VII, 56: „Widzę niebiosa otworzone i Syna człowieczego stojącego po prawicy Bożej”). Zakończenie stanowi pierwsza i trzynasta strofa pieśni Johanna Rista (1641).

Kompozycja Bacha powstała na 30 maja 1726 r. W odświętności obsady - z trzema trąbkami, kotłami, dwoma obojami, smyczkami i continuo - pośród utworów Bacha na ten dzień nieco ją przewyższa jedynie *Oratorium na Wniebowstąpienie*. Dominującą częścią kantaty jest wspaniały chór wstępny. Zaczyna się 64-taktowym wprowadzeniem „Adagio” smyczków wzmocnionych obojami; po nim następuje fuga „alla breve” rozpoczęta dwoma instrumentalnymi wejściami tematu, później jednak podjęta przez chór, przy czym - jak to często bywa u Bacha - wejścia głosów chóru przysyłane są homofonicznymi blokami akordów. Pierwsze przeprowadzenie kończy pierwsza trąbka zwińczającym wejściem tematu, po nim następuje bezpośrednio drugie przeprowadzenie sięgające do paralelnych tonacji molowych i kończące się kadencją w dominancie G-dur. Rozpoczyna się teraz druga część tekstu: „Lobsinget Gott ...” („Śpiewajcież Bogu ...”), początkowo homofonicznie z motywicznym nawiązaniem do wspomnianych bloków akordowych, potem jako trzecie przeprowadzenie fugi (z nowym tekstem) z homofoniczną kodą. Cała część przedstawia się więc następująco:

instrumentalna przygrywka:

wprowadzenie (adagio) - dwa wejścia tematu fugi (alla breve);

chór:

pierwsze przeprowadzenie fugi („Gott fährt auf...” - „Wstępuje Bóg ...”), pierwsza trąbka wykonuje temat;

drugie przeprowadzenie fugi („Gott fährt auf ...”);

część homofoniczna („Lobsinget ...” - „Śpiewajcież...”), interludium instrumentalne;

trzecie przeprowadzenie fugi („Lobsinget ...”);

homofoniczna koda.

Po sylabicznie deklamowanym recytatywie secco następuje aria tenorowa (część 3), w której skrzypce zebrane są razem w energiczną partię obbligato. W trzech różnych odcinkach wokalnych za każdym razem wykonywany jest cały tekst.

W odróżnieniu od okazałego chóru wstępnego, drugi, nowotestamentowy cytat biblijny, opracowany jest muzycznie w formie krótkiego, przynoszącego prostą relację recytatwu secco, powierzonego (co jest czymś niezwykłym) nie tradycyjnemu „Ewangelście” - tenorowi, lecz sopranowi.

Szereg tekstów stroficznych otwiera aria sopranowa (część 5) z zespołem smyczków wzmocnionym obojami, mająca zapewne spośród arii tej kantaty najwięcej uroku. Podczas gdy w pierwszej części (A) arii dominuje sylabiczna deklamacja, w drugiej (B) szczególnie wdzięczny jest przeciwstawny ruch melizmatyczny: wstępujący przy słowach „Er schließt der Erde Lauf” („Kończy swój ziemski bieg”) i zstępujący przy ich powtórzeniu.

Część szósta rozpoczyna drugą połowę kantaty wykonywaną zapewne po kazaniu. Jest to recytatyw accompagnato z towarzyszeniem smyczków; potężne fanfary trójdzwięków i wykonywane piano tremola przeplatają się nawzajem.

Dramatyzm tej części rozciąga się także na część następną, arię basową z trąbką obbligato. Nadzwyczaj trudna partia trąbki mogła być przyczyną, dla której Bach w jednym z późniejszych wykonań powierzył tę partię skrzypcom. Być może figuracja continua inspirowana jest wyobrażeniem deptania prasy przy tłoczeniu, stanowi ona bowiem typową figurę pedałową organów. Poza tym ustęp tekstu „voll Schmerzen, Qual und Pein” („pełen bólu, katuszy i męki”) uwydatniony jest harmonią oraz wolniejszym ruchem.

Część ósma jest ponownie krótkim recytatywem secco, w którym koloratura pod koniec na słowie „schau (ihm freudig nach)” - „spoglądam (za nim z radością)” - uderzająco oddaje wstępującym ruchem kierowanie wzroku ku niebu.

Tekst „Ich sehe schon im Geist, wie er ... auf seine Feinde schmeißt” („Widzę już w duchu, jak on ... obala swych wrogów”) w porównaniu z poprzedzającymi częściami, szóstą i siódmą, jest uderzająco mało dramatyczny, zaś muzyka doń, z dwoma obojami poruszającymi się w tercjach, jest niemal kontemplacyjna, taneczna. Być może Bach szedł tu za Janową ideą, że zwycięstwo nad wrogami zostało już dawno odniesione i potrzebuje jeszcze tylko być uwidocznione. Utwór odzwierciedla więc, mimo pełnej wyrazu chromatyki na słowach „aus Jammer, Not und Schmach” („z nędzy, biedy i hańby”) i „sehlich” („tęsknie”), raczej pełną radości, szczęsną wizję odniesionego zwycięstwa niż przeżywanie zagłady wrogów Chrystusa.

Po ostatniej strofie wiersza skomponowanej znów jako secco (część 10) następuje dwustrofowy chorał końcowy, prosty chór na melodię „Ermuntre dich, mein schwacher Geist”.

Utwór Bacha pozostawia cokolwiek ambiwalentne wrażenie. Obszerność tekstu może być powodem pewnej zwięzłości a nawet lakoniczności w realizacji, co znamionują krótkie arie i aż cztery proste recytatywy secco. Jedyne chór wstępny stanowi tu wyjątek. Lecz również inwencja tematyczna robi niekiedy wrażenie trochę szablonowej swym upodobaniem do melodyki opartej na trójdźwiękach i gamach. Na pewno utwór jest autentycznym, ewidentnym dziełem Bacha. Ale czy Sebastian nie oparł się może świadomie na jakimś utworze swego kuzyna Johanna Ludwiga?

### Lobet Gott in seinen Reichen *Oratorium na Wniebowstąpienie - BWV 11*

NBA II/8, 3 - CW: ca 32 min.

- |                |  |                 |
|----------------|--|-----------------|
| 1.             | CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]  | D $\frac{2}{4}$ |
|                | Lobet Gott in seinen Reichen,<br>Preiset ihn in seinen Ehren,<br>Rühmet ihn in seiner Pracht!<br>Sucht sein Lob recht zu vergleichen,<br>Wenn ihr mit gesamten Chören<br>Ihm ein Lied zu Ehren macht!  |                 |
| 2.             | EVANGELISTA [T, b.c.]  | h-A C           |
|                | „Der Herr Jesus hub seine Hände auf und segnete<br>seine Jünger, und es geschah, da er sie segnete, schied er von ihnen.”  |                 |
| 3.             | RECITATIVO [B, fl. tr. I, II, b.c.]  | fis-a C         |
|                | Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?<br>Ach, ist denn schon die Stunde da,<br>Da wir dich von uns lassen sollen?<br>Ach, siehe, wie die heißen Tränen<br>Von unsern blassen Wangen rollen,<br>Wie wir uns nach dir sehnen,<br>Wie uns fast aller Trost gebricht.<br>Ach, weiche doch noch nicht! |                 |
| 4.             | ARIA [A, v. I + II, b.c.]  | a C             |
|                | Ach bleibe doch, mein liebstes Leben,<br>Ach fliehe nicht so bald von mir!<br>Dein Abschied und dein frühes Scheiden<br>Bringt mir das allergrößte Leiden,<br>Ach ja, so bleibe doch noch hier;<br>Sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben.  |                 |
| 5.             | EVANGELISTA [T, b.c.]  | e-fis C         |
|                | „Und ward aufgehoben zusehends und fuhr auf gen<br>Himmel, eine Wolke nahm ihn weg vor ihren Augen,<br>und er sitzt zur rechten Hand Gottes.”  |                 |
| 6.             | CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn., sm.)]   | D $\frac{3}{4}$ |
|                | <b>Nun lieget alles unter dir,<br/>Dich selbst nur ausgenommen;<br/>Die Engel müssen für und für<br/>Dir aufzuwarten kommen.<br/>Die Fürsten stehn auch auf der Bahn<br/>Und sind dir willig untertan;<br/>Luft, Wasser, Feuer, Erden<br/>Muß dir zu Dienste werden.</b>                               |                 |
| 7 <sup>a</sup> | EVANGELISTA [T, B, b.c.]<br>Tenor  | D-D C           |
|                | „Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren, siehe,  |                 |

da stunden bei ihnen zwei Männer in weißen Kleidern,  
welche auch sagten:"

oba glosy

„Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und sehet  
gen Himmel? Dieser Jesus, welcher von euch ist  
aufgenommen gen Himmel, wird kommen, wie ihr ihn  
gesehen habt gen Himmel fahren.“

- 7<sup>b</sup>. RECITATIVO [A, fl. tr. I, II, b.c.] G-h [C]  
Ach ja! so komme bald zurück:  
Tilg einst mein trauriges Gebärden,  
Sonst wird mir jeder Augenblick  
Verhaßt und Jahren ähnlich werden.
- 7<sup>c</sup>. EVANGELISTA [T, b.c.] D-G C  
„Sie aber beteten ihn an, wandten um gen Jerusalem  
von dem Berge, der da heißet der Ölberg, welcher ist  
nahe bei Jerusalem und liegt einen Sabbater-Weg  
davon, und sie kehrten wieder gen Jerusalem mit  
großer Freude.“
8. ARIA [S, fl. tr. I + II, ob. I, sm. in unisono] G  $\frac{3}{8}$   
Jesu, deine Gnadenblicke  
Kann ich doch beständig sehn.  
Deine Liebe bleibt zurücke,  
Daß ich mich hier in der Zeit  
An der künftgen Herrlichkeit  
Schon voraus im Geist erdicke,  
Wenn wir einst dort vor dir stehn.
9. CHORAL [obsada jak w 1] D  $\frac{6}{4}$   
**Wenn soll es doch geschehen,  
Wenn kömmt die liebe Zeit,  
Daß ich ihn werde sehen  
In seiner Herrlichkeit?  
Du Tag, wenn wirst du sein,  
Daß wir den Heiland grüßen,  
Das wir den Heiland küssen?  
Komm, stelle dich doch ein!**

Bach prawdopodobnie skomponował *Oratorium na Wniebowstąpienie* w tym samym roku kościelnym co *Oratorium na Boże Narodzenie*, mianowicie na 19 maja 1735 r. Co prawda tylko w części muzyka jest rzeczywiście nowa: chór wstępny i obie arie pochodzą z dawniejszych dzieł, a mianowicie chór wstępny z powstałej w 1732 r. kantaty BWV Anh I. 18 na poświęcenie odnowionej szkoły Św. Tomasza „Froher Tag, verlangte Stunden” (712), a obie arie z kantaty weselnej BWV I 196 „Auf! süß entzückende Gewalt” (729-) z 1725 r. (tekst: Gottsched).

Autor tekstu *Oratorium* jest nieznanym. Podobnie jak przy *Oratorium na Boże Narodzenie*, przychodzi na myśl biegły w parodiowaniu Picander (49-), lecz również tego tekstu brak w pięciotomowym wydaniu jego poezji. Więźbę dla poetyckiego tekstu stanowi biblijna relacja o wniebowstąpieniu w potrójnym przekazie: u Łukasza, w Dziejach apostołskich (w Epistole na ten dzień) i u Marka (w Ewangelii na ten dzień). Tekst drugiej części pochodzi zatem z Ewangelii Łukasza XXIV, 50-51, części piątej z Dziejów apostołskich I, 9 oraz Ewangelii Marka XVI, 19, tekst części 7<sup>a</sup> zaczerpnięty jest ponownie z Dziejów apostołskich (I, 10-11), natomiast tekst części 7<sup>c</sup> zestawiony jest z Ewangelii Łukasza XXIV, 52<sup>I</sup>, Dziejów apostołskich I, 12 oraz Ewangelii Łukasza XXIV, 52<sup>II</sup>.

Wpleciona poezja madrygałowa dodaje do biblijnego tekstu, koncentrującego się w zwięzłym sprawozdaniu na sprawach zasadniczych, rozważanie (w postaci swobodnie wierszowanych recytatywów) i modlitwę (w postaci arii). Tak więc część trzecia (choć Jezus rozstał się właśnie ze swymi uczniami) pyta zasmucona: „Ach, Jezu, czyżby rozstanie z tobą było już tak bliskie?“, a część czwarta prosi Jezusa, by jednak pozostał dłużej. Do zapowiedzi obu mężów w białych szatach, że Jezus, tak jak wznosił się do nieba, tak też i powróci, część 7<sup>b</sup> dołącza prośbę o rychły powrót, a po końcowej relacji w części 7<sup>c</sup> następuje pocieszająca myśl, że miłość Jezusowa pozostaje jako znak nadziei na ostateczne zjednoczenie z Jezusem. Jeśli chodzi o oba chorały, część szósta to czwarta strofa pieśni „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ” Johanna Rista (1641), a w chorale końcowym, siódmej strofie pieśni „Gott fährt auf gen Himmel” Gottfrieda Wilhelma Sacera (1697), nadzieja na dzień powrotu Chrystusa staje się życzeniem całej gminy.

Odświętny chór z szkolnej kantaty z 1732 r. ze swą ogólną, wielbiącą Boga treścią znakomicie nadaje się na wstępną część *Oratorium*: trąbki, flety, oboje i smyczki wraz z continuo rozpoczynają koncertującą przygrywką; chór wchodzi homofonicznie własnym tematem, by jednak w późniejszym przebiegu, w swobodnej polifonii podporządkować się wielokrotnie orkiestrze jako chór wbudowany (31-). Część środkowa, którą opanowuje nowy, synkopowany temat, zbudowana jest z dwóch członów, i choć prowadzi do molowych tonacji paralelnych, zachowuje jednak zasadniczy radosny ton, nim swobodnie da capo części głównej zakończy utwór.

Relacja ewangeliczna powierzona jest, zgodnie z dawną tradycją, tenorowi i skomponowana jest jako recytatyw secco. Wyjątek stanowi jedynie wypowiedź wprost obu mężów w części 7<sup>a</sup>: odpowiednio do treści przekazana jest tenorowi i basowi i skomponowana jako arioso, początkowo homofonicznie („Ihr Männer von Galiläa ...” - „Mężowie galilejscy...”), potem kanonicznie („Dieser Jesus ...” - „Ten Jezus ...”).

Podobnie jak w *Oratorium na Boże Narodzenie*, tak i w *Oratorium na Wniebowstąpienie* recytatywy zawierające swobodną poezję (część 3 i 7<sup>b</sup>) skomponowane są jako accompagnato; instrumentami towarzyszącymi są w obu częściach flety poprzeczne, które bądź harmonizują deklamację wytrzymywanymi akordami, bądź przemierzają figuracjami kadencje, bądź ilustrują tekst („wie die heißen Tränen von unser blassen Wangen rollen” - „jak gorące łzy spływają nam po pobladłych policzkach”).

Muzyka do pierwszej z dwóch arii znana jest z „Agnus Dei” z *Mszy h-moll*; aria z *Oratorium* nie jest jednak, jak to wcześniej przyjmowano, pierwowzorem dla tej części *Mszy*, lecz oba utwory niezależnie od siebie sięgają do wspomnianej kantaty świeckiej. Gest błagania jest jednak w tematyce utworu tak wyrazisty, utwór tak całkowicie przerobiony, że jego parodystyczny charakter dociera jedynie do tego, kto zna historię jego powstania.

Niezwykły urok ma druga aria (część 8), w której flety poprzeczne (I, II unisono) i obój wraz z „basem” połączonych skrzypiec i altówek tworzą trio, poszerzane do kwartetu przez dochodzący w częściach wokalnych sopran. Ponieważ wszystkie występujące w tej arii instrumenty, jak również głos wokalny, reprezentują wysokie lub średnie rejestry, utwór sprawia wrażenie spoglądania ku górze; zniesione wydaje się całe ciężenie ziemskie. Muzyka, która powstała by oddać „Unschuld, Kleinod reiner Seelen” („Niewinność, klejnot czystych dusz”)\*, uzyskuje nowe, nie mniej trafne przeznaczenie.

\* Por. s. 729- (przyp. tłum.).

Podczas gdy pierwszy z obu chorałów, część szósta, skomponowana jest jako prosty czterogłosowy chór, chorał końcowy przyobleczony jest w szatę wspaniałej koncertującej partii orkiestry, podobnie jak w *Oratorium na Boże Narodzenie* (BWV 248, część 64). Zarówno tu, jak i tam, melodia chorałowa w obcej tonacji wstawiona jest w promienną partię w D-dur nadającą dziełu radosne zakończenie. Melodia chorału - jest to melodia „Von Gott will ich nicht lassen” - powierzona jest sopranowi, który wzmacniany jest na przemian przez oboje, flety, bądź też przez smyczki. Pozostałe głosy chóru podpierają melodię chorału w swobodnie polifonicznym, czasem imitacyjnym układzie.

## Exaudi

EPISTOLA: I Piotra IV, 8-11 (usługujcie jeden drugiemu, każdy darem, który otrzymał)

EWANGELIA: Jan XV, 26 - XVI, 4 (pożegnalne słowa Jezusa: przyjdzie duch prawdy; uczniowie będą prześladowani)

## Sie werden euch in den Bann tun - BWV 44

NBA I/12, 167 - CW: ca 22 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. [DUETTO. T, B, ob. I, II, b.c.]  | g $\frac{3}{4}$ |
| „Sie werden euch in den Bann tun.”  |                 |
| 2. [CHÓR. S, A, T, B; sm. + ob. I, II; b.c.]  | g $\text{C}$    |
| „Es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran.”   |                 |
| 3. ARIA [A, ob. I solo, b.c.]   | c $\frac{3}{4}$ |
| Christen müssen auf der Erden<br>Christi wahre Jünger sein.<br>Auf sie warten alle Stunden,<br>Bis sie selig überwunden,<br>Marter, Bann und schwere Pein.  |                 |
| 4. CHORAL [T, b.c.]   | Es $\text{C}$   |
| <b>Ach Gott, wie manches Herzeleid<br/>Begegnet mir zu dieser Zeit.<br/>Der schmale Weg ist trübsalvoll,<br/>Den ich zum Himmel wandern soll.</b>   |                 |
| 5. RECITATIVO [B, b.c.]   | g-d $\text{C}$  |
| Es sucht der Antichrist,<br>Das große Ungeheuer,<br>Mit Schwert und Feuer<br>Die Glieder Christi zu verfolgen,<br>Weil ihre Lehre ihm zuwider ist.<br>Er bildet sich dabei wohl ein,<br>Es müsse sein Tun Gott gefällig sein.<br>Allein, es gleichen Christen denen Palmenzweigen,<br>Die durch die Last nur desto höher steigen. |                 |
| 6. ARIA [S; sm. + ob. I, II; b.c.]  | B $\text{C}$    |
| Es ist und bleibt der Christen Trost,<br>Daß Gott vor seine Kirche wacht.<br>Denn wenn sich gleich die Wetter türmen,<br>So hat doch nach den Trübsalstürmen<br>Die Freudensonne bald gelacht.  |                 |

## 7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

B C

So sei nun, Seele, deine  
 Und traue dem alleine,  
 Der dich erschaffen hat.  
 Es gehe, wie es gehe,  
 Dein Vater in der Höhe,  
 Der weiß zu allen Sachen Rat.

Kantaty 44 i 183 Bacha ze względu na ten sam początek często określane są jako „kompozycja I” bądź „kompozycja II”; mają jednak, poza niedzielą, na którą są przeznaczone, wspólny jedynie tekst wprowadzającego cytatu biblijnego; nie mają ani dalszych tekstowych ani żadnych muzycznych powiązań. Omawiane tu dzieło BWV 44 powstało w pierwszym roku urzędowania Bacha w Lipsku na 21 maja 1724 r. Nieznany autor, ten sam, który dostarczył libretta do innych kantat z tego okresu roku kościelnego (38-), nawiązuje do wersetu Ewangelii (Jan XVI, 2) zapowiadającego uczniom Jezusa prześladowanie (część 1, 2). Myśl tę podejmuje następująca potem poezja madrygałowa, a chorałowa część czwarta, pierwsza strofa pieśni Martina Mollera (1587), potwierdza ją: chrześcijanin musi znosić cierpienie aż do zwyciężenia tego świata. Recytatyw (część 5) podaje przyczynę: antrychryst nie cierpi nauki Jezusa i mniema nawet, że prześludując ją wyświadcza Bogu przysługę. Następuje teraz - jak w kazaniu - odrzucenie fałszywej nauki (stały chwyt w ówczesnej homiletyce), a to za pomocą obrazu z ulubionej w baroku symboliki<sup>92</sup>: przeciwnicy Chrystusa myślą się, gdyż tak jak zawieszają się ciężary na palmach, by rosły jeszcze bardziej prosto i strzeliście, tak i chrześcijanie nie załamują się pod ciężarem cierpienia, lecz tym pewniej osiągną niebo. Bóg, mówi następująca teraz część szósta, czuwa nad swym kościołem, i jeśli nawet kościołowi zagraża prześladowanie i cierpienia, to chrześcijanie ufnie mogą mieć nadzieję na pomoc Boga. Końcowy chorał, część siódma, to ostatnia strofa pieśni „In allen meinen Taten” Paula Fleminga (1642).

Dla muzyki do wprowadzających słów Biblii Bach wybiera formę, którą w jego kantatach spotkać można rzadko, za to często w kantatach Telemanna, a która stanowi jedną z licznych prób nie porzucania szeregowej formy motetu z uwagi na jej szczególną zdolność do muzycznego wyrażania wielocłonowych tekstów prozy, ale złączenia jej z koncertującymi formami późnego baroku: tekst został tak podzielony, że początek śpiewany jest przez dwóch „koncertystów” (część 1), natomiast ciąg dalszy przypada chórowi (część 2) - jest to więc ta sama forma, którą mogliśmy zaobserwować w części kantaty „So du mit deinem Munde bekennest Jesum” Telemanna przy okazji rozważania kantaty BWV 145 (250-).

Koncertująca część wstępna Bacha jest nadzwyczaj piękna: pełen wyrazu śpiew skargi wprowadzony instrumentalnym ritornelem, w którym dwa oboje z towarzyszeniem *continua* eksponują temat w imitacyjnym układzie, zanim zostanie on podjęty przez tenor i bas. Wejście głosów wokalnych poszerza ilość głosów w utworze do pięciu; kończy się on pełnym powtórzeniem instrumentalnego ritornelu, przy czym wstęp powierzony jest głosom wokalnemu (z towarzyszeniem instrumentów), podczas gdy bardziej instrumentalna figuracyjna kontynuacja - w którą wbudowane zostają głosy wokalne (31-) - wykonywana jest przez oboje. Krótkie postludium instrumentalne pozwala zabrzmieć tematowi jeden jedyny raz także w *continuo*, po czym od razu wchodzi chór (część 2) ze zmianą metrum i przyspieszeniem tempa. Owa część druga jest w swej formie zwięzła i przejrzysta:

<sup>92</sup> Por. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, wyd. 2, Monachium 1968. Wizerunki obciążonych palm tamże na str. 72 i po str. 128.



- A część przeważnie homofoniczna z samodzielnie prowadzonymi instrumentami:
- dwa odpowiadające sobie bloki akordowe („Es kömmt aber die Zeit” - „Owszem, nadchodzi godzina”),
  - blok chromatyczny, «piano» („daß, wer euch tötet” - „że, kto was zabije”),
  - akordowe, częściowo {polifonicznie} rozluźnione zakończenie, imitacja w głosach krańcowych („wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran” - „będzie mniemał, że Bogu posługę czyni”);
- A' a-c) w swobodnym, transponowanym powtórzeniu, zamiana głosów w części c);
- B<sub>A</sub> część w przeważającej mierze imitacyjna z instrumentami prowadzonymi colla parte, zakończona powrotem do A (A'):
- imitacyjna tkanina („es kömmt aber die Zeit, daß ...” - „Owszem, nadchodzi godzina, że ...”),
  - swobodne, transponowane powtórzenie zakończenia z A, względnie A' („wird meinen...” - „będzie mniemał”).

Cała forma tego chóru odpowiada więc formie „Bar z reprzyż”.

Część trzecia swym spokojnym trójdzielnym rytmem, niewielką ilością głosów i swą obsadą z obligatoryjnym obojem powraca do nastroju wstępnego duetu. W części środkowej słowa „Marter, Bann und schwere Pein” („męka, wygnanie i katusze”) zinterpretowane są chromatyką, choć mowa jest o szczęśliwym przezwyciężeniu tychże.

Chorał „Ach Gott, wie manches Herzeleid” (część 4) skomponowany jest jako utwór z towarzyszeniem continua. Tenor śpiewa prawie nie przyozdobioną melodię pieśni przy akompaniamencie ostinatowych figur continua, które wywiedzione zostały z pierwszego wersu chorału, zostały jednak chromatycznie odmienione by interpretować tekst.

Część piąta to sylabicznie deklamowany recytatyw secco. Pod względem treści stanowi on punkt zwrotny kantaty. Bowiem następująca teraz aria sopranowa (część 6) z towarzyszeniem smyczków wzmocnionych obojami rozbrzmiewa beztrzesko w B-dur, wolna od spiętrzeń chromatyki, z niemal tanecznie-radosną, żywą gestyką. Nawet nawała burz, poglądowo przedstawiana pochodami akordów sekstowych i kwartsekstowych, nie mąci na serio nastroju, gdyż potem następuje śmiech „słońca radości” („Freudensonne”) z ruchliwą koloraturą sopranową.

Kantatę zamyka prosty chorał na melodię „O Welt, ich muß dich lassen”.

## Sie werden euch in den Bann tun - BWV 183

NBA I/12, 189 - CW: ca 15 min.

- RECITATIVO [B, ob. d'am. I, II, ob. da c. I, II, b.c.] a-e C  
 „Sie werden euch in den Bann tun, es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran.”
- ARIA [T, vc. picc. solo, b.c.] e C  
 Ich fürchte nicht des Todes Schrecken,  
 Ich scheue ganz kein Ungemach.  
 Denn Jesus' Schutzarm wird mich decken,  
 Ich folge gern und willig nach.  
 Wollt ihr nicht meines Lebens schonen  
 Und glaubt, Gott einen Dienst zu tun,

- Er soll euch selben noch belohnen,  
Wohlan! es mag dabei beruhn.
3. RECITATIVO [A, ob. d'am. I, II, ob. da c. I, II, sm., b.c.] G-C C  
Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben  
Vor dich, mein Heiland, hinzugeben,  
Mein ganzer Mensch soll dir gewidmet sein;  
Ich tröste mich, dein Geist wird bei mir stehen,  
Gesetzt, es sollte mir vielleicht zuviel geschehen.
4. ARIA [S, ob. da c. I + II, sm., b.c.] C  $\frac{3}{8}$   
Höchster Tröster, Heilger Geist,  
Der du mir die Wege weist,  
Darauf ich wandeln soll,  
Hilf meine Schwachheit mit vertreten,  
Denn von mir selber kann ich nicht beten,  
Ich weiß, du sorgest vor mein Wohl!
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a C  
**Du bist ein Geist, der lehret,  
Wie man recht beten soll;  
Dein Beten wird erhöret,  
Dein Singen klinget wohl.  
Es steigt zum Himmel an,  
Es steigt und läßt nicht abe,  
Bis der geholfen habe,  
Der allein helfen kann.**

Do kantaty Bacha, skomponowanej na 13 maja 1725 r., posłużył tekst poetki Christiane Mariane von Ziegler (43-), co prawda nie bez pewnych zmian, które ujawniają także pozostałe kantaty Bacha do tekstów Ziegler; mniejszy jest jednak zakres poszczególnych interwencji w porównaniu z kantatami z tygodni poprzedzających.

W tekście, podobnie jak w kanciacie z roku poprzedniego, punktem wyjścia są słowa Chrystusa z Ewangelii Jana XVI, 2, tym razem jednak następujące potem rozważania mniej podkreślają cierpienie, a bardziej nieustraszoną z jaką chrześcijanin, ufny w „opiekuńcze ramie Jezusa”, potrafi tego cierpienia wyglądać (część 2). W części trzeciej i czwartej staje się jasne, że poetka odwołuje się przy tym do poprzedzających wersów Ewangelii zapowiadających zesłanie Ducha prawdy: Duch ten wstawi się za mną, sam bowiem nie potrafię się modlić (por. Rzym. VIII, 26). Kantata kończy się piątą strofą pieśni „Zeuch ein zu deinen Toren” Paula Gerhardta (1653).

Kompozycja Bacha wyróżnia się niezwykłą obsadą instrumentów: oprócz smyczków i *continua* wymagane są aż cztery oboje - dwa oboje miłosne i dwa oboje myśliwskie, ponadto w części drugiej wiolonczello piccolo (44-).

Wprowadzający cytat biblijny, w uderzającym kontraście do sztucznego, złożonego tworu w BWV 44, skomponowany jest jako prosty, pięciotaktowy recytatyw. Bas („vox Christi”) deklamuje, najczęściej przeważnie sylabicznie na tle wytrzymywanych akordów czterech obojów.

Obie arie pozwalają stwierdzić, że wymagania Bacha w stosunku do swych wykonawców rosną z czasem; nie tylko od śpiewaków, ale także od instrumentalistów wymagana jest znaczna biegłość. Część druga przez nieustające szesnastkowe figuracje wiolonczeli piccolo otrzymuje wybitnie surowy, prawie nieubłagany charakter, a kontrast między motoryką partii instrumentalnej i sztuczną, ornamentalną partią tenorową jest przypuszczalnie wprowadzony przez Bacha świadomie dla interpretacji tekstu. Jedynie w części środkowej wiolonczela pic-

colo przyłącza się nie tylko na parę nut, lecz na kilka taktów do continua, co przynosi uspokojenie ruchliwego tła instrumentalnego; potem następuje da capo niezmienionej części głównej.

Drugi recytatyw (część 3), podobnie jak pierwszy, skomponowany jest jako accompagnato - tym razem towarzyszy cała orkiestra. Smyczki wytrzymywany akordami dają tło harmoniczne; oba oboje miłosne i oboje myśliwskie podają sobie na zmianę motyw, który, wciąż powtarzany, opanowuje cały utwór (przechodzi on w ten sposób w „accompagnato nacechowane motywem”). Motyw ten, to nic innego jak początkowy motyw recytującego głosu altowego:



Instrumenty więc powtarzają jakby te słowa przez cały utwór.

Druga aria (część 4) wymaga, poza smyczkami, dwóch obojów myśliwskich prowadzonych unisono, które na długich odcinkach koncertują obbligato przy akompaniamencie krótkich, najczęściej motywicznych wstawek smyczków. Niezwykła ta obsada tym bardziej zwraca uwagę, że w rezultacie obie arie dzieła wykonywane są przez instrumenty obbligato ze środkowych rejestrów (zakres tenoru bądź altu). Trójdzielny takt i powtarzanie motywu w przygrywce sprawiają, że aria brzmi swobodnie, niemal tanecznie, stanowiąc wyraźny kontrast z surowością pierwszej arii.

Czterogłosowy chór w końcowym chorale oparty jest na melodii „Helft mir Gotts Güte preisen”.

## Zielone Świąta

EPISTOLA: Dz. II, 1-13 (zesłanie Ducha Świętego)

EWANGELIA: Jan XIV, 23-31 (pożegnalne słowa Jezusa: Duch Święty nauczy was wszystkiego)

### Erschallet, ihr Lieder - BWV 172

NBA I/13, 3 i 35 - CW: ca 25 min.

- |  |                                 |
|--|---------------------------------|
| 1. CORO [S, A, T, B, trba I-III, timp., v. I (+fl. tr., ob.), II, va I, II, b.c.]  | C/D <sup>93</sup> $\frac{3}{8}$ |
| Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!   |                                 |
| O seligste Zeiten!   |                                 |
| Gott will sich die Seelen zu Tempeln bereiten.   |                                 |
| 2. RECITATIVO [B, b.c.]  | a-C/h-D C                       |
| „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm machen.” |                                 |
| 3. ARIA [B, trba I-III, timp., b.c.]   | C/D C                           |
| Heiligste Dreieinigkeit,<br>Großer Gott der Ehren,   |                                 |

<sup>93</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego (w wykonaniu lipskim także do stroju kameralnego), następne do stroju kameralnego.

- Komm doch, in der Gnadenzeit  
Bei uns einzukehren;  
Komm doch in die Herzenshütten,  
Sind sie gleich gering und klein;  
Komm und laß dich doch erbitten,  
Komm und kehre bei uns ein!
4. ARIA [T; v. I + II + va I + II (+ fl. tr. in 8<sup>va</sup>); b.c.] a/h  $\frac{3}{4}$   
O Seelenparadies,  
Das Gottes Geist durchwehet,  
Der bei der Schöpfung blies,  
Der Geist, der nie vergehet.  
Auf, auf, bereite dich,  
Der Tröster nahet sich.
5. ARIA [S, A, ob. (d'am.), vc. obbl.] F/G C  
Anima  
Komm, laß mich nicht länger warten,  
Komm, du sanfter Himmelswind,  
Wehe durch den Herzensgarten!  
Spiritus Sanctus  
Ich erquicke dich, mein Kind.
- Anima  
Liebste Liebe, die so süße,  
Aller Wollust Überfluß!  
Ich vergeh, wenn ich dich misse.  
Spiritus Sanctus  
Nimm von mir den Gnadenkuß.
- Anima  
Sei im Glauben mir willkommen,  
Höchste Liebe, komm herein!  
Du hast mir das Herz genommen.  
Spiritus Sanctus  
Ich bin dein, und du bist mein!
6. CHORALE [S, A, T, B, v. I (+ fl. tr.), b.c. (+ pozostałe d. drewn., sm.)] F/G C  
Von Gott kömmt mir ein Freudenschein,  
Wenn du mit deinen Äugelein  
Mich freundlich tust anblicken.  
O Herr Jesu, mein trautes Gut,  
Dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut  
Mich innerlich erquicken:  
Nimm mich freundlich  
In deine Arme, daß ich warme werd von Gnaden:  
Auf dein Wort komm ich geladen.
- Tylko w wersji w D-dur:
7. CHORUS REPETATUR AB INITIO

Bach skomponował tę kantatę na 20 maja 1714 r. w Weimarze. Jest zapewne trzecim z kolei kościelnym utworem spośród tych, do których comiesięcznego komponowania i wykonywania był zobowiązany od chwili mianowania go koncertmistrzem drugiego marca 1714 r. (27).

Poetycki tekst pochodzi od Salomona Francka (27-). Choć brak go w wydrukowanych zbiorach jego wierszy, autorstwo jego daje się jednak z wystarczającą pewnością rozpoznać na podstawie szeregu cech stylistycznych. Pod względem formalnym charakterystyczne dla tego

typu kantat Francka jest następowanie kolejno po sobie kilku arii i brak recytatywów do swobodnej poezji.

Poezja pod względem treści, choć Francka nie można zaklasyfikować do pietystów, zbliżona jest jednak do pietystycznego sposobu myślenia; wyraża się to w ogólności pewną uczuciową przesadą („O seligste Zeiten!” - „O przebłogie czasy!”), ponadto w mistycznym nastroju duetu „duszy” („Anima”) z „Duchem Świętym” („Spiritus Sanctus”) stanowiącym trzecią arię kantaty („... ich bin dein, und du bist mein” - „... jam twój, a tyś moja”). Również końcowy chorał, czwarta strofa pieśni „Wie schön leuchtet der Morgenstern” Philippa Nicolai (1599), jest wczesnym przykładem owej akcentującej uczucia, mistycznej postawy ogólnej, z której wywodzi się pietyzm.

Bach w swej kompozycji stara się uwydatnić *odsświętny* charakter zielonoświątkowego tekstu. Utwór uzyskuje przez to - zwłaszcza w chórze wstępnym - wyraźny „świecki” rys; można byłoby nawet pomyśleć, że ów wstępny chór wywodzi się z jakiejś zaginionej kantaty gratulacyjnej. Być może było to jednak tylko pragnienie Bacha zademonstrowania różnorodności możliwości stylistycznych (i tym samym swych własnych uzdolnień), które skłoniło go, by we wstępnych chórach rozpoczętej w 1714 roku serii kantat za każdym razem realizować określoną zasadę kompozycyjną nie pomijając przy tym uroczystego utworu koncertowego (31).

Niniejszy chór wstępny ma czystą formę da capo. Chór trąbek (ze swym instrumentem basowym, kotłami) i smyczków (+ obój) koncertują na przemian; jako trzeci dochodzi po wstępnym ritornelu chór wokalny. Utwór jest przeważnie akordowy lub swobodnie polifoniczny. W części środkowej struktura utworu zmienia się w imitacyjną polifonię chóru wzmocnionego smyczkami (trąbki milczą); z zafascynowaniem obserwujemy, jak Bach w tej dwuczłonowej motetowej części środkowej spleta imitacje początkowo od basu ku górze, by w drugiej połowie sprowadzać je w dół od sopranu do basu.

Następujący teraz recytatyw do słów Biblii powtarza część czytania z Ewangelii (Jan XIV, 23) ustalając zarazem temat dla „egzegezy” w częściach madrygałowych. Później, w okresie lipskim, Bach będzie umieszczał takie cytaty biblijne na początku utworu komponując do nich muzykę najczęściej w postaci wielkich chórów (np. ten sam tekst w kantacie 74). W roku 1714 daje pierwszeństwo formie przejmująco deklamowanego recytatywu, którego znaczenie podkreślone zostaje ariosowym, związanym rytmicznie opracowaniem końcowych taktów.

Dla arii „Heiligste Dreieinigkei” („Najświętsza Trójco”) wybiera Bach niezwykłą obsadę chóru trąbek (i continua) jako kontrpartnera dla basu wokalnego, instrumentację, która w owym czasie nabierała szczególnego znaczenia, jako że trąbka uchodziła za specyficznie „dworski” instrument, tu została więc użyta, by symbolizować królewską władzę Boga.

Zrozumiałe, że po przepychu wstępnego chóru i pierwszej arii nastąpić musiał wyraźny kontrast. Uzyskany jest on przez połączenie skrzypiec i wiol (wzmocnionych w jednym z późniejszych wykonań przez towarzyszący w oktawach flet) w płynnej melodii przedstawiającej tchnienie Ducha Bożego. Również obrany takt trójdzielny budzi wrażenie całkowitego uwolnienia od ciężenia ziemskiego. Energiczna melodyka oparta na trójdzwięku panuje tylko w drugiej połowie części środkowej do słów „auf, auf, bereite dich!” („Nuż, przygotuj się!”).

Nadzwyczaj kunsztowna jest budowa piątej części. Bach złączył tu trzy poetyckie strofy, które stanowią podstawę duetu, z chorałem „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott”; a chorał ten - tak niezwykle bogato przyozdobiony, że prawie już nierozpoznawalny - wykonywany jest przez obój (w późniejszym wykonaniu przez organy obbligato) wers po wersie wtórując śpiewowi duetu. Już we wstępnym ritornelu rozbrzmiewa melodia chorału w wysuniętych dźwię-

kach ostinatowych figur wiolonczeli, zaś z początkiem części wokalne utwór poszerzony zostaje do kwartetu - który tworzą sopran („dusza”), alt („Duch Święty”), obój (chorał) i wiolonczela (continuo) - o godnej podziwu filigranowej polifonii.

W końcowym chorale do prostego, czterogłosowego układu chóru z instrumentami dochodzi, jak to często bywa we wczesnych kantatach Bacha, jeszcze piąty głos pierwszych skrzypiec. Potem następuje, przynajmniej w niektórych wykonaniach Bacha, powtórzenie wstępnego chóru jako zamknięcie formalne.

Bach wielokrotnie wykonywał ponownie tę kantatę w Lipsku<sup>94</sup> dokonując przy tym różnych zmian. Jako tonację wybiera bądź D-dur, co odpowiadałoby mniej więcej weimarskiemu strojowi chórowemu w C-dur, bądź tonację C-dur. Wszystkie te zmiany pokazują, jak bardzo Bach troszczył się właśnie o ten utwór, który, sądząc z ilości stwierdzonych wykonań (co najmniej 4), zdawał się szczególnie lubić.

### Wer mich liebet, der wird mein Wort halten - BWV 59

NBA I/13, 67 - CW: ca 14 min.

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 1. | DUETTO [S, B, trba I, II, timp., sm., b.c.]<br>„Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein Vater wird ihn lieben,<br>und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm machen.”  | C C   |
| 2. | RECITATIVO [S, sm., b.c.]<br>O, was sind das vor Ehren,<br>Worzu uns Jesus setzt?<br>Der uns so würdig schätzt,<br>Daß er verheißt,<br>Samt Vater und dem heiligen Geist<br>In unsern Herzen einzukehren.<br>O! was sind das vor Ehren?<br>Der Mensch ist Staub,<br>Der Eitelkeit ihr Raub,<br>Der Müh und Arbeit Trauerspiel<br>Und alles Elends Zweck und Ziel.<br>Wie nun? Der Allerhöchste spricht:<br>Er will in unsern Seelen<br>Die Wohnung sich erwählen?<br>Ach, was tut Gottes Liebe nicht?<br>Ach, daß doch, wie er wollte,<br>Ihn auch ein jeder lieben sollte! | a-G C |
| 3. | CHORALE [S, A, T, B, sm., b.c.]<br><b>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott,<br/>Erfüll mit deiner Gnaden Gut<br/>Deiner Gläubigen Herz, Mut und Sinn.<br/>Dein brünstig Lieb entzünd in ihn’.<br/>O Herr, durch deines Lichtes Glanz<br/>Zu dem Glauben versammelt hast<br/>Das Volk aus aller Welt Zungen;<br/>Das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.<br/>Alleluja, alleluja!</b>   | G C   |
| 4. | ARIA [B, v. solo, b.c.]<br>Die Welt mit allen Königreichen,<br>Die Welt mit aller Herrlichkeit  | C C   |

<sup>94</sup> Szczegóły dotyczące różnych wykonań zawiera *Kritischer Bericht* NBA I/13, s. 35-.

Kann dieser Herrlichkeit nicht gleichen,  
 Womit uns unser Gott erfreut:  
 Daß er in unsern Herzen thronet  
 Und wie in einem Himmel wohnet.  
 Ach! Gott, wie selig sind wir doch!  
 Wie selig werden wir erst noch,  
 Wenn wir nach dieser Zeit der Erden  
 Bei dir im Himmel wohnen werden?

Historia powstania tego niewielkiego utworu nie jest w pełni wyjaśniona. Autograf partytury został napisany najpóźniej na Zielone Świąta 1723 r., ale oryginalne głosy dopiero w roku następnym, na 28 maja 1724 r. Już z wyboru tekstu wynika, że kompozycja przewidziana była na skromne warunki, Bach bowiem przeniósł do muzyki tylko część tekstu z czwartego rocznika kantat Erdmanna Neumeistra z 1714 r. (21-)<sup>95</sup>. Ale także wymagania postawione umiejętnościom wykonawców są umiarkowane, a obsada instrumentów, choć dzięki udziałowi dwóch trąbek i kotłów (dodanych do zwyczajowych smyczków i continua) jest wyraźnie odświętna, wyrzeka się jednak trzeciej trąbki, zwykle zawsze wymaganej w świątecznej orkiestrze, a ponadto całkowicie rezygnuje z drewnianych instrumentów dętych. Zespół wokalny ograniczony jest do dwóch solistów i chóru, który śpiewa tylko prosty chorał. Wszystkie te okoliczności uzasadniają przypuszczenie Arnolda Scheringa (BJ 1938, s. 75-), że Bach skomponował tę kantatę na nabożeństwo uniwersyteckie w Lipsku (36-). Pozostaje tylko nie wyjaśnione, czy kantata została wykonana już w 1723 r. (wtedy materiały do tego wykonania zaginęłyby), czy też Bach wtedy jeszcze ją odłożył, a wykonał dopiero w roku następnym, z głosów które się zachowały. Wreszcie otwarta pozostaje także możliwość, że powstała ona jeszcze wcześniej z nieznanym przeznaczeniem; wykonanie poświęcone na rok 1724 było jednak od tego niezależne.

Tekst rozpoczyna się cytatem z czytania Ewangelii, tym samym, który umieścił także Franck w swym tekście do BWV 172 (Jan XIV, 23). W pozostałych częściach, do których Bach skomponował muzykę, autor wysławia najpierw niezmierną miłość Boga do nędznego rodzaju ludzkiego (część 2), prosi słowami pierwszej strofy Lutrowej pieśni (1524) o przybycie Ducha Świętego i wreszcie ukazuje - w iście barokowym stylu - o ile chrześcijanin będzie jeszcze szczęśliwszy w niebie.

W swej muzyce Bach także w ograniczeniu okazuje się mistrzem. Wstępny duet rozpoczyna się przygrywką instrumentalną, której motyw czołowy służy zarazem za początek wszystkich odcinków wokalnych:



Część wokalna składa się z pięciu członów; we wszystkich pięciu odcinkach podawany jest pełny tekst, mianowicie w pierwszych czterech kanonicznie (z wielokrotnie odmieniany-

<sup>95</sup> Brak części 5-7, mianowicie chorału „Gott Heilger Geist, du Tröster wert” (jego trzeciej strofy: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort”), cytatu z Biblii „Gott der Hoffnung erfülle euch ...” (Rzym. XV, 13) i arii „Ich bin der Seligkeit gewiß”.

mi interwałami) w tonacjach C-G, C-a, a-d, F-C, a w piątym homofonicznie (C-C) w równoległych sekstach. Czwarty odcinek stanowi przetransponowane do subdominanty powtórzenie (choć nie w instrumentach) odcinka pierwszego, co sprawia wrażenie jakby reprzyzy, po której następuje piąty odcinek jako koda. Instrumenty towarzyszą samodzielnie, lecz - z wyjątkiem wielokrotnego powtarzania motywu czołowego - nietematycznie; kontynuacja przygrywki instrumentalnej nie osiąga żadnego znaczenia, a instrumentalne postludium otrzymuje nawet nową kontynuację, która również nie wykazuje żadnych powiązań tematycznych z tym, co było poprzednio.

Następujący teraz recytatyw (część 2) wyposażony jest w smyczki; kończy się słowami „Ach, daß doch, wie er wollte, ihn auch ein jeder lieben sollte!” („Ach, by przecie, jak on chciał, każdy miłować by go miał!”), a ostatni człon utworu skomponowany jest - jak to często bywa we wcześniejszych utworach Bacha - jako arioso, któremu towarzyszy jeszcze tylko continuo.

Chorał (część 3) skomponowany jest co prawda jako prosty chór, jednak drugie skrzypce i wiola prowadzone są częściowo samodzielnie, tak iż utwór dźwięczy szczególną pełnią głosów, nawet jeśli stale sześciu głosów w rzeczywistości się nie stwierdza.

Ostatnią częścią jest aria basowa z obligatoryjnymi skrzypcami solo. Stosunkowo długi tekst przeniesiony jest do muzyki w dwóch częściach, z których pierwsza (kompozycyjnie znów podzielona według schematu aab) tematycznie opiera się ściśle na wstępnym ritornelu, podczas gdy druga rozwija się swobodnie. Badacze długo łamali sobie głowy nad tym, czy kantata powinna się kończyć tą arią, czy też miałyby po niej jeszcze następować piąta część tekstu Neumeistra jako chorał końcowy, lub czy może trzecia i czwarta część powinny być wykonywane w odwróconej kolejności. Z autografu partytury nie można tu nic wywnioskować, a zagadkowa uwaga „Chorale segue”<sup>\*</sup> na końcu oryginalnego głosu basu nie daje pewności, jak ją należy rozumieć. Być może wykonywana była jako chorał końcowy jeszcze jakaś część z głosów innego utworu. Ostateczne wyjaśnienie może jednak przynieść tylko jakieś nowe (mało prawdopodobne) odkrycie.

### Wer mich liebet, der wird mein Wort halten - BWV 74

NBA I/13, 85 - CW: ca 24 min.

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 1. | [CHÓR. S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, ob. da c., sm., b.c.]<br>„Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und<br>mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm<br>kommen und Wohnung bei ihm machen.”  | C C   |
| 2. | ARIA [S, ob. da c., b.c.]<br>Komm, komm, mein Herze steht dir offen,<br>Ach, laß es deine Wohnung sein!<br>Ich liebe dich, so muß ich hoffen:<br>Dein Wort trifft itzo bei mir ein;<br>Denn wer dich sucht, fürcht', liebt und ehret,<br>Dem ist der Vater zugetan.<br>Ich zweifle nicht, ich bin erhöret,<br>Daß ich mich dein getrösten kann. | F C   |
| 3. | RECITATIVO [A, b.c.]<br>Die Wohnung ist bereit.<br>Du findest ein Herz, das dir allein ergeben,   | d-a C |

<sup>\*</sup> „Następuje chorał” (przyp. tłum.).



- Drum laß mich nicht erleben,  
Daß du gedenkst, von mir zu gehn.  
Das laß ich nimmermehr, ach, nimmermehr geschehen!
4. ARIA [B, b.c.] e C  
„Ich gehe hin und komme wieder zu euch. Hättet ihr mich lieb, so würdet ihr euch freuen.”
5. ARIA [T, sm., b.c.] G C  
Kommt, eilet, stimmst Sait und Lieder  
In muntern und erfreuten Ton!  
Geht er gleich weg, so kömmt er wieder,  
Der hochgelobte Gottessohn.  
Der Satan wird indes versuchen,  
Den Deinigen gar sehr zu fluchen.  
Er ist mir hinderlich,  
So glaub ich, Herr, an dich.
6. RECITATIVO [B, ob. I, II, ob. da c., b.c.] e-C C  
„Es ist nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind.”
7. ARIA [A, ob. I, II, ob. da c., v. I solo, pozostałe sm., b.c.] C 3  
Nichts kann mich erretten  
Von höllischen Ketten  
Als, Jesu, dein Blut.  
Dein Leiden, dein Sterben  
Macht mich ja zum Erben:  
Ich lache der Wut.
8. CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ większość instr.)] a C  
**Kein Menschenkind hier auf der Erd  
Ist dieser edlen Gabe wert,  
Bei uns ist kein Verdienen;  
Hier gilt gar nichts als Lieb und Gnad,  
Die Christus uns verdienet hat  
Mit Büßen und Versöhnen.**

Bach napisał tę kantatę na dwudziestego maja 1725 r. do tekstu poetki Christiane Mariane von Ziegler (43-). Komponując sięgnął jednak co najmniej w dwóch częściach do kompozycji wcześniejszych: część pierwsza i druga wywodzą się z kantaty 59 (część 1 i 4 tamże), gdzie w swej dotychczasowej postaci na dłuższą metę kompozytora już nie zadawały. Nie wiadomo, czy także wśród pozostałych części nie mamy do czynienia z parodią; jeśli by tak było, to pierwowzory zaginęły.

Jednak, podczas gdy z Picandrem Bach z reguły zwykł był omawiać planowane parodie tak, by od razu miara wiersza tekstu poetyckiego pasowała do modelu, to z Mariane von Ziegler wydaje się, że do tego nie doszło: choć Bach podczas komponowania, tak jak i w pozostałych jej tekstach, niejedno zmienił, to jednak ani poetka, ani - w poczynionych przez siebie zmianach - Bach nie przedsięwzięli nic, by budowę wiersza drugiej części upodobnić do takowej w przewidzianej do sparodiowania czwartej części z kantaty 59.

Poetycki tekst, tak jak w kantacie 59, poprzedzony jest cytatem z Ewangelii na Zielone Świąta (Jan XIV, 23). Nawiązując doń, wierzący chrześcijanin dołącza prośbę, by również jego serce Jezus zechciał obrać za mieszkanie i nigdy go nie opuścił (część 2 i 3). Na prośbę tę Chrystus odpowiada kolejnym cytatem z czytania z Ewangelii: „Ochodzę i znów przyjdę do was. Gdybyście mnie miłowali, tobyście się radowali” (Jan XIV, 28), a następująca potem aria (część 5) radosnymi tonami opiewa obietnicę powrotu Chrystusa. Co prawda, jak mówi część środkowa, trzeba wierząc przetrwać tymczasem jeszcze niejedną pokusę szatana. Trzeci cytat

biblijny (Rzym. VIII, 1) rozprasza również te obawy: „Nie ma żadnego potępienia dla tych, którzy są w Chrystusie Jezusie”. Także „kajdany piekielne” („höllischen Ketten”) nie mogą nic zaszkodzić chrześcijaninowi ustanowionemu przez krew Jezusa dziedzicem niebios (część 7). Kantatę zamyka druga strofa pieśni Paula Gerhardta „Gott Vater, sende deinen Geist” (1653).

Chór wstępny jest zręcznym rozwinięciem duetu z kantaty 59: zespół instrumentów wzbogacony został o trzecią trąbkę i trzygłosowy chór obojów (dwa oboje, jeden obój myśliwski), a partia dotychczas powierzona smyczkom została efektownie rozdzielona pomiędzy smyczki i oboje, tak iż w jej wykonywaniu udział biorą to smyczki, to oboje, to obie grupy instrumentów razem. W zasadzie struktura pierwowzoru (a z nią i ilość taktów) została zachowana. Również przejście pięciu wokalnych duetowych odcinków (303-) przez czterogłosowy chór następuje bez zmiany zasadniczego planu, co poznać można po dłuższych partiach duetowych przeniesionych do nowej wersji; mimo to udało się na różne sposoby wzbogacić partię wokalną:

przez wokalizację dotychczasowych partii instrumentalnych,  
przez przekazanie altowi uprzednio samodzielnie prowadzonych partii basu i podążanie nowego głosu basu z continuum,  
przez dokonanie nowych głosów.

Także część druga mogła zostać przejęta z kantaty 59 (część 4) bez głębszych zmian (304). Przetransponowanie jej do F-dur idzie w parze z zastąpieniem solowych skrzypiec przez obój myśliwski i basu przez sopran; ilość taktów i budowa formalna pozostają jednak nie zmienione.

Krótki recytatyw secco prowadzi do części czwartej, basowego solo, jednego z tych często wybieranych dla oddania w muzyce słów Jezusa (39-), tu utworu tylko z towarzyszeniem continua z basso quasi ostinato, którego podstawowa postać wykonywana we wstępie swym najpierw wstępującym, potem opadającym ruchem oddaje muzycznie „odchodzenie” („Hingehen”) i „powracanie” („Wiederkommen”), o którym mówi tekst. Druga część utworu („Hättet ihr mich lieb ...” - „Gdybyście mnie miłowali ...”) jest ukształtowana swobodniej, a znamionują ją wynikające z tekstu basowe koloratury na „freuen” („radowali”); jednak koniec tego odcinka wokalnego złączony jest z wiernym powtórzeniem drugiej połowy ritornelu, zanim zabrzmie jeszcze raz cały ritornel jako instrumentalne postludium.

Tak jak w tej części na pierwszy plan wysuwała się zasada monodyczno-deklamacyjna, tak w części piątej jest nią zasada koncertowania. W zespole smyczków dominują pierwsze skrzypce; pozostałe instrumenty są najczęściej tylko harmoniczną podporą i uzupełnieniem. Wesoły nastrój zasadniczy tekstu znajduje odzwierciedlenie w rozwiniętych koloraturach głosu wokalnego i ożywionym koncertowaniu instrumentów.

Jeśli pierwszy cytat biblijny skomponowany był jako koncertujący utwór chórowy, drugi - jako basowe solo nad ostinatowym basem continua, to trzeci cytat (część 6) skomponowany jest jako zwięzły pięciotaktowy recytatyw z towarzyszeniem smyczków, o prostej, sylabicznej deklamacji. Po nim, jako ostatnia aria (część 7), następuje żywy, taneczny utwór, w którym koncertują na przemian chór drewnianych instrumentów dętych i chór smyczków. Dochodzą do nich jednak jeszcze skrzypce solo, których wirtuozowskie akordowe figuracje, jak również powtarzane szesnastki pozostałych instrumentów, zainspirowane zostały być może wyobrażeniem pobrzękiwania „piekielnych kajdanów”, o których jest mowa w tekście.

Prosty końcowy chorał oparty jest na melodii „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn”.

## O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe - BWV 34

NBA I/13, 131 - CW: ca 21 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.] D 3  
 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,  
 Entzünde die Herzen und weihe sie ein.  
 Laß himmlische Flammen durchdringen und wallen,  
 Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein,  
 Ach, laß dir die Seelen im Glauben gefallen!
2. RECITATIVO [T, b.c.] h-fis C  
 Herr, unsre Herzen halten dir  
 Dein Wort der Wahrheit für:  
 Du willst bei Menschen gerne sein,  
 Drum sei das Herze dein;  
 Herr, ziehe gnädig ein.  
 Ein solch erwähltes Heiligtum  
 Hat selbst den größten Ruhm.
3. ALTO [A; sm. + fl. tr. I, II in 8<sup>va</sup>; b.c.] A C  
 Wohl euch, ihr auserwählten Seelen,  
 Die Gott zur Wohnung ausersehn!  
 Wer kann ein größer Heil erwählen?  
 Wer kann des Segens Menge zählen?  
 Und dieses ist vom Herrn geschehn.
4. RECITATIVO [B, b.c.] fis-A C  
 Erwählt sich Gott die heiligen Hütten,  
 Die er mit Heil bewohnt,  
 So muß er auch den Segen auf sie schütten,  
 So wird der Sitz des Heiligtums belohnt.  
 Der Herr ruft über sein geweihtes Haus  
 Das Wort des Segens aus:
5. TUTTI [S, A, T, B, trba I-III; sm. + ob. I, II; b.c.] D C, †  
 „Friede über Israel!“  
 Dankt den höchsten Wunderhänden,  
 Dankt, Gott hat an euch gedacht!  
 Ja, sein Segen wirkt mit Macht,  
 Friede über Israel,  
 Friede über euch zu senden.

Na pozór mamy tu przed sobą niezwykle późną kantatę Bacha; miałyby zostać napisana mniej więcej w pierwszej połowie lat czterdziestych XVIII w. Naprawdę jednak, we wszystkich istotnych częściach sięga ona kantaty ślubnej o takich samym początku (613) z wiosny 1726 r. Do ponownego jej wykorzystania właśnie na Zielone Świąta mógł Bacha zainspirować obraz „niebiańskich płomieni” („[der] himmlischen Flammen”), który determinuje zarówno tekst jak i muzykę wstępnego chóru. Przed nieznanym poetą stało więc zadanie, by w oparciu o zadany tekst kantaty ślubnej tak ułożyć wstępny i końcowy chór oraz arię, aby istniejąca już muzyka dała się wykorzystać ponownie z możliwie małymi zmianami. Wywiązał się on dość zrećnie ze swego zadania, choć związek z pierwszym dniem Zielonych Świąt wyrażony jest przy tym tylko czasami w zwrotach ogólnych. Już wstępne słowa kantaty, które również w kantacie ślubnej wzywały pomocy Ducha Świętego, stanowią nawiązanie do „języków rozdzielonych na kształt ognia” („Zungen, zerteilt wie von Feuer”), o których jest mowa w czytanej Epistole (Dz. II, 3). Kulminacją Ewangelii na ten dzień są obie wypowiedzi Jezusa „Jeśli

kto mnie miłuje, słowo moje zachowywać będzie i Ojciec mój umiłuje go, i do niego przyjdziemy, a mieszkanie u niego uczynimy” (Jan XIV, 23) i „Pokój zostawiam wam, mój pokój daję wam ...” (Jan XIV, 27). Do pierwszej wypowiedzi odnoszą się napisane na nowo recytatywy, a więc część druga z aluzją do „słowa prawdy” („Wort der Wahrheit”) i prośbą o wprowadzenie się do serca, część czwarta ze wzmianką o „świętych namiotach” („heiligen Hütten”) zamieszkiwanych przez Boga, ale także przerobiona aria (część 3), w której sławione są „wybrane dusze, które Bóg obrał za mieszkanie”; końcowy zwrot „a stało się to od Pana” („und dieses ist vom Herrn geschehn”) jest cytatem z Psalmu CXVIII, 23. Natomiast słowa Psalmu „Pokój nad Izraelem” („Friede über Israel” - Ps. CXXXVIII, 6) końcowego chóru, ongiś śpiewane zapewne na zaślubinach jakiegoś pastora, teraz wskazują na drugą wypowiedź Jezusa.

Muzyka, którą Bach do tego tekstu miał już gotową, urzeka swym wdziękiem. Żywą figurację wstępnego chóru, inspirowaną wyobrażeniem syczących języków ognia, przenikają długo wytrzymywane dźwięki, początkowo trąbki, później w głosach wokalnych, oddające słowo „wieczny” („ewiges”) w tekście. Mimo swej okazałej obsady, utwór sprawia zawsze wrażenie przejrzystego i pełnego polotu. Formalnie zbudowany jest w czystej formie da capo.

Krótki recytatyw prowadzi do jedynej arii kantaty, której pastoralne cechy wyjaśnia pierwotny tekst „Szczęście, wybrane owce” („Wohl euch, ihr auserwählten Schafe”): ongiś sławiła ona pastora-narzeczonego, jako pasterza swego zboru. Instrumentacja jest niezwykła: skrzypce z tłumikiem łączone są z towarzyszącymi w oktawach fletami poprzecznymi, powtarzane pedałowe nuty basów obdarzają utwór nieziemskim spokojem. Słusznie aria ta zaliczana jest do najszcześniejszych pomysłów Bacha.

Lecz także końcowy chór, do którego bezpośrednio prowadzą następujące teraz takty recytatywu, wywiera nie mniejsze wrażenie: poprzedzony dwoma uroczystymi, akordowymi taktami adagio „Friede über Israel”, przebiega wartko, podzielony na dwie części, przy czym każda część rozbrzmiewa dwukrotnie, najpierw wykonywana tylko przez instrumenty, a potem powtórnie z dołączeniem chóru.

## *Drugi dzień Zielonych Świąt*

EPISTOLA: Dz. X, 42-28 (zakończenie kazania Piotra przed Korneliuszem i ochrzcenie pogan)  
 EWANGELIA: Jan III, 16-21 („Albowiem tak Bóg umiłował świat ...”)

### **Erhöhtes Fleisch und Blut - BWV 173**

NBA I/14, 3 - CW: ca 17 min.

1. RECITATIVO [T, sm., b.c.]

D-D C

Erhöhtes Fleisch und Blut,  
 Das Gott selbst an sich nimmt,  
 Dem er schon hier auf Erden  
 Ein himmlisch Heil bestimmt,  
 Des Höchsten Kind zu werden,  
 Erhöhtes Fleisch und Blut!

2. ARIA [T, sm. + fl. tr. I + II, b.c.]

D C

Ein geheiligtes Gemüte  
 Sieht und schmecket Gottes Güte.  
 Rühmet, singet, stimmt die Saiten,  
 Gottes Treue auszubreiten!

3. [ALTO SOLO, sm., b.c.] h c  
 Gott will, o! ihr Menschenkinder,  
 An euch große Dinge tun.  
 Mund und Herze, Ohr und Blicke  
 Können nicht bei diesem Glücke  
 Und so heilger Freude ruhn.
4. ARIA [S, B, fl. tr. I, II, sm., b.c.] G-D-A  $\frac{3}{4}$   
 Bas  
 So hat Gott die Welt geliebt,  
 Sein Erbarmen  
 Hilft uns Armen,  
 Daß er seinen Sohn uns gibt,  
 Gnadengaben zu genießen,  
 Die wie reiche Ströme fließen.  
 Sopran  
 Sein verneuter Gnadenbund  
 Ist geschäftig  
 Und wird kräftig  
 In der Menschen Herz und Mund,  
 Daß sein Geist zu seiner Ehre  
 Gläubig zu ihm rufen lehre.  
 oba glosy  
 Nun wir lassen unsre Pflicht  
 Opfer bringen,  
 Dankend singen,  
 Da sein offenbartes Licht  
 Sich zu seinen Kindern neiget  
 Und sich ihnen kräftig zeigt.
5. RECITATIVO [S, T, b.c.] fis-h c  
 Unendlichster, den man doch Vater nennt,  
 Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,  
 Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,  
 Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.
6. CHORUS [S, A, T, B, fl. tr. I + II, sm., b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
 Rühre, Höchster, unsern Geist,  
 Daß des höchsten Geistes Gaben  
 Ihre Wirkung in uns haben!  
 Da dein Sohn uns beten heißt,  
 Wird es durch die Wolken dringen  
 Und Erhörung auf uns bringen.

Kantata ta sięga do gratulacyjnej muzyki BWV 173a z Köthen (670-), a w postaci kantaty kościelnej została po raz pierwszy wykonana najprawdopodobniej 29 maja 1724 r. Z wykonania tego nie zachowały się jednak żadne źródła, i możemy jedynie przypuszczać, że wersja wówczas wykonana w niejednym bardziej jeszcze przypominała świecki pierwowzór, niż wersja zachowana.

Dopiero około 1728 (1727?) roku, najpóźniej jednak w roku 1731 (wykonanie w tym roku poświadczane jest wydrukowanym tekstem) utwór otrzymał postać, w której został nam przekazany. Nieznany autor kościelnej przeróbki sparodiował wiernie nie tylko arie i chór końcowy, lecz także obie części recytatywowe, pierwszą i piątą; najwidoczniej muzyka do wszystkich części nowej kantaty miała być przejęta ze świeckiego pierwowzoru. Długie odcinki tekstu mają treść dość ogólną; dziękuje on Bogu i sławi go za wielkie rzeczy, które uczynił ludzkości. Jedynie w części pierwszej, a zwłaszcza w pierwszej strofie części czwartej, znajdują się bliższe związki z Ewangelią na drugi dzień Zielonych Świąt.

Także muzyka kantaty, mimo wielu zmian w szczegółach, pozwala wielokrotnie dostrzec przeświecającą świecką szatę. Wprawdzie rozszerzona została wokalna dwugłosowość, dwie części świeckiego utworu zostały pominięte (BWV 173a, część 6 i 7 - tę ostatnią spotkamy znów w kantacie 175), a prowadzenie głosów wokalnych zostało, zwłaszcza we wstępnym recytatywie, dostosowane do zmienionego tekstu. Jednak cała partia instrumentalna pozostała zasadniczo ta sama.

Tam, gdzie muzyka została przejęta bez zmian z kantaty BWV 173a, odesłać można do omówienia tegoż utworu (670-); tu możemy się więc ograniczyć do zwrócenia uwagi na cechy szczególnie wersji kościelnej BWV 173.

Część pierwsza, mimo tego, że ma charakter recytatywu, jest, jak to już wspomniano, parodią tekstu analogicznej części w kantacie 173a; nawet powtarza się pod koniec powrót początkowego wersu. Bach powierzył tę część parodii tenorowi, miast sopranowi, a także znacznie zmienił prowadzenie głosów partii wokalne; zmiany te Bach - wśród zachowanych materiałów źródłowych przypadek wyjątkowy - naniósł na świecką partyturę. Akompaniament, a z nim także przebieg harmoniczny, pozostały jednak nietknięte.

Części od drugiej do piątej, poza dostosowaniem głosów wokalnych do parodiowanego tekstu i różnych wymian rejestrów głosów, nie wykazują istotnych zmian. Taneczna, w pełnogłosowej instrumentacji aria (część 2), krótka, podobna do arii, lecz nietematyczna część trzecia, trzystrofowa, zupełnie niezwykle pomyślana część czwarta w formie wariacji ze stopniowo zwiększaną obsadą i narastającą intensywnością ruchu, a nawet recytatyw w formie duetu, który po czterech i pół taktach przechodzi w arioso - wszystkie one powracają w wersji kościelnej. Dołącza do nich, jako część szósta, końcowy chór kantaty świeckiej (część 8), poszerzony jednak do czterech głosów wokalnych, która to czterogłosowość, uwarunkowana budową utworu - chór wbudowany (31-) w taneczną część instrumentalną - ogranicza się co prawda do prostej homofonii. Występowanie dwugłosowych partii imitacyjnych przypomina niekiedy o oryginalnej postaci utworu. Jego dwuczęściowa forma z chórem wbudowanym w repryzę każdej części

A A+chór B B+chór

pozostaje niezmienną.

### **Also hat Gott die Welt geliebt - BWV 68**

NBA I/14, 33 - CW: ca 20 min.

1. CHORAL [S + cor., A, T, B; sm. + ob. I, II, taille; b.c.]

d  $\frac{12}{8}$

**Also hat Gott die Welt geliebt,  
Daß er uns seinen Sohn gegeben.  
Wer sich im Glauben ihm ergibt,  
Der soll dort ewig bei ihm leben.  
Wer glaubt, daß Jesus ihm geboren,  
Der bleibet ewig unverloren,  
Und ist kein Leid, das den betrübt,  
Den Gott und auch sein Jesus liebt.**

2. ARIA [S, vc. picc., b.c.] + RITORNELLO [ob. I, v. I, vc. picc., b.c.]

F  $\text{♩}$

Mein gläubiges Herze,  
Frohlocke, sing, scherze,  
Dein Jesus ist da!

- Weg Jammer, weg Klagen,  
Ich will euch nur sagen:  
Mein Jesus ist nah.
3. RECITATIVO [B, b.c.] d-G C  
Ich bin mit Petro nicht vermessen,  
Was mich getrost und freudig macht,  
Daß mich mein Jesus nicht vergessen.  
Er kam nicht nur, die Welt zu richten,  
Nein, nein, er wollte Sünd und Schuld  
Als Mittler zwischen Gott und Mensch vor diesmal schlichten.
4. ARIA [B, ob. I, II, taille, b.c.] C C  
Du bist geboren mir zugute,  
Das glaub ich, mir ist wohl zumute,  
Weil du vor mich genung getan.  
Das Rund der Erden mag gleich brechen,  
Will mir der Satan widersprechen,  
So bet ich dich, mein Heiland, an.
5. CHORUS [S, A, T, B (+ c-tto, trbne I-III + d. drewn. + sm.), b.c.] a-d C  
„Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet;  
wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet;  
denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohnes Gottes.”

Kantata ta należy do dziewięciu kompozycji do tekstów poetki Christiane Mariane von Ziegler (43-), którymi Bach zakończył swój drugi rocznik lipski z 1724/1725 r. zawierający przeważnie kantaty chorałowe. Później Bach usunął jednak z rocznika większość kantat nie związanych z chorałem pozostawiając w nim tylko BWV 128 i 68. Nie są one wprawdzie właściwymi kantatami chorałowymi, jednak rozpoczynają się chorałową symfonią i przez to pokrewne są kantatom chorałowym.

Tekst nawiązuje do czytanej uprzednio Ewangelii na drugi dzień Zielonych Świąt. Początkowe słowa tekstu czytania zostają podjęte przez wstępny chorał, pierwszą strofę pieśni Salomo Liscowa (1675). Także w recytatywie (część 3) jest powołanie na słowa Ewangelii (por. Jan III, 17: „Bo nie posłał Bóg Syna swego na świat, aby sądził świat, lecz aby świat był przez niego zbawiony”), a końcowy chór jest dosłownym cytatem osiemnastego wersetu z trzeciego rozdziału Jana. Słowa recytatywu „Ich bin mit Petro nicht vermessen” („Wraz z Piotrem nie jestem zarozumiały”) odnoszą się najwidoczniej do czytanej w tym dniu Epistoły; objaśniano je wskazując na słowa Piotra do Korneliusza (poprzedzające czytanie) „Wstań, ja też jestem człowiekiem” (Dz. X, 26); mogą się jednak także odnosić do końcowych słów czytania, którymi Piotr uspokaja lud wzburzony tym, że Duch Święty wylany został także na pogan: „Czy może ktoś zabronić wody, aby ci nie byli ochrzczeni, którzy otrzymali Ducha Świętego jak i my?” (Dz. X, 47). Oznaczałoby to: Duch wieje kędy chce; także grzeszący przeciwko boskim przykazaniom będą mieli w nim udział, a ja skromny jestem i wdzięczny, że mój Zbawiciel nie zapomniał o mnie - myśl, która łączy się ze słowami, iż „każdy, kto weń wierzy” mieć będzie żywot wieczny, i która w następującej potem arii „Du bist geboren mir zugute” („Dla mego dobra tyś zrodzony”) podjęta zostanie ponownie.

W wielkim chórze wstępnym Bach przejmuje w sopranie (wzmocnionym rogiem) właściwą tej pieśni melodię pochodzącą od Gottfrieda Vopeliusa (1682), przekształca ją jednak przy tym w godny uwagi, pełen wyrazu sposób tak, iż zwłaszcza dzisiejszy słuchacz, który nie zna już pierwotnej melodii, nie odbiera jej już wcale jako chorał. Wstęp i interludia smyczków wzmocnionych obojami realizują niezależną od chorału tematykę ukształtowaną w rytmie si-

ciliany, a towarzyszące akordowo lub lekko rozluźnione polifonicznie dolne głosy wokalne chóru są także w dużej mierze niezależne od melodii pieśni. Powstaje przez to utwór pogodnie rozluźniony i, mimo molowej tonacji melodii pieśni, radośnie uskrzydłony, który daje wyraz radości z cudu Zielonych Świąt, ale jako utwór chorałowy należy zapewne do najswobodniejszych, jakie Bach napisał.

Aria „Mein gläubiges Herze” („Me wierzące serce”) od najwcześniejszych lat renesansu muzyki Bacha cieszy się szczególną popularnością. Powstała z przeróbki arii „Weil die wollenreichen Herden” („Gdy bogate w runo stada”) z *Kantaty myśliwskiej* BWV 208, przy czym ostinatowy temat pierwotnie przydzielony do continuo został teraz powierzony wiolonczeli piccolo (44-), a jednocześnie continuo otrzymało nowy bas podstawowy, składający się głównie z dźwięków podpierających. Najbardziej został jednak przekształcony głos wokalny: z prostej, śpiewnej melodii powstał nadzwyczaj żywy śpiew przyozdobiony dalekimi skokami interwałów i licznymi małymi melizmatami. Wreszcie Bach dołączył do arii jeszcze „ritornello”, w którym dochodzą jeszcze oboje i skrzypce rozpoczynając teraz z wiolonczelą piccolo (wspomagana przez continuo) żwawy tercet wykorzystujący dotychczasową tematykę instrumentalną. Również ten ritornel, jako samodzielna część instrumentalna, znajduje się już w partyturze *Kantaty myśliwskiej*.

Druga aria kantaty (część 4), oddzielona od pierwszej krótkim recytatywem, również pochodzi z wspomnianej *Kantaty myśliwskiej*, gdzie przypadała Panowi, bogowi lasów i pastrzy. Wskazuje jeszcze na to obsada instrumentalna z trzema obojami (dwa oboje i taille). Budowa wiersza tekstu, podobnie zresztą jak i w pierwszej arii, nie jest w ogóle dostosowana do struktury tekstu pierwowzoru. Bach był więc zmuszony do daleko idącego przetworzenia muzyki, które, co prawda, tym razem nie przyniosło tak daleko sięgających zmian melodyki jak w arii sopranowej.

Zakończenie stanowi motetowy chór, w którym dla wzmocnienia głosów wokalnych zastosowane zostały nie tylko użyte poprzednio smyczki i oboje, lecz także chór puzonów ze swym instrumentem sopranowym - cynkiem. Utwór skomponowany jest jako fuga podwójna; rozpoczyna się pierwszym tematem („Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet” - „Kto weń wierzy, nie będzie osądzony”), po szesnastu taktach dotychczasowy kontrapunkt rozbrzmiewa jako samodzielny temat do słów „wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet” („ale kto nie wierzy, już jest osądzony”), po czym oba tematy zestawiane są ze sobą. Wreszcie w ostatnich taktach utworu pierwszy temat musi jeszcze pogodzić się z nowym tekstem: otrzymuje słowa „denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohnes Gottes” („iż nie uwierzył w imię jednorodzonego Syna Bożego”). Jak niektóre kantaty i części kantat wczesnego Bacha, chór ten - według wyraźnego zalecenia Bacha - kończy się „piano”. Powstaje przez to efekt echa, który nam, którzy jesteśmy zarazem spadkobiercami Beethovena, Brucknera i Regeera, nie bardzo chce pasować do obrazu Bacha, jaki sobie sami wytworzyliśmy, a który jednak, jeśli się wsłuchać, jest przecież pozbawiony uroku.

### Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte - BWV 174

NBA I/14, 65 - CW: ca 23 min.

1. SINFONIA [cor. I, II; ob. I, II, taille + sm. in rip.;  
v. conc. I-III, va conc. I-III, vc. conc. I-III, b.c.]
2. ARIA [A, ob. I, II, b.c.]  
Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte,  
Er hat mich auch am höchsten lieb.

G C  
D g



- Gott allein  
Soll der Schatz der Seelen sein.  
Da hab ich die ewige Quelle der Güte.
3. RECITATIVO [T, v. conc. I + II + III, va conc. I + II + III, b.c.] b-h C  
O! Liebe, welcher keine gleich!  
O! unschätzbare Lösegeld!  
Der Vater hat des Kindes Leben  
Vor Sünder in den Tod gegeben  
Und alle, die das Himmelreich  
Verscherzet und verloren,  
Zur Seligkeit erkoren.  
Also hat Gott die Welt geliebt!  
Mein Herz, das merke dir,  
Und stärke dich mit diesen Worten;  
Vor diesem mächtigen Panier  
Erzittern selbst die Hölllenpforten.
4. ARIA [B, violini + viole, b.c.] G ♯  
Greifet zu!  
Faßt das Heil, ihr Glaubenshände!  
Jesus gibt sein Himmelreich  
Und verlangt nur das von euch:  
Gläubt getreu bis an das Ende!
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn., sm.)) D C  
**Herzlich lieb hab ich dich, o Herr!**  
**Ich bitt, wollst sein von mir nicht fern**  
**Mit deiner Hülff und Gnaden.**  
**Die ganze Welt erfreut mich nicht,**  
**Nach Himml und Erden frag ich nicht,**  
**Wenn ich dich nur kann haben.**  
**Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,**  
**So bist du doch mein Zuversicht,**  
**Mein Heil und meines Herzen Trost,**  
**Der mich durch sein Blut hat erlöst.**  
**Herr Jesu Christ,**  
**Mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,**  
**In Schanden laß mich nimmermehr!**

Podstawę kantaty stanowi tekst z rocznika Picandra z 1728 roku (49-), a kompozycja Bacha powstała, jak wiemy z adnotacji kopisty w oryginalnych glosach, już przy pierwszej nadarzającej się okazji, mianowicie na szóste go czerwca 1729 r., najwidoczniej w ramach szeregu tych kompozycji do owych tekstów Picandra, z którego dziś zachowały się jeszcze tylko skromne fragmenty.

Poetycki tekst w treści swej opiera się całkowicie na wprowadzającym cytacie z czytania Ewangelii „Albowiem tak Bóg umiłował świat ...”. Z niego w pierwszej arii wynika uzasadnienie miłości chrześcijanina do Boga, a recytatyw zawiera rozważania nad tym cytatem, którego początek zostaje tu przytoczony dosłownie, zaś druga aria zwraca się do zebranej gminy, aby uchwyciła się zbawienia objawionego w Bożej miłości, by znaleźć się wśród tych, którzy w niego wierzą i mają życie wieczne. Końcowy chorał, pierwsza strofa pieśni Martina Schallinga (1569), słowami „Z serca cię Panie miłuję” („Herzlich lieb hab ich dich, o Herr”) powraca znów do myśli z arii wstępnej.

Podobnie jak w różnych kantatach z lat 1726-1729 Bach, jako sinfonią, poprzedza tekst skomponowaną już wcześniej częścią koncertu, tym razem pierwszą częścią *Trzeciego koncer-*

*u brandenburskiego*, którego powstanie przypada może jeszcze na weimarski (wcześniejszy) okres Bacha. Przenosząc ją do kantaty Bach nie zmienił nic w jej substancji muzycznej, wiele po prostu przeniósł do nowej partytury przy pomocy kopisty. Wzbogacona została wprawdzie szata dźwiękowa, przez co utwór został w charakterystyczny sposób odmieniony. Jeśli pierwowzór wymagał dziewięciu solowych smyczków (troje skrzypiec, trzy wiole, trzy wiolonczele) i *continua*, to w kantacie dochodzą:

dwa rogi, których głosy zostały nowo dokonponowane, chór ripieni składający się z obojów i smyczków (I oboj + I skrzypce, II oboj + II skrzypce, oboj myśliwski + wiola), którego trzy głosy także zostały nowo dokonponowane, jednak w dużej mierze jako wzmocnienie w rejestrach istniejących głosów.

Przez to zespół smyczków, wykonujący dotychczas typ koncertu grupowego, zamienia się w *concertino*, któremu teraz przeciwstawiony zostaje zespół ripieni składający się z rogów, obojów i smyczków - zmiana struktury, która pierwotną koncepcję dziewięciu równoprawnych względem siebie instrumentów zastępuje koncepcją zasadniczo odmienną.

Rozmiary tej wstępnej części rozszadają też proporcje kantaty, gdyż to, co jeszcze teraz następuje, to tylko dwie arie przedzielone recytatywem oraz chorał końcowy. Koncertowej pełni głosów części wstępnej arie przeciwstawiają właściwą polifonii szczupłą ilość głosów. Pierwsza aria (część 2) wykorzystuje dwa oboje obligato w wysoce imitacyjnym układzie, a ponieważ także alt rozpoczyna zwokalizowaną przygrywką ritornelu, powstaje w ten sposób jednorodny kompleks górnych głosów z towarzyszeniem *continua*. W drugiej arii (część 4) skrzypce i wiole zebrane są w jeden głos obligatoryjny, i chociaż tu także początek partii śpiewanej pozyskany jest ze zwokalizowania przygrywki ritornelu, to jednak głos obligatoryjny w sumie prowadzony jest bardziej instrumentalnie i ruchliwie niż głos wokalny, który na długich odcinkach wbudowany jest (31-) w cytaty ritornelu w głosie obligatoryjnym.

Prosty czterogłosowy chór zamyka utwór.

### *Trzeci dzień Zielonych Świąt*

EPISTOLA: Dz. VIII, 14-17 (szerzenie się Ducha Świętego w Samarii)

EWANGELIA: Jan X, 1-11 (Jezus jako dobry pasterz)

### **Erwünschtes Freudenlicht - BWV 184**

NBA I/14, 121 - CW: ca 25 min.

1. RECITATIVO [T, fl. tr. I, II, b.c.]

G-G C

Erwünschtes Freudenlicht,  
Das mit dem neuen Bund anbricht  
Durch Jesum, unsern Hirten!  
Wir, die wir sonst in Todes Tälern irrten,  
Empfinden reichlich nun,  
Wie Gott zu uns den längst erwünschten Hirten sendet,  
Der unsre Seele speist  
Und unsern Gang durch Wort und Geist  
Zum rechten Wege wendet.  
Wir, sein erwähltes Volk,  
Empfinden seine Kraft;

In seiner Hand allein  
 Ist, was uns Labsal schafft,  
 Was unser Herze kräftig stärket.  
 Er liebt uns, seine Herde,  
 Die seinen Trost und Beistand merket.  
 Er zieht sie vom Eitlen, von der Erde,  
 Auf ihn zu schauen  
 Und jederzeit auf seine Huld zu trauen.  
 O Hirte! so sich vor die Herde gibst,  
 Der bis ins Grab und bis in Tod sie liebt.  
 Sein Arm kann denen Feinden wehren,  
 Sein Sorgen kann uns Schafe geistlich nähren,  
 Ja! kömmt die Zeit, durchs finstre Tal zu gehen,  
 So hilft und tröstet uns sein sanfter Stab.  
 Drum folgen wir mit Freuden bis ins Grab.  
 Auf! Eilt zu ihm, verklärt vor ihm zu stehen.

2. ARIA [S, A, fl. tr. I, II, sm., b.c.] G  $\frac{3}{8}$   
 Gesegnete Christen, glückselige Herde,  
 Kommt, stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein!  
 Verachtet das Locken der schmeichlenden Erde,  
 Daß euer Vergnügen vollkommen kann sein!
3. RECITATIVO [T, b.c.] C-D C  
 So freuet euch, ihr auserwählten Seelen!  
 Die Freude gründet sich in Jesu Herz.  
 Dies Labsal kann kein Mensch erzählen.  
 Die Freude steigt auch unterwärts  
 Zu denen, die in Sündenbanden lagen,  
 Die hat der Held aus Juda schon zuschlagen.  
 Ein David steht uns bei.  
 Ein Heldenarm macht uns von Feinden frei.  
 Wenn Gott mit Kraft die Herde schützt,  
 Wenn er im Zorn auf ihre Feinde blitzt,  
 Wenn er den bittern Kreuzestod  
 Vor sie nicht scheuet,  
 So trifft sie ferner keine Not,  
 So lebet sie in ihrem Gott  
 Erfreuet.  
 Hier schmecket sie die edle Weide  
 Und hoffet dort vollkommne Himmelsfreude.
4. ARIA [T, v. I solo, b.c.] h  $\frac{3}{4}$   
 Glück und Segen sind bereit,  
 Die geweihte Schar zu krönen.  
 Jesus bringt die güldne Zeit,  
 Welche sich zu ihm gewöhnen.
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] D C  
**Herr, ich hoff je, du werdest die**  
**In keiner Not verlassen,**  
**Die dein Wort recht als treue Knecht**  
**Im Herzn und Glauben fassen;**  
**Gibst ihn' bereit die Seligkeit**  
**Und läßt sie nicht verderben.**  
**O Herr, durch dich bitt ich, laß mich**  
**Fröhlich und willig sterben.**
6. CHORUS [S, A, T, B, fl. tr. I + II, sm., b.c.] G 2  
 Guter Hirte, Trost der Deinen,  
 Laß uns nur dein heilig Wort!

Laß dein gnädig Antlitz scheinen,  
Bleibe unser Gott und Hort,  
Der durch allmachtvolle Hände  
Unsern Gang zum Leben wende!

Kantata ta jest najwyraźniej utworem siostrzanym do kantaty 173 (308-). Jak tamta, sięga ona do jakiegoś świeckiego utworu z okresu w Köthen, jak (przypuszczalnie) tamta, została ona przerobiona w pierwszym roku urzędowania Bacha w Lipsku na kantatę zielonoświątkową, i jak tamta, została ponownie wykonana w Zielone Świąta 1731 r., jak to można wykazać na podstawie zachowanego wydrukowanego tekstu. Lecz zachowane źródła obu utworów są niejako komplementarne, tak iż, z grubsza biorąc, to, co dla jednej kantaty wiemy z pewnością, tego dla drugiej możemy się tylko domyślać, i odwrotnie:

Do kantaty 173 zachował się w pełni świecki pierwowzór (BWV 173a), zaś z kantaty 184a, jak byśmy chcieli nazwać świecki pierwowzór niniejszego utworu, zachowało się tylko parę głosów instrumentalnych - brak głosów wokalnych i partytury, a także jej tekstu.

Do kantaty 173 brakuje nam źródeł z 1724 r. - zachowało się późniejsze opracowanie partytury; z kantaty 184 zachowały się tylko głosy z 1724 r. - nie zachowała się żadna oryginalna partytura.

Tak więc, co prawda wiemy z pewnością o tym utworze, że jako kantata kościelna został po raz pierwszy wykonany 30 maja 1724 r., i to jako dość powierzchowna przeróbka świeckiego pierwowzoru, nie wiemy jednak, czy Bach poddał kantatę - która w tej postaci na dłuższą metę raczej nie mogła go zadowalać - równie gruntownej rewizji jak np. BWV 66, 134, 249 i zapewne także 173. Nie można więc krytycznie porównywać obu tych utworów nie biorąc pod uwagę odmienności ich zachowanego materiału źródłowego.

Nieznany autor tekstu parodii podąża za myślami Ewangelii wysławiając Jezusa jako pasterza chrześcijan, a tych, jako „szczęsną trzodę” („Glückselige Herde”) Jezusową (część 1, 2). Część trzecia zwraca uwagę na to, że przez śmierć Jezusa także grzesznicy zostali przyjęci do tej trzody, a kończy się wybiegając spojrzeniem ku spodziewanej po śmierci „doskonałej radości niebiańskiej” („vollkommne Himmelsfreude”). Jezus, jako ten, który przynosi „złoty czas” („güldne Zeit”) jest też tematem części czwartej i piątej: tenorowej arii i chorału - ósmej strofy pieśni „O Herre Gott, dein göttlich Wort” Anarga von Wildenfels (1526), podczas gdy końcowy chór zwraca się ponownie do „dobrego pasterza” i prosi go o przyszłą łaskę i jego „święte słowo” („heilig Wort”).

Opisany wyżej stan zachowanych źródeł oznacza, że recytatywowe części tego utworu, pierwsza i trzecia, zostały nam przekazane bez istotnej przeróbki świeckiego pierwowzoru. Wyjaśnia to chyba również nieco zaskakujące słowa początkowe: „Erwünschtes Freudenlicht” („Światło radości upragnione”). Wywodzą się one zapewne jeszcze ze świeckiego (noworocznego?) tekstu i chyba trudno było je zmienić, ponieważ oba flety poprzeczne, użyte jako instrumenty w tym nacechowanym motywem *accompagnato*, nieustannie powtarzają figurę, która została wyprowadzona z wyobrażenia rozbłyskiwania tego światła. W kantacie zielonoświątkowej ma się ochotę pojmować ją jako wyobrażenie ognistych języków z cudu Zielonych Świąt, jednak tekst parodii nie czyni nic, by takie pojmowanie ułatwić.

Część druga zapewne od początku pomyślana była jako pastorałe, dobrze pasuje więc do religijnego tekstu. Także przeważnie śpiewne, homofoniczne prowadzenie partii wokalnych i

znaczny udział interludiów instrumentalnych w tym utworze wzmagają wrażenie pasterskiego korowodu.

Część trzecia skomponowana jest jako recytatyw secco, przechodzi jednak pod koniec w arioso, jak to możemy obserwować w licznych recytatywach Bacha właśnie z lat poprzedzających okres lipski. Po niej, jako część czwarta, następuje aria z obligatoryjnymi solowymi skrzypcami, która, przynajmniej ze swym nowym tekstem, sprawia nieco bezbarwne wrażenie.

Część piąta jest kompozycją nową w miejsce wycofanego recytatywu świeckiego pierwowzoru. Lecz prosty chorał nie stanowi jeszcze zakończenia kantaty, po nim następuje jeszcze chór o cechach gawoty, którego rozbudowane partie duetowe zdradzają nam, iż utwór - jak w BWV 173 - wywodzi się z finału utrzymanego w wokalnym dwugłosie. Świecki pierwowzór doznał w latach późniejszych jeszcze jednej przeróbki, i przy tym zmian sięgających znacznie głębiej, gdy został wykorzystany jako część końcowa do słów „Lust der Völker, Lust der Deinen” w kantacie *Herkules na rozdrożu* BWV 213 (679).

### Er rufet seinen Schafen mit Namen - BWV 175

NBA I/14, 149 - CW: ca 18 min.

- |  |                  |
|--|------------------|
| 1. RECITATIVO [T, fl. d. I-III, b.c.]                                  | G-G C            |
| „Er rufet seinen Schafen mit Namen und führet sie hinaus.”             |                  |
| 2. ARIA [A, fl. d. I-III, b.c.]  | e $\frac{12}{8}$ |
| Komm, leite mich,  |                  |
| Es sehnet sich   |                  |
| Mein Geist auf grüner Weide!   |                  |
| Mein Herze schmacht’,  |                  |
| Ächzt Tag und Nacht,   |                  |
| Mein Hirte, meine Freude.  |                  |
| 3. RECITATIVO [T, b.c.]  | a-C C            |
| Wo find ich dich?  |                  |
| Ach! wo bist du verborgen?   |                  |
| O! Zeige dich mir bald!  |                  |
| Ich sehne mich.  |                  |
| Brich an, erwünschter Morgen!  |                  |
| 4. ARIA [T, vc. picc. solo, b.c.]                                      | C $\phi$         |
| Es dünket mich, ich seh dich kommen,                                   |                  |
| Du gehst zur rechten Türe ein.   |                  |
| Du wirst im Glauben aufgenommen  |                  |
| Und mußt der wahre Hirte sein.   |                  |
| Ich kenne deine holde Stimme,  |                  |
| Die voller Lieb und Sanftmut ist,                                      |                  |
| Daß ich im Geist darob ergrimme,                                       |                  |
| Wer zweifelt, daß du Heiland seist.                                    |                  |
| 5. RECITATIVO [A, B, sm., b.c.]  | a-D C            |
| Alt  |                  |
| „Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen gesaget hatte.” |                  |
| Bas  |                  |
| Ach ja! Wir Menschen sind oftmals den Tauben zu vergleichen:           |                  |
| Wenn die verblendete Vernunft nicht weiß, was er gesaget hatte.        |                  |
| O! Törrin, merke doch, wenn Jesus mit dir spricht,                     |                  |
| Daß es zu deinem Heil geschicht.                                       |                  |
| 6. ARIA [B, trba I, II, b.c.]  | D $\frac{8}{8}$  |
| Öffnet euch, ihr beiden Ohren,   |                  |
| Jesus hat euch zugeschworen,   |                  |
| Daß er Teufel, Tod erlegt.   |                  |

Gnade, Gnüge, volles Leben  
Will er allen Christen geben,  
Wer ihm folgt, sein Kreuz nachträgt.

7. CHORALE [S, A, T, B, fl. d. I-III, b.c. (+ sm.)]

G C

**Nun, werter Geist, ich folge dir;  
Hilf, daß ich suche für und für  
Nach deinem Wort ein ander Leben,  
Das du mir willst aus Gnaden geben.  
Dein Wort ist ja der Morgenstern,  
Der herrlich leuchtet nah und fern.  
Drum will ich, die mich anders lehren,  
In Ewigkeit, mein Gott, nicht hören.  
Alleluja, alleluja!**

Bach skomponował tę kantatę na dwudziestego drugiego maja 1725 r. do tekstu Christiane Mariane von Ziegler (43-) wprowadzając jednak doń, jak to zazwyczaj bywało z tekstami tej poetki, kilka zmian i skrótów. Tak więc np. wiersze:

„Ach ja! Wir Menschen seynd gar offt,  
Den Tauben zu vergleichen,  
Wenn die verblendete Vernunft nicht kan erreichen,  
Was sein geheilgter Mund gesagt.”

(„Ach, nas ludzi bardzo często  
Do głuchych można przyrównać,  
Kiedy rozum zaślepiony nie może schwytać,  
Co święte jego usta rzekły.”)

przybierają, nie bacząc na rym, następującą zwięźlejszą postać:

„Ach ja, wir Menschen sind oftmals den Tauben zu vergleichen,  
Wenn die verblendete Vernunft nicht weiß, was er gesaget hatte.”

(„Ach, nas ludzi często przyrównać można do głuchych,  
Kiedy rozum zaślepiony nie wie, co on powiedział.”)

Co do treści, myśli kantaty nawiązują ściśle do czytania z Ewangelii, która opowiada o dobrym pasterzu i jego owcach: owce znają głos prawdziwego pasterza i idą za nim, nie idą natomiast za złodziejem i zbójem, który nie wchodzi do owczarni przez drzwi, i którego głosu nie znają. Ponieważ Jezus nie zostaje zrozumiany przez swych słuchaczy, objaśnia im podobieństwo: „Ja jestem drzwiami dla owiec, wszyscy, którzy przede mną przyszli, to złodzieje i zbójcy.”

Tekst kantaty wyraźnie dzieli się na dwie połowy, mianowicie części 1 do 4 oraz 5 do 7; wprowadzeniem do każdej połowy jest dosłowny cytat z Ewangelii. Pierwsza połowa przedstawia Jezusa jako prawdziwego pasterza, przy czym słowa takie jak „ty wchodzisz przez prawdziwe drzwi” („du gehst zur rechten Türe ein”) i „Znam twój miły głos” („Ich kenne deine holde Stimme”) stanowią znów powiązania z tekstem czytania. Druga połowa podejmuje opowieść o braku zrozumienia u słuchaczy Jezusa nie pojmujących jego słów, nadając im aktualną

dla czasów Bacha wykładnię, na którą sama przypowieść wcale nie wskazuje: to „zaslepiiony rozum” („verblendete Vernunft”) czyni ludzi głuchymi na słowa Jezusa - dostrzega się tu obronną postawę luteranizmu wobec rozpoczynającego się Oświecenia i nadciągającego w jego następstwie ateizmu! Zakończenie kantaty stanowi dziewiąta strofa pieśni „O Gottes Geist, mein Trost und Rat” Johanna Rista (1651).

Muzyka Bacha do tego tekstu uzyskuje swój specyficzny koloryt dzięki obranej instrumentacji na trzy flety dzióbkowe, których dźwięki rozbrzmiewają w części pierwszej (por. s. 77) i drugiej jako atrybut dobrego pasterza. Aria „Komm, leite mich” („Przyjdź, poprowadź mnie”) przebiegająca w rytmie 12/8 ma wyraźnie charakter pastorałe; jej gęste następstwa trójdźwięków powstały zapewne z wyobrażenia „prowadzenia” i pociągają słuchacza wyjątkowym urokiem. Chromatyczne figury westchnień wyrażają tęsknotę za pasterzem, o której mówi tekst w środkowej części arii.

Również w następnych częściach dominujące zazwyczaj skrzypce są niemal zupełnie pomijane. Aria druga (część 4) wymaga wiolonczeli piccolo (44-) dla oddania radosnego oczekiwania z jakim wierzący chrześcijanin wypatruje nadejścia swego pasterza i zbawcy. Sama aria jest parodią świeckiej arii „Dein Name gleich der Sonnen geh” z kantaty 173a (671); jednak fakt, że schemat wiersza obu tekstów znacznie się różni, doprowadził do różnorodnych zmian w kompozycji - najwidoczniej zamiar parodiowania nie został uprzednio z poetką wcale omówiony.

Następujący teraz recytatyw, jedyna część z pełnogłosowym *accompanato* smyczków, dzięki swemu ariosowemu zakończeniu sprawia, że napomnienie, by nie zamykać jednak uszu na słowa Jezusa, brzmi jeszcze bardziej przejmująco.

Niezwykle drastycznie to samo napomnienie prezentują następnie słuchaczowi w arii basowej (część 6) dwie trąbki sławiące Jezusa jako zwycięzcę nad diabłem i śmiercią. W części środkowej - mówiącej o darach Zbawiciela - trąbki konsekwentnie milczą. Również ta aria mogłaby pochodzić z wcześniejszego utworu, nie zachował się jednak żaden pierwowzór.

Siedmiogłosowy chorał końcowy na melodię „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott” - on także pochodzi z wcześniejszej kantaty zielonościwkowej (BWV 59), przy czym smyczki z pierwowzoru wymienione zostały na flety dzióbkowe - swym obligatoryjnym użyciem fletów stanowi łącznik z obiema częściami wstępnymi i zamyka muzykę przeznaczoną na czas Zielonych Świąt wspaniałą pełnią głosów.

## Trójcy Św.

EPISTOLA: Rzym. XI, 33-36 (jakaż głębokość bogactwa i mądrości i poznania Boga)

EWANGELIA: Jan III, 1-15 (rozmowa Jezusa z Nikodemem)

## O heilges Geist- und Wasserbad - BWV 165

NBA I/15, 3 - CW: ca 15 min.

1. [ARIA. S, sm., b.c.]

O heilges Geist- und Wasserbad,  
Das Gottes Reich uns einverleibet  
Und uns ins Buch des Lebens schreibet!  
O Flut! die alle Missetat

G C

- Durch ihre Wunderkraft ertränet  
 Und uns das neue Leben schenket.  
 O heiliges Geist- und Wasserbad!
2. RECITATIVO [B, b.c.] e-a C  
 Die sündige Geburt verdammter Adamserben  
 Gebietet Gottes Zorn,  
 Den Tod und das Verderben.  
 Denn was vom Fleisch geboren ist,  
 Ist nichts als Fleisch, von Sünden angestecket,  
 Vergiftet und beflecket.  
 Wie selig ist ein Christ!  
 Er wird im Geist- und Wasserbade  
 Ein Kind der Seligkeit und Gnade.  
 Er ziehet Christum an  
 Und seiner Unschuld weiße Seide!  
 Er wird mit Christi Blut, der Ehren Purpurkleide,  
 Im Taufbad angetan.
3. ARIA [A, b.c.] e  $\frac{12}{8}$   
 Jesu, der aus großer Liebe  
 In der Taufe mir verschriebe  
 Leben, Heil und Seligkeit,  
 Hilf, daß ich mich dessen freue  
 Und den Gnadenbund erneue  
 In der ganzen Lebenszeit.
4. RECITATIVO [B, sm., b.c.] h-G C  
 Ich habe ja, mein Seelenbräutigam,  
 Da du mich neu geboren,  
 Dir ewig treu zu sein geschworen!  
 Hochheiliges Gotteslamm;  
 Doch hab ich, ach! den Taufbund oft gebrochen  
 Und nicht erfüllt, was ich versprochen!  
 Erbarme, Jesu, dich  
 Aus Gnaden über mich!  
 Vergib mir die begangne Sünde,  
 Du weißt, mein Gott, wie schmerzlich ich empfinde  
 Der alten Schlangen Stich!  
 Das Sündengift verderbt mir Leib und Seele!  
 Hilf! daß ich gläubig dich erwähle,  
 Blutrotes Schlangenbild,  
 Das an dem Kreuz erhöhet,  
 Das alle Schmerzen stillt  
 Und mich erquickt, wenn alle Kraft vergehet.
5. ARIA [T, v. I + II, b.c.] G C  
 Jesu, meines Todes Tod,  
 Laß in meinem Leben  
 Und in meiner letzten Not  
 Mir für Augen schweben,  
 Daß du mein Heilschlänglein seist  
 Vor das Gift der Sünde!  
 Heile, Jesu, Seel und Geist,  
 Daß ich Leben finde!
6. CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] G C  
**Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl**  
**Dient wider allen Unfall,**  
**Der Heilige Geist im Glauben**  
**Lehr uns darauf vertrauen.**



Niepewny przekaz źródłowy tej kantaty pozwala tylko z zastrzeżeniami skomentować historię jej powstania; możemy jednak z niejaką pewnością przyjąć, że kantata została skomponowana w Weimarze na 16 czerwca 1715 r. i była wykonana powtórnie w pierwszym roku urzędowania Bacha w Lipsku - na Trójcę Św. 1724? - z nieznacznymi zmianami.

Tekst pochodzi z weimarskiego rocznika kantat Salomona Francka „*Evangelisches Andachts-Opffer*” (27-) napisanego na rok 1715 i nawiązuje ściśle do czytania z Ewangelii. Ponowne narodziny z ducha, o których Jezus mówi Nikodemowi, stają się - tak wywodzi tekst - udziałem chrześcijanina w chrzcie (część 1), który znosi „grzeszne urodzenie potępionych dziedziców Adama” i przenosi chrześcijanina w stan łaski (część 2). Jednak przymierze łaski wymaga odnawiania „przez całe życie” (część 3); bowiem „ukąszenie starego węża”, tzn. grzech pierworodny Adama, sprawia, że nawet przymierze chrztu wciąż jest łamane i chrześcijanin ustawicznie potrzebuje nowego przebaczenia (część 4). Po swobodnej poezji kończącej się prośbą o poznanie, że śmierć Chrystusa na krzyżu przyniosła zbawienie (część 4, 5), następuje piąta strofa pieśni Ludwiga Helmbolda (1575) jako przypieczętujący chorał końcowy.

Formalny układ tekstu jest jasny i przejrzysty. Części krańcowe (1 i 6) stawiają temat (część 1) i podsumowują wywód odsyłając do początku (część 6). W częściach środkowych dwakroć po rozmyślniach recytatywu następuje modlitwa w formie arii: tematem pierwszego podwójnego członu rozmyślanie-modlitwa (część 2-3) jest chrzest jako zbawienie chrześcijanina, tematem drugiego (część 4-5) uświęcanie ochrzczonego chrześcijanina aż po jego śmierć.

Pewne zwroty w tekście Francka wskazują bezpośrednio na czytanie z Ewangelii, np. słowa w części drugiej „co z ciała zrodzone, ciałem jest tylko” (por. Jan III, 6); a słowa w części czwartej „czerwony jak krew obraz węża wywyższonego na krzyżu” jak również wyrażenie „wąż\* zbawienia” w części piątej należy rozumieć za Janem III, 14-15 („jako Mojżesz wywyższył węża na pustyni, tak musi być wywyższony Syn Człowieczy”).

W kompozycji Bacha użyte są jedynie skromne środki: smyczki, continuo i czterech śpiewaków solistów, których w końcowym chorale wspomagał być może chór. Tym bardziej frapującym jest obserwowanie, jak kompozytor mimo to potrafi stworzyć zróżnicowany, bogaty w kontrasty szereg utworów.

Wstępna aria skonstruowana jest wybitnie polifonicznie. Ritornel instrumentalny na początku przedstawia ekspozycję fugi (z nadmiarowym wejściem pierwszych skrzypiec), i także interludia są utworzone za każdym razem z czterogłosowego fugowego przeprowadzenia, podczas gdy części wokalne skomponowane są przy wykorzystaniu tej samej tematyki jako imitacyjny duet między sopranem i pierwszymi skrzypcami z towarzyszeniem continua. Pięć odcinków wokalnych podających kolejno tekst (piąty powtarza wers początkowy) jest skomponowanych symetrycznie według schematu ABCB'A', gdzie B jest uzyskane z odwrócenia A. W części C podstawą jest nowy temat uzyskany z drugiego taktu ritornelu, który, również w inwersji, jest ponownie użyty w partii skrzypiec w B'. Zaznaczające się wykorzystywanie symetrycznych i odwróconych form wiąże się najprawdopodobniej z określonym zamiarem: symbolizują one wewnętrzną przemianę człowieka, jego ponowne narodziny przez chrzest.

Część druga skomponowana jest jako recytatyw *secco*, występują jednak w niej, jak w wielu recytatywach z wcześniejszych kantat, odcinki, które dzięki wyrazistemu kształtowaniu melodii zbliżone są do ariosa.

\* W tekście niemieckim użyte jest pieszczotliwe zdrobnienie: „wężyk” (przyp. tłum.).

Druga aria (część 3) jest utworem z towarzyszeniem *continua*, a zwięzły, bardzo ekspresyjnie ukształtowany dzięki skierowanym ku górze sekstowym skokom temat *ritornelu* dominuje w całym utworze, jest bowiem w odcinkach śpiewanych podejmowany przez głos wokalny a ponadto, powtarzany w każdym z czterech odcinków wokalnych przez *continuo*, służy za oprawę, w którą wbudowywany jest (31-) wokalny głos altowy.

Recytatyw drugi, z towarzyszeniem smyczków (część 4), bardziej jeszcze niż pierwszy zbliżony jest do *ariosa*. Nie tylko bowiem partia śpiewu zawiera liczne melizmaty; słowom „*hochheiliges Gotteslamm*” („przenajświętszy Baranku Boży”) również instrumenty towarzyszą motywicznie („*adagio*”), a ich wytrzymywane tony są tak często melodycznie rozluźnione, że próg między swobodną deklamacją a wykonaniem metrycznie uporządkowanym jest wciąż przekraczany.

Trzecia aria (część 5) łączy skrzypce w obligatoryjnym głosie, którego tematyka inspirowana jest najwidoczniej przez słowo „*Heilschlängelein*” („wąż { wężyk } zbawienia”) w tekście: *ritornel* utrzymany jest w ciągłym ruchu szesnastkowym, a liczne kwartowe i tercjowe skoki, jak również wielokrotne ruchy w dół i w górę, sprawiają wrażenie wijącego się węża. Forma całej arii niezwykłością nie ustępuje formie części wstępnej. Przyczyną jest tu nieprzerwana struktura zdania tekstu arii wykluczająca prawie całkowicie możliwość umieszczenia *interludiów*. Bach dzieli więc tekst na cztery dwuwiersowe odcinki, które następują po sobie bez wstawek z *ritorneli*; aby to wyrównać, pierwszy wers za każdym razem umieszczony zostaje na początku jako „*dewiza*”; po niej następuje *interludium*, a potem pełny tekst odcinka. Liczba taktów, jak też ich rozkład, są we wszystkich czterech odcinkach jednakowe:

|               |                                       |   |   |   |   |
|---------------|---------------------------------------|---|---|---|---|
|               | dewiza - interludium - odcinek tekstu |   |   |   |   |
| ilość taktów: | 1                                     | 1 | 5 | = | 7 |

A ponieważ odcinki I i II tekstu są muzycznie identyczne, a III i IV muzycznie podobnie ukształtowane, powstaje nadzwyczaj racjonalnie ułożona forma całości:

*ritornel* - A A B B' - *ritornel*

licząca  $8 + 4 \times 7 + 8$  taktów.

Kantatę kończy *chorał* w prostym układzie.

Höchsterwünschtes Freudenfest BWV 194

Por. s. 591-595

### Es ist ein trotzig und verzagt Ding - BWV 176

NBA I/15, 19 - CW: ca 13 min.

- |   |       |
|---|-------|
| 1. [CHÓR. S, A, T, B (+ ob. I, II, ob. da c.), sm., b.c.]<br>„Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Herze.”   | c c   |
| 2. RECITATIVO [A, b.c.]<br>Ich meine, recht verzagt,<br>Daß Nikodemus sich bei Tage nicht,<br>Bei Nacht zu Jesu waget.<br>Die Sonne mußte dort bei Josua so lange stille stehn, | g-g c |

- So lange bis der Sieg vollkommen war geschehn;  
Hier aber wünschet Nikodem: O säh ich sie zu Rüste gehn!
3. ARIA [S, sm., b.c.] B ♯  
Dein sonst hell beliebter Schein  
Soll vor mich unnebelt sein,  
Weil ich nach dem Meister frage,  
Denn ich scheue mich bei Tage.  
Niemand kann die Wunder tun,  
Denn sein Allmacht und sein Wesen,  
Scheint, ist göttlich auserlesen,  
Gottes Geist muß auf ihm ruhn.
4. RECITATIVO [B, b.c.] F-g C  
So wundre dich, o Meister nicht,  
Warum ich dich bei Nacht ausfrage!  
Ich fürchte, daß bei Tage  
Mein Ohnmacht nicht bestehen kann.  
Doch tröst ich mich, du nimmst mein Herz und Geist  
Zum Leben auf und an,  
Weil alle, die nur an dich glauben, nicht verloren werden.
5. ARIA [A, ob. I + II + ob. da c. in unisono, b.c.] Es ♯  
Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne,  
Erholet euch, höret, was Jesus verspricht:  
Daß ich durch den Glauben den Himmel gewinne.  
Wenn die Verheißung erfüllend geschicht,  
Werd ich dort oben  
Mit Danken und Loben  
Vater, Sohn und Heiligen Geist  
Preisen, der dreieinig heißt.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] f-c C  
**Auf daß wir also allzugleich  
Zur Himmelsporten dringen  
Und dermaleinst in deinem Reich  
Ohn alles Ende singen,  
Daß du alleine König seist,  
Hoch über alle Götter,  
Gott Vater, Sohn und Heilger Geist,  
Der Frommen Schutz und Retter,  
Ein Wesen, drei Personen.**

Gdy autorka, Christiane Mariane von Ziegler (43-) układała ten tekst kantaty, do którego Bach skomponował muzykę na 27 maja 1725 r., uwagę jej przykuła zwłaszcza myśl, że Nikodem, który przecież był „starszym między Żydami” (Jan III, 1), odważy się udać do Jezusa tylko nocą. Widzi ona w tym pewną ogólnoludzką cechę: „{Ze wszystkich rzeczy najbardziej} krnąbrne i trwożliwe jest {ludzkie} serce; któż je zgłębi?” („Es ist das Herz ein trotzig und verzagt Ding; wer kann es ergründen?”) mówi Jeremiasz (XVII, 9), a poetka umieszcza te słowa proroka, nieznacznie zmienione, na początku swego tekstu jako motto. Odmienne niż za dni Jozuego, kiedy to słońce zatrzymało się w Gibeon, póki armia Amorejczyków nie została pokonana (por. Joz. X, 12-), Nikodem wygląda nocy - tak powiada pierwszy recytatyw, a następująca potem aria podejmuje tę samą myśl, dalej kontynuuje jednak słowami Nikodema, iż nikt nie mógłby czynić znaków, które Jezus czyni, gdyby Bóg nie był z nim. Druga para recytatyw - aria stoi pod znakiem pociechy, którą trwożliwy chrześcijanin otrzymuje dzięki wierze w Jezusa. Bach przydał tej myśli jeszcze większej wagi dołączając do słów poetki w

cytatywie jeszcze parafrazę szesnastego wersetu trzeciego rozdziału św. Jana: „gdyż każdy, o tylko w ciebie wierzy, nie zginie”. Aria, chwając i dziękując za tę obietnicę, wiezie doiorału końcowego, ósmej strofy pieśni „Was alle Weisheit in der Welt” Paula Gerhardta (1653).

Wstępny chór Bacha do słów Jeremiasza jest zwięzły i wyrazisty. Cały utwór to jednaielka fuga chórowa z samodzielnie, choć nietematycznie prowadzonymi smyczkami (obojeją wraz z głosami wokalnymi); całkowity brak przygrywek, zarówno wstępnej jak i końcoej, a dynamika wewnętrzna utworu też nie opiera się (jak często u Bacha) na koncertowychontrastach solo-tutti czy kontrastach między grupami instrumentów, ale na wywodzącej się z kstu dynamice samego tematu fugi i podkreślającego jego charakter akompaniamentu smyczów. Wprowadzony w basie temat fugi

Es ist ein trotzig, ein trotzig und ver  
zagt um aller Menschen Herze

ldaje zawarte w tekście przeciwieństwo między „trotzig” („krnąbrne”) i „verzagt” („trwożlie”) z jednej strony wznoszącym się do góry rozłożonym trójdźwiękiem oraz biegnikiem, a z rugiej strony opadającą chromatyką, podczas gdy smyczki towarzyszą „forte” wstępnej czę-i tematu, zaś jego kontynuacji „piano”. Po wprowadzeniu wszystkich czterech głosów fuga łąnię głosów zachowuje niezmiennie już do końca - jedna monolityczna bryła, której cha-akter w sumie raczej wyraża krnąbrność niż trwożliwość.

Wyczuwalny kontrast z tym doniosłym wprowadzeniem stanowi aria „Dein sonst hell beebter Schein” („Twój tak zwykle miły jasny blask”), do której wiezie krótkie rozważaniecytatywu. Także tu kompozytor z bogactwa myśli zawartych w poetyckim tekście wybrał w isadzie jeden jedyny obraz, mianowicie obraz jasnego blasku, w którym Mistrz, Jezus, na órym spoczywa Duch Boży, kroczy naprzeciw bojaźliwemu ludzkiemu sercu\*; aria zmienia ę więc w zamaszystego gawota, w którym swobodna figuracja triol nie ustaje nawet wów-zas, gdy sopran na słowie „ruhn” („spoczywa”) zatrzymuje się na długiej wytrzymanej nucie.

\* Tekst arii i obramowujących ją recytatywów zdaje się wyraźnie wskazywać, iż pod słowem „blask” („Schein”) leży rozumieć blask słońca. Tak też np. pojmuje tekst Albert Schweitzer („Jan Sebastian Bach”, PWM, Kraków 172, s. 373) uznając, że Bach w swej kompozycji kieruje się obrazem Nikodema, który lęka się udać do Jezusa za ia, życzy więc sobie, by blask słońca zniknął za mgłą i kroczy doń dopiero o zmroku. W interpretacji Dürra Bach komponując arię kierował się obrazem Jezusa kroczącego w blasku „naprzeciw bojaźliwemu ludzkiemu sercu”. Tekst i pewno nie zawiera takiego obrazu bezpośrednio. Aby bronić takiej interpretacji, trzeba przyjąć, że blask, o którym ówi w arii Nikodem (bądź narrator), to nie blask słońca, lecz blask bijący od Jezusa, oraz że blask ten budzi trwoę i poczucie własnej słabości u dążącego na spotkanie człowieka (gdyż jest zbyt silny w dzień?), a następnie założyć, że ach, tak pojmując ów blask, odwrócił niejako kierunek i przeszedł do obrazu Jezusa kroczącego w blasku ku strwo-nemu człowiekowi. Pewne jest w każdym razie, że obie interpretacje wiążą użyte środki muzycznego wyrazu zamaszysty gawot”) z obrazem kroków (przyj. tłum.).

Drugi recytatyw kantaty (część 4) jest również zwięzły, został jednak poszerzony przez dołączoną przez Bacha parafrazę szesnastego wersu trzeciego rozdziału Ewangelii Jana: arioso z oznaczeniem „andante”, które zajmuje więcej miejsca niż sam recytatyw. Arioso to rozwija się w dwóch jednakowych odcinkach o pełnej wyrazu melodyce, której impuls nadaje ostinatowa figura.

Podobnie jak pierwsza, także druga aria (część 5) ma w sobie coś tanecznego, co wprawdzie bardziej naturalnie wiąże się tu z pocieszającymi słowami tekstu. Ponownie, jak we wstępnej fudze, temat ze swym wzlotem na słowach „Ermuntert euch” („Obudźcie się”) i gęstymi półtonowymi krokami na słowach „furchtsam und schüchterne” („trwożliwe i nieśmiałe”) wywiedziony jest bezpośrednio z tekstu. Również następne partie wywodzą się z tekstu, na co wskazują nawołujące skoki septymowe na „höret” („słuchajcie”) i koloratury na „Loben” („{z} uwielbieniem”) i „preisen” („chwalić”). W instrumentalnym głosie obbligato Bach łączy w unisonie wszystkie trzy oboje - dwa oboje i obój myśliwski - tworząc dynamiczne kontrasty, gdy w częściach wokalnych każde pauzować dwóm spośród nich.

Melodia prostego, czterogłosowego chóralu końcowego związana była pierwotnie z pieśnią Lutra „Christ, unser Herr zum Jordan kam”. Po raz ostatni jeszcze, nim racjonalistyczna wiara w postęp doprowadzi do zaniku zrozumienia dla sztuki utworów chóralowych, zobaczyć można w harmonizacji Bacha, w jak genialny sposób wytrzymywane i przewyciężane jest tu napięcie między melodyką skal kościelnych i „nowoczesną” tonalnością dur-moll.

## Gelobet sei der Herr, mein Gott - BWV 129

NBA I/15, 39 - CW: ca 24 min.

1. CHORUS [VERSUS 1. S, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr., ob. I, II, sm., b.c.] D C  
**Gelobet sei der Herr,  
 Mein Gott, mein Licht, mein Leben,  
 Mein Schöpfer, der mir hat  
 Mein' Leib und Seel gegeben,  
 Mein Vater, der mich schützt  
 Von Mutterleibe an,  
 Der alle Augenblick  
 Viel Guts an mir getan.**
2. ARIA. VERSUS 2 [B, b.c.] A  $\frac{3}{8}$   
**Gelobet sei der Herr,  
 Mein Gott, mein Heil, mein Leben,  
 Des Vaters liebster Sohn,  
 Der sich für mich gegeben,  
 Der mich erlöset hat  
 Mit seinem teuren Blut,  
 Der mir im Glauben schenkt  
 Sich selbst, das höchste Gut.**
3. Aria. VERSUS 3 [S, fl. tr., v. I solo, b.c.] c  $\frac{4}{4}$   
**Gelobet sei der Herr,  
 Mein Gott, mein Trost, mein Leben,  
 Des Vaters werter Geist,  
 Den mir der Sohn gegeben,  
 Der mir mein Herz erquickt,  
 Der mir gibt neue Kraft,  
 Der mir in aller Not  
 Rat, Trost und Hülfe schafft.**

4. ARIA. VERSUS 4 [A, ob. d'am., b.c.]

G §

Gelobet sei der Herr,  
Mein Gott, der ewig lebet,  
Den alles lobet, was  
In allen Lüften schwebet;  
Gelobet sei der Herr,  
Des Name heilig heißt,  
Gott Vater, Gott der Sohn  
Und Gott der Heilige Geist.

5. CHORALE. VERSUS 5 [obsada jak w 1]

D C

Dem wir das Heilig itzt  
Mit Freuden lassen klingen  
Und mit der Engel Schar  
Das Heilig, Heilig singen,  
Den herzlich lobt und preist  
Die ganze Christenheit:  
Gelobet sei mein Gott  
In alle Ewigkeit!

Utwór ten należy do tych kantat chorałowych, które Bach dokomponował dodatkowo do rocznika 1724/1725 (51), by zastąpić nimi kompozycje nie związane z chorałem - w tym przypadku kantatę 176. Czas powstania kantaty podać można tylko w przybliżeniu: Bach skomponował ją prawdopodobnie na święto Trójcy Św. w 1726 r. (przypadające 16 czerwca), jednak nie można też całkowicie wykluczyć możliwości, iż powstała pierwotnie na inną okazję około 1726 roku.

Za tekst posłużyła pięciostrofowa pieśń Johanna Oleariusa (1665) w dosłownym brzmieniu. Nadaje się ona na święto Św. Trójcy ze względu na swą treść wielbiącą boską Trójcę: strofa pierwsza poświęcona jest Stwórcy, strofa druga - Synowi, strofa trzecia - Duchowi Świętemu, a strofy czwarta i piąta stanowią pod względem treści całość wielbiącą Trójcę Świętą. Brak co prawda szczegółowych nawiązań do czytań na ten dzień i Bach nie próbował też ich wprowadzić, jako że zachował tekst nie zmieniony.

W skład orkiestry wchodzi trzy trąbki, kotły, flet, dwa oboje, smyczki i continuo - kantata ma więc wybitnie odświętną obsadę, a w jej chórze wstępnym rozwija się od razu ożywione koncertowanie smyczków i dętych instrumentów drewnianych z wstawkami chóru trąbek. Cantus firmus, melodia „O Gott, du frommer Gott”, wykonywany jest wers po wersie przez sopran podparty imitacyjnym, swobodnie polifonicznym lub akordowym podkładem pozostałych głosów wokalnych, przy czym wokalne głosy kontrapunktujące, podobnie jak rozwijająca samodzielnie swą tematykę orkiestra, nie są tematycznie powiązane z melodią chorału. Jeśli jednak utworowi nie dostaje może głębokich powiązań tematycznych i uczonego kontrapunktu, to jest to zrekompensowane bezpośrednim efektem, jaki sprawia jego świeża, koncertująca tematyka.

Bez udziału recytatywów następują teraz po sobie trzy arie. Pierwsza (część 2), jako utwór z towarzyszeniem continua, daje głosowi wokalnemu sposobność rozwijania nadzwyczaj ekspresyjnej melodyki:

Basso

Ge - lo - - - - - bet sei - - - - - der - - - - - Herr.

Nie jest to na pewno przypadek, że właśnie ta aria poświęcona jest Bogu-Synowi, jego wcieleniu i jego ofierze „für mich” („dla mnie”). W drugiej arii (część 3) flet poprzeczny i skrzypce solo, tworzą wraz z sopranem i continuo kwartet o charakterze podniosłe uroczystym, wciąż jednak ożywianym przez często powracający szesnastkowy motyw instrumentów:

Flauto traverso  
Violino solo

Continuo  
Organo

W trzeciej arii wreszcie (część 4) panuje swobodna, śpiewna, prawie taneczna wesołość. Ponieważ alt w części wokalnej przejmuje temat ritornelu eksponowany przez obligatoryjny obój miłosny, powstaje jednorodny utwór, do którego wciągnięte zostaje także continuo z imitowanymi przy sposobności motywami:

Oboe d'amore

Część końcowa jest nadzwyczaj wspaniała. Trąbki, którym nawet w chórze wstępnym przypadała raczej funkcja uwydatniania kadencji niż niesienia tematu, tu prowadzą sześciotaktowy ritornel i mają znaczący udział w interludiach przedzielających wersy chorału wykonywane w prostym układzie przez chór (z dodatkiem fletu). Wpadający w ucho, radośnie wzburzony temat orkiestry znów nie ma żadnych powiązań z melodią chorału: podobnie jak w *Oratorium na Boże Narodzenie* i w *Oratorium na Wniebowstąpienie* obramowuje on kolejne wersy melodii i w swym koncertującym zamysle nawiązuje do części wstępnej ujmując środkowe trzy strofy, mające niewielką ilość głosów, w ramy pełnogłosowych, odświeżonych części krańcowych.

## 2. Kantaty w roku kościelnym. Od pierwszej niedzieli po Trójcy Św. do końca roku kościelnego

### *Pierwsza niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: I Jana IV, 16-21 (Bóg jest miłością)

EWANGELIA: Łuk. XVI, 19-31 (przypowieść o bogaczu i ubogim Łazarzu)

### **Die Elenden sollen essen - BWV 75**

NBA I/15, 87 - CW: ca 40 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] e  $\frac{3}{4}$  C  
„Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden,  
und die nach dem Herrn fragen, werden ihn  
preisen. Euer Herz soll ewiglich leben.”
2. RECITATIVO [B, sm., b.c.] h-e C  
Was hilft des Purpurs Majestät,  
Da sie vergeht?  
Was hilft der größte Überfluß,  
Weil alles, so wir sehen,  
Verschwinden muß?  
Was hilft der Kützel eitler Sinnen,  
Denn unser Leib muß selbst von hinnen?  
Daß Reichtum, Wollust, Pracht  
Den Geist zur Hölle macht!
3. [ARIA. T, ob. I, sm., b.c.] G  $\frac{3}{4}$   
Mein Jesus soll mein alles sein!  
Mein Purpur ist sein teures Blut,  
Er selbst mein allerhöchtes Gut,  
Und seines Geistes Liebesglut  
Mein allersüß'ster Freudenwein.
4. RECITATIVO [T, b.c.] a-C C  
Gott stürzet und erhöhet  
In Zeit und Ewigkeit.  
Wer in der Welt den Himmel sucht,  
Wird dort verflucht.  
Wer aber hier die Hölle überstehet,  
Wird dort erfreut.
5. [ARIA. S, ob. d'am., b.c.] a  $\frac{3}{8}$   
Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich.  
Wer Lazarus' Plagen  
Geduldig ertragen,  
Den nehmen die Engel zu sich.
6. RECITATIVO [S, b.c.] G-G C  
Indes schenkt Gott ein gut Gewissen,  
Dabei ein Christe kann  
Ein kleines Gut mit großer Lust genießen.



Ja, führt er auch durch lange Not  
Zum Tod,  
So ist es doch am Ende wohlgetan.

7. CHORALE [S, A, T, B; sm. + ob. I, II; b.c.]  
Was Gott tut, das ist wohlgetan;  
Muß ich den Kelch gleich schmecken,  
Der bitter ist nach meinem Wahn,  
Laß ich mich doch nicht schrecken,  
Weil doch zuletzt  
Ich werd ergötzt  
Mit süßem Trost im Herzen;  
Da weichen alle Schmerzen.

G C

Seconda parte

8. SINFONIA [trba, sm. (+ d. drewn.?), b.c.]  
9. RECITATIVO [A, sm., b.c.]  
Nur eines kränkt  
Ein christliches Gemüte:  
Wenn es an seines Geistes Armut denkt.  
Es gläubt zwar Gottes Güte,  
Die alles neu erschafft;  
Doch mangelt ihm die Kraft,  
Dem überirdschen Leben  
Das Wachstum und die Frucht zu geben.

G C

e-G C

10. [ARIA. A, violini in unisono, b.c.]  
Jesus macht mich geistlich reich.  
Kann ich seinen Geist empfangen,  
Will ich weiter nichts verlangen;  
Denn mein Leben wächst zugleich.  
Jesus macht mich geistlich reich.

e  $\frac{3}{8}$

11. RECITATIVO [B, b.c.]  
Wer nur in Jesu bleibt,  
Die Selbstverleugnung treibt,  
Daß er in Gottes Liebe  
Sich gläubig übe,  
Hat, wenn das Irdische verschwunden,  
Sich selbst und Gott gefunden.

D-C C

12. [ARIA. B, trba, sm., b.c.]  
Mein Herze glaubt und liebt.  
Denn Jesu süße Flammen,  
Aus den' die meinen stammen,  
Gehn über mich zusammen,  
Weil er sich mir ergibt.

C C

13. RECITATIVO [T, b.c.]  
O Armut, der kein Reichtum gleicht!  
Wenn aus dem Herzen  
Die ganze Welt entweicht  
Und Jesus nur allein regiirt.  
So wird ein Christ zu Gott geführt!  
Gib, Gott, daß wir es nicht verscherzen!

a-G C

14. CHORAL [obsada jak w 7]  
Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Dabei will ich verbleiben.  
Es mag mich auf die rauhe Bahn  
Not, Tod und Elend treiben;

G C

So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten;  
Drum laß ich ihn nur walten.

Lipska kronika, „Acta Lipsiensium academica”, wśród wydarzeń z maja 1723 r. donosi:

„30-go tegoż jako w 1-szą niedzielę po Trójcy Św. nowy kantor i director Collegii Musici p. Joh. Sebastian Bach, przybyły tu z dworu książęcego w Cöthen, z dobrym applausu swą pierwszą muzykę wykonał.”

Ze sformułowania tego widać, że „pierwsza muzyka” Bacha w lipskich kościołach miejskich postrzegana była nie tylko jako sprawa duchowego życia gminy. Nie, stanowiła zarazem wydarzenie towarzyskie; i pytanie, z jakim też uznaniem spotka się przybysz, wydawało się dostatecznie ważne, by donieść, że - w każdym razie na początku - zadowolili, z drugiej strony nie było jednak aż tak ważne, by nie miano pozwolić sobie na błędy w sprawozdaniu: miast „Collegii Musici” powinno być „Chori Musici”; Collegium musicum przejął Bach dopiero w 1729 r. „Z dobrym applausu” (w sensie przenośnym: oczywiście nie okłaskiwano) nie brzmi nadmiernie entuzjastycznie; oczekiwania mieszkańców Lipska nie zostały jednak zawiedzione. Że nie zaangażowano gwiazdy pierwszej wielkości rangi Telemanna, co do tego większość mieszkańców Lipska była zgodna i z tym się pogodziła; były jednak przy wyborze Bacha także takie głosy jak burmistrza Langego: „Gdyby został wybrany Bach, to można by o Telemannie (...) zapomnieć”.

Z takim mniej więcej nastawieniem słuchano może w Lipsku „pierwszej muzyki” Bacha, Kantaty 75. Jak wiele dzieł z okresu Trójcy Św., dzieli się na dwie połowy i ma pokaźne rozmiary. Nieznany autor tekstu nawiązuje do czytania z Ewangelii o bogactwie i Łazarzu; przeciwstawienie bieda - bogactwo jest ideą nośną całego tekstu. Również z tekstu czytania wylonione jest ostrzeżenie przed nietrwałością ziemskiego bogactwa (część 2). Bóg strąca i wywyższa (część 4) i zrozumienie tego kieruje wyborem wprowadzającego cytatu biblijnego (Psalm XXII, 27): „Będą jeść ubodzy, i nasycą się...”. Dlatego chrześcijanin z radością przyjmuje udręki świata i cierpliwie, jak niegdyś Łazarz, znosi jego utrapienia (część 5); bowiem jego prawdziwym bogactwem jest Jezus (część 2), i dlatego nawet cierpienie okazuje się ostatecznie „dobrze uczynione” (część 6). Trafnie jest tu dobrana na zakończenie pierwszej połowy piąta strofa pieśni „Was Gott tut das ist wohlgetan” („Co Bóg czyni, zawsze jest uczynione dobrze”) Samuela Rodigasta (1675). W drugiej połowie poeta nadaje pojęciom ubóstwa i bogactwa znaczenie przenośne: także duchowo chrześcijanin jest „ubogi” i tylko Jezus uczyni go bogatym; kto bowiem z wiarą trzyma się Jezusa i przewycięża świat, ten jest prawdziwie bogaty. Podkreśla to końcowa strofa wyżej wymienionej pieśni Rodigasta.

Wstępny chór jest pierwszym z owych wspaniałych chórów do słów Biblii w latach lipskich, gdy chór kościelny, słynny Thomanerchor - już Heinrich Schütz dedykował mu swą „Geistliche Chormusik” - stanął do dyspozycji kompozytora. Utwór jest dwuczęściowy i w swym przeciwstawieniu: części odświętnej spokojnej o ostrej rytmice - szybkiej części fugowanej, przypomina formą uverturę francuską (rok później Bach obierze tę formę dla części wstępnych rocznika kantat chorałowych); można ją jednak także uważać za przeniesienie dwuczłonowej formy instrumentalnej: preludium-fuga, do muzyki wokalne. Pierwsza część jest znowu dwudzielna: na sposób motetu każdy odcinek tekstu otrzymuje własną tematykę. Klamrą spinającą obie podczęści jest rytmicznie wyprofilowany, samodzielny temat instru-

mentalny eksponowany w 10-cio taktowym wprowadzeniu orkiestry. Część fugowa podzielona jest instrumentalnymi interludiami z paru taktów na trzy odcinki. Budowa całego utworu daje się zatem przedstawić schematycznie następująco (kursywa: odcinki instrumentalne bez chóru):

A Dwuczęściowe „Preludium”:

*przygrywka instrumentalna*

- (a) „Die Elenden sollen essen ...” („Będą jeść ubodzy ...”): imitacyjno swobodnie polifoniczny chór z samodzielną partią instrumentalną, chór częściowo wbudowany (31-)

*krótkie interludium,*

- (b) „und die nach dem Herrn fragen ...” („a którzy Pana szukają ...”): kanon w kwincie z dalszym prowadzeniem swobodnie polifonicznym; instrumenty początkowo colla parte, potem ponownie samodzielne

*powtórzenie przygrywki*

B Fuga „Euer Herz soll ewiglich leben” („serce wasze żyć będzie na wieki”):

- (c) pierwsze przeprowadzenie: chór solowo z towarzyszeniem continua, potem wejścia tematu w obojach (stretto),

*interludium, oboje i continuo,*

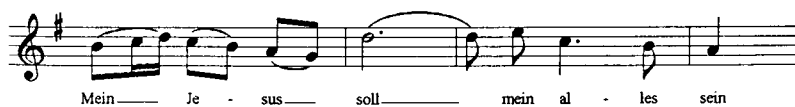
- (c') drugie przeprowadzenie: chór tutti + smyczki, oboje samodzielne, pod koniec tematycznie,

*interludium, wszystkie instrumenty*

- (c'') koda: swobodnie polifoniczny chór z instrumentami prowadzonymi przeważnie colla parte, dwa niepełne wejścia tematu (sopran, bas).

Recytatywy skomponowane są przeważnie jako secco (część 4, 6, 11, 13), smyczki towarzyszą jednak w części 2 i 9. Partii ariosowych brak całkowicie, panuje prosta sylabiczna deklamacja.

W *ariach*, jeśli porównać je z późniejszymi dziełami, zwraca uwagę ustępowanie elementów wirtuozowsko-koncertujących na rzecz śpiewności. We wszystkich więc czterech *ariach* tematyka wrowadzającego ritornelu jest także podstawą początku partii wokalne. Szczególnie powabnie przebiega to w części trzeciej (smyczki z obojem), gdzie tenor wchodzi najpierw nietematycznie, uderzającą śpiewną „dewizą”:



Następnie jeszcze raz powtórzony jest przebieg ritornelu i dopiero wtedy tenor wchodzi początkową partią ritornelu przejmując wiernie jego pierwszych 6 taktów



Trudno także przeoczyć pewne pokrewieństwo aryj z tańcami. Tak więc w wymienionej właśnie arii tenorowej (część 3) można dostrzec poloneza, w arii sopranowej „Ich nehme mein Leiden mit Freuden an mich” („Z radością przyjmuję cierpienia moje”) z obojem miłosnym obbligato (część 5) - menueta, a w arii altowej „Jesus macht mich geistlich reich” („Jezus ma duszę ubogaca”) z partią obbligato zebranych razem skrzypiec (część 10) można by dostrzec quasi-passepied. Najmniej taneczna, o najsilniej zaznaczających się cechach koncertu, jest aria ostatnia (część 12). Trąbce, która w części wstępnej nie miała żadnego zadania i dotąd jedynie w symfonii rozpoczynającej drugą połowę wykonywała *cantus firmus* (por. niżej), tutaj, w przedostatniej części kantaty, przypada nieoczekiwane znacząca rola: wsparta orkiestrą smyczkową otwiera tematycznie utwór i także w dalszym przebiegu występuje z wirtuozowską figuracją. Basowy rejestr partii wokalne, jej mocne, rozległe interwały, promienny blask trąbki - wszystko to jednoczy się w nadzwyczaj obrazowej interpretacji słów tekstu: „Mein Herze glaubt und liebt ...” („Serce me wierzy i miłuje ...”).

Widoczne jest wreszcie, że w kompozycji Bacha *chorałowi* przypada istotniejsza rola niż to przewiduje tekst. Końcowy chorał, zarówno pierwszej jak i drugiej połowy (oba utwory są muzycznie identyczne), nie jest, jak zazwyczaj, prostym, czterogłosowym utworem chórowym wspartym orkiestrą: partia wokalna, zasadniczo akordowa, choć w znacznym stopniu polifonicznie rozluźniona, jest wprowadzana odcinkami w samodzielny partię orkiestry, której tematyka wywodzi się z pierwszego wersu chorału. Rolę wiodącą pełni I obój + I skrzypce - pozostałe instrumenty towarzyszą. Ponadto - i to jest nawet u Bacha niezwykle - także wstępna symfonia drugiej połowy (część 8) skomponowana jest jako opracowanie chorałowe tej samej melodii. Tym razem *cantus firmus*, wykonywany przez trąbkę, wprowadzany jest znów wers po wersie w partię smyczków (+ oboje?), która nie jest jednak, jak w chorale końcowym, partią instrumentalną z prowadzącym głosem górnym, lecz muzyką polifoniczną, nawet jeśli jej forma nie jest ścisłą fugą. Temat



podlega różnorodnym motywicznym przekształceniom, jako że jego trzy początkowe nuty jako motyw pukania, jak również jego zgrupowanie szesnastek stanowiące model sekwencji, uzyskują następnie swe własne, niezależne od tematu znaczenie.

Kto umiał słuchać, ten zatem mógł już po pierwszym wykonaniu kantaty nowego kantora przy szkole Św. Tomasza dowiedzieć się o nim istotnych rzeczy. Kantata 75 ukazuje go jako biegłego, postępowego muzyka, który nie boi się włączać do swej kompozycji nowych, a nawet modnych elementów, i to tak, że wprowadzone są nie jako ciała obce, lecz jako służebne człony w główną ideę dzieła. Przede wszystkim jednak nasza kantata ukazuje go jako mistrza w opracowywaniu chorału; melodia „Was Gott tut, das ist wohlgetan” („Co Bóg czyni, to jest dobrze uczynione”) okazuje się wręcz programem dzieła i przez to podsumowaniem egzegezy niedzielnej Ewangelii. Czy Bach myślał przy tym także o swoim nowym zakresie obowiązków, o którym napisał siedem lat później: „... tak Bóg zrządził, że zostałem wybrany na tutejszego Directore Musices i kantora przy szkole Św. Tomasza”?

**O Ewigkeit, du Donnerwort - BWV 20**

NBA I/15, 135 - CW: ca 31 min.

1. [CHORAL. S + trba da t., ob. I-III, sm., b.c.]

F C,  $\frac{3}{4}$  C

**O Ewigkeit, du Donnerwort,  
O Schwert, das durch die Seele bohrt,  
O Anfang sonder Ende!  
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,  
Ich weiß vor großer Traurigkeit  
Nicht, wo ich mich hinwende.  
Mein ganz erschrocken Herz erbebt,  
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.**

2. RECITATIVO [T, b.c.]

a-c C

Kein Unglück ist in aller Welt zu finden,  
Das ewig dauernd sei:  
Es muß doch endlich mit der Zeit einmal verschwinden.  
Ach! aber ach! die Pein der Ewigkeit hat nur kein Ziel;  
Sie treibet fort und fort ihr Marterspiel,  
Ja, wie selbst Jesus spricht,  
**Aus ihr ist kein Erlösung nicht.**

3. ARIA [T, sm., b.c.]

c  $\frac{3}{4}$ 

**Ewigkeit, du machst mir bange,  
Ewig, ewig ist zu lange!  
Ach, hier gilt fürwahr kein Scherz.  
Flammen, die auf ewig brennen,  
Ist kein Feuer gleich zu nennen;  
Es erschrickt und bebt mein Herz,  
Wenn ich diese Pein bedenke  
Und den Sinn zur Höllen lenke.**

4. RECITATIVO [B, b.c.]

g-d C

Gesetzt, es dau'rte der Verdammten Qual  
So viele Jahr, als an der Zahl  
Auf Erden Gras, am Himmel Sterne wären;  
Gesetzt, es sei die Pein so weit hinausgestellt,  
Als Menschen in der Welt  
Von Anbeginn gewesen,  
So wäre doch zuletzt  
Derselben Ziel und Maß gesetzt:  
Sie müßte doch einmal aufhören.  
**Nun aber, wenn du die Gefahr,  
Verdammter! tausend Millionen Jahr  
Mit allen Teufeln ausgestanden,  
So ist doch nie der Schluß vorhanden;  
Die Zeit, so niemand zählen kann,  
Fängt jeden Augenblick  
Zu deiner Seelen ewgem Ungelück  
Sich stets von neuem an.**

5. ARIA [B, ob. I-III, b.c.]

B C

Gott ist gerecht in seinen Werken:  
**Auf kurze Sünden dieser Welt  
Hat er so lange Pein bestellt;  
Ach wollte doch die Welt dies merken!  
Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind,  
Bedenke dies, o Menschenkind!**

6. ARIA [A, sm., b.c.]

d  $\frac{3}{4}$ 

O Mensch, errette deine Seele,

Entfliehe Satans Sklaverei  
 Und mache dich von Sünden frei,  
 Damit in jener Schwefelhöhle  
 Der Tod, so die Verdammten plagt,  
 Nicht deine Seele ewig nagt.  
 O Mensch, errette deine Seele!

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] F C  
**Solang ein Gott im Himmel lebt**  
**Und über alle Wolken schwebt,**  
**Wird solche Marter wahren:**  
**Es wird sie plagen Kält und Hitz,**  
**Angst, Hunger, Schrecken, Feur und Blitz**  
**Und sie doch nicht verzehren.**  
**Denn wird sich enden diese Pein,**  
**Wenn Gott nicht mehr wird ewig sein.**

Seconda parte

8. ARIA [B, trba, sm. + ob. I-III, b.c.] C C  
 Wacht auf, wacht auf, verlornen Schafe,  
 Ermuntert euch vom Sündenschlaffe  
 Und bessert euer Leben bald!  
 Wacht auf, eh die Posaune schallt,  
 Die euch mit Schrecken aus der Gruft  
 Zum Richter aller Welt vor das Gerichte ruft!
9. RECITATIVO [A, b.c.] a-a C  
 Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt,  
**Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld;**  
 Bedenke doch  
 In dieser Zeit annoch,  
 Da dir der Baum des Lebens grünet,  
 Was dir zu deinem Friede dienet!  
**Vielleicht ist dies der letzte Tag,**  
 Kein Mensch weiß, wenn er sterben mag.  
 Wie leicht, wie bald  
 Ist mancher tot und kalt!  
 Man kann noch diese Nacht  
 Den Sarg vor deine Türe bringen.  
 Drum sei vor allen Dingen  
 Auf deiner Seelen Heil bedacht!
10. DUETTO. ARIA [A, T, b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
 O Menschenkind,  
 Hör auf geschwind,  
 Die Sünd und Welt zu lieben,  
 Daß nicht die Pein,  
 Wo Heulen und Zähnkappen sein,  
 Dich ewig mag betrüben!  
 Ach spiegle dich am reichen Mann,  
 Der in der Qual  
 Auch nicht einmal  
 Ein Tröpflein Wasser haben kann!
11. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] F C  
**O Ewigkeit, du Donnerwort,**  
**O Schwert, das durch die Seele bohrt,**  
**O Anfang sonder Ende!**  
**O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,**

Ich weiß vor großer Traurigkeit  
Nicht, wo ich mich hinwende.  
Nimm du mich, wenn es dir gefällt,  
Herr Jesu, in dein Freudenzelt!

Kompozycją tą Bach 11 czerwca 1724 r. otworzył rocznik kantat chorałowych (40-). Nieznany autor tekstu oparł swą poezję na znanej pieśni Johanna Rista (1642) nadającej się znakomicie do interpretacji Ewangelii o bogaczu i ubogim Łazarzu. W części dziesiątej wskazuje nadto jeszcze bezpośrednio na odczytaną przypowieść.

Pieśń Rista, przedrukowywana za czasów Bacha w lipskich śpiewnikach, liczyła najczęściej 16 strof; jako podstawa do naszej kantaty posłużyło jednak ujęcie skrócone do 12 strof, takie jak podaje np. Gottfried Vopelius w swym śpiewniku z 1682 r. Dosłownie zachowane są strofy 1, 8 i 12; pozostałe strofy zostały przetworzone, każda na kolejną część kantaty, jedynie część czwarta zawiera dwie strofy: 4 i 5, a końcowe wersy strofy 9 - „Vielleicht ist heut der letzte Tag, wer weiß noch, wie man sterben mag” („Może to dziś ostatni dzień, któż wie to, jak umrzeć może”) - zostały (nieznacznie zmienione) przeniesione do części dziewiątej (opartej na strofie 10). Lecz w sumie przetworzenie jest bardzo zbliżone do swej podstawy - cecha charakterystyczna szczególnie dla pierwszych kantat z tego rocznika.

Punktem ciężkości kompozycji Bacha jest kunsztownie opracowany chór, któremu Bach - w związku z tym, że był to pierwszy utwór nowego rocznika - nadał formę uwertury francuskiej (42). Melodia pieśni leży w sopranie wzmocnionym przez trąbkę suwakową; wersy 1-3 stanowią wstępną część powolną, 4-6 - środkową („*vivace*”), 7-8 - powolną część końcową, tak że forma Bar aab tekstu ujęta jest w formę muzyczną ABA'. Być może odegrał tu rolę względnie na interpretację tekstu: na wers „O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit” („O wieczności, czasie bez czasu”) wypada przyspieszenie tempa. Melodia chorału podbudowana jest przeważnie akordową, rzadko swobodnie polifoniczną, cały czas nietematyczną partią dolnych głosów wokalnych. Rozwój tematyczny należy więc całkowicie do orkiestry. Główny motyw powolnej części wstępnej wyprowadzony jest z początku pieśni:



por.



Natomiast temat szybkiej części środkowej, wraz ze swoim chromatycznym kontrapunktem, nie wywodzi się z chorału:



Część środkowa nie jest też szkolną fugą, nie można jej nawet określić jako fugato, ponieważ interwały poszczególnych części składowych tematu wielokrotnie się zmieniają.

Z tą swobodą techniki kompozytorskiej w traktowaniu orkiestry i głosów wokalnych kontrastuje silne powiązanie z treścią tekstu przejawiające się w dążeniu do wyrazistego oddania jego znaczenia. Oto parę przykładów:

„Ewigkeit” („wieczność”) - długie wartości nut w podbudowie z dolnych głosów wokalnych i w smyczkach;

„Donnerwort” („słowo-grom”) - nagłe przejście do krótkich wartości nut z melizmatyczną figurą w basie;

„Traurigkeit” („żałość”) - wnikanie chromatycznie opadającej linii z instrumentalnego kontrapunktu części środkowej (por. wyżej) także do głosów wokalnych;

„erschrocken” („przeżalone”) - przerywane pauzami drżące rytmy, początkowo w orkiestrze, potem także w partii dolnych głosów wokalnych;

„klebt” („przywiera”) - wytrzymywany ton *f* lub *f* w głosach wokalnych (uzupełnienie harmoniczne tylko w instrumentach).

Muzyczne ukształtowanie *recytatywów* wykazuje cechy dojrzałego stylu Bacha: deklamacja stała się bardziej namiętna, zarazem jednak także zwięźlejsza, brak bowiem prawie całkowicie fragmentów ariosowych wcześniejszego okresu - tylko w części dziewiątej na słowach „Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld” („wspaniałość, pycha, bogactwo, zaszczyty i pieniądze” - pochodzą one w brzmieniu dosłownym z 10 strofy pieśni) partia recytatywu wzbogacona zostaje nacechowaną motywicznie figurą *continua*; poza tym dominuje *secco* z towarzyszeniem *continua*.

Silniejszy staje się zarazem przez to kontrast z *ariami*, które interpretują tekst w jego afektach, a także w poszczególnych zwrotach. Wytrzymane tony na „Ewigkeit” („wieczność”), „ewig” („wiecznie”) i „lange” („długo”), chromatyka na „bange” („trwoży”) są już przygotowane w tematyce ritornelu części trzeciej, podobnie jak mocne, zdecydowane, dalekie skoki interwałowe na „Gott ist gerecht” („Bóg jest sprawiedliwy”) w części piątej. Przestroga („Człowieku, ratuj swoją duszę, uchoź przed niewolą Szatana”) w części szóstej sprawia szczególnie przejmujące wrażenie dzięki wielokrotnemu przechodzeniu od przepisano taktu  $\frac{3}{4}$  w ukryty takt  $\frac{3}{2}$ :

10

Alto

O Mensch, er - ret - te dei - ne See - le - ent -

flie - he Sa - tans Skla - ve - rei -

Mocny zew trąbki i szybkie figury gamowe charakteryzują słowa „Wacht auf” („Zbudź się”) w części ósmej, każąc zarazem myśleć o puzonach Sądu Ostatecznego. Nie można na koniec także pominąć „przemawiającego” motywu *continua* na początku duetu (część 10),



który słuchacz po wejściu głosu wokalnego odbiera jako ustawicznie napominający okrzyk „O Menschenkind” („O człeczce”).

Jedynie w *końcowych chorałach* zamykających obie połowy kantaty (muzycznie są one identyczne) pełna napiętności muzyczna dykcja ustępuje na rzecz bardziej obiektywizującego przedstawienia: w prostym ujęciu tych strof pieśni kompozytor czyni się wyrazicielem gminy proszącej na koniec o przyjęcie do Jezusowego „namiotu radości” („Freudenzelt”).

### „Brich dem Hungrigen dein Brot” - BWV 39

NBA I/15, 181 - CW: ca 24 min.

1. [Chór. S, A, T, B, fl. d. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

g  $\frac{3}{4}$ , C,  $\frac{3}{8}$

„Brich dem Hungrigen dein Brot und die, so im Elend sind, führe ins Haus! So du einen nacktet siehest, so kleide ihn und entzeuch dich nicht von deinem Fleisch.

Alsdenn wird dein Licht herfürbrechen wie die Morgenröte, und deine Besserung wird schnell wachsen, und deine Gerechtigkeit wird für dir hergehen, und die Herrlichkeit des Herrn wird dich zu sich nehmen.”

2. RECITATIVO [B, b.c.]

B-a C

Der reiche Gott wirft seinen Überfluß  
Auf uns, die wir ohn ihn auch nicht den Odem haben.  
Sein ist es, was wir sind; er gibt nur den Genuß,  
Doch nicht, daß uns allein nur seine Schätze laben.  
Sie sind der Probestein, wodurch er macht bekannt,  
Daß er der Armut auch die Notdurft ausgespendet,  
Als er mit milder Hand,  
Was jener nötig ist, uns reichlich zugewendet.  
Wir sollen ihm für sein gelehntes Gut  
Die Zinse nicht in seine Scheuren bringen;  
Barmherzigkeit, die auf dem Nächsten ruht,  
Kann mehr als alle Gab ihm an das Herze dringen.

3. ARIA [A, ob. I, v. I solo, b.c.]

F  $\frac{3}{8}$

Seinem Schöpfer noch auf Erden  
Nur im Schatten ähnlich werden,  
Ist im Vorsmack selig sein.  
Sein Erbarmen nachzuahmen,  
Streuet hier des Segens Samen,  
Den wir dorten bringen ein.

#### Seconda parte

4. [BASSO SOLO. B, b.c.]

d  $\frac{4}{4}$

„Wohlzutun und mitzuteilen vergesset nicht;  
denn solche Opfer gefallen Gott wohl.”

5. ARIA [S, fl. d. I + II, b.c.]

B  $\frac{3}{8}$

Höchster, was ich habe,  
Ist nur deine Gabe.  
Wenn vor deinem Angesicht  
Ich schon mit dem Deinen  
Dankbar wollt erscheinen,  
Willt du doch kein Opfer nicht.

6. RECITATIVO [A, sm., b.c.] Es-g C  
 Wie soll ich dir, o Herr! denn sattsamlich vergelten,  
 Was du an Leib und Seel mir hast zugut getan?  
 Ja, was ich noch empfang, und solches gar nicht selten,  
 Weil ich mich jede Stund noch deiner rühmen kann?  
 Ich hab nichts als den Geist, dir eigen zu ergeben,  
 Dem Nächsten die Begierd, daß ich ihm dienstbar werd,  
 Der Armut, was du mir gegönt in diesem Leben,  
 Und, wenn es dir gefällt, den schwachen Leib der Erd.  
 Ich bringe, was ich kann, Herr! laß es dir behagen,  
 Daß ich, was du versprichst, auch einst davon mög tragen.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr., fl. d. I + II in 8<sup>va</sup>)] B C  
**Selig sind, die aus Erbarmen**  
**Sich annehmen fremder Not,**  
**Sind mitleidig mit den Armen,**  
**Bitten treulich für sie Gott.**  
**Die behülflich sind mit Rat,**  
**Auch, wo möglich, mit der Tat,**  
**Werden wieder Hülf empfangen**  
**Und Barmherzigkeit erlangen.**

Podaje się czasem, i piękna jest to legenda, że Bach swą „kantatę dla uchodźców” („Flüchtlingkantate”) skomponował w roku 1732 na uroczyste nabożeństwo dla wygnanych salzburskich protestantów; badania dowiodły jednak w międzyczasie, że utwór w rzeczywistości został napisany już na 23 czerwca 1726 r. Oczywiście jest możliwe, że sześć lat później utwór przy ponownym wykonaniu znalazł zastosowanie, którego poeta i kompozytor uprzednio nie przeczuwali. Czy jednak tak rzeczywiście było - nie wiemy.

Tekst znowu nawiązuje do niedzielnej Ewangelii. Jeśli jednak autorzy tekstu wcześniejszych kantat na tę niedzielę centralnym punktem swych wywodów uczynili przeciwstawienie ubóstwo - bogactwo (w BWV 75) i wezwanie do pokuty w obliczu wieczności (w BWV 20), to autor tego tekstu, w przypowieści o bogaczu i Łazarzu dostrzega wezwanie do niesienia czynnej pomocy bliźnim i do dziękczynienia za Boże dary. Poetycki tekst pochodzi z niedawno odnalezionego rocznika o wysoce jednolitej formalnej budowie, do którego tekstów komponowali wielokrotnie zarówno Johann Ludwig Bach jak i Johann Sebastian Bach (47). Obie połowy kantaty rozpoczynają się werselem biblijnym. W pierwszej połowie, po cytacie ze Starego Testamentu (Izajasz LVIII, 7-8) następuje wezwanie do miłości bliźniego (część 2, 3), a w drugiej połowie, po cytacie z Nowego Testamentu (List do Hebrajczyków XIII, 16) podzięką za otrzymane dary (część 5), ślubowanie okazywania miłości bliźniemu i prośba, by kiedyś zostać przyjętym litościwie przez Boga (część 6). Końcowy chorał, szósta strofa pieśni „Kommt, laßt euch den Herren lehren” Davida Denicke (1648), jeszcze raz zbiera te myśli razem.

Muzyka Bacha ukazuje kompozytora u szczytu swego kunsztu. Widoczne to jest zwłaszcza we wstępnym chórze założonym z wielkim rozmachem. Jego 218 taktów zawiera całą różnorodność środków kompozytorskich, które Bach sobie przyswoił lub sam wykształcił i którymi tu suwerennie włada. Z motetu przejęta jest zasada następowania po sobie poszczególnych członów utworu stosownie do podziału tekstu: każde zdanie otrzymuje właściwą mu oprawę muzyczną. Dzieje się to w trzech wielkich kompleksach, znów o bogatej złożoności wewnętrznej; nazwiemy je A, B i C.

Część środkowa B jest stosunkowo krótka, przeważnie akordowa, i w obrębie całości ma funkcję łączącą. Świadczy o tym także jej harmonika: moduluje od dominanty *d* do subdomi-

nanty *c* umożliwiając przez to jednakowy rozwój harmoniczny obu kompleksów krańcowych, mianowicie do dominanty ich tonacji wyjściowej: *g-d*, *c-g*.

Oba kompleksy krańcowe, w swej strukturze są wobec siebie przeciwstawne: w *A* dwie jednakowe, bardziej akordowe części obramowują fugę; w *C* dwie fugi o jednakowym temacie obramowują część bardziej akordową.

Cała budowa przedstawia się więc następująco (kursywa: partie instrumentalne):

*Sinfonia wstępna, przemienne koncertowanie chórów fletów dzióbkowych, obojów i smyczków*

**A** „Brich dem Hungrigen dein Brot ...” („Ułamuj łaknącemu chleba twego ...”), *g-d*,  $\frac{3}{4}$ ,

a chór wbudowany (31-) w *nieznacznie poszerzoną sinfonię wstępną*

b ekspozycja fugi, *towarzyszące figury instrumentalne*

a przeniesione do dominanty powtórzenie pierwszego odcinka

**B** „So du einen nacktet siehest...” („ujrzysz li nagiego ...”), *d-c*, *C*

c część imitacyjno-akordowa, *towarzyszące figury instrumentalne*

**C** „Als denn wird dein Licht herfürbrechen ...” („Tedy wyniknie światłość twoja ...”), *c-g*,  $\frac{3}{8}$ ,

d ekspozycja fugi, *instrumenty po części colla parte, po części towarzysząc*

e dwa krótkie, przeważająco homofoniczne partie chórowe „und deine Besserung...” („a zdrowie twoje...”) - „und deine Gerechtigkeit...” („i sprawiedliwość twoja...”), *instrumenty analogicznie do d*

d' swobodne powtórzenie odcinka d do nowego tekstu („und die Herrlichkeit des Herren...” - „a chwala Pańska...”), następnie krótka, akordowa koda.

Sinfonia wstępna przerywanym pauzami następstwem bloków akordowych poszczególnych grup instrumentów oddaje bez wątpienia gest łamania chleba.

Że oba tematy fug w *d* i *d'* mimo pozornej odmienności są w gruncie rzeczy identyczne, pokazuje następujące zestawienie:

temat *d*

Tenore



Als - denn wird dein Licht her - für - bre - chen wie die Mor - gen -



rō (te)

temat *d'*

Alto



Und die Herr - lich - keit des Herrn wird dich zu - sich -



neh (men)

Części skomponowane do madrygałowej poezji grupują się symetrycznie wokół słów z Nowego Testamentu. Częściami zewnętrznymi są recytatywy (części 2 i 6). Oba są utrzymane w prostej, sylabicznej deklamacji, a więc - jeśli pominąć ostatnie nuty części drugiej („an das Herze dringen” - „dotrzeć do serca”) - bez żadnych wtrąceń ariosowych; pierwszy jest jednak recytatywem secco z towarzyszeniem continua, podczas gdy drugi wyposażony jest w smyczki i uwydatnia przez to pytanie i prośbę skierowane do Boga.

Obie arie (część 3 i 5) mają obsadę o niewielkiej liczbie głosów; pełnia brzmienia wstępnego chóru zasugerowała zapewne to przeciwstawienie. Część trzecia zawiera dwie partie obbligato: oboju i skrzypiec solo; w części piątej oba flety dzióbkowe zebrane są w jedną partię obbligato. Także forma i struktura obu arii jest podobna: obie są dwuczęściowe, nie zawierają zatem tradycyjnego da capo w partii głosów wokalnych zadowolając się obramowaniem ritornelowym; w obu koncertujące prowadzenie instrumentów obbligato przeciwstawione jest śpiewnej, w części piątej wręcz o charakterze prostej pieśni, partii wokalne.

Muzyczne opracowanie słów Biblii (część 4) w formie utworu z continuo najwidoczniej również ma kontrastować z tutti części wstępnej: jeśli tutti swą pełnią głosów miało niejako przedstawiać powszechność nakazu miłosierdzia, to tu zda się słyszeć przemawiającego przejmująco dobitnie samego Chrystusa (bas!). Utwór należy do tych solo basowych pomiędzy ariosem a arią, które Bach wielokrotnie wybierał do muzycznych opracowań cytatów z Biblii (39-); a choć cały akompaniament continua utworzony jest z motywów wstępnego ritornelu, przybiera więc formę basso quasi ostinato, to godne podziwu jest nieprzebrane bogactwo pomysłów Bacha, dzięki któremu poszczególne partie tekstu uzyskują muzycznie wciąż nową wyrazistość, kiedy to raz jedno, raz drugie słowo zostaje mocniej uwydatnione („...gefallen Gott wohl... gefallen Gott wohl” - „... podobają się Bogu zaiste ... podobają się Bogu zaiste”).

Chorał końcowy to prosty utwór chórowy na melodię „Freu dich sehr, o meine Seele”.

## *Druga niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: I Jana III, 13-18 (kto nie miłuje, zostaje w śmierci)

EWANGELIA: Łuk. XIV, 16-24 (przypowieść o wielkiej wieczerzy)

### **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes - BWV 76**

NBA I/16, 3 - CW: ca 35 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba, ob. I, II, sm., b.c.]

C  $\frac{3}{4}$

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündiget seiner Hände Werk.

Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre.”

2. RECITATIVO [T, sm., b.c.]

a-e C

So läßt sich Gott nicht unbezeugt!

Natur und Gnade redt alle Menschen an:

Dies alles hat ja Gott getan,

Daß sich die Himmel regen

Und Geist und Körper sich bewegen.

Gott selbst hat sich zu euch geneiget

Und ruft durch Boten ohne Zahl:

Auf! kommt zu meinem Liebesmahl!

3. ARIA [S, v. solo, b.c.] G C  
 Hört, ihr Völker, Gottes Stimme,  
 Eilt zu seinem Gnadenthron!  
 Aller Dinge Grund und Ende  
 Ist sein eingeborner Sohn,  
 Daß sich alles zu ihm wende.
4. RECITATIVO [B, b.c.] e-C C  
 Wer aber hört,  
 Da sich der größte Haufen  
 Zu andern Göttern kehrt?  
 Der älteste Götze eigner Lust  
 Beherrscht der Menschen Brust.  
 Die Weisen brüten Torheit aus,  
 Und Belial sitzt wohl in Gottes Haus,  
 Weil auch die Christen selbst von Christo laufen.
5. ARIA [B, trba; sm. + ob. I, II; b.c.] C C  
 Fahr hin, abgöttische Zunft!  
 Sollt sich die Welt gleich verkehren,  
 Will ich doch Christum verehren,  
 Er ist das Licht der Vernunft.
6. RECITATIVO [A, b.c.] e-e C  
 Du hast uns, Herr, von allen Straßen  
 Zu dir geruft,  
 Als wir im Finsternis der Heiden saßen,  
 Und, wie das Licht die Luft  
 Belebete und erquickte,  
 Uns auch erleuchtet und belebete,  
 Ja mit dir selbst gespeiset und getränkt  
 Und deinen Geist geschenkt,  
 Der stets in unserm Geiste schwebete.  
 Drum sei dir dies Gebet demütigst zugeschickt:
7. CHORAL [S, A, T, B, trba; sm. + ob. I, II; b.c.] e C  
**Es woll uns Gott genädig sein  
 Und seinen Segen geben;  
 Sein Antlitz uns mit hellem Schein  
 Erleuchtet zum ewgen Leben,  
 Daß wir erkennen seine Werk  
 Und was ihm lieb auf Erden,  
 Und Jesus Christus Heil und Stärk  
 Bekannt den Heiden werden  
 Und sie zu Gott bekehren.**

## Seconda parte

8. SINFONIA [ob. d'am., va da g., b.c.] e C
9. RECITATIVO [B, sm., b.c.] h-a C  
 Gott segne noch die treue Schar,  
 Damit sie seine Ehre  
 Durch Glauben, Liebe, Heiligkeit  
 Erweise und vermehre.  
 Sie ist der Himmel auf der Erden  
 Und muß durch steten Streit  
 Mit Haß und mit Gefahr  
 In dieser Welt gereinigt werden.
10. ARIA [T, b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
 Hasse nur, hasse mich recht,

Feindliches Geschlecht!

Christum gläubig zu umfassen,  
Will ich alle Freude lassen.

RECITATIVO [A, b.c.]

F-C C

Ich fühle schon im Geist,  
Wie Christus mir  
Der Liebe Süßigkeit erweist  
Und mich mit Manna speist,  
Damit sich unter uns allhier  
Die brüderliche Treue  
Stets stärke und verneue.

ARIA [A, ob. d'am., va da g., b.c.]

e g

Liebt, ihr Christen, in der Tat!  
Jesus stirbet für die Brüder,  
Und sie sterben für sich wieder,  
Weil er sich verbunden hat.

RECITATIVO [T, b.c.]

C-e C

So soll die Christenheit  
Die Liebe Gottes preisen  
Und sie an sich erweisen:  
Bis in die Ewigkeit  
Die Himmel frommer Seelen  
Gott und sein Lob erzählen.

CHORAL [obsada jak w 7]

e C

**Es danke, Gott, und lobe dich**  
**Das Volk in guten Taten;**  
**Das Land bringt Frucht und bessert sich,**  
**Dein Wort ist wohlgeraten.**  
Uns segne Vater und der Sohn,  
Uns segne Gott, der Heilige Geist,  
Dem alle Welt die Ehre tu,  
Für ihm sich fürchte allermeist  
Und sprech von Herzen: Amen!

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes” jest drugą kantatą, którą Bach napisał jako nowo anowany kantor u Św. Tomasza; 6 czerwca 1723 r. została w kościele Św. Tomasza wykonana po raz pierwszy. Formalnie okazuje się wyraźnie dziełem bliźniaczym do inauguracyjnej skiej kantaty 75 (328), a pokaźne rozmiary obu dzieł świadczą, z jaką gorliwością poświęcił się Bach swemu nowemu zadaniu. Wspólna jest dla nich dwuczęściowa budowa; otwarcie drugiej połowy stanowi w obu przypadkach sinfonia instrumentalna.

Nieznany autor tekstu nawiązuje do czytania Ewangelii niedzielnej i obiera za temat prośenie Boga do człowieka, by się doń nawrócił. Tak też należy pojmować umieszczone na początku słowa Psalmu (Psalm XIX, 2 i 4): cały kosmos jest jedną pieśnią pochwalną, wzywającą wspaniałość boskich dzieł; wynika stąd też zaproszenie człowieka do oddania czci Bogu (części 1-3). Zgodnie z przebiegiem przypowieści, części czwarta i piąta dają wyraz prośeniu, że „pospólstwa rzesza” odwraca się od boskiego zaproszenia i zwraca ku innym bogom; dlatego przywołał do siebie Bóg pogan „ze wszystkich dróg” (por. Łuk. XIV, 23) i oświecił ich (część 6). Pierwsza połowa kończy się modlitwą o Boże błogosławieństwo: pierwszą strofą pieśni Marcina Lutera (1523) będącą opracowaniem LXVII Psalmu.

Druga połowa kantaty traktuje teraz o zadaniach „wernego zastępu” który przyjął boskie prośenie (część 9) i widzi się przez to wystawionym na nienawiść świata (część 9 i 10). Powołaniem tego zastępu jest przekazać oto okazaną im miłość Chrystusa także współbra-

ciom na świecie (część 11-13), - myśl, którą odnajdujemy także w niedzielnej Epistole. Trzecia strofa wyżej wspomnianej pieśni Lutra zamyka utwór.

Nadzwyczaj wartościowy, tak pod względem treści jak pod względem poezji, tekst umożliwił, dzięki ogólności zawartych w nim myśli, powtórne wykorzystanie tej kantaty także przy innych okazjach; i rzeczywiście wydaje się, że Bach wykonał później przynajmniej jej pierwszą część na święto Reformacji - z takim bowiem przeznaczeniem utwór będzie oferowany przez Breitkopfa w Lipsku jeszcze w 1761 r.

Charakterystyczna dla kompozycji Bacha jest różnorodność, czasem stosunkowo krótkich, części. Najbardziej ważką częścią jest zakrojony z rozmachem wstępny chór, którego skład instrumentów obok obojów, smyczków i *continua* przewiduje trąbkę, a w którym głosy wokalne, zgodnie z praktyką baroku, podzielone są na chór solistów i chór *tutti*. Dwuczęściowa forma utworu jest niejako przeniesieniem instrumentalnej formy preludium i fugi w obszar muzyki wokalne. Część A o charakterze preludium, w odróżnieniu od dawniejszych przykładów tego rodzaju, jest ukształtowana jednolicie dzięki samodzielnej partii orkiestrowej, której tematyka jest podana w sinfonii wprowadzającej i utrzymana w części wokalne. Część B to wspaniałe stopniowane permutacyjna fuga (26) z nowym tematem, rozpoczynająca się chórem solistów i narastająca poprzez chór *tutti* (+ drewniane instrumenty dęte i smyczki) do kulminacji przy podjęciu tematu przez trąbkę. Kodę tworzy kompleks kanonu opartego na temacie będącym odmianą tematu fugi oraz, na zakończenie - nieoczekiwane - cztery ostatnie takty wprowadzającej sinfonii z wbudowanym chórem (31-).

Następujący teraz recytatywy (część 2) otrzymuje w obrębie kompozycji specjalną wagę dzięki instrumentacji na smyczki i dzięki rozwiniętej części środkowej, w której motywiczne figury skrzypiec w szczególny sposób podkreślają deklamację głosu wokálnego rozważającego wielkie czyny Boga.

Znana aria „Hört, ihr Völker, Gottes Stimme” („Usłyszcie, ludy, Boga głos” - część 3) cechuje się, w przeciwieństwie do wielu tematów Bacha o znacznej rozpiętości, krótkim motywem, który zdaje się wolać wciąż na nowo słowa „usłyszcie ludy”, który jednak poprzez „mówiące” pauzy składa się na rozległą linię melodyczną.

Po krótkim recytatywie *secco* (część 4) następuje kolejna aria (część 5) kontrastująca z poprzednią nie tylko swym tekstem, ale także swą gęstą instrumentacją (smyczki, trąbka) oraz niskim rejestrem głosu wokálnego (bas). Wprowadź tu także w melodyce instrumentalnego ritornelu znów uwagę przyciągają „przemawiające” motywy i pauzy, lecz obok nich przyciągają uwagę także i rozbudowane koloratury głosu wokálnego.

Obie następne części (6 i 7) łączą się bezpośrednio przechodząc w swym rozwoju od luźnego recytatywu *secco* przez *arioso* z towarzyszeniem *continua* do chorału z samodzielnie prowadzonymi instrumentami. Bach wzbogaca tutaj utartą formę czterogłosowego prostego utworu nie tylko przez prowadzenie *obbligato* I skrzypiec, ale także przez interludia między wersami, w których trąbka antycypuje - w pełni lub zapowiadając - melodię następnego wersu chorału. Nadto w *continuo* rozbrzmiewa ostateczny motyw w basie uzyskany z lekko ozdobionego ujęcia początkowego wersu chorału. Również i ta ostateczna figura *continua* należy do tych przeplatanych pauzami „przemawiających” motywów, w które kantata obfituje.

W drugiej połowie kantaty Bach uderza w tony muzyki kameralnej, wspominając zapewne dopiero co opuszczone stanowisko kapelmistrza w Köthen. Obój miłosny i gamba są instrumentami wyróżnionymi, one też, z towarzyszeniem *continua*, rozpoczynają tę połowę sinfonii (część 8), utworem, który ze swym następstwem „*Adagio*” - „*vivace*” zbliżony jest do

cuskiej uwertury. Później Bach wykorzystał ten utwór ponownie, z nieznacznymi zmianami swym trio organowym BWV 528.

Po krótkim recytatywie z udziałem smyczków (część 9) następuje aria nad basso ostinato, a swym namiętnym afektem zbliżona jest do utworu „Fahr hin, abgöttische Zunft” („Precz, ochwalcz zgrajo”), lecz Bach tym razem, zapewne przez wzgląd na indywidualny charakter wypowiedzi, poprzestaje na niewielkiej ilości głosów w utworze tylko z udziałem inua<sup>96</sup>.

W kolejności odwróconej w stosunku do pierwszej połowy rozbrzmiewa teraz - po recytatywnej, ukształtowanej jednak przeważnie jak arioso części pośredniczącej - wdzięczna aria (12) w wyszukanej instrumentacji z sinfonii, z obojem miłosnym i wiolą da gamba jako instrumentami obbligato - wyjątkowo piękna ozdoba kantaty. Po niej następuje, po krótkim recytatywie (część 13), powtórzenie chorałowej części siódmej ze słowami końcowej strofy.

## Gott, vom Himmel sieh darein - BWV 2

I/16, 83 - CW: ca 20 min.

CHORAL [S, A, T, B (+ trbne I-IV, ob. I, II, sm.), b.c.]

d ♯

**Ich Gott, vom Himmel sieh darein**

**Und laß dich doch erbarmen!**

**Vie wenig sind der Heiligen dein,**

**Verlassen sind wir Armen.**

**Dein Wort man nicht läßt haben wahr,**

**Der Glaub ist auch verloschen gar**

**Bei allen Menschenkindern.**

ECITATIVO [T, b.c.]

c-d C

**Sie lehren eitel falsche List,**

**Was wider Gott und seine Wahrheit ist;**

**Und was der eigen Witz erdenket**

**O Jammer! der die Kirche schmerzlich kränket -,**

**Was muß anstatt der Bibel stehn.**

**Wer eine wählet dies, der andre das,**

**Sie törichte Vernunft ist ihr Kompaß;**

**Sie gleichen denen Totengräbern,**

**Sie, ob sie zwar von außen schön,**

**Nur Stank und Moder in sich fassen**

**Und lauter Unflat sehen lassen.**

ARIA [A, v. I solo, b.c.]

B  $\frac{3}{4}$

**Hilg, o Gott, die Lehren,**

**Ob dein Wort verkehren!**

**Wahre doch der Ketzerei**

**Und allen Rottengeistern;**

**Denn sie sprechen ohne Scheu:**

**Trotz dem, der uns will meistern!**

ECITATIVO [B, sm., b.c.]

Es-g C

**Sie Armen sind verstört,**

**Und seufzend Ach! ihr ängstlich Klagen**

Warto zapewne przeciwstawić się tu szeroko rozpowszechnionej błędnej interpretacji: współdziałania da gamba w partii continua należy rozumieć, jak wykazują źródła, jako uzupełnienie, a nie zastępstwo niektórych instrumentów continua. Energicznie wchodzący impulsywny utwór nie powinien być błędnie omyłkowo nazwany „solo na gambę”!



Bei soviel Kreuz und Not,  
 Wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,  
 Dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.  
 Darum spricht Gott: ich muß ihr Helfer sein!  
**Ich hab ihr Flehn erhört,**  
 Der Hilfe Morgenrot,  
 Der reinen Wahrheit heller Sonnenschein  
 Soll sie mit neuer Kraft,  
 Die Trost und Leben schafft,  
 Erquickten und erfreun.  
 Ich will mich ihrer Not erbarmen,  
 Mein heilsam Wort  
**Soll sein die Kraft der Armen.**

5. ARIA [T, v. I + ob. I + II, v. II, va, b.c.] g c  
 Durchs Feuer wird das Silber rein  
 Durchs Kreuz das Wort bewährt erfunden.  
 Drum soll ein Christ zu allen Stunden  
 In Kreuz und Not geduldig sein.

6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] d c  
**Das wollst du, Gott, bewahren rein**  
**Für diesem arg'n Geschlechte;**  
**Und laß uns dir befohlen sein,**  
**Daß sichs in uns nicht flechte.**  
**Der gottlos Hauf sich umher findt,**  
**Wo solche lose Leute sind**  
**In deinem Volk erhaben.**

Utwór jest kantatą chorałową (40-); jego podstawę stanowi poetyckie opracowanie XII Psalmu przez Marcina Lutra (1524): skarga nad odwróceniem się ludzi od Boga i ich uwiedzeniem do bezbożnego życia przez kacerskie nauczanie. Początkowa i końcowa strofa zachowane są dosłownie, strofy środkowe zostały przetworzone, każda na recytatyw bądź arie; dwa wersy z drugiej strofy zostały przy tym przejęte dosłownie, bądź prawie dosłownie, do części drugiej kantaty. Nieznany redaktor tekstu kroczy w zasadzie bardzo wiernie za poezją Lutra. W części drugiej myśl o grobach które „mieszczą tylko smród i zgniliznę” („Nur Stank und Moder in sich fassen”) opiera na Mateuszu XXIII, 27, nigdzie natomiast nie ma specjalnych nawiązań do Ewangelii niedzielnej; co prawda główna myśl pieśni Lutra jest też już wystarczającym komentarzem do niedzielnej przypowieści mówiącej o niestawieniu się gości zaproszonych na wieczerzę.

Kompozycja Bacha - druga w roczniku kantat chorałowych - powstała na 18 czerwca 1724 r. Na ukształtowanie wstępnego chóru wpłynął zamiar Bacha, aby początek rocznika uwydatnić znamienymi odmianami części wstępnej (42). Ta jest klasycznym przykładem motetu z cantus firmus: melodia pieśni wykonywana jest w długich wartościach nut przez alt, przy czym każdy wers przygotowany jest przez fugowane opracowanie jego melodii w pozostałych głosach. Spowodowana przez to ustawiczna zmiana ilości głosów wzrastającej ciągle w każdym wersie aż do momentu wejścia altu nadaje utworowi własną, uwarunkowaną strukturą, dynamikę. Z drugiej strony chór ten, przez brak instrumentów obbligato, sprawia wrażenie starodawnego, archaicznego: jedynie continuo jest miejscami prowadzone samodzielnie; pozostałe instrumenty idą z głosami wokalnymi.

Część druga skomponowana jest jako recytatyw secco z towarzyszeniem continuo; jednak oba wersy tekstu wywiedzione z chorału opracowane są jako arioso („adagio”) i należąca do

nich melodia pieśni - mianowicie melodia wersów 1 i 5 - nie tylko przejęta jest przez głos wokalny, lecz podchwycona także kanonicznie przez continuo.

W arii „Tilg, o Gott, die Lehren” („Zniszcz, o Boże, nauki {co twe słowo wypaczają}”) dochodzi do głosu koncertujący utwór „nowoczesny” z żywymi figuracjami skrzypiec solo obbligato. W części środkowej znów wykorzystuje Bach sposobność zacytowania melodii chorału w alcie na końcowym wersie trzeciej strofy „Trotz dem, der uns will meistern” („Na przekór temu, kto nami chce władać”) zachowanym w przybliżeniu dosłownie (u Lutra: „Wer ist, der uns sollt meistern” - „Któż jest, kto miałby nami władać”).

W recytatywie „Die Armen sind verstört” („Nieszczęśni są stropieni”) akompaniują smyczki. Jego środkowa część, gdzie mowa jest o wysłuchaniu błagania przez Boga, znów przechodzi w arioso, i także w częściach krańcowych stosunkowo ożywione prowadzenie głosu akompaniujących smyczków oddziałuje na dość surową rytmiczną deklamację głosu wokalnego; także faktura partii o charakterze recytatwowym jest zbliżona do ariosa.

Arię „Durchs Feuer wird das Silber rein” („Przez ogień srebro się oczyszcza” - część 5) niesie akordowa w znacznej mierze, periodycznie poczonowana partia instrumentalna (dwa oboje i smyczki). Być może wciąż występujące, przeciwbieżne linie melodii, wyraźniejsze zapewne dla oczu niż dla uszu, mają oznaczać nawrócenie oczyszczonych przez krzyż chrześcijan:

W środkowej części arii orkiestra początkowo milknie (z wyjątkiem continuo) i powraca dopiero pod koniec, zanim dwa takty adagio („in Kreuz und Not geduldig sein” - „w utrapieniu i będzie być cierpliwym”) doprowadzą do da capo części głównej.

Ostatnia strofa chorału jest prostym utworem na chór z instrumentami zdwajającymi głosy wokalne.

### *Trzecia niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: I Piotra V, 6-11 (wszelką troskę waszą złóżcie na niego, gdyż On ma o was staranie)  
EWANGELIA: Łuk. XV, 1-10 (przypowieści o zaginionej owcy i o zagubionym groszu)

### **Ich hatte viel Bekümmernis - BWV 21**

NBA I/16, 111 - CW: ca 44 min.

1. SINFONIA [ob., sm., b.c.]
2. CHORUS [S, A, T, B, ob., sm., fg., b.c.]  
„Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen;

c/d<sup>97</sup> C

c/d C

<sup>97</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego (w Lipsku także stroju kameralnego), następne do stroju kameralnego.

- aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.”
3. ARIA [S, ob., b.c.] c/d  $\frac{12}{8}$   
 Seufzer, Tränen, Kummer, Not,  
 Ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod  
 Nagen mein beklemmtes Herz,  
 Ich empfinde Jammer, Schmerz.
4. RECITATIVO [T, sm., b.c.] c-f/d-g C  
 Wie hast du dich, mein Gott,  
 In meiner Not,  
 In meiner Furcht und Zagen  
 Denn ganz von mir gewandt?  
 Ach! kennst du nicht dein Kind?  
 Ach! hörst du nicht das Klagen  
 Von denen, die dir sind  
 Mit Bund und Treu verwandt?  
 Du warest meine Lust  
 Und bist mir grausam worden:  
 Ich suche dich an allen Orten;  
 Ich ruf und schrei dir nach,  
 Allein mein Weh und Ach!  
 Scheint itzt, als sei es dir ganz unbewußt.
5. ARIA [T, sm., fg., b.c.] f/g C  
 Bäche von gesalznen Zähren,  
 Fluten rauschen stets einher.  
 Sturm und Wellen mich versehren,  
 Und dies trübsalsvolle Meer  
 Will mir Geist und Leben schwächen,  
 Mast und Anker wollen brechen,  
 Hier versink ich in den Grund,  
 Dort seh in der Hölle Schlund.
6. CHORUS [S, A, T, B, ob., sm., fg., b.c.] f-c/g-d  $\frac{3}{4}$ C  
 „Was betrübst du dich, meine Seele, und  
 bist so unruhig in mir? Harre auf Gott!  
 Denn ich werde ihm noch danken, daß er  
 meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist.”
- Po kazaniu
7. RECITATIVO [S, B, sm., b.c.] Es-B/F-C C  
 Dusza  
 Ach Jesu, meine Ruh,  
 Mein Licht, wo bleibest du?  
 Jezus  
 O Seele, sieh! Ich bin bei dir.  
 Dusza  
 Bei mir?  
 Hier ist ja lauter Nacht.  
 Jezus  
 Ich bin dein treuer Freund,  
 Der auch im Dunkeln wacht,  
 Wo lauter Schalken seind.  
 Dusza  
 Brich doch mit deinem Glanz und Licht des Trostes ein!  
 Jezus  
 Die Stunde kömmet schon,  
 Da deines Kampfes Kron  
 Dir wird ein süßes Labsal sein.

8. ARIA DUETTO [S, B, b.c.]

Es/F C,  $\frac{3}{8}$ C

Dusza  
Jezus  
Komm, mein Jesu, } und erquicke  
Ja, ich komme }  
Und erfreu mit deinem Blicke! }  
Dich mit meinem Gnadenblicke. }  
Diese } Seele,  
Deine }  
Die soll } sterben,  
          } leben,  
Und nicht } leben }  
              } sterben }  
Und in ihrer Unglücks- } höhle  
Hier aus dieser Wunden- }  
Ganz verderben }  
Sollt du erben }  
Ich muß stets in Kummer schweben, }  
Heil durch diesen Saft der Reben. }  
Ja, ach ja, ich bin verloren, }  
Nein, ach nein, du bist erkoren, }  
Nein, ach nein, du hassest mich. }  
Ja, ach ja, ich liebe dich. }  
Ach, Jesu, durchsüße mir Seele und Herze! }  
Entweiche, ihr Sorgen, verschwinde, du Schmerze! }  
Komm, mein Jesu }  
Ja, ich komme } und erquicke  
Mich mit deinem } Gnadenblicke.  
Dich mit meinem }

9. CHORUS [+ CHORAL. S, A, T, B, b.c. (2 strofa + trbne I-IV + ob. + sm.)]

g/a  $\frac{3}{4}$

„Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,  
denn der Herr tut dir Guts.“  
Was helfen uns die schweren Sorgen,  
Was hilft uns unser Weh und Ach?  
Was hilft es, daß wir alle Morgen  
Beseufzen unser Ungemach?  
Wir machen unser Kreuz und Leid  
Nur größer durch die Traurigkeit.

Denk nicht in deiner Drangsalhitze,  
Daß du von Gott verlassen seist,  
Und daß Gott der im Schoße sitze,  
Der sich mit stetem Glücke speist.  
Die folgend Zeit verändert viel  
Und setzt jeglichem sein Ziel.

10. ARIA [T, b.c.]

F/G  $\frac{3}{8}$

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze,  
Entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerze!  
Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein!  
Es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein.  
Es brennet und flammet die reineste Kerze  
Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,  
Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

11. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob., sm., fg., b.c.]

C/D C

„Das Lamm, das erwürgt ist, ist würdig  
zu nehmen Kraft und Reichtum

und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob.  
Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserm  
Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen, alleluja!"

Dzieje powstania tej kantaty w dużej mierze spowija mrok. Według przekazu, dziś już niemożliwego do sprawdzenia, Bach miał wykonać tę kantatę przy ubieganiu się o urząd organisty w kościele Marii Panny w Halle na jesieni 1713 r. Prócz tego złożona postać, w której została nam przekazana, pozwala domniemywać, iż poszczególne części powstawały oddzielnie; - także to nie daje się już wyjaśnić do końca. Z różnorakim pochodzeniem poszczególnych części wiąże się najwidoczniej przeznaczenie utworu „per ogni tempo”, czyli na dowolny czas roku kościelnego, zaznaczone na okładce oryginalnych głosów (jedynych, które się zachowały). Ponadto znajduje się tam notatka Bacha - i jest to pierwsza namacalna wskazówka dla historii powstania -, że kantata została wykonana w trzecią niedzielę po Trójcy Św. 1714 r.

Później Bach wielokrotnie wykonywał ponownie ten utwór, w tym raz w czasie swego pobytu w Köthen, jak pozwalają stwierdzić dyplomatyczne oględziny głosów (a skoro Johann Mattheson, hamburski krytyk muzyczny, znał i skrytykował dzieło, to nasuwa się myśl o wyprawie Bacha do Hamburga w 1720 r.). Jedno z ponownych wykonań miało miejsce w Lipsku 13 czerwca 1723 r. (jako trzeciej kantaty po wprowadzeniu Bacha w urząd), chyba po raz pierwszy wzmocnione puzonami w części dziewiątej; także w następnych latach lipskich kantata zapewne zabrzmiała jeszcze wielokrotnie. Niejedno przy tych wykonaniach było zmieniane; przy wykonaniach arii w rozmaity sposób wymieniały się tenor i sopran, o dodaniu puzonów w części dziewiątej była już mowa, tonacja - w odniesieniu do stroju kameralnego - była to d-moll, to c-moll, a niejedna zmiana może być dziś dla nas nie do odtworzenia. Współczesne wykonania opierają się w każdym razie na ostatniej (lipskiej) wersji, jaka do nas dotarła.

W porównaniu z pozostałymi kantatami z 1714 r. tekst ze swą mnogością cytatów z Biblii sprawia wrażenie starodawnego: część druga wywodzi się z Psalmu XCIV, 19, część szósta z Psalmu XLII, 12, część dziewiąta z Psalmu CXVI, 7 i część jedenasta z Objawienia V, 12-13. Natomiast poezja madrygalowa innych części stylem odpowiada poezjom Salomona Francka (27-), któremu przypisaliśmy także trzy poprzedzające kantaty z 1714 roku (BWV 182, 12, 172). W szczególności dialogi między Jezusem i duszą, na sposób prezentowany w części siódmej i ósmej, pod wieloma względami wskazują na poezję Francka. Treść tekstu nie odwołuje się prawie wcale do Ewangelii trzeciej niedzieli po Trójcy św., raczej już do Epistoły z jej napomnieniem, aby wszelką troskę składać na Jezusa: dusza w swym utrapieniu i nędzy (część 2 i 3) czuje się opuszczona przez Boga (część 4) i pogębiona przez piekielne moce (część 5). Upomniana, by polegała na Bogu, który jej pomoże (część 6) zwraca się do Jezusa; ten obiecuje jej pomoc i pokrzepienie (część 7 i 8). Po złożeniu swych trosk na Jezusa jest „znów spokojna” („wieder zufriednen” - część 9), jej zatroskanie znika (część 10) i utwór kończy pieśń pochwalna na cześć „zabitego baranka” („Lamm, das erwürget ist” - część 11). Najwyraźniej związki z Epistołą ujawniają się w części dziewiątej w odpowiednikach:

„Was helfen uns die schweren Sorgen” – „Alle eure Sorge werfet auf ihn”  
„denn der Herr tut dir Guts” – „denn er soget für euch”

(„Cóż nam pomogą ciężkie troski” – „Wszelką troskę waszą złóżcie na niego”  
„gdyż Bóg ci dobro czyni” – „gdyż On ma o was staranie”)

Część ta zarazem zawiera, jako jedyna, strofy chorału, mianowicie strofę drugą i piątą pieśni „Wer nur den lieben Gott läßt walten” Georga Neumarka (1641), tak że miałyby się prawie ochotę przypuścić, że wcześniejsza, krótsza wersja kantaty mogło się kończyć tą częścią.

Przed wejściowym chórem umieszcza Bach sinfonię o własnej tematyce, która stylistycznie jest blisko spokrewniona z powstałą 8 tygodni wcześniej sinfonią do BWV 12, mogła być więc zostać skomponowana w 1714 r. Podobnie jak tamta, sprawia wrażenie powolnej części środkowej koncertu, przy czym obój i pierwsze skrzypce potraktowane są jako instrumenty solowe, natomiast drugie skrzypce i altówka jako harmoniczne głosy uzupełniające.

Mniej natomiast charakterystyczne dla 1714 r. jest dominowanie cytatów biblijnych i ich opracowanie muzyczne wyłącznie w postaci utworów na chór, podczas gdy w pozostałych kantatach z tego okresu cytat biblijny, jeśli w ogóle go zawierały, opracowany był wyłącznie w formie recytatywu (por. BWV 18, 182, 12, 172). Jeśli te utwory na chór miałyby rzeczywiście powstać dopiero w 1714 r., to należałoby w nich dostrzegać świadomą odmianę w zakresie formy: po fudze chórowej w BWV 182, passacaglii w BWV 12, koncercie w BWV 172, teraz w BWV 21 Bach dążyłby do uczynienia punktem centralnym zasady motetu.

Chór wejściowy (część 2), który swymi częstymi powtórzeniami słów („Ich, ich, ich ...” - „Ja, ja, ja ...”) wywołał krytykę Matthesona, jest dwuczęściowy. Rozpoczyna się (po wprowadzających blokach akordowych) podobnym do fugi chórem na lubiany temat zaczerpnięty przez Bacha zapewne z *Koncertu d-moll* op. 3, nr 11 Vivaldiego (Bachowska transkrypcja organowa BWV 596 tego samego koncertu musiała powstać także w tym roku); temat ten jednak powraca w podobnej postaci także w jego fudze organowej G-dur BWV 544 i nie jest zapewne przypadkiem, że pod sam koniec 1714 roku tego rodzaju pokrewieństwo tematyczne między kantatą i fugą organową występuje jeszcze raz w utworach BWV 152 i 536. Po lapidarnym bloku akordowym „aber” („ale”) następuje „vivace” druga część zdania „deine Tröstungen erquickten meine Seele” („pociechy twoje pookrzepiają duszę mą”) w swobodnej polifonii z imitacyjnymi wejściami najczęściej łączonymi w pary. Rozszerzenie tempa - „andante” - kończy wywierający głębokie wrażenie chór.

Rozpatrując pozostałe części chórowe kantaty, druga (część 6) jeszcze wyraźniej niż pierwsza podporządkowana jest szeregowej zasadzie motetu. Całość jej formy da się określić jako „fantazja i fuga”; drugą połowę stanowi fuga permutacyjna (26) o zadziwiająco konsekwentnym układzie, stopniowo wzmacniana przez kolejność wejść: sola, instrumenty, chór tutti + smyczki, dołączenie się oboju zwieńczającym wejściem tematu. Pierwsza połowa natomiast jest uszeregowana na starodawną modłę przez rozczłonkowanie zdania na części:

- „Was betrübst du dich, meine Seele” („Czemu się smucisz, duszo moja”) - dwa homofoniczne bloki chórowe, kontrast: solo/tutti;
- „und bist du so unruhig” („i jesteś tak niespokojna”) - kanon („spirituoso”), synkopy;
- „in mir” („we mnie”) - dwa akordy („adagio”);
- „Harre auf Gott” („Ufaj Bogu”) - wejścia imitacyjne, instrumentalne interludium;
- „denn ich werde ihm noch danken” („gdyż jeszcze dziękować mu będę”) - homofoniczny chór.

Na słowa „daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist” („że on mej twarzy pomocą i mym Bogiem jest”) rozpoczyna się wyżej opisana fuga permutacyjna.

Także i połączenie słów Biblii („Sei nun wieder zufrieden ...” - „bądźże znów spokojna...”) z chorałem, takie jakie przynosi część dziewiąta, jest starą motetową tradycją. Jako „nowoczesne

mogło być odbierane w tym utworze jednolite tematyczne ukształtowanie głosów wykonujących tekst biblijny: cały utwór jest zbudowany na jednym temacie gamowym; do tego pierwsza z dwóch strof pieśni wykonywana jest przez tenor, druga przez sopran. Dodatkowe zróżnicowanie uzyskują obie połowy utworu przez solistyczne potraktowanie chóru wykonującego tylko z towarzyszeniem *continua* słowa Biblii podczas pierwszej strofy, podczas gdy w drugiej strofie przyłącza się nie tylko chór *tutti* i wszystkie dotąd użyte instrumenty (obój i smyczki), ale także (w wersji lipskiej) jeszcze chór czterech puzonów.

Wreszcie chór końcowy, z dołączonymi teraz trzema trąbkami i kotłami (bez puzonów) składa się z krótkiego homofonicznego chóru z towarzyszeniem wymieniających się chórów instrumentów, oraz z rozbudowanej fugi permutacyjnej („Lob und Ehre und Preis und Gewalt...” - „Błogosławieństwo i cześć i chwała i moc”) zbudowanej znów na zasadzie stopniowego narastania i zwieńczonej dwukrotnym wejściem tematycznym pierwszej trąbki.

W porównaniu z tymi starodawnymi częściami chórowymi *arie* i *recytatywy* uosabiają „nowoczesną” zasadę. Część trzecia, aria z obojem *obligato*, zadziwiająco zwięzła, jest prawie całkowicie wyprowadzona z melodycznego zasobu siedmiotaktowego wstępnego *ritornelu*, a przy tym ma tak porywającą siłę wyrazu, iż chciałoby się zaliczyć ją do najbardziej wzruszających arii jakie Bach napisał (por. zapis nutowy utworu podany na stronach 78-80).

Koncepcyjnie na plan pierwszy wysuwa się druga aria (część 5), do której prowadzi *recytatywy* z towarzyszeniem smyczków. Tematyka jej wywodzi się z wyobrażenia niepowstrzymanych potoków łez. Także w części środkowej kompozytor wykorzystał możliwości przedstawienia środkami muzycznymi „wichru i fal” („Sturm und Wellen”) oraz zapadania się „w głębinę” („in den Grund”).

Nieoczekiwany, jako że ani nie przygotowany, ani nie przeprowadzony do końca kantaty, jest dialog między duszą i Jezusem otwierający drugą połowę kantaty. Dialog taki nie był, poczynając od XVII w. nieznanym w ewangelickiej muzyce kościelnej; nowością mogła być dramatyczność kompozycji Bacha, z jaką przebiega dialog w *recytatywie*, a później w *duecie*. Na początku siódmej części nakreślony w tekście kontrast światło/ciemność oddany jest oto przez wstępującą gamę towarzyszących smyczków (podobnie jak we wcześniejszej o osiem tygodni kantacie BWV 12, część 3!) i gwałtowny spadek o *duodecymę*. Także *duet* (część 8) w swej gorącej *namietności* oddala się tylko nieznacznie od świeckich *duetów miłosnych* ówczesnych *oper*.

W części dziesiątej Bach powraca znów do *arii solowej*, tym razem z towarzyszeniem tylko *continua*, odzwierciedlającej swą pełną *polotu*, *nieskrępowaną swobodą*, *radość duszy* uwolnionej od *strapięć*.

Kantata Bacha „Ich hatte viel Bekümmernis” była już znana wcześniej w XIX w. Podobnie jak przy *Actus tragicus* (625-) słuchaczom mogła przypaść do gustu właśnie przez brak koncertującego blasku i przewagę tekstów biblijnych. Wśród kantat Bacha jest jak *eratyki* i chętnie wiedzielibyśmy, jakiemu *impulsowi* zawdzięcza swe powstanie w przekazanej nam wielkiej formie. Reinhold Jauernig próbował wykazać, że była to kantata pożegnalna dla opuszczającego w 1714 r. Weimar siedemnastoletniego księcia Johanna Ernsta, wysoce uzdolnionego muzycznie ucznia Bacha, już wówczas chorego, który zmarł rok później we Frankfurcie nie ujrawszy już nigdy Weimaru. Myśl, że Bach skomponował tę muzykę na pożegnanie swego książeckiego ucznia, z którym podzielał zainteresowanie koncertami w stylu *Vivaldiego*, jest pociągająca, lecz pozostaje na razie tylko *hipotezą*.

**Ach Herr, mich armen Sünder - BWV 135**

NBA I/16, 199 - CW: ca 17 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c. + trbne] e  $\frac{3}{4}$   
**Ach Herr, mich armen Sünder**  
**Straf nicht in deinem Zorn,**  
**Dein' ersten Grimm doch linder,**  
**Sonst ist mit mir verlor'n.**  
**Ach Herr, wollst mir vergeben**  
**Mein Sünd und gnädig sein,**  
**Daß ich mag ewig leben,**  
**Entfliehn der Höllenpein.**
  
2. RECITATIVO [T, b.c.] d-C C  
 Ach heile mich, du Arzt der Seelen,  
 Ich bin sehr krank und schwach;  
 Man möchte die Gebeine zählen,  
 So jämmerlich hat mich mein Ungemach,  
 Mein Kreuz und Leiden zugericht';  
 Das Angesicht  
 Ist ganz von Tränen aufgeschwollen,  
 Die, schnellen Fluten gleich, von Wangen abwärts rollen.  
 Der Seelen ist von Schrecken angst und bange;  
**Ach, du Herr, wie so lange?**
  
3. ARIA [T, ob, I, II, b.c.] C  $\frac{3}{4}$   
 Tröste mir, Jesu, mein Gemüte,  
 Sonst versink ich in den Tod,  
 Hilf mir, hilf durch deine Güte  
 Aus der großen Seelennot!  
**Denn im Tod ist alles stille,**  
**Da gedenkt man deiner nicht.**  
 Liebster Jesu, ists dein Wille,  
 So erfreu mein Angesicht!
  
4. RECITATIVO [A, b.c.] g-a C  
**Ich bin von Seufzen müde,**  
 Mein Geist hat weder Kraft noch Macht,  
 Weil ich die ganze Nacht  
 Oft ohne Seelenruh und Friede  
 In großem Schweiß und Tränen liege.  
 Ich gräme mich fast tot und bin vor Trauren alt;  
 Denn meine Angst ist mannigfalt:
  
5. ARIA [B, sm., b.c.] a  $\text{♩}$   
**Weicht, all ihr Übeltäter,**  
 Mein Jesus tröstet mich!  
     Er läßt nach Tränen und nach Weinen  
     Die Freudensonne wieder scheinen.  
     Das Trübsalswetter ändert sich,  
     Die Feinde müssen plötzlich fallen  
     Und ihre Pfeile rückwärts prallen.
  
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ c-tto + d. drewn. + sm.))] e C  
**Ehr sei ins Himmels Throne**  
**Mit hohem Ruhm und Preis**  
**Dem Vater und dem Sohne**  
**Und auch zu gleicher Weis**  
**Dem Heiligen Geist mit Ehren**  
**In alle Ewigkeit.**



Der woll uns alln bescheren  
Die ewge Seligkeit.

Utwór jest kantatą chorałową (40-) i po raz pierwszy został wykonany 25 czerwca 1724 r. Za podstawę posłużyła pieśń Cyriakusa Schneegaßa (1597) o takim samym początku, swobodne przetworzenie VI Psalmu. Związek z czytaniem niedzielnym jest co prawda niezbyt bliski. Na Epistołę wskazuje myśl, że Pan pociesza (część 3) i że wrogowie zostaną powaleni (część 6). Jednak głównego motywu, który doprowadził do wyboru tej pieśni, należałoby szukać w zakończeniu czytania z Ewangelii: „Tak, powiadam wam, będzie radość przed Anioły Bożymi nad jednym grzesznikiem pokutującym” (Łuk. XV, 10). Pokuta grzesznika jest otóż także treścią pieśni kościelnej i tym samym kantaty Bacha.

Nieznany autor, któremu przypadło sporządzenie tekstu kantaty, zachował w brzmieniu dosłownym strofę 1 i 6, cztery strofy środkowe (2-5) przetworzył na tyleż recytatywów (część 2, 4) lub arii (część 3, 5).

W kompozycji postępuje Bach za obranym przez siebie schematem (42), zgodnie z którym część wstępna tej czwartej kantaty chorałowej rocznika miała zawierać melodię pieśni w basie oraz odróżniać się strukturą od części wstępnych trzech poprzednich kantat. Bach obrał formę, którą najlepiej można określić jako fantazję chorałową, a która różni się od preferowanych zwykle utworów koncertujących (z partią instrumentalną o własnej tematyce) swą kontrapunktową strukturą dającą wszystkim głosom, także instrumentom, udział w tematyce chorału. Wszystkich osiem wersów pieśni opracowanych jest w ten sam sposób w postaci instrumentalnej przygrywki i następującej potem części wokalne mających następujące cechy charakterystyczne:

*Przygrywka instrumentalna:* trzygłosowa, bez continua; obój I, II, unisono smyczków. Melodia danego wersu podawana jest w długich wartościach nut (podstawowe wartości: pół- i ćwierćnuty) w smyczkach, kontrapunkty obojów utworzone w dużej mierze z wykonywanego w skróconych wartościach nut (ósemki) wersu początkowego, który utrzymany jest przez wszystkie wersy jako głos kontrapunktujący. Potem - w końcowym wersie przedtem - przejście tej kontrapunktowej figury przez smyczki.

*Część wokalna:* czterogłosowa; oboje pauzują, pozostałe instrumenty idą z głosami wokalnymi. Pod koniec następuje narastanie przez przyłączenie się obojów i przejściowe rozszerzenie do sześciogłosowości. Melodia w długich wartościach nut w basie wzmocniona przez continuo i puzon. Jako głosy kontrapunktujące ponownie dyminucja pierwszego wersu pieśni.

Poszczególne elementy tego schematu w razie potrzeby są w poszczególnych odcinkach modyfikowane. Np. melodia pieśni w basie w przedostatnim wersie na słowach „daß ich mag ewig leben” („bym mógł żyć wiecznie”) zostaje wydłużona (bez wątplenia w związku z tekstem) z pół- i ćwierćnuty do półnuty z kropką. Również przygrywka i część wokalna często nie są ostro od siebie odgraniczone. W sumie jednak zasadnicza budowa jest łatwo rozpoznawalna i przydaje utworowi z jednej strony cech motetu, a z drugiej utajonej przemienności chórów dzięki silnemu kontrastowi między wysokim rejestrem w instrumentalnych przygrywkach a niskim rejestrem w częściach wokalnych podkreślonym przez basowy cantus firmus wzmocniony puzonem.

Część druga jest recytatywem secco, który dzięki uderzającemu obrazowemu przedstawieniu wartkich potoków, ciekających łąz i przestrachu, otrzymuje akcent dramatyczny.

Aria „Tröste mir, Jesu, mein Gemüte” („Pociesz mi, Jezu, moją duszę” - część 3) należy do szczególnie wdzięcznych pomysłów Bacha. Melodia obu obojów obligato przywodzi na myśl utwór taneczny: melodyka śpiewu oddaje natomiast zapadanie się w śmierć, spokój w śmierci, rozradowanie oblicza, i pozwala przy końcu na słowach „so erfreu mein Angesicht” („to uciesz me oblicze”) zabrzmieć przyozdobionemu ostatniemu wersowi chorału.

W podobny sposób Bach opracowuje muzycznie w następującym teraz recytatywie (część 4) początkowe słowa „Ich bin von Seufzen müde” („Wzdychaniem wielcem utrudzony”), będące cytatem z czwartej strofy, przekształcając ekspresyjnie pierwszy wers chorału, do którego dołącza dalszy ciąg utworu jako recytatyw secco.

Wysoce namiętna jest druga aria „Weicht, all ihr Übeltäter” („Pierzchajcie, wszyscy wy złoczyńcy” - część 5), w której melodyka basu, któremu towarzyszy zespół smyczków, odznacza się potoczystymi pasażami i dalekimi skokami interwałów. - Prosty utwór chorałowy kończy utwór.

Kantata ta mniej przyciąga koncertującym blaskiem, bardziej intensywnością oddania tekstu. Kto jednak wniknął głębiej w piękno kompozycji, właśnie dlatego ją polubi.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (bez numeru BWV)

Jak wskazują odnalezione w Leningradzie (obecnie: Sankt Petersburg) druki tekstów (por. Wolf Hohobm w BJ 1973), w trzecią niedzielę po Trójcy Św. 17 czerwca 1725 r. wykonał Bach kantatę „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ”, której tekst stanowi pieśń Johanna Agricoli (ok. 1530) w niezmienionym brzmieniu, nie różni się zatem od kantaty 177 Bacha (359). Ponieważ jednak szkic partytury tejże nosi własnoręczną adnotację 1732, musi tu chodzić o jakąś inną kompozycję, która się nie zachowała i dla której ponadto nie ma żadnej pewności co do autorstwa Bacha (faksimile podane w BT, s.433).

### *Czwarta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Rzym. VIII, 18-23 (wszelkie stworzenie tęskni wraz z nami do objawienia dzieci Bożych)

EWANGELIA: Łuk. VI, 36-42 (z Kazania na górze: bądźcie miłosierni, nie sądźcie)

### **Barmherziges Herze der ewigen Liebe - BWV 185**

NBA I/17.1, 3 - CW: ca 16 min.

1. ARIA DUETTO [S,T, ob. lub trba, b.c.]

fis/a (g)<sup>98</sup>  $\frac{6}{4}$

Barmherziges Herze der ewigen Liebe,  
Errege, bewege mein Herze durch dich,

<sup>98</sup> Pierwsza wskazana tonacja odnosi się do stroju chórowego, po kresce ukośnej - do stroju kameralnego wersji weimarskiej; w nawiasie dodana tonacja w stroju chórowym któregoś (dalszego lub pierwszego pospiesznie przetransponowanego) z wykonań weimarskich a zarazem tonacja w stroju kameralnym wersji lipskiej.

- Damit ich Erbarmen und Gütigkeit übe,  
O Flamme der Liebe, zerschmelze du mich!
2. RECITATIVO [A, sm., b.c.] A-E/C-G (B-F) C  
Ihr Herzen, die ihr euch  
In Stein und Fels verkehret,  
Zerfließt und werdet weich!  
Erwägt, was euch der Heiland lehret;  
Übt, übt Barmherzigkeit  
Und sucht noch auf der Erden  
Dem Vater gleich zu werden!  
Ach! greifet nicht  
Durch das verbotne Richten  
Dem Allerhöchsten ins Gericht,  
Sonst wird sein Eifer euch zernichten!  
Vergebt, so wird euch auch vergeben!  
Gebt, gebt in diesem Leben!  
Macht euch ein Kapital,  
Das dort einmal  
Gott wiederzahlt mit reichen Interessen  
Denn wie ihr meßt, wird man euch wieder messen!
3. ARIA [A, ob., sm., b.c.] A/C (B) C  
Sei bemüht in dieser Zeit,  
Seele, reichlich auszustreuen,  
Soll die Ernte dich erfreuen,  
In der reichen Ewigkeit,  
Wo, wer Gutes ausgesät,  
Fröhlich nach den Garben gehet.
4. RECITATIVO [B, b.c.] D-h/F-d (Es-c) C  
Die Eigenliebe schmeichelt sich!  
Bestrebe dich,  
Erst deinen Balken auszuziehen;  
Denn magst du dich um Splitter auch bemühen,  
Die in des Nächsten Augen sein!  
Ist gleich dein Nächster nicht vollkommen rein,  
So wisse, daß auch du kein Engel,  
Verbeßere deine Mängel!  
Wie kann ein Blinder mit dem andern  
Doch recht und richtig wandern?  
Wie, fallen sie zu ihrem Leide  
Nicht in die Gruben alle beide?
5. ARIA [B, b.c. (+ sm. in 8<sup>va</sup>)] h/d (c) C  
Das ist der Christen Kunst!  
Nur Gott und sich erkennen,  
Von wahrer Liebe brennen,  
Nicht unzulässig richten,  
Noch fremdes Tun vernichten,  
Des Nächsten nicht vergessen,  
Mit reichem Maße messen!  
Das macht bei Gott und Menschen Gunst,  
Das ist der Christen Kunst!
6. CHORALE [S, A, T, B, v. I, b.c. (+ trba, ob., v. II, va, b.c.)] fis/a (g) C  
**Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,**  
**Ich bitt, erhör mein Klagen,**  
**Verleih mir Gnad zu dieser Frist,**  
**Laß mich doch nicht verzagen;**  
**Den rechten Weg, o Herr, ich mein,**

Den wollest du mir geben,  
Dir zu leben,  
Mein'n Nächsten nützlich zu sein,  
Dein Wort zu halten eben.

Bach skomponował tę kantatę będąc kapelmistrzem w Weimarze i opatrzył manuskrypt własnoręcznie datą „1715”; została więc wykonana po raz pierwszy 14 lipca tegoż roku. Być może miało jeszcze miejsce następane wykonanie weimarskie, tym razem w stroju chórowym g-moll (bądź też pierwsze wykonanie zostało pospiesznie przetransponowane). Przy jej ponownym wykonaniu w Lipsku 20 czerwca 1723 r. Bach co nieco zmienił, w szczególności przetransponował ostatecznie utwór, napisany do wykonania weimarskiego w stroju chórowym, do tonacji g-moll w stroju kameralnym, jako że fis-moll byłaby położona niezwykle nisko.

Tekst pochodzi z rocznika „Evangelisches Andachts-Opffer” Salomona Francka (27-), został więc specjalnie napisany dla wykonania w 1715 r. Franck trzyma się ściśle tekstu Ewangelii: przywołane jest wezwanie do praktykowania miłosierdzia, przestroga, aby nie osądzać, ostrzeżenie „tęż miarą, którą mierzycie, będzie wam zaś odmierzone” (Łuk. VI, 38) i oba końcowe podobieństwa o źdźbłę w oku brata i belce w oku własnym oraz o ślepcu, który innym ślepcom chce wskazywać drogę, a ostatnia aria zbiera te wszystkie napomnienia jeszcze raz pod wezwaniem „Das ist der Christen Kunst” („To chrześcijan jest kunszt”). Pierwsza strofa pieśni „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” Johanna Agricoli (ok. 1530) zamyka kantatę.

Weimarska kompozycja Bacha wymaga oprócz smyczków i continua tylko oboju i do tego czterech śpiewaków solistów, którzy w końcowym chorale mogą być wzmocnieni przez chór. Część wstępna, duet nad niekiedy tematycznym, ale najczęściej dążącym śpiesznymi ósemkami continuum, wprowadza już jako instrumentalny cytat w oboju - w Lipsku: trąbce - melodię kolejnych wersów końcowego chorału; także opadająca tercja tematu continua i śpiewu stanowi nawiązanie (na pewno świadome) do początku chorału. Zwierciadlane odbicie początkowego tematu\* jest zarazem jego kontrapunktem, zapewne aby oddać „odzwierciedlanie” w tekście: wzbudzanie miłosierdzia ludzkiego przez miłosierdzie boskie:

Soprano

Continuo

her - zi - ges Her - ze der e - wi - gen Lie - be

Recytatyw z towarzyszeniem smyczków (część 2) przechodzi pod koniec w arioso z towarzyszeniem tylko continua, przy czym imitacyjny układ również służy interpretacji tekstu

\* Czyli inwersja tematu; byłaby ściśła, gdyby nie pierwszy interwał oraz zakończenie (przyp. tłum.).

(„denn wie ihr meßt, wird man euch wieder messen” - „bowiem jako wy mierzycie, tako wam odmierzą”).

Dopiero w środkowej arii (część 3) wykorzystany jest cały zespół instrumentów z bogatą figuracją oboju traktowanego miejscami solistycznie. Proste secco (część 4) prowadzi do trzeciej arii (część 5) na bas i continuo, w wersji lipskiej wzmocnione oktavowo przez całą orkiestrę smyczkową. Jej tekst, rekapitulacja wszystkich pouczeń z tekstu czytania, w swym nieprzerwanym wyliczaniu nie daje żadnej przestrzeni dla interludium i wyjątkowo się przez to nie nadaje na tekst do arii<sup>99</sup>, niemniej Bach potrafi go zgrabnie rozczłonkować powtarzając pierwszy wers „Das ist der Christen Kunst” na początku i końcu każdego odcinka arii. Nawet continuo zdaje się swym czołem tematu wielokrotnie wplatać te słowa do przebiegu muzyki.

Chorał końcowy śpiewany na cztery głosy poszerzony zostaje do pięciu głosów przez samodzielny głos skrzypiec położony nad sopranem.

### Ein ungefärbt Gemüte - BWV 24

NBA I/17.1, 49 - CW: ca 21 min.

- |  |       |
|--|-------|
| 1. ARIA [A, sm. in unisono, b.c.]  | F 3   |
| Ein ungefärbt Gemüte<br>An deutscher Treu und Güte<br>Macht uns vor Gott und Menschen schön.<br>Der Christen Tun und Handel,<br>Ihr ganzer Lebenswandel<br>Soll auf dergleichen Fuße stehn.  |       |
| 2. RECITATIVO [T, b.c.]  | B-B C |
| Die Redlichkeit<br>Ist eine von den Gottesgaben.<br>Daß sie bei unsrer Zeit<br>So wenig Menschen haben,<br>Das macht, sie bitten Gott nicht drum.<br>Denn von Natur geht unsers Herzens Dichten<br>Mit lauter Bösem ümb.<br>Solls seinen Weg auf etwas Gutes richten,<br>So muß es Gott durch seinen Geist regieren<br>Und auf der Bahn der Tugend führen.<br>Verlangst du Gott zum Freunde,<br>So mache dir den Nächsten nicht zum Feinde<br>Durch Falschheit, Trug und List!<br>Ein Christ<br>Soll sich der Tauben Art bestreben<br>Und ohne Falsch und Tücke leben.<br>Mach aus dir selbst ein solches Bild,<br>Wie du den Nächsten haben willst! |       |
| 3. TUTTI [S, A, T, B, trba; sm. + ob. I, II; b.c.]   | g 3   |
| „Alles nun, daß ihr wollet, daß euch<br>die Leute tun sollen, das tut ihr ihnen.”  |       |
| 4. RECITATIVO [B, sm., b.c.]   | F-C C |
| Die Heuchelei<br>Ist eine Brut, die Belial gehecket:<br>Wer sich in ihre Larve steckt,   |       |

<sup>99</sup> Franck mało na to zważa także gdzie indziej: por. np. co powiedziano przy BWV 165, część 5 (322) i 208, część 7 (662).

Der trägt des Teufels Liberei.  
 Wie? lassen sich denn Christen  
 Dergleichen auch gelüsten?  
 Gott seis geklagt! die Redlichkeit ist teuer.  
 Manch teuflisch Ungeheuer  
 Sieht wie ein Engel aus.  
 Man kehrt den Wolf hinein,  
 Den Schafspelz kehrt man raus.  
 Wie könnt es ärger sein?  
 Verleumden, Schmähn und Richten,  
 Verdammen und Vernichten  
 Ist überall gemein.  
 So geht es dort, so geht es hier.  
 Der liebe Gott behüte mich dafür!

5. ARIA [T, ob. d'am. I, II, b.c.]

a c

Treu und Wahrheit sei der Grund  
 Aller deiner Sinnen.  
 Wie von außen Wort und Mund,  
 Sei das Herz von innen.  
 Gütig sein und tugendreich  
 Macht uns Gott und Engeln gleich.

6. CHORAL [S, A, T, B, trba, sm. + ob. I, II, b.c.]

F c

**O Gott, du frommer Gott,  
 Du Brunnquell aller Gaben,  
 Ohn den nichts ist, was ist,  
 Von dem wir alles haben,  
 Gesunden Leib gib mir,  
 Und daß in solchem Leib  
 Ein unverletzte Seel  
 Und rein Gewissen bleib.**

Kantata powstała na 20 czerwca 1723 r. i była najwidoczniej wykonana na tym samym nabożeństwie, na którym wykonano lipską wersję kantaty nr 185 (356). Być może ten ostatni utwór o skromnych rozmiarach nie wystarczał nowo mianowanemu kantorowi, który w trzy poprzednie niedziele wykonywał dwuczęściowe kantaty (BWV 75, 76, 21), stworzył zatem przez dokonowanie kantaty 24 dzieło podwójne, którego jedna kantata była wykonywana przed, a inna - niejako część druga - po kazaniu. W późniejszych latach zapewne wykonywał kantaty osobno.

Zasadniczy tekst stanowi wydana już w 1714 r. poezja Erdmanna Neumeistra (21-); być może Bach na swym lipskim urzędzie nie znalazł jeszcze stosownego poety. Treść nie wiąże się tak ściśle z Ewangelią jak poezja Francka do kantaty 185, brakuje jej także ciepła tejże, rzuca się w oczy także barokowa przesadność w przedstawianiu napomnień Jezusa: to ortodoksyjny kaznodzieja gromi tu występki swej gminy!. Tekst ma jednak wspaniałą symetrię i Bach w swej kompozycji ją uwydatnił. Centrum stanowią słowa Jezusa z Ewangelii wg. Mateusza, tekstu paralelnego do czytania niedzielnego: „Wszystko tedy, cobyście chcieli, aby wam ludzie czynili, to czyńcie im” („Alles nun, das ihr wollet, daß euch die Leute tun sollen, das tut ihr ihnen”, Mat. VII,12). Część ta obramowana jest dwoma recytatywami wyraźnie powiązanymi ze sobą początkowymi wersami „szczerłość” - „obluda” („Die Redlichkeit” - „Die Heuchelei”). Recytatywy te z kolei obramowane są obiema ariami. Końcowy chorał stanowi pierwsza strofa pieśni „O Gott, du frommer Gott” Johanna Heermanna (1630). ❧

Centralną pozycję chóru do słów Biblii kompozycja Bacha podkreśla skromną w głosy instrumentacją obramowujących go utworów solowych. W arii wstępnej prowadzone unisono skrzypce i wiola stanowią głos obbligato; wokalna i instrumentalna melodyka są tak dalece do siebie zbliżone, że głos obbligato, alt i continuo stapiają się w jednolite trio.

Pierwszy recytatyw secco (część 2) o ariosowym zakończeniu stanowi uderzającą paralełę, nie tylko z uwagi na tekst ale i na muzykę, do kantaty 185. Jak i tam (356), tak i w kantacie 24 znajduje się napomnienie, by nie traktować bliźniego inaczej, niż sami chcemy być przez niego traktowani, tym razem wyrażone słowami: „Mach aus dir selbst ein solches Bild, wie du den Nächsten haben willst” („Dawaj sobą samym taki przykład, jakiego chciałbyć mieć bliźniego”); i ponownie wybiera Bach arioso, znowu imitację między głosem wokalnym i continuo, dla interpretacji tej wzajemnej relacji.

Centralny chór (część 3) jest dwuczęściowy: cały tekst jest odśpiewany zrazu jako swobodny utwór chórowy, potem jeszcze raz jako fuga, przez co powstaje jakby przeniesienie formy preludium i fugi w obszar muzyki wokalnej. Do smyczków i continua dochodzą dwa oboje wzmacniające smyczki, a do tego samodzielnie prowadzona trąbka. Pierwsza część o charakterze preludium zaczyna się i kończy przemiennym koncertowaniem chóru i orkiestry, podczas gdy środkowa część z instrumentami prowadzonymi częściowo colla parte, częściowo figuracyjnie, jest imitacyjnie rozluźniona. Fuga zaczyna się jako fuga podwójna śpiewana tylko przez „koncercistów” z towarzyszeniem continua, potem dochodzą ripieniści i instrumenty - trąbka samodzielnie, pozostałe colla parte. Punkt kulminacyjny stanowi podjęcie tematu przez trąbkę poszerzające ilość głosów wykonujących temat z dotychczasowych czterech do pięciu; pod koniec fuga przechodzi w sekwencję swobodniej zbudowanych odcinków.

Recytatyw z towarzyszeniem smyczków, znów z ariosowym zakończeniem tylko z towarzyszeniem continua, prowadzi do drugiej arii (część 5), kwartetu z dwóch obojów miłosnych, tenoru i continua. Choć głos wokalny i instrumenty nie stapiają się do takiej jednorodności jak w pierwszej arii, to jednak wiążą się w jedno dzięki motywowi



jako że nie tylko przebiega on we wstępnym ritornelu przez wszystkie instrumenty, ale ponadto jest postawiony jako „dewiza” w części wokalnej, którą otwiera.

Chorał końcowy jest bogatszy niż zazwyczaj, ponieważ prostej partii chórowej przeciwstawiona jest samodzielna partia orkiestry - jako interludia między wersami i jako akompaniament dla chóru.

### Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ - BWV 177

NBA I/17.1, 79 - CW: ca 28 min.

1. CHORUS [Versus 1. S, A, T, B, ob. I, II, v. solo, sm., b.c.]

g 3

**Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,  
Ich bitt, erhör mein Klagen,  
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,  
Laß mich doch nicht verzagen;**

- Den rechten Glauben, Herr, ich mein,  
Den wollest du mir geben,  
Dir zu leben,  
Mein'm Nächsten nützlich zu sein,  
Dein Wort zu halten eben.
2. VERSUS 2 [A, b.c.] c C  
Ich bitt noch mehr, o Herre Gott,  
Du kannst es mir wohl geben:  
Daß ich werd nimmermehr zu Spott,  
Die Hoffnung gib darneben,  
Voraus, wenn ich muß hier davon,  
Daß ich dir mög vertrauen  
Und nicht bauen  
Auf alles mein Tun,  
Sonst wird michs ewig reuen.
3. VERSUS 3 [S, ob. da c., b.c.] Es §  
Verleih, daß ich aus Herzensgrund  
Mein' Feinden mög vergeben,  
Verzeih mir auch zu dieser Stund,  
Gib mir ein neues Leben;  
Dein Wort mein Speis laß allweg sein,  
Damit mein Seel zu nähren,  
Mich zu wehren,  
Wenn Unglück geht daher,  
Das mich bald möcht abkehren.
4. VERSUS 4 [T, v. solo, fg. solo, b.c.] B C  
Laß mich kein Lust noch Furcht von dir  
In dieser Welt abwenden.  
Beständigsein ans End gib mir,  
Du hast allein in Händen;  
Und wem dus gibst, der hats umsonst:  
Es kann niemand ererben  
Noch erwerben  
Durch Werke deine Gnad,  
Die uns errett' vom Sterben.
5. VERSUS 5 [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] g C  
Ich lieg im Streit und widerstreb,  
Hilf, o Herr Christ, dem Schwachen!  
An deiner Gnad allein ich kleb,  
Du kannst mich stärker machen.  
Kömmt nun Anfechtung, Herr, so wehr,  
Daß sie mich nicht umstoßen.  
Du kannst maßen,  
Daß mirs nicht bring Gefahr;  
Ich weiß, du wirst nicht lassen.

W roku 1724, gdy Bach zaczął komponować rocznik kantat chorałowych (40-), czwarta niedziela po Trójcy Św. wypadła drugiego lipca, w święto Nawiedzenia Marii Panny. Na ten dzień Bach skomponował kantatę „Meine Seel erhebt den Herren” (BWV 10) i dopiero znacznie później dokończył utwór na czwartą niedzielę po Trójcy Św. dla skompletowania rocznika. Stało się to - partytura, najwyraźniej rękopis roboczy, nosi adnotację z datą uczynioną ręką Bacha - w roku 1732; rozważana tu kantata byłaby więc wykonana po raz pierwszy 6 lipca tegoż roku (por. także wyżej, s. 46, 354).



Jako tekst wybrał Bach niezmiennione słowa pieśni Johanna Agricoli (ok. 1530), jednej z głównych pieśni dla tej niedzieli, która już w kantacie 185 odegrała istotną rolę (356-), i która zwłaszcza trzecią strofą, ale i całą swą treścią bliska jest Ewangelii. Z krańcowych członów pięciostrofowej pieśni utworzył Bach utwory chórowe, z trzech środkowych strof - arie, z recytatywów zrezygnował w ogóle.

Chór wstępny ma formę znaną z większości kantat chorałowych: chorał jest podawany wers po wersie przez chór; melodia chorału jest w sopranie. Chór wprowadzony jest w tematycznie samodzielną partię orkiestry wymagającą, oprócz dwóch obojów (w odcinkach z cantus firmus wzmacniają one sopran) smyczków i continua, także skrzypiec koncertujących solo. Materiał motywiczny orkiestry stanowi zasadniczo figura, którą przekazują sobie skrzypce solo i tutti smyczków, a która jest wielorako zmieniana a mimo to pozostaje, przynajmniej pod względem rytmicznym, wciąż rozpoznawalna:



Prócz tego ważny jest wytrzymywany dźwięk poprzedzony przedtaktowym skokiem do góry, który rozbrzmiewa od razu na początku w pierwszym oboju:



Powraca on w różnych odmianach i ujawnia swoje znaczenie, gdy przy jego pojawieniu się w głosach wokalnych podłożony zostaje podeń tekst „Ich ruf” („Wołam”). Bas, alt i tenor podejmują ten motyw, zanim sopran wykona pierwszy wers pieśni. Podobnie jak ten, także i pozostałe wersy pieśni najczęściej są wprowadzane i kontrapunktowane niezależnymi od chorału motywami w dolnych głosach; tylko w przypadku szóstego wersu „den wollest du mir geben” („raczysz mi dać”) wprowadzenie zawiera wyprzedzającą imitację samej melodii chorałowej, a oba ostatnie wersy (8 i 9) w ogóle nie mają wprowadzenia: dolne głosy wchodzą dopiero wraz z wersem pieśni.

W trzech ariach skład orkiestry jest stopniowo poszerzany od continua (strofa 2) przez trio z obojem myśliwskim (strofa 3) po kwartet ze skrzypcami i fagotem (strofa 4) - skład powabny swą rzadkością. Zarazem tematyka oddala się coraz bardziej od melodii chorału. W części drugiej początkowy wers jest jeszcze dobrze słyszalny, nie tyle w „dewizie” poprzedzającej część wokalną, ile we właściwym początku pierwszej części wokalnej (takty 9-10):

Choral  
(za Versus 5)

Ich bitt noch mehr, noch mehr, o Her - re Gott

Natomiast w części trzeciej i czwartej początek chorału pozostał jeszcze tylko w skoku o tercję skierowanym w dół, którym zaczynają się zarówno ritornel jak i część wokalna.

Także muzyczna forma oddala się stopniowo od formy Bar AAB tekstu. W części drugiej są ze sobą zgodne. Częste powtarzanie continua ritornelu w różnych odmianach i odcinkach, także w części wokalnej jako basso quasi ostinato, daje wrażenie jednolitości całości. W części trzeciej oba Stollen tekstu ujęte są w jedną partię muzyczną, natomiast tekst Abgesang zostaje powtórzony, przez co kompozycja otrzymuje formę ABB'. Aria ta, pierwsza w tonacji durowej, brzmi pocieszająco i pojednawczo, co należy przypisać tak jej śpiewnej melodyce, jak i ciepłemu altowemu położeniu instrumentu obbligato - oboju myśliwskiego. Część czwarta wreszcie jest formalnie kombinacją obu poprzednich, jako że i oba Stollen tekstu odpowiadają sobie muzycznie i Abgesang także jest powtarzany, co prowadzi do poszerzonej formy AA'BB'. W części tej skrzypce solo i fagot otaczają głos wokalny z radosną swobodą, która tylko na słowach „vom Sterben” („od śmierci”) przejściowo, ale tym większe wywołując wrażenie, ustępuje zasępieniu.

Końcowy chorał, choć jest prostym, czterogłosowym chórem, to jednak w obrębie tego gatunku dzięki nutom przejściowym i ornamentom zyskuje większą siłę wyrazu i swobodę głosów (por. także powyższy przykład nutowy).

### *Piąta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: I Piotra III, 8-15 (poświęćcie Chrystusa w waszych sercach)

EWANGELIA: Łuk. V, 1-11 (wielki połów Piotra)

### **Wer nur den lieben Gott läßt walten - BWV 93**

NBA I/17.2, 3 - CW: ca 23 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.]

c 12

**Wer nur den lieben Gott läßt walten  
Und hoffet auf ihn allezeit,  
Den wird er wunderbarlich erhalten  
In allem Kreuz und Traurigkeit.  
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,  
Der hat auf keinen Sand gebaut.**

2. RECITATIVO [+ CHORAL. B, b.c.]

g C

**Was helfen uns die schweren Sorgen?  
Sie drücken nur das Herz  
Mit Zentnerpein,  
Mit tausend Angst und Schmerz.  
Was hilft uns unser Weh und Ach?  
Es bringt nur bitteres Ungemach.  
Was hilft es? daß wir alle Morgen  
Mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn  
Und mit betränktem Angesicht  
Des Nachts zu Bette gehn?  
Wir machen unser Kreuz und Leid  
Durch bange Traurigkeit nur größer.  
Drum tut ein Christ viel besser,  
Er trägt sein Kreuz  
Mit christlicher Gelassenheit.**

3. ARIA [T, sm., b.c.] Es  $\text{♩}$   
**Man halte nur ein wenig stille,**  
 Wenn sich die Kreuzesstunde naht,  
**Denn unsres Gottes Gnadenwille**  
 Verläßt uns nie mit Rat und Tat.  
 Gott, der die Auserwählten kennt,  
 Gott, der sich uns ein Vater nennt,  
 Wird endlich allen Kummer wenden  
 Und seinen Kindern Hilfe senden.
4. ARIA DUETTO [S, A, sm. in unisono, b.c.] c C  
**Er kennt die rechten Freudenstunden,**  
**Er weiß wohl, wenn es nützlich sei;**  
**Wenn er uns nur hat treu erfunden**  
**Und merket keine Heuchelei,**  
**So kömmt Gott, eh wir uns versehn,**  
**Und lässet uns viel Guts geschehn.**
5. RECITATIVO [T, b.c.] es-g C  
**Denk nicht in deiner Drangsalshitze,**  
 Wenn Blitz und Donner kracht  
 Und dir ein schwüles Wetter bange macht,  
**Daß du von Gott verlassen seist.**  
 Gott bleibt auch in der größten Not,  
 Ja, gar bis in den Tod  
 Mit seiner Gnade bei den Seinen.  
 Du darfst nicht meinen,  
**Daß dieser Gott im Schoße sitze,**  
 Der täglich wie der reiche Mann  
 In Lust und Freuden leben kann.  
**Der sich mit stetem Glücke speist,**  
 Bei lauter guten Tagen,  
 Muß oft zuletzt,  
 Nachdem er sich an eitler Lust ergötzt,  
 „Der Tod in Töpfen!“ sagen.  
**Die Folgezeit verändert viel!**  
 Hat Petrus gleich die ganze Nacht  
 Mit leerer Arbeit zugebracht  
 Und nichts gefangen:  
 Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.  
 Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein  
 Auf deines Jesu Güte  
 Mit gläubigem Gemüte.  
 Nach Regen gibt er Sonnenschein  
**Und setzet jeglichem sein Ziel.**
6. ARIA [S, ob. I, b.c.] g C  
 Ich will auf den Herren schau'n  
 Und stets meinem Gott vertraun.  
**Er ist der rechte Wundersmann.**  
 Der die Reichen arm und bloß  
 Und die Armen reich und groß  
 Nach seinem Willen machen kann.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] c C  
**Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,**  
**Verricht das Deine nur getreu**  
**Und traue des Himmels reichem Segen,**  
**So wird er bei dir werden neu;**  
**Denn welcher seine Zuversicht**  
**Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.**

Utwór jest kantatą chorałową (40-) i zabrzmiał po raz pierwszy 9 lipca 1724 r. Co prawda z tego wykonania ostał się tylko urywek *continua* obejmujący części 1 do 4; pozostałe nuty pochodzą z powtórnego wykonania z lat około 1732/3, do którego być może dopiero kantata ta została przetworzona do postaci znanej nam dziś. Być może jednak starsze opracowanie zostało po prostu zagubione i odtworzone na nowo w niezmienionej postaci.

Formalnie kantata jest wzorcowym przykładem swego gatunku, w którym nieznanemu autorowi tekstu przedstawia swe opracowanie chorału. Z siedmiu strof pieśni „*Wer nur den lieben Gott läßt walten*” Georga Neumarka (1641) zachował on dosłownie pierwszą, środkową i ostatnią, drugą i piątą poszerzył o swobodną poezję wstawek recytatywów, a trzecią i szóstą przerobił na arie, zachowując jednak niezmienione poszczególne wersy pieśni. Tak powstał wierszowany tekst kantaty o pięknej symetrii: wokół środkowej osi symetrii, którą jest czwarta strofa chorału, grupują się podwójne człony: recytatyw (rozszerzona strofa chorału) - aria (przetworzona strofa chorału), podczas gdy pozostałe niezmienione strofy chorału stanowią obramowanie zewnętrzne.

Bodźca do obrania tej pieśni dla głównego akcentu muzycznego tej niedzieli dostarcza czytana uprzednio Ewangelia: Piotr nie złowił nic przez całą noc, zarzuca jednak za poradą Jezusa jeszcze raz sieci i łowi taką obfitość ryb, że sieci i łodzie niemal tego nie wytrzymują. Autor tekstu wyciąga stąd ogólną naukę, że człowiek powinien zdać się na boskie zrządzenie; daje jednak także, w swobodnie dodanym tekście recytatywu piątej części, bezpośrednie nawiązanie do ewangelicznego opisu: „Choć Piotr na daremnej pracy strawił całą noc i nic nie złowił, to na słowo Jezusa może mu się jeszcze połów udać”. W ten sposób poeta związał z sobą bezpośrednio myśli przewodnie pieśni i czytanie z Ewangelii. Lecz także Epistola tej niedzieli zawiera wezwanie do chrześcijańskiej cnoty i cierpliwości w cierpieniu, a więc idee, które są blisko spokrewnione z tekstem kantaty, choć bezpośrednich nawiązań tu brak. Znajacemu Biblię zborowi z 1724 r. mogło być także, bardziej niż nam dzisiaj, znajome nawiązanie do II. Księgi Królewskiej IV, 40: prorok Eliasz kazał w czasach drożyzny zgotować posiłek, który był początkowo niejadalny i ze słowami „śmierć w garnku!” („*Der Tod im Topf!*”) odrzucony, został jednak potem przez proroka uczyniony jadalnym. Łatwiej uchwytnie jest nawiązanie w tej samej piątej części do „bogatego człowieka” z przypowieści o bogaczu i Łazarzu (Łuk. XVI, 19-31).

Muzyczne opracowanie Bacha wiąże się ściśle z tekstem. Jego środkową oś stanowi pełen powabu duet (część 4) do którego skrzypce i wiola wykonują zgodnie melodię chorału. Bach potem przerobił ten utwór na organy i kazał wydrukować w tzw. „chorałach Schüblerowskich” (BWV 647). Kantatę otwiera rozbudowany utwór chórowy, wprowadzony i przerywany przez ritornel instrumentalny (tematycznie jednolity, niezależny od chorału), w którym oba oboje zajmują wielokrotnie pozycję dominującą. Każdy wers pieśni jest potem wprowadzany koncertującą partią śpiewaną, wykonywaną w pierwszym Stollen przez sopran i alt, w drugim przez tenor i bas, w *Abgesang* przez wszystkie cztery głosy. Po tych koncertujących partiach wprowadzających, które można by sobie pomyśleć wykonywane solo, następuje dany wers chorału o niezmienionej melodii pieśni wykonywany przez sopran; pozostałe dolne głosy towarzyszą początkowo prosto akordami, potem jednak, na długo wytrzymywanej nucie końcowej wersu, w polifonicznie rozluźnionym układzie. Instrumenty koncertują do tego z własną tematyką ritornelową. Cały utwór sprawia wrażenie nieustannego koncertowania, przy czym ciężkości ciągle się przesuwają: w ritornelach leży w instrumentach, w przygotowywaniu wersu chorału - w koncertujących głosach wokalnych, w samym wersie - w sopranie, a w długo wytrzymywanej nucie końcowej wersu - w trzech dolnych głosach wokalnych.

Oba recytatywy chorałowe, część druga i piąta, mają tę samą budowę: po wykonywanym przez głos wokalny z towarzyszeniem continua, lekko ozdobionym wersie chorału następuje kilka taktów recytatywu secco, do których dołącza następny wers chorału itd. Bach powraca tu do zasady tropowania (19); dla niego, obok Biblii, także protestancka pieśń kościelna ma pod pewnymi względami autorytatywny charakter; lecz traktuje chorał z poczuciem swej ewangelickiej wolności, gdy zgodnie ze swą intencją zmienia go, ozdabia, wydłuża lub skraca.

Jeszcze wyraźniej widoczna jest ta swoboda Bacha względem chorału w obu ariach (częściach 3 i 6). Pierwsza aria przenosi początek melodii chorału do dur, tworząc zeń wesoły utwór o charakterze menueta, wyrażający bez wątpienia dziecięcą ufność, że „unsres Gottes Gnadenwille” („łaska naszego Boga”) z pewnością „seinen Kindern Hilfe senden (wird)” („ześle pomoc jego dzieciom”). Ponadto początek ritornelu, który po wejściu partii wokalnej zostaje podjęty przez głosy śpiewaków, wydaje się wykonany z tekstu, jako że pauzy rozdzielające dwutaktowe grupy melodii mają najwyraźniej oddawać zacichanie, nasłuchiwanie, co boska wola ma nam do powiedzenia:



Poza swobodnym przytoczeniem dwóch wersów chorału, także forma przypomina wyjściowy chorał: dzięki powtórzeniu pierwszej części arii powstaje forma Bar, która nie jest zadana w (przetworzonym) tekście. W drugiej arii (część 6), w jej początkowej tematyce trudno doszukać się brzmienia chorału, za to głos wokalny podejmuje - wiernie, bądź lekko ozdobioną - melodię obu wersów Abgesang na słowach „On jest prawdziwym cudotwórcą” („Er ist der rechte Wundersmann” - tekst chorału) i „może podług swej woli czynić” („nach seinem Willen machen kann” - swobodne przetworzenie).

Prosty, czterogłosowy chorał o typowej u Bacha formie zamyka utwór.

Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe (bez numeru BWV)

Jak wykazują odnalezione w Leningradzie (obecnie: Sankt Petersburg) druki tekstów (por. Wolf Hohohm w BJ 1973), w 5 niedzielę po Trójcy Św. 1 lipca 1725 r. wykonał Bach kantatę do wyżej wymienionego tekstu zaczerpniętego z trzeciego rocznika (faksimile podane w BT, s.435) Erdmanna Neumeistra (21-). Wśród zachowanych kantat Bacha nie ma takiej kantaty; nie wiadomo jednak, czy chodziło tu w ogóle o kompozycję Bacha.

### Siehe, ich will viel Fischer aussenden - BWV 88

NBA I/17.2, 33 - CW: ca 22 min.

Parte prima

1. BASSO SOLO [B, cor. I, II; sm. + ob. d'am. I, II, taille; b.c.]

D-G §. ©

„Siehe, ich will viel Fischer aussenden,  
spricht der Herr, die sollen sie fischen.  
Und darnach will ich viel Jäger aussenden,

Die sollen sie fahen auf allen Bergen und  
auf allen Hügeln und in allen Steinritzen."

2. RECITATIVO [T, b.c.] h-e C  
 Wie leichtlich könnte doch der Höchste uns entbehren  
 Und seine Gnade von uns kehren,  
 Wenn der verkehrte Sinn sich bösllich von ihm trennt  
 Und mit verstocktem Mut  
 In sein Verderben rennt.  
 Was aber tut  
 Sein vatertreu Gemüte?  
 Von uns, gleich so wie wir von ihm, zurück,  
 Und überläßt er uns der Feinde List und Tück?
3. ARIA [T, ob. d'am. I, b.c.] + RITORNELLO [ob. d'am. I;  
 sm. + ob. d'am. II; b.c.] e  $\frac{3}{8}$   
 Nein, nein!  
 Gott ist allezeit geflissen,  
 Uns auf gutem Weg zu wissen  
 Unter seiner Gnaden Schein.  
 Ja, wenn wir verirret sein  
 Und die rechte Bahn verlassen,  
 Will er uns gar suchen lassen.

Parte seconda

4. ARIOSO [T, B, sm., b.c.] G-D C,  $\frac{3}{4}$   
 Tenor  
 „Jesus sprach zu Simon:"  
 Bas  
 „Fürchte dich nicht; denn von nun an wirst  
 du Menschen fahen."
5. ARIA DUETTO [S, A; ob. d'am. I + II + v. I + II; b.c.] A C  
 Beruft Gott selbst, so muß der Segen  
 Auf allem unsern Tun  
 Im Übermaße ruhn,  
 Stünd uns gleich Furcht und Sorg entgegen.  
 Das Pfund, so er uns ausgetan,  
 Will er mit Wucher wieder haben;  
 Wenn wir es nur nicht selbst vergraben,  
 So hilft er gern, damit es fruchten kann.
6. RECITATIVO [S, b.c.] fis-h C  
 Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken,  
 Wenn dir, mein Herz! Gott selbst die Hände reicht?  
 Vor dessen bloßem Wink schon alles Unglück weicht,  
 Und der dich mächtiglich kann schützen und bedecken.  
 Kommt Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit her  
 Und trachtet, was du tust, zu stören und zu hindern,  
 Laß kurzes Ungemach den Vorsatz nicht vermindern!  
 Das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer.  
 Geh allzeit freudig fort, du wirst am Ende sehen,  
 Daß, was dich eh gequält, dir sei zu Nutz geschehen!
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn., sm.)] h C  
**Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,  
 Verricht das Deine nur getreu  
 Und trau des Himmels reichem Segen,  
 So wird er bei dir werden neu;  
 Denn welcher seine Zuversicht  
 Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.**

Wykonana po raz pierwszy 21 lipca 1726 r. kantata należy do tych siedmiu utworów, których teksty pochodzą z tego samego zbioru tekstów na cały rok, co wykonywane przez Bacha kantaty Johanna Ludwiga Bacha (46). Treść wiąże się z niedzielnym czytaniem Ewangelii i przyjmuje historię powołania Piotra za dowód na zaangażowanie Boga w sprawy ludzkie. Centralnie położona część czwarta otrzymuje więc także treściowo centralne znaczenie: słowa Jezusa „Nie bój się; od tego czasu ludzi łowić będziesz” (Łuk. V, 10). Początek stanowią pokrewne sensem słowa Starego Testamentu: Jeremiasz XVI, 16. Pierwotnie dotyczące powrotu z niewoli babilońskiej zapowiadały one, że Pan wyśle rybaków i myśliwych, aby zebrać swój rozproszony lud. Madrygałowe wiersze pierwszej połowy kantaty są rozmyślaniami nad tym, że Bóg, choć mógłby się obyć bez ludzi, troszczy się jednak o ich zbawienie. Dlatego, zdaniem poety w drugiej połowie, Boże błogosławieństwo spoczywa nad nami, nawet jeśli oczywistość tego przesłania „krótka niedola” („kurzes Ungemach”). Konkluzję stanowi ostatnia strofa pieśni „Wer nur den lieben Gott läßt walten” Georga Neumarka (1641), a więc ta sama pieśń, która była już wykorzystana w kantacie chorałowej z 1724 r. ze względu na związek z Ewangelią na tę niedzielę.

Punkt ciężkości Bachowskiej kompozycji spoczywa na części otwierającej kantatę. Choć Bach nie ukształtował jej jako chór, lecz - zapewne ze względu na bezpośrednie słowa Boga w pierwszej osobie - jako solo basowe (39-), ma znaczne rozmiary i niezwykłą formę. W swej, związanej z tekstem, dwudzielności ukazuje pokrewieństwo z motetem i koncertem kościelnym; dlatego Bach unika dla niej określenia „aria”. Muzyczna idea wywodzi się z obu centralnych słów „Fischer” („rybaków”) i „Jäger” („myśliwych”): pierwsza część należąca do typu pastorałe jest „sceną na jeziorze” - falujące figury unoszą się i opadają nad nieruchomą lub mało ruchliwą nutą pedałową. Głos wokalny wielokrotnie powtarza tekst we wciąż odmienianej, i dlatego tym silniej oddziałującej, deklamacji. Potem nagle - „allegro quasi presto” - scena zmienia się na obraz polowania: do smyczków wzmocnionych obojami dochodzą jeszcze dwa rogi. Znowu podziwiać można wyrazistość deklamacji przyciągającej aż do końca uwagę słuchacza.

Następujący recytatyw (część 2) kończy się pytaniem, i jest to okazja, aby przynoszącą odpowiedź część trzecią rozpocząć nie jak zazwyczaj instrumentalnym ritornelem, lecz by miast tego głos wokalny spontanicznie odpowiedział namiętnym „Nein, nein” („Nie, nie”). Także i ta część cechuje się wyrazistym oddaniem tekstu, tym bardziej, że początkowemu „Nein” („Nie”) druga część arii przeciwstawia równie dobitne „Ja” („Tak”). Dopiero pod koniec utworu przyłączają się obój miłosny obbligato oraz smyczki (wzmocnione przez drugi obój miłosny) i prowadzą - nadrabiając niejako brak wprowadzenia - do ritornelu, który wyraźniej niż partia śpiewana ujawnia taneczny charakter utworu (wyraźne wiązanie taktów po dwa nasuwa myśl o menuecie); być może przejrzystość okresowej budowy ma odzwierciedlać „rechte Bahn” („prawą drogę”), na którą Bóg chce nas sprowadzić.

Część czwarta jest treściowym centrum dzieła, tu obrazowi łowienia i polowania nadany zostaje sens. Słowa Chrystusa znowu powierzone są basowi, a wprowadzone krótkim „recytatywem Ewangelisty”, tenora z towarzyszeniem smyczków. Po raz trzeci w tej kantacie mamy okazję podziwiać dobitność melodyki języka Bacha w arioso nad basso quasi ostinato continuo. Jak często w takich utworach, urok leży właśnie w napięciu między relatywnym brakiem swobody continua nacechowanego motywem, a relatywną swobodą pełnego wyrazu głosu basowego.

Natomiast następujący duet (część 5) jest utworem, w którym panuje imitacja: głosy wokalne przejmują kolejno temat eksponowany przez obój miłosny i skrzypce we wstępnym ritornelu i także continuo wielokrotnie podejmuje imitacyjnie motyw czołowy. Z tematu początkowego wyprowadzony jest nawet temat części B, tak że powstaje utwór (ABB') o uderzającej jednolitości.

Po recytatywie secco z towarzyszeniem continuo następuje chorał końcowy w prostym, czterogłosowym układzie.

Co rzuca się w oczy już przy rozpatrywaniu poszczególnych części, okazuje się też charakterystycznym dla całej kantaty: wysunięcie zasady monodyczno-deklamatorskiej przed zasadę koncertowania, powstrzymywanie się przed błyskotliwymi partiami nacechowanymi radością wirtuozowskiej gry, na rzecz plastycznej interpretacji tekstu. Nie jest to w żadnym razie stała cecha charakterystyczna dla okresu około 1726 roku - przypomnijmy tylko rozległe sinfonie wprowadzające do kantat 35, 169, 49 i 52 (48) - tym bardziej rys ten, jako zamierzony, zapewne zainspirowany tekstem, można przyjąć za wyróżnik tej właśnie kantaty.

### *Szósta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Rzym. VI, 3-11 (przez śmierć Chrystusa umarliśmy dla grzechu)

EWANGELIA: Mat. V, 20-26 (z Kazania na górze: lepsza sprawiedliwość chrześcijan niż wypełnianie prawa przez uczonych w Piśmie i faryzeuszy)

Wer sich rächet, an dem wird sich der Herr wieder rächen (bez numeru BWV)

Jak wykazują odnalezione w Leningradzie (obecnie: Sankt Petersburg) druki tekstów (por. Wolf Hobohm w BJ 1973), w 6 niedzielę po Trójcy Św. 8 lipca 1725 r. wykonał Bach kantatę do wyżej wymienionego tekstu zaczerpniętego z trzeciego rocznika (faksimile podane w BT, s.436) Erdmanna Neumeistra (21-). Wśród zachowanych kantat Bacha nie ma takiej kantaty; nie wiadomo jednak, czy chodziło tu w ogóle o kompozycję Bacha.

### **Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust - BWV 170**

NBA I/17.2, 61 - CW: ca 24 min.

1. [ARIA. A, sm. + ob. d'am., b.c.]

Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!  
Dich kann man nicht bei Höllensünden,  
Wohl aber Himmelseintracht finden;  
Du stärkst allein die schwache Brust,  
Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!  
Drum sollen lauter Tugendgaben  
In meinem Herzen Wohnung haben.

D  $\frac{3}{4}$

2. RECITATIVO [A, b.c.]

Die Welt, das Sündenhaus,  
Bricht nur in Höllenlieder aus  
Und sucht durch Haß und Neid  
Des Satans Bild an sich zu tragen.  
Ihr Mund ist voller Ottergift,

h-fis C



Der oft die Unschuld tödlich trifft,  
 Und will allein von Racha! Racha! sagen.  
 Gerechter Gott, wie weit  
 Ist doch der Mensch von dir entfernet;  
 Du liebst, jedoch sein Mund  
 Macht Fluch und Feindschaft kund  
 Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.  
 Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

## 3. ARIA [A, org. obbl., sm. in unisono]

fis C

Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,  
 Die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein:  
 Ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,  
 Wenn sie sich nur an Rach und Haß erfreun!  
 Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,  
 Wenn sie allein mit rechten Satansränken  
 Dein scharfes Strafgebot so frech verlacht!  
 Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:  
 Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

## 4. RECITATIVO [A, sm., b.c.]

D-D C

Wer sollte sich demnach  
 Wohl hier zu leben wünschen,  
 Wenn man nur Haß und Ungemach  
 Vor seine Liebe sieht.  
 Doch, weil ich auch den Feind  
 Wie meinen besten Freund  
 Nach Gottes Vorschrift lieben soll,  
 So flieht  
 Mein Herze Zorn und Groll  
 Und wünscht allein bei Gott zu leben,  
 Der selbst die Liebe heißt.  
 Ach! eintrachtvoller Geist,  
 Wenn wird er dir doch nur  
 Sein Himmelszion geben?

## 5. ARIA [A, org. obbl. lub fl. tr., sm. + ob. d'am., b.c.]

D C

Mir ekelt mehr zu leben,  
 Drum nimm mich, Jesu, hin!  
 Mir graut vor allen Sünden,  
 Laß mich dies Wohnhaus finden,  
 Woselbst ich ruhig bin.

Kantata powstała w 1726 r. i została wykonana po raz pierwszy 28 lipca tegoż roku. W swej zwięzłości i skromnej obsadzie odbiega od dwuczęściowych, sąsiadujących dzieł tego roku - BWV 39 i 88 ją poprzedzają, a BWV 187, 45, 102 następują po niej. Nasuwa się tu jednak możliwe wyjaśnienie: przypuszczalnie Bach na tym samym nabożeństwie wykonał jeszcze kantatę swego kuzyna z Meiningen, Johanna Ludwiga Bacha: „Ich will meinen Geist in euch geben”. Obie kantaty zostały więc widocznie - podobnie jak już w poprzednich latach, np. w czwartą niedzielę po Trójcy Św. 1723 r. (358) - złożone razem we wspólne, dwuczęściowe dzieło. Ponieważ jednak przy dziele swego kuzyna nie mógł komponować muzyki do poetyckiego tekstu z tego samego rocznika (46-), sięgnął z powrotem do rocznika kantat Georga Christiana Lehmsa (29) z 1711 r.

Lehms interpretuje myśli Kazania na górze z niedzielnej Ewangelii w iście barokowy sposób. Ponieważ Jezus sprawiedliwość uczonych w Piśmie i faryzeuszy demaskuje jako sprawiedliwość pozorną, to - według Lehmsa - świat okazuje się tylko „siedzibą grzechu”

Sündenhaus”); tylko w niebiańskich myślach dusza znajduje spokój (część 1 i 2). Chrześcinnin - tak Lehms mniema dalej - wobec „przewrotnych serc” („verkehrten Herzen”), które rzeciwiają się Bogu (część 3), może więc sobie życzyć tylko jednego: zakończyć możliwie chło swe życie, by zostać przyjętym przez Jezusa (część 4 i 5). Jako szczególny odnośnik do kstu czytania znajdujemy w części drugiej zwrot: świat „chce sam powiedzieć Racha” (por. [at. V, 22).


Kompozycja Bacha jest prawdziwą „kantatą”. Zawiera wyłącznie madrygałowe teksty, a t jest jedynym wymaganym głosem solowym; nawet końcowy chorał nie daje okazji do wystąpienia chóru. Bach przypuszczalnie miał do dyspozycji w owym czasie zdolnego alcię, który mógł był potem śpiewać późniejszą o 6 tygodni kantatę 35 i o 12 tygodni późniejszą kantatę 169. Obsada instrumentów wymaga oprócz oboju miłosnego, smyczków i continua, także organów obbligato, którym jednak - w przeciwieństwie do innych kantat Bacha z tego okresu - nie przypada żadna partia obbligato w koncertującej sinfonii wstępnej, lecz jedynie akompaniament obbligato do dwóch arii (być może wspomniane wyżej wykonywanie dwóch utworów zmuszało do ograniczeń czasowych).

W arii wstępnej panuje pastoralna zaduma. Ósemki wzmocnionych obojami smyczków owtarzane nad miarową, kroczącą w dół figurą basową tworzą instrumentalne ramy, w których alt rozwija swą szeroko rozpiętą melodykę. Recytatyw secco prowadzi do drugiej arii (część 3), utworu o niezwyklej instrumentacji: continuo milczy, dolne głosy, zwane w takim rzypadku „Bassettschen”, tworzą prowadzone unisono skrzypce i altówki; dwa górne głosy obbligato powierzone są organom, każdy jednemu manualowi. Aby poznać zamiar Bacha, usimy sobie uprzytomnić funkcję generalbasu w jego czasach: jest on fundamentem, podporą pewną każdej muzyki. Jego brak ma u Bacha z reguły charakter symboliczny i wskazuje lbo na tego, kto tej podpory *nie potrzebuje*<sup>100</sup>, lub na tego, kto ją *utracił*, kto nie znajduje runtu pod nogami oddalwszy się od Boga<sup>101</sup>. Tak też i w rozważanej tu arii brak generalbasu namionuje „przewrotne serca, które tobie, mój Boże, tak bardzo się sprzeciwiają” („die verkehrten Herzen, die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein”). Melodykę charakteryzują ostre, wytrzymywane dysonanse.

Teraz jednak spojrzenie przenosi się ze świata na Boga. Część czwarta podkreśla ten zwrot przez instrumentację na smyczki wykonujące najczęściej wytrzymywane akordy, ale bardziej żywionym akompaniamentem podkreślające słowa „bei Gott zu leben, der selbst die Liebe liebt” („żyć u Boga, który się miłością zwie”).

Aria końcowa jest tryumfalną pieśnią odwracania się od świata, i tęsknoty za niebem, otoczoną figuracjami organów obbligato, które Bach przy okazji wykonania w ostatnich latach życia zastąpił przez flet obbligato. Obrazowość tematyki wstępnego ritornelu staje się jasna, gdy alt podejmie melodię trytonowym skokiem (zazwyczaj unikany, jako nie nadający się do śpiewu) wyprowadzonym ze słów tekstu „Mir ekelt” („Czuję odrazę”). W wokalnym przetworzeniu tematu pojawia się krocząca ku górze gama jako ilustracja zwracania się ku Jezusowi:

Alto



Mir e - kelt, mehr zu... le - ben, drum nimm mich, Je - su..., hin...!

<sup>100</sup> Por np. arię „Aus Liebe will mein Heiland sterben” z *Pasji wg. św. Mateusza*, lub „Unschuld, Kleinod reiner Seelen” z kantaty „Auf! süß entzückende Gewalt” (730).

<sup>101</sup> Np. w arii „Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken” z kantaty 105 (393-).

**Es ist das Heil uns kommen her - BWV 9**

NBA I/17.2, 93 - CW: ca 28 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, fl. tr., ob. d'am., sm., b.c.] E  $\frac{3}{4}$   
**Es ist das Heil uns kommen her**  
**Von Gnad und lauter Güte.**  
**Die Werk, die helfen nimmermehr,**  
**Sie mögen nicht behüten.**  
**Der Glaub sieht Jesum Christum an,**  
**Der hat gnug für uns all getan,**  
**Er ist der Mittler worden.**
2. RECITATIVO [B, b.c.] cis-h C  
Gott gab uns ein Gesetz, doch waren wir zu schwach,  
Daß wir es hätten halten können.  
Wir gingen nur den Sünden nach,  
Kein Mensch war fromm zu nennen;  
Der Geist blieb an dem Fleische kleben  
Und wagte nicht zu widerstreben.  
Wir sollten im Gesetze gehn  
Und dort als wie in einem Spiegel sehn,  
Wie unsere Natur unartig sei:  
Und dennoch blieben wir dabei.  
Aus eigner Kraft war niemand fähig,  
Der Sünden Unart zu verlassen,  
Er mocht auch alle Kraft zusammenfassen.
3. ARIA [T, v. I, b.c.] e  $\frac{12}{8}$   
Wir waren schon zu tief gesunken,  
Der Abgrund schluckt uns völlig ein,  
Die Tiefe drohte schon den Tod,  
Und dennoch konnt in solcher Not  
Uns keine Hand behülflich sein.
4. RECITATIVO [B, b.c.] h-A C  
Doch mußte das Gesetz erfüllet werden;  
Deswegen kam das Heil der Erden,  
Des Höchsten Sohn, der hat es selbst erfüllt  
Und seines Vaters Zorn gestillt.  
Durch sein unschuldig Sterben  
Ließ er uns Hülf erwerben.  
Wer nun demselben traut,  
Wer auf sein Leiden baut,  
Der gehet nicht verloren.  
Der Himmel ist vor den erkoren,  
Der wahren Glauben mit sich bringt  
Und fast um Jesu Arme schlingt.
5. ARIA [DUETTO. S, A, fl. tr., ob. d'am., b.c.] A  $\frac{2}{4}$   
Herr, du siehst statt guter Werke  
Auf des Herzens Glaubensstärke,  
Nur den Glauben nimmst du an.  
Nur der Glaube macht gerecht,  
Alles andre scheint zu schlecht,  
Als daß es uns helfen kann.
6. RECITATIVO [B, b.c.] fis-E C  
Wenn wir die Sünd aus dem Gesetz erkennen,  
So schlägt es das Gewissen nieder;  
Doch ist das unser Trost zu nennen,

Daß wir im Evangelio  
 Gleich wieder froh  
 Und freudig werden;  
 Dies stärket unsern Glauben wieder.  
 Drauf hoffen wir der Zeit,  
 Die Gottes Gütigkeit  
 Uns zugesaget hat,  
 Doch aber auch aus weisem Rat  
 Die Stunden uns verschwiegen.  
 Jedoch, wir lassen uns begnügen,  
 Er weiß es, wenn es nötig ist,  
 Und brauchet keine List  
 An uns: wir dürfen auf ihn bauen  
 Und ihm allein vertrauen.

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ fl. tr. in 8<sup>va</sup>, ob. d'am., sm.)]

E C

**Ob sichts anließ, als wollt er nicht,  
 Laß dich es nicht erschrecken;  
 Denn wo er ist am besten mit,  
 Da will ers nicht entdecken.  
 Sein Wort laß dir gewisser sein,  
 Und ob dein Herz spräch lauter Nein,  
 So laß doch dir nicht grauen.**

Utwór jest kantatą chorałową (40-) i swym typem należy - w częściach krańcowych zachowany tekst pieśni, w częściach środkowych tekst pieśni przetworzony - do rocznika 1724/1725. Powstał jednak dopiero w okresie 1732-1735, jak wskazuje dyplomatyczna ocena oryginalnych źródeł. W szóstą niedzielę po Trójcy Św. w 1724 r. przebywał bowiem Bach wraz z żoną w Köthen<sup>102</sup>, by „dać się tam słyszeć” i z tego powodu wydaje się, że odłożył komponowanie do przeznaczonego na tę niedzielę tekstu na późniejszą okazję.

Podstawę tekstu stanowi pieśń Paula Speratusa (1523) traktująca o usprawiedliwieniu wyłącznie przez wiarę, jedna z głównych pieśni tej niedzieli. Redaktor tekstu sprostował niezbyt łatwemu zadaniu ujęcia liczącej 14 strof pieśni w stosowną liczbę części kantaty. Opuścił obie ostatnie strofy, które jako zrymowany Ojczenasz stanowią kompleks same w sobie, zatrzymał strofy 1-szą i 12-tą w dosłownym brzmieniu (części 1 i 7), ujął strofy 2-4 w pierwszy recytatyw (część 2), strofy 5-7 w drugi recytatyw (część 4), strofy 9-11 w trzeci recytatyw (część 6)<sup>103</sup> i przekształcił strofę 8-mą w arię „Herr, du siehst statt guter Werke” („Panie, miast na dobre uczynki, patrzysz” - część 5). Część trzecia nie jest utworzona z żadnej własnej strofy, lecz jest swobodnym powtórzeniem końcowych myśli poprzedzającego recytatywu (z pierwszej połowy czwartej strofy).

Chór wstępny zbudowany jest według faworyzowanego przez Bacha schematu: melodia chorałowa wykonywana kolejnymi wersami przez sopran, podpierana imitacyjnym układem trzech dolnych głosów wokalnych, umieszczona jest w partii instrumentalnej, której tematyka nie ma dostrzegalnych związków z chorałem. Brzmieniowy urok tego utworu wiąże się z obsadą, w której flet poprzeczny i obój miłosny koncertują bądź przeciwstawiając się zespołowi smyczków, bądź wciągając w swe concertino także pierwsze skrzypce. Także continuo

<sup>102</sup> Smend Kö, s.20.

<sup>103</sup> Strofa 10 („Die Werke komm gewißlich her”) jest co prawda tylko zaznaczona w (częściowo pochodzącym jeszcze z strofy 9) wersie recytatywu „Dies stärket unsern Glauben wieder”.

podejmuje wielokrotnie tematyczne motywy, tak że powstaje nadzwyczaj żywy utwór o wielorakich motywicznych powiązaniach. W obu Stollen chorału także imitacyjne motywy towarzyszących głosów wokalnych wyprowadzone są z partii orkiestralnej (flet, takt 3), natomiast wokalny akompaniament Abgesang jest motywicznie uformowany znacznie swobodniej.

Skondensowany tekst recytatywów (por. wyżej) sprawia, że kontrast treściowy między recytatywem i arią jest w tej kantacie szczególnie wyraźny. Ten rozważający, prawie sprawozdawczy charakter recytatywów Bach podkreślił jeszcze przydzielając wszystkim trzem częściom ten sam rejestr głosu, mianowicie bas, przez co powstaje niemal wrażenie ciągłego „kazania”, przerwane w dwóch miejscach medytacyjnymi ariami. Wszystkie trzy części recytatywowe skomponowane są jako recytatywy secco, tylko koniec części czwartej krzepnie na słowach ostatniego wersu przechodząc w arioso.

Aria „Wir waren schon zu tief gesunken” („Zbyt głęboko już żeśmy się zapadli”) jest przykładem plastycznej interpretacji tekstu: opadające figury skrzypiec i synkopowany rytm malują chwiejne zapadanie się w otchłań grzechu. Inaczej natomiast wygląda druga aria (część 5), która z duetu głosów wokalnych, fletu poprzecznego, oboju miłosnego i continuo rozwija pełen wdzięku kwintet na kanonicznej zasadzie. Podczas gdy continuo ogranicza się do tonów podtrzymujących, oba instrumenty obbligato rozpoczynają ritornel kanonem w dolnej kwincie (kolejność wejścia: flet - obój), który w drugiej połowie ritornelu kontynuowany jest jako kanon w górnej kwarcie z odwróconą kolejnością wejścia. Teraz głosy śpiewaków podejmują temat w wokalnym uproszczeniu, a po ośmiu taktach dochodzą, również kanonicznie, instrumenty obbligato, tak że powstaje wokalno-instrumentalny kanon podwójny. Drugi odcinek części głównej przebiega podobnie; powtórzenie ritornelu prowadzi do części środkowej. Także i ta jest założona kanonicznie, tu jednak instrumenty idą z głosami wokalnymi, przyozdabiając czasem figuracyjnie ich melodykę. Da capo części głównej kończy ten kunsztowny utwór, którego igrająca, swobodna melodyka nie pozwala wcale przeczuć zawartych w nim wewnętrznych prawidłowości, nie mówiąc o tym by (nie uprzedzony) słuchacz od razu je uchwycił.

Zakończenie stanowi, jak zazwyczaj, prosty, choć w dolnych głosach stosunkowo mocno polifonicznie rozluźniony, chorał.

### *Siódma niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Rzym. VI, 19-23 (śmierć jest zapłatą za grzech, ale darem Boga jest życie wieczne)

EWANGELIA: Mar. VIII, 1-9 (nakarmienie czterech tysięcy)

Widerstehe doch der Sünde BWV 54

Patrz: s.225-227.

### **Ärgre dich, o Seele, nicht - BWV 186**

NBA I/18, 17 - CW: ca 40 min.

1. CHORUS [S, A, T, B; sm. + ob. I, II, taille; b.c.]

Ärgre dich, o Seele, nicht,  
Daß das allerhöchste Licht,

g c

- Gottes Glanz und Ebenbild,  
Sich in Knechtsgestalt verhüllt,  
Ärgre dich, o Seele nicht!  
RECITATIVO [B, b.c.] c-g C
- Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel  
Trifft Christi Glieder nicht allein,  
Es will ihr Haupt selbst arm und elend sein.  
Und ist nicht Reichtum, ist nicht Überfluß  
Des Satans Angel,  
So man mit Sorgfalt meiden muß?  
Wird dir im Gegenteil  
Die Last zu viel zu tragen,  
Wenn Armut dich beschwert,  
Wenn Hunger dich verzehrt,  
Und willst sogleich verzagen,  
So denkst du nicht an Jesum, an dein Heil.  
Hast du wie jenes Volk nicht bald zu essen,  
So seufzest du: Ach Herr, wie lange willst du mein vergessen?
- ARIA [B, b.c.] B  $\frac{3}{4}$
- Bist du, der mir helfen soll,  
Eilst du nicht, mir beizustehen?  
Mein Gemüt ist zweifelsvoll,  
Du verwirfst vielleicht mein Flehen;  
Doch, o Seele, zweifle nicht,  
Laß Vernunft dich nicht bestricken!  
Deinen Helfer, Jakobs Licht,  
Kannst du in der Schrift erblicken.
4. RECITATIVO [T, b.c.] g-B C
- Ach, daß ein Christ so sehr  
Vor seinen Körper sorgt!  
Was ist er mehr?  
Ein Bau von Erden,  
Der wieder muß zur Erde werden,  
Ein Kleid, so nur geborgt.  
Er könnte ja das beste Teil erwählen,  
So seine Hoffnung nie betrügt:  
Das Heil der Seelen,  
So in Jesu liegt.  
O selig! wer ihn in der Schrift erblickt,  
Wie er durch seine Lehren  
Auf alle, die ihn hören,  
Ein geistlich Manna schickt!  
Drum, wenn der Kummer gleich das Herze nagt und frißt,  
So schmeckt und sehet doch, wie freundlich Jesus ist!
5. ARIA [T, ob. I + v. I + II, b.c.] d C
- Mein Heiland läßt sich merken  
In seinen Gnadenwerken.  
Da er sich kräftig weist,  
Den schwachen Geist zu lehren,  
Den matten Leib zu nähren,  
Dies sättigt Leib und Geist.
6. CHORAL [S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] F C
- Ob sichs anließ, als wollt er nicht,  
Laß dich es nicht erschrecken;  
Denn wo er ist am besten mit,  
Da will ers nicht entdecken.

Sein Wort laß dir gewisser sein,  
Und ob dein Herz spräch lauter Nein,  
So laß dir doch nicht grauen!

Po kazaniu

7. RECITATIVO [B, sm., b.c.] Es-B C  
 Es ist die Welt die große Wüstenei;  
 Der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen,  
 Wenn Christen durch den Glauben weisen,  
 Daß Christi Wort ihr größter Reichtum sei;  
 Der Nahrungssegen scheint  
 Von ihnen fast zu fliehen,  
 Ein steter Mangel wird beweint,  
 Damit sie nur der Welt sich desto mehr entziehen;  
 Da findet erst des Heilands Wort,  
 Der höchste Schatz,  
 In ihren Herzen Platz:  
 Ja, jammert ihn des Volkes dort,  
 So muß auch hier sein Herze brechen  
 Und über sie den Segen sprechen.
8. ARIA [S, v. I + II, b.c.] g C  
 Die Armen will der Herr umarmen  
 Mit Gnaden hier und dort;  
 Er schenket ihnen aus Erbarmen  
 Den höchsten Schatz, das Lebenswort.
9. RECITATIVO [A, b.c.] c-Es C  
 Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen;  
 Bricht gleich der Mangel ein,  
 Doch kann die Seele freudig sein.  
 Wird durch dies Jammertal der Gang  
 Zu schwer, zu lang,  
 In Jesu Wort liegt Heil und Segen.  
 Es ist ihres Fußes Leuchte und ein Licht auf ihren Wegen.  
 Wer gläubig durch die Wüste reist,  
 Wird durch dies Wort getränkt, gespeist;  
 Der Heiland öffnet selbst, nach diesem Worte,  
 Ihm einst des Paradieses Pforte,  
 Und nach vollbrachtem Lauf  
 Setzt er den Gläubigen die Krone auf.
10. ARIA [DUETTO. S, A, sm. + d. drewn., b.c.] c g  
 Laß, Seele, kein Leiden  
 Von Jesu dich scheiden,  
 Sei, Seele, getreu!  
 Dir bleibet die Krone  
 Aus Gnaden zu Lohne,  
 Wenn du von Banden des Leibes nun frei.
11. CHORAL [S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] F C  
 Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,  
 Was Gottes Wort zusaget.  
 Wenn das geschehen soll zur Freud,  
 Setzt Gott kein gewisse Tage.  
 Er weiß wohl, wens am besten ist,  
 Und braucht an uns kein arge List,  
 Des solln wir ihm vertrauen.

Utwór jest poszerzoną nową wersją weimarskiej kantaty 186a (91-) onegdaj skomponowanej na trzecią niedzielę adwentu 1716 r. do tekstu Salomona Francka (27-). Jako że mianowicie muzyka kantatowa w Lipsku milkła od 2-jej do 4-jej niedzieli adwentu, nie mógł Bach ponownie wykorzystać w Lipsku weimarskiej kompozycji w niezmienionej postaci; przerobił ją wobec tego na siódmą niedzielę adwentu wprowadzając recytatywy i zmieniając, tam gdzie wydawało mu się to konieczne, teksty arii. Zarazem z jednoczęściowej początkowo kompozycji powstało dzieło dwuczęściowe; a na miejsce pierwotnego chorału końcowego każdą z obu części zamyka strofa (12 bądź 11) pieśni „Es ist das Heil uns kommen her” Paula Speratusa (1523).

Przystosowanie adwentowego tekstu kantaty do Ewangelii niedzielnej nowego przeznaczenia, to przede wszystkim zadanie nowo ułożonych recytatywów, w których nakarmienie czterech tysięcy jest wskazywane wielokrotnie słowami takimi jak „Mangel” („niedostatek” - części 2,7,9), „Hunger” („głód” - część 2), „schmeckt und sehet doch, wie freundlich Jesus ist” („kosztujcie a obaczcie jak dobry jest Jezus” - część 4, por. Psalm XXXIV,9) lub nawet bezpośrednimi aluzjami do Marka VIII, 2 w części siódmej „Ja, jammert ihn des Volkes dort ...” („Żal mu tego ludu ...”). W ten sposób przeciwstawienie niedostatek - obfitość staje się myślą przewodnią nowego ujęcia, a słowa z adwentowej Ewangelii „selig ist, der sich nicht an mir ärgert” („a błogosławiony jest, który się nie zgorszy ze mnie” - Mat. XI,6) odnoszone przez Francka do przybrania przez Jezusa postaci sługi, teraz wskazują na szczęsną dolę chrześcijanina, który tu cierpi nędzę, ale w niebie otrzyma koronę.

To, że nowa wersja Bacha powstała w pierwszym roku jego lipskiego urzędowania na 11 lipca poświadcza data 1723 na nowo sporządzonej partyturze. Chór wejściowy ma formę ronda - ABABA, przy czym pierwszy wers czterowersza Francka przypada na część A, wersy 2-4 na część B. Podczas gdy część B pomyślana jest a capella i przede wszystkim homofonicznie (z imitacjami w głosach zewnętrznych), część A stanowi interesującą kombinację instrumentalnych i wokalnych zasad kompozycyjnych: po ósmiotaktowej instrumentalnej sinfonii następuje najpierw krótki przyczółek o charakterze dewizy (wokalny, potem powtórzony instrumentalnie), a potem główna część odcinka A, fugowany chór wbudowany w powtórzenia części instrumentalnej sinfonii. Przy tym temat główny pozostaje przy instrumentach, podczas gdy kontratemat odstępiony zostaje chórowi jako temat quasi-fugi. Przy swoim drugim i trzecim wystąpieniu część A rozbrzmiewa w coraz większym skrócie, który dotyka zwłaszcza instrumentalny wstęp i przypominający dewizę przyczółek: za trzecim razem nie ma ich w ogóle.

Dla czterech arii kantaty, które w weimarskiej wersji następowały bezpośrednio po sobie, charakterystyczne jest stopniowanie obsady sięgającej od continua (część 3) przez trio (części 5 i 8) do orkiestry z duetem wokalnym (część 10), które to stopniowanie było pierwotnie jeszcze wyraźniejsze: weimarska wersja części piątej zakładała solowy instrument obbligato, obój myśliwski, i dopiero w Lipsku Bach, ze względu na zmieniony strój<sup>104</sup>, wprowadził chór pierwszego oboju i skrzypiec, co w konsekwencji przyniosło oktawaowe zdwojenie tej partii. Faktura części trzeciej nosi cechy szczególnie we wcześniejszych kantatach ulubionego przez Bacha typu utworu z continuo z basso quasi ostinato, natomiast w częściach piątej i ósmej na plan pierwszy występuje element koncertujący (instrumentalne i wokalne tematy są różne!). Część dziesiąta ma natomiast charakter taneczny (gigi); głosy wokalne poruszają się przeważ-

<sup>104</sup> Szczegóły w Dürr St 2 i w Kritische Berichte NBA I/1, s. 89-, i I/18, s. 38 i 43-.



nie równoległe, a tam, gdzie występują imitacje, podporządkowują się one w dużej mierze periodyczności tanecznego utworu.

Po rozwiniętych, czasem znacznie, partiach ariosowych czterech dokonponowanych recytatywów poznać można, że okres Weimaru i Köthen pozostawił Bach za sobą niedawno. Nie ma w tej katacie żadnego recytatywu, który by przynajmniej pod koniec nie wykazywał rytmicznego okrzepnięcia w stronę ariosa.

Szczególnie wdzięczny jest nowo włączony chorał (część 6 = 11) - pierwotnego nie znamy - ponieważ Bach wprowadza poszczególne wersy pieśni w pokaźnych rozmiarów partię instrumentalną o własnej tematyce, a ponadto sama partia chórowa nie jest, jak zazwyczaj, prosto ukształtowana akordowo, lecz kroczący w ćwierćnutach cantus firmus sopranu kontrapunktowany jest (niekiedy imitacyjnie) ruchliwymi ósemkami dolnych głosów. Powstaje w ten sposób twór - jak na chorał końcowy - dość zróżnicowany.

### Was willst du dich betrüben - BWV 107

NBA I/18, 57 - CW: ca 20 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II, sm., b.c.] h C  
 Was willst du dich betrüben,  
 O meine liebe Seel?  
 Ergib dich, den zu lieben,  
 Der heißt Immanuel!  
 Vertraue ihm allein,  
 Er wird gut alles machen  
 Und fördern deine Sachen,  
 Wie dirs wird selig sein!
2. RECITATIVO [B, ob. d'am. I, II, b.c.] fis-fis C  
 Denn Gott verlässet keinen,  
 Der sich auf ihn verläßt,  
 Er bleibt getreu den Seinen,  
 Die ihm vertrauen fest.  
 Läßt sich an wunderbarlich,  
 So laß dir doch nicht grauen!  
 Mit Freuden wirst du schauen,  
 Wie Gott wird retten dich.
3. ARIA [B, sm., b.c.] A C  
 Auf ihn magst du es wagen  
 Mit unerschrocknem Mut,  
 Du wirst mit ihm erjagen,  
 Was dir ist nütz und gut.  
 Was Gott beschlossen hat,  
 Das kann niemand hindern  
 Aus allen Menschenkindern;  
 Es geht nach seinem Rat.
4. ARIA [T, b.c.] e  $\frac{3}{4}$   
 Wenn auch gleich aus der Höllen  
 Der Satan wollte sich  
 Dir selbst entgegenstellen  
 Und toben wider dich,  
 So muß er doch mit Spott  
 Vom seinen Ränken lassen,  
 Damit er dich will fassen;  
 Denn dein Werk fördert Gott.

6. ARIA [S, ob. d'am. I, II, b.c.] h  $\frac{12}{8}$   
**Er richts zu seinen Ehren  
 Und deiner Seligkeit;  
 Solls sein, kein Mensch kanns wehren,  
 Und wärs ihm noch so leid.  
 Wills denn Gott haben nicht,  
 So kanns niemand fortreiben,  
 Es muß zurücke bleiben,  
 Was Gott will, das geschicht.**
7. ARIA [T, fl. tr. I + II + v. I, b.c.] D c  
**Drum ich mich ihm ergebe,  
 Ihm sei es heimgestellt;  
 Nach nichts ich sonst mehr strebe,  
 Denn nur was ihm gefällt.  
 Drauf wart ich und bin still,  
 Sein Will der ist der beste,  
 Das glaub ich steif und feste,  
 Gott mach es, wie er will!**
7. [CHORAL. S + cor., A, T, B, sm. + d. drewn., b.c] h  $\frac{6}{8}$   
**Herr, gib, daß ich dein Ehre  
 Ja all mein Leben lang  
 Von Herzengrund vermehre,  
 Dir sage Lob und Dank!  
 O Vater, Sohn und Geist,  
 Der du aus lauter Gnaden  
 Abwendest Not und Schaden,  
 Sei immerdar gepreist!**

Utwór jest kantatą chorałową (40-), jego pierwsze dające się udokumentować wykonanie miało miejsce 23 lipca 1724 r. Wybór pieśni Johanna Heermanna (1630), zważywszy Ewangelię niedzielną, nie wymaga szczegółowego uzasadnienia: zawierzenie Bogu, nawet gdy szatan zdaje się brać górę, ta treść pieśni daje się łatwo wyciągnąć jako nauka z relacji o nakarmieniu czterech tysięcy.

Natomiast zadziwiająca, i z zachowanych źródeł nie do wyjaśnienia, jest forma tekstu: kantata jest jedyną z rocznika 1724/1725, w której Bach w całej rozciągłości dosłownie zachował tekst pieśni kościelnej, a więc bez przetworzenia strof środkowych, które wszelako zostały w kompozycji potraktowane jak nowoczesne recytatywy i arie - podejście, które miało być charakterystyczne dopiero dla późniejszych kantat chorałowych Bacha. Powodu tego wyjątku nie znamy i próżno byłoby się zastanawiać, czy to poeta nie dostarczył tekstu, czy Bach z jakichś względów uznał dostarczony tekst za nie nadający się do użytku, czy też pochodzenie kantaty 107 jest jednak dawniejsze: nie wiemy tego. Pod względem muzyczno-stylistycznym nie ma w każdym razie żadnego powodu aby datować utwór wcześniej niż na rok 1724, a przeciwko datowaniu późniejszemu przemawia jednoznacznie ocena źródeł.

Chór wejściowy należy do typu najczęściej spotykanego u Bacha: chorał wykonywany przez sopran (+róg) i podparty dolnymi głosami (melodia: „Von Gott will ich nicht lassen”) jest wbudowany w posiadającą własną tematykę partię orkiestrową, w której wpływ chorałowej substancji ogranicza się tylko do drobnych reminiscencji. Znajdujemy jednak pewne cechy szczególnie. W partii instrumentalnej rzuca się w oczy stosunkowo bogata obsada dętych instrumentów drewnianych - dwa flety i dwa oboje miłosne - która najwidoczniej została zróżnicowana dopiero w trakcie rozpisywania głosów: w pewnych miejscach flety ze skrzyp-

cami wraz z wiolą wyodrębniają się w rodzaj concertino (continuo przy tym milczy); oboje miłosne - podobnie często flety - wzmacniają w odcinkach instrumentalnych partię smyczków, w odcinkach chórowych wzmacniają jednak partię sopranu, a więc melodię chorału. W sposobie ujęcia pieśni godnym uwagi jest, iż nie występuje wszędzie w prostej postaci, lecz niekiedy w postaci ekspresyjnie przyozdobionej. Także melodia nie jest, jak zazwyczaj, włączana w partię orkiestrowe kolejnymi osobnymi wersami, lecz parę wersów ujmowanych jest razem: 1 + 2 (1 Stollen), 3 + 4 (2 Stollen), 5, 6-8 (Abgesang). Cały chór robi przez to wrażenie zwięzłego, zwartego utworu, zwłaszcza że wokalne głosy kontrapunktują nigdy nie przygotowują wejścia melodii pieśni, lecz postępują za nią w sposób co prawda lekko ożywiony i rozluźniony, który jednak stoi bliżej utworu akordowego niż ukształtowanego polifonicznie.

Jedyny recytatyw kantaty (część 2) stawia przed kompozytorem szczególne zadanie: równomierność wersów, z których każdy zajmuje dokładnie jeden takt, niesie niebezpieczeństwo stereotypowości, deklamacji sprawiającej wrażenie wymuszonej. Bach przeciwdziała temu włączając do utworu dwa oboje miłosne wypełniające cezury w głosie wokalnym, a także rozciągając ostatnie oba wersy, przy czym w przedostatnim występuje melizmat na słowie „Freude” („radość”), a w ostatnim, wykonywanym „a tempo”, a więc jako arioso, również występuje wydłużony melizmat na słowie „retten” („ratować”).

Strofy 3-6 skomponowane są jako cztery następujące po sobie arie, w których wpływ struktury tekstu chorału jest jednak niewątpliwy: żadna nie ma zwyczajnej (mniej lub bardziej swobodnej) formy da capo, lecz w każdej najwyraźniejsza cezura leży między Stollen a Abgesang, tak iż dominuje układ dwuczęściowy. Dalszy podział na mniejsze okresy uwarunkowany jest budową zdań w tekście danej części, tak iż w części trzeciej powstaje zarys formy Bar; w części czwartej szczególnego znaczenia nabiera końcowy wers („denn dein Werk fördert Gott” - „gdyż sprawę twą wspiera Bóg”), w części szóstej natomiast początkowy wers Abgesang („Drauf wart ich und bin still” - „Czekam tego, spokojny”) jest muzycznie wyodrębniony od następujących po nim. Obie krańcowe arie, trzecia i szósta, zbliżone są charakterem; oddalają się już swą durową tonacją najbardziej od melodii chorału, melodyka jest śpiewna niemal taneczna. Z obu arii środkowych część czwarta, tylko z towarzyszeniem continuo, wykazuje preferowaną przez Bacha dla takich utworów strukturę: nad ostinatowymi formacjami continuo głos wokalny rozwija swobodną, przepojoną odniesionymi do tekstu koloraturami, melodykę i tylko w niewielu, ale za to tym bardziej znamienych miejscach podejmuje tematykę continuo: zaraz na początku pierwszego odcinka wokalnego continuo wchodzi tematem ritornelu, tenor natomiast swobodnym odwróceniem tegoż, co zapewne oznacza przeciwstawianie się szatana woli Bożej (por. tekst!):

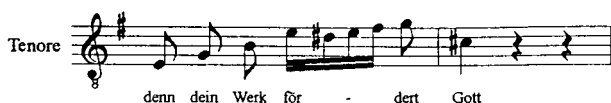
Tenore

Wenn auch gleich aus ——— der Höl - len

Continuo

*p*

Konsekwentnie, w końcowym wersie czoło tematu rozbrzmiewa - i tylko tu - na słowa „denn dein Werk fördert Gott” („gdyż sprawę twą wspiera Bóg”) także w głosie wokalnym w oryginalnej, wstępującej postaci:



Część piąta, aria sopranowa z dwoma obojami obbligato, zbliża się swą tematyką najbardziej do melodii pieśni. Już w instrumentalnym ritornelu dają się wysłyszeć nawiązania do początku pieśni: wyraźniej wyczuwalny staje się on z wejściem głosu wokalnego. Otwarcie, w oryginalnej postaci, rozbrzmiewa na koniec arii ostatni wers pieśni („Was Gott will, daß geschicht” - „Co Bóg chce, to się dzieje”).

Bogata oprawę ma chorał końcowy. Partia wokalna jest co prawda prowadzona akordowo i prosto, i znów, podobnie jak część pierwsza wiąże kilka wersów pieśni w jeden odcinek; jest jednak wbudowana w bogatą partię orkiestralną (smyczki + drewniane instrumenty dęte; róg znowu wspiera sopran), której wdzięczny rytm siciliany zapewnia samodzielność także w odcinkach chóralnych.

### Liebster Gott, vergißt du mich - BWV Anh. I 209

1. [RECYTATYW]: Liebster Gott, vergißt du mich
2. [ARIA]: Liebster Gott, vergißt du mich
3. [RECYTATYW + ARIA]: Bei diesen Worten muß ein Schwert durch meine Seele gehen/Es ist genug, Herr Jesu, laß mich sterben
4. [CHORAL]: Warum betrübst du dich, mein Herz
5. [RECYTATYW]: Mein Geist erholt sich wieder
6. [ARIA]: Hör auf zu winseln und zu klagen

Muzyka do tej kantaty zaginęła. Że do tego tekstu, znajdującego się w zbiorze Georga Christiana Lehmsa „Gottgefälliges Kirchen-Opffer” z 1711 r. (29), Bach rzeczywiście skomponował muzykę, uprawdopodobnił Klaus Hofmann (*Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn” BWV 157*, w: BJ 1983). Czas powstania kompozycji wypada najpóźniej na rok 1725; nie jest jednak niemożliwe, że chodzi tu o utwór jeszcze z okresu weimarskiego. Szczegóły u Hofmanna *Ibidem*.

### Es wartet alles auf dich - BWV 187

NBA I/18, 93 - CW: ca 25 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] g C  
 „Es wartet alles auf dich, daß du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit. Wenn du ihnen gibest, so sammeln sie; wenn du deine Hand aufstust, so werden sie mit Güte gesättigt.”
2. RECITATIVO [B, b.c.] B-g C  
 Was Kreaturen hält das Große Rund der Welt!  
 Schau doch die Berge an, da sie bei tausend gehen;  
 Was zeuget nicht die Flut? Es wimmeln Ström und Seen.  
 Der Vögel großes Heer zieht durch die Luft zu Feld.  
 Wer nähret solche Zahl,

Und wer vermag ihr wohl die Notdurft abzugeben?  
Kann irgendein Monarch nach solcher Ehre streben?  
Zahlt aller Erden Gold ihr wohl ein einig Mahl?

## 3. ARIA [A, Ob. I + v. I, v. II, va, b.c.]

B  $\frac{3}{8}$ 

Du, Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut.  
Es träufet Fett und Segen  
Auf deines Fußes Wegen,  
Und deine Gnade ists, die allen Gutes tut.

## Parte 2

## 4. [BASSO SOLO. B, v. I + II, b.c.]

g C

„Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen:  
Was werden wir essen? was werden wir trinken?  
womit werden wir uns kleiden? Nach solchem  
allen trachten die Heiden. Denn euer himmlischer  
Vater weiß, daß ihr dies alles bedürft.“

## 5. ARIA [S, ob. I solo, b.c.]

Es C,  $\frac{3}{8}$  C

Gott versorget alles Leben,  
Was hienieden Odem hegt.  
Sollt er mir allein nicht geben,  
Was er allen zugesagt?  
Weichet, ihr Sorgen! Seine Treue  
Ist auch meiner eingedenk  
Und wird ob mir täglich neue  
Durch manch Vaterliebs-Geschenk.

## 6. RECITATIVO [S, sm., b.c.]

c-B C

Halt ich nur fest an ihm mit kindlichem Vertrauen  
Und nehm mit Dankbarkeit, was er mir zgedacht,  
So werd ich mich nie ohne Hülfe schauen,  
Und wie er auch vor mich die Rechnung hat gemacht.  
Das Grämen nützet nicht, die Mühe ist verloren,  
Die das verzagte Herz um seine Notdurft nimmt;  
Der ewig reiche Gott hat sich die Sorge auserkoren;  
So weiß ich, daß er mir auch meinen Teil bestimmt.

## 7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

g 3

**Gott hat die Erde zugericht',  
Läbts an Nahrung mangeln nicht;  
Berg und Tal, die macht er naß,  
Daß dem Vieh auch wächst sein Gras;  
Aus der Erden Wein und Brot  
Schaffet Gott und gibts uns satt,  
Daß der Mensch sein Leben hat.**

Wir danken sehr und bitten ihn,  
Daß er uns geb des Geistes Sinn,  
Daß wir solches recht verstehn,  
Stets in sein' Geboten gehn,  
Seinen Namen machen groß  
In Christo ohn Unterlaß:  
So singn wir recht das *Gratias*.

Kantata skomponowana została na dzień 4 sierpnia 1726 r. Należy do tej grupy, której teksty pochodzą z tego samego rocznika co kantaty Johanna Ludwiga Bacha (46-).

Tok myśli tekstu nawiązuje do relacji niedzielnej Ewangelii o nakarmieniu czterech tysięcy. Pierwsza połowa kantaty wychwala Boga jako dawcę wszelkiej strawy. Część pierwsza pochodzi z Psalmu CIV (wiersz 27 - 28), także następujący recytatyw przemawia językiem Psalmów, przy czym poeta między innymi znów chyba myślał o Psalmie CIV gdy pyta: „Was zeuget nicht die Flut? Es wimmeln Ström und Seen” („Czegoż nie płodzą fale morza? Roją się strumienie i jeziora”; por. Psalm CIV, 25: „Das Meer, das so groß und weit ist, da wimmelt ohne Zahl” - „W morzu zaś wielkim i bardzo szerokim, gdzie roi się ... bez liku”) lub gdy wspomina „der Vögel großes Heer” („ptactwa chmarę wielką”; Psalm CIV, 17: „Daselbst nisten die Vögel, und die Reiher wohnen auf den Tannen” - „Na których ptaki gniazda swe mają, i bocian na jedlinach ma dom swój”). Na koniec także przylegająca aria (część 3) jest oczywistą aluzją do słów Psalmu (Psalm LXV, 12: „Du krönest das Jahr mit deinem Gut, und deine Fußtapfen triefen von Fett” - „Koronujesz rok dobrocią twą, ścieżki twoje skrapiasz tłustością”).

Druga połowa zwraca się bardziej osobistymi słowy do chrześcijańskiego zboru. Wprowadzające słowo Jezusa (Mat. VI, 31-32) pochodzi z Kazania na górze; o jego prawdziwości - tak chce rzec poeta - świadczy nakarmienie czterech tysięcy i dlatego każdy chrześcijanin powinien - znamienne, że poeta wybiera tu formę pierwszej osoby - „z dziecięcą ufnością” powierzyć się trosce Boga. Strofy 4 i 6 pieśni „Singen wir aus Herzensgrund” Hansa Vogla (1563) zamykają kantatę.

Chór wstępny ukazuje Bacha u szczytu jego mistrzostwa. Rozbudowana szeroko, wstępna sinfonia dostarcza materiału tematycznego, wielokrotne powtarzanie którego w dalszym przebiegu utworu działa jako moment wnoszący jedność: to rozbrzmiewają rozwinięte partie jako ramy dla wbudowanego chóru części wokalne (31-), to poszczególne motywy jako figury towarzyszące samodzielnie prowadzonym partiom głosów wokalnych. W częściach wokalnych tekst jest podawany odcinkami na sposób dawnego motetu, w ostatniej części jest jednak jeszcze raz powtórzony w całości. Powstaje w ten sposób następujące ułożenie formy (kursywa = partia instrumentalna):

*Sinfonia wstępna (28 taktów)*

A Część chórowa swobodnie polifoniczna z kanonicznymi przebiegami i wbudowanym chórem

1. „Es wartet alles auf dich” („Wszystko to na cię oczekuje”). Kanoniczno - swobodnie polifoniczny blok chórowy (a), *instrumenty w dużej mierze towarzyszące samodzielnie*
2. „Es wartet ...” („Wszystko to ...”) i „daß du ihnen Speise gebest...” („abyś im dał pokarm...”). Dwutematowy kanoniczno - swobodnie polifoniczny blok chórowy (a+b), *instrumenty w dużej mierze prowadzone colla parte*
3. Chór wbudowany w *takty 6-13 sinfonii*

*Sinfonia, zmieniona i skrócona (17 taktów)*

B Fuga chórowa, *instrumenty początkowo colla parte, potem prowadzone bardziej samodzielnie (motywika sinfonii)*

Temat: „Wenn du ihnen gibest ...” („Gdy im dajesz ...”), kontrapunkt: „Wenn du deine Hand aufst ...” („gdy otwierasz rękę swoją”)

C Chór z pełnym tekstem (z reminiscencjami z a i b) wbudowany w *sinfonię, takt (12-) 16-28 (splęcenie z częścią B)*

Struktura ta jest charakterystyczna dla chórów opartych na wersetach biblijnych z dojrzałego lipskiego okresu Bacha: motetowa zasada szeregowania zapewnia powiązane z tekstem kształtowanie poszczególnych odcinków wokalnych, podczas gdy nałożona na nią zasada koncertu nadaje całemu utworowi jednolitość. Powtórzenie tekstu, w powiązaniu z reminiscencjami z części A w części C, nasuwa ogólne wrażenie bardzo swobodnie potraktowanej formy da capo.

Prosty recytatyw secco prowadzi do pierwszej arii (część 3), która z prawie hendlowskim przepychem chwali Boga utrzymującego życie. Zarazem jednak takt 3/8 wspierany drobnymi podziałami motywu nasuwa wrażenie uroczystego tańca. Jego urok podnosi jeszcze synkopowana rytmika prowadząca do nieregularnej okresowości instrumentalnego ritornelu: w miejsce zwykle preferowanego grupowania taktów po 2, 4 lub 8, znajdujemy tu ugrupowanie 2x3 + 3x4 takty.

Werset z Biblii otwierający drugą połowę kantaty jest, jako „vox Christi”, powierzony basowi solo (39-). Także i tu instrumenty ciągłymi powtórzeniami plastycznych motywów tej części nadają jej jednolitość.

Natomiast następująca aria (część 5) skonstruowana jest na zasadzie kontrastu dwu części. Uroczyste, punktowane rytmy i rozległa, kunsztowna melodia oboju solo charakteryzują pierwszą część arii, podczas gdy na słowa „Weicht ihr Sorgen” („Ustąpcie troski”; „un poco allegro”) melodyka zmienia się znowu na taneczną. Pod koniec z powtórzeniem instrumentalnego ritornelu powraca uroczysty charakter części pierwszej.

Instrumentacja obrana w ariach i chórach jest być może nieprzypadkowa; można mniemać, że Bach, poprzez następstwo: tutti - smyczki+I obój - skrzypce unisono - obój solo, próbuje oddać przechodzenie w myślach tekstu od spraw ogólnych do jednostkowych. Jeśli jest to trafne, to można by pojmować smyczkowy akompaniament następującego recytatywu (część 6) jako symbol bezpieczeństwa jednostki w Bożej miłości i w chrześcijańskim zborze, podobnie jak końcowy chorał, który łączy wszystkich wykonawców we wspólną czterogłosowość, w imieniu zgromadzonej gminy muzykowałby w jej zastępstwie.

Gesegnet ist die Zuversicht BWV Anh. I 1

Kantata pod tym tytułem była w 1770 r. oferowana pod nazwiskiem Bacha w składzie nut Breitkopfa w Lipsku; muzyka jednak się nie zachowała. Może tu wchodzić w grę pomylenie z utworem Georga Philippa Telemanna o takim samym tytule; por. Kritischer Bericht w NBA I/18, s. 118-.

### *Ósma niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Rzym. VIII, 12-17 (ci, których duch Boży prowadzi, ci są dziećmi Bożymi)

EWANGELIA: Mat. VII, 15-23 (z Kazania na górze: (ostrzeżenie przed fałszywymi prorokami: po owocach ich poznacie je)

### **Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz - BWV 136**

NBA I/18, 131 - CW: ca 21 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, cor., ob. I, ob. II d'am., sm., b.c.]

A 12

- „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz;  
prüfe mich und erfahre, wie ichs meine!”
2. RECITATIVO [T, b.c.] h-cis C  
 Ach, daß der Fluch, so dort die Erde schlägt,  
 Auch derer Menschen Herz getroffen!  
 Wer kann auf gute Früchte hoffen,  
 Da dieser Fluch bis in die Seele dringet,  
 So daß sie Sündendornen bringet  
 Und Lasterdisteln trägt.  
 Doch wollen sich oftmals die Kinder der Höllen  
 In Engel des Lichtes verstellen;  
 Man soll bei dem verderbten Wesen  
 Von diesen Dornen Trauben lesen.  
 Ein Wolf will sich mit reiner Wolle decken,  
 Doch bricht ein Tag herein,  
 Der wird, ihr Heuchler, euch ein Schrecken,  
 Ja unerträglich sein.
3. ARIA [A, ob. d'am. I, b.c.] fis C,  $\frac{12}{8}$ , C  
 Es kömmt ein Tag,  
 So das Verborgne richtet,  
 Vor dem die Heuchelei erzittern mag.  
 Denn seines Eifers Grimm vernichtet,  
 Was Heuchelei und List erdichtet.
4. RECITATIVO [B, b.c.] h-h C  
 Die Himmel selber sind nicht rein,  
 Wie soll es nun ein Mensch vor diesem Richter sein?  
 Doch wer durch Jesu Blut gereinigt,  
 Im Glauben sich mit ihm vereinigt,  
 Weiß, daß er ihm kein hartes Urteil spricht.  
 Kränkt ihn die Sünde noch,  
 Der Mangel seiner Werke,  
 Er hat in Christo doch  
 Gerechtigkeit und Stärke.
5. ARIA [T, B, v. I + II, b.c.] h  $\frac{12}{8}$   
 Uns treffen zwar der Sünden Flecken,  
 So Adams Fall auf uns gebracht.  
 Allein, wer sich zu Jesu Wunden,  
 Dem großen Strom voll Blut gefunden,  
 Wird dadurch wieder rein gemacht.
6. CHORAL [S, A, T, B, v. I, b.c. (+ cor., d. drawn., v. II, va)] h C  
**Dein Blut, der edle Saft,  
 Hat solche Stärk und Kraft,  
 Daß auch ein Tröpflein kleine  
 Die ganze Welt kann reine,  
 Ja, gar aus Teufels Rachen  
 Frei, los und ledig machen.**

W przekazanym nam kształcie utworu pochodzi z pierwszego lipskiego rocznika kantat Bacha i został po raz pierwszy wykonany 18 lipca 1723 r. Różne oznaki przebadanych źródeł pozwalają jednak przypuszczać, że Bach sięgnął tu do kompozycji wcześniejszej. Tylko część w takcie 12/8 pierwszej arii, jak również końcowy chorał, są bezspornie skomponowane ad hoc; nasuwa to myśl o świeckim pierwowzorze pozostałych części lub ewentualnie o kantacie kościelnej innego przeznaczenia (stąd z innym chorałem końcowym!). Jednak nic bliższego na ten temat do tej pory nie udało się ustalić.



Nieznanym jest też autor tekstu, którego myśli ściśle opierają się na Ewangelii niedzielnej (spostrzeżenie, które mogłoby przemawiać przeciwko wyrażonemu właśnie podejrzeniu o parodię). Ostrzeżenie przed fałszywymi prorokami prowadzi w części wstępnej do prośby o należytą wiarę słowami Psalmu CXXXIX, 23. Część druga stanowi nawiązanie do grzechu pierwotnego: pytanie Jezusa „izali zbierają z ciernia grona winne, albo z ostu figi?” budzi wspomnienie Pierwszej Księgi Mojżeszowej III, 17-18 („przeklęta będzie ziemia dla ciebie ... ciernie i osset rodzić będzie tobie”), do której nawiązuje początek recytatywu „Ach, daß der Fluch, so dort die Erde schlägt” („Ach, że przekleństwo, które w ziemię tam uderza”). W części trzeciej końcowe słowa Ewangelii („Nie każdy, który mi mówi: Panie, Panie! wnijdzie do królestwa niebieskiego...”) dają okazję do przestrogi przed obłudą. Teraz okazuje się, jak istotne jest wskazanie na wyklęcie Adama dla zrozumienia konstrukcji tekstu: oba podwójne człony recytatywu - aria (część 2-3, 4-5) oparte są na kontraście między upadkiem Adama a pojednaniem przez śmierć Jezusa, na przeciwstawieniu, które znajduje się wielokrotnie już u Pawła (Jezus jako nowy Adam: np. Rzym. V, 14, I Kor. XV, 22 i 45). Część czwarta przynosi przełom poprzedzony aluzją do Hioba XV, 15 („i niebiosa nie są czyste w oczach jego”): kto przyjmuje z wiarą ofiarę Jezusa, ten jest usprawiedliwiony na przekór „niedostatkowi uczynków swoich”. To samo mówi także część piąta i chorał końcowy, dziewiąta strofa pieśni „Wo soll ich fliehen hin” Johanna Heermanna (1630).

Chór wejściowy ma formę rozległej fugi, w której rozwoju jest jednak pewien niedostatek docelowego dążenia. Zaraz na początku zostaje do kompozycji wprowadzony *cały* tekst; dopiero w drugiej połowie niektóre wytrzymywane tony i homofoniczne wołania „prüfe mich” („doświadcz mię”) uzyskują skromne znaczenie jako zaczątki interpretacji tekstu. Także zasadniczy temat fugi:



pojawia się znacznie częściej w głosach zewnętrznych niż w głosach środkowych, co może dałoby się wytłumaczyć prawdopodobną historią powstania tej części i mogłoby wskazywać na pierwowzór o skromnej ilości głosów. Podobnie niezwykle jest instrumentalne obramowanie ritornelami, które ma charakter raczej koncertujący niż stosowny do fugi, jak również rozpoczęcie części wokalnej „dewizą”, po której następuje jeszcze półtora taktu instrumentalnego, zanim naprawdę zacznie się fuga. Wreszcie także rola przydzielona instrumentom jest bardzo różna: dwa oboje (obój i obój miłosny) nie są prowadzone samodzielnie, lecz w ritornelach idą razem z obojgiem skrzypiec, a w częściach wokalnych z sopranem. Wśród smyczków dominują pierwsze skrzypce z ich prawie stale przebiegającym, lecz nietematycznym, figuracyjnym ruchem szesnastek, podczas gdy drugie skrzypce najczęściej, a wiola i continuo prawie stale, postępują ruchem ósemkowym lub spokojniejszym; róg podaje na początku ritornelu temat główny (por. wyżej) i także w dalszym przebiegu utworu prowadzony jest samodzielnie. Jeśli chodzi o formę, utwór zbudowany jest z dwóch połówek (AA'): dwa bloki chórowej fugi o tym samym temacie obramowane są, i przedzielone, partiami instrumentalnymi.

Recytatyw *secco* prowadzi do pierwszej arii (część 3), utworu z obojem miłosnym *obbligato*, którego pełne wyrazu figuracje pasują do przestrzegającego tekstu, nawet jeśli ten mia-

być wtórnego pochodzenia. Kontrastująca część środkowa („presto”) „Denn seines Eifers rimm vernichtet...” („Gdyż gorącość jego gniewu zniszczy...”) została, jak to już wspomniano, dołączona ad hoc później.

Także drugi recytatyw (część 4) jest recytatywem secco, jedynie końcowe takty zatrącają arioso. Po nim następuje duet z głosem obbligato wykonywanym w unisonowym chórze przez połączone skrzypce, który swym to imitacyjnym, to homofonicznym prowadzeniem losów zbliżony jest do świeckich duetów z lat pobytu w Köthen, który jednak z drugiej strony jest w pełni dopasowany do tekstu: np. w wejściu na „Allein” („atoli”), modulujących rzejściach na „Jesu Wunden” („Jezusa rany”) i sekwencjach pasaży na „Strom” („strumień”).

Prosty chorał końcowy na melodię „Auf meinen lieben Gott” jest poszerzony do pięciu losów dzięki samodzielnemu prowadzeniu pierwszych skrzypiec. Czy Bach chciał może przez to podniesienie rangi chorału przeciwdziałać będącej skutkiem (?) parodii indyferencji części wstępnej?

### Vo Gott der Herr nicht bei uns hält - BWV 178

IBA I/18, 161 - CW: ca 23 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.]

a c

**Wo Gott der Herr nicht bei uns hält,  
Wenn unsre Feinde toben,  
Und er unser Sach nicht zufällt  
Im Himmel hoch dort oben,  
Wo er Israel Schutz nicht ist  
Und selber bricht der Feinde List,  
So ists mit uns verloren.**

2. RECITATIVO [+ CHORAL A, b.c.]

C-e c

**Was Menschenkraft und -witz anfäht,  
Soll uns bilig nicht schrecken;  
Denn Gott der Höchste steht uns bei  
Und machet uns von ihren Stricken frei.  
Er sitzt an der höchsten Stätt,  
Er wird ihrn Rat aufdecken.  
Die Gott im Glauben fest umfassen,  
Will er niemals versäumen noch verlassen;  
Er stürzet der Verkehrten Rat  
Und hindert ihre böse Tat.  
Wenn sies aufs klügste greifen an,  
Auf Schlangenlist und falsche Ränke sinnen,  
Der Bosheit Endzweck zu gewinnen;  
So geht doch Gott ein ander Bahn:  
Er führt die Seinigen mit starker Hand  
Durchs Kreuzesmeer in das gelobte Land,  
Da wird er alles Unglück wenden.  
Es steht in seinen Händen.**

3. ARIA [B, v. I + II, b.c.]

G g

Gleichwie die wilden Meereswellen  
Mit Ungestüm ein Schiff zerschellen,  
So raset auch der Feinde Wut  
Und raubt das beste Seelengut.  
Sie wollen Satans Reich erweitern,  
Und Christi Schifflein soll zerscheitern.

4. CHORAL [T, ob. d'am. I, II, b.c.] h C  
**Sie stellen uns wie Ketzern nach,**  
**Nach unserm Blut sie trachten;**  
**Noch rühmen sie sich Christen auch,**  
**Die Gott allein groß achten.**  
**Ach Gott, der teure Name dein**  
**Muß ihrer Schalkheit Deckel sein,**  
**Du wirst einmal aufwachen.**
5. CHORAL ET RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.] h C  
**Auf sperren sie den Rachen weit,**  
 Bas  
 Nach Löwenart mit brüllendem Getöse;  
 Sie fletschen ihre Mörderzähne  
**Und wollen uns verschlingen.**  
 Tenor  
 Jedoch,  
**Lob und Dank sei Gott allezeit;**  
 Tenor  
 Der Held aus Juda schützt uns noch,  
**Es wird ihn' nicht gelingen.**  
 Alt  
 Sie werden wie die Spreu vergehn,  
 Wenn seine Gläubigen wie grüne Bäume stehn.  
**Er wird ihn Strick zerreißen gar**  
**Und stürzen ihre falsche Lehr.**  
 Bas  
 Gott wird die törichten Propheten  
 Mit Feuer seines Zornes töten  
 Und ihre Ketzerei verstören.  
**Sie werdens Gott nicht wehren.**
6. ARIA [T, sm., b.c.] e C  
 Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft!  
 Sprich nicht: Die Frommen sind verlorn,  
 Das Kreuz hat sie nur neu geboren.  
 Denn denen, die auf Jesum hoffen,  
 Steht stets die Tür der Gnaden offen;  
 Und wenn sie Kreuz und Trübsal drückt,  
 So werden sie mit Trost erquickt.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a C  
**Die Feind sind all in deiner Hand,**  
**Darzu all ihr Gedanken;**  
**Ihr Anschläg sind dir, Herr, bekannt,**  
**Hilf nur, daß wir nicht wanken.**  
**Vernunft wider den Glauben ficht,**  
**Aufs Künftge will sie trauen nicht,**  
**Da du wirst selber trösten.**
- Den Himmel und auch die Erden**  
**Hast du, Herr Gott, gegründet;**  
**Dein Licht laß uns helle werden,**  
**Das Herz uns werd entzündet**  
**In rechter Lieb des Glaubens dein,**  
**Bis an das End beständig sein.**  
**Die Welt laß immer murren.**

Utwór jest kantatą chorałową (40-) i został wykonany po raz pierwszy 30 lipca 1724 r.  
 Pieśń kościelna będąca jego podstawą, to poetyckie przetworzenie Psalmu CXXIV prze:

ustusa Jonasa (1524), które ze względu na swą treść - ostrzeżenie przed wrogami Chrystusa - aże się łatwo powiązać z niedzielną Ewangelią, przy czym w szczególności zwrot „Ach Gott, er teure Name dein muß ihrer Schalkheit Deckel sein” („Ach Boże, drogie imię twe musi być rzykrywką dla ich przebiegłości”) odpowiada prorocztwu Jezusa, że nie wszyscy, którzy do niego mówią „Panie, Panie!” wejdą do królestwa niebieskiego.

Gdy w pół wieku później muzykolog z Getyngi, Johann Nikolaus Forkel, wypożyczył za wa luidory od Friedemanna Bacha kantaty chorałowe Bacha, wykorzystał okazję by odpisać obie dwie, które mu się szczególnie spodobały. Wybrał wtedy „Es ist das Heil uns kommen her” 371-) oraz dzieło tu rozważane. Niełatwo powiedzieć, dlaczego jego wybór padł akurat na te wa utwory. W naszej kantacie mogła go może pociągać dramatyczność obu arii, ale pewnie ıkże nagromadzenie opracowań chorałowych. Istotnie, nieznany redaktor tekstu tym razem z 8 trofowej pieśni zachował pełnych 6 strof, mianowicie oprócz początkowej i dwóch (!) strof ońcowych jeszcze strofy 2, 4 i 5, - tekst strof 2 i 5 rozszerzył o tropowe recytatywowe wstawki. edynie strofy 3 i 6 przetworzył poetycko, każdą na jedną arię. W tekście tropów do części piątej oeta dostrzega sposobność specjalnej aluzji do niedzielnej Ewangelii z jej ostrzeżeniem przed ıszywyymi prorokami: „Gott wird die törichten Propheten mit Feuer seines Zornes töten” („Bóg abije głupich proroków ogniem swego gniewu”).

Chór wstępny ucieleśnia preferowany przez Bacha typ otwierającego utworu chórowego: / tematycznie samodzielną partię orkiestry wpleciony jest, wers po wersie, chorał wykonywa- y przez chór. Melodia pieśni znajduje się w sopranie, wzmocnionym przez róg; dolne głosy odtrzymują ją partią po części akordową, po części swobodnie polifoniczną z przygodnymi kłonnościami do imitacji. Oba początkowe wersy ze względu na swą treść pobudziły widocz- ie Bacha do ich muzycznego skonstrastowania:

„Wo Gott der Herr nicht bei uns hält” („Jeśli by Bóg nie trzymał z nami”): prosta homofonia, długo wytrzymywany akord na „hält” („trzyma”),

„wenn unsre Feinde toben” („gdy nasze wrogi szaleją”): polifonia, punktowane rytmy, szesnastkowe biegniki.

Dopuscił jednak tę samą muzykę także dla drugiego Stollen pieśni, choć jego tekst („und r unsrer Sach nicht zufällt im Himmel hoch dort oben” - „i naszej sprawie by nie dostawał w iebiesiech tam na górze”) nie daje żadnego pretekstu do przeciwstawnego potraktowania bu wersów. Partia orkiestry z dwoma obojami, smyczkami i continuo, ze swymi ruchliwymi gurami szesnastkowymi, a jeszcze bardziej ze swym energicznym, punktowanym rytmem, ydaje się być inspirowana przede wszystkim obrazem szalejących wrogów; utrzymywanie ıś przez instrumenty wejściowej tematyki zapewnia całemu utworowi (poza wskazanym ontrastem w traktowaniu głosów wokalnych) imponującą jednolitość.

Kontrapunktycznym majstersztykiem jest tropowany chorał, część druga. Wstawki recy- itywowe są skomponowane jako recytatywy secco, natomiast odcinki chorału wykonywane / wartościami półnutowych są nieustannie kontrapunktowane dyminucją danego wersu pie- ni w wartościami ósemkowych przez continuo:

Musical score for Alto and Continuo. The Alto part is in treble clef with a 'Presto' marking and a common time signature. The lyrics 'Was Menschenkraft itd.' are written below the notes. The Continuo part is in bass clef with a common time signature and features a rhythmic pattern of sixteenth notes.

Część trzecia jest inspirowana wyobrażeniem „dzikich fal morskich” („wilden Meereswellen”), których wznoszenie się i opadanie odzwierciedla tak prowadzenie melodii smyczkowych głosów obbligato (skrzypce I i II) jak i głosów wokalnych, a także continua. Od basu żąda się gwałtownych koloratur na słowie „Meereswellen” („morskie fale”), później na „erweitern” („poszerzyć”) i szczególnie na „zerscheitern” („rozbić”).

Dosłownie zachowanej czwartej strofie chorału odpowiada także w muzyce wierne zachowanie nie ozdobionej melodii pieśni w tenorze. Chorał jest wpleciony w nacechowaną motywicznie, jednorodną partię instrumentalną dwóch obojów miłosnych oraz continua, która tu występuje jako równoprawny partner wyższych głosów instrumentalnych.

Część piąta, podobnie jak część druga, jest poszerzoną tropami strofą chorału, jednak muzyczne opracowanie obu tekstów znacznie się różni. Jeśli całą część drugą Bach oddał jednemu tylko głosowi wokalnemu - altowi, to teraz wprowadza zróżnicowanie: wersy chorału brzmią w prostej, czterogłosowej partii chórowej (tylko na słowa „und stürzen” - „i obali” - nie pozwala Bach umknąć sposobności do wprowadzenia nawiązującej do tekstu figury szesnastkowej w basie), natomiast wstawki recytatywowe przypadają kolejno basowi, tenorowi, altowi i ponownie basowi. Continuo, które jest prowadzone samodzielnie także w częściach chorałowych, jest na wskroś opanowane przez trójdzwiękowy motyw nadający całemu utworowi jednolitość i narzucający także partiom recytatywowym śpiew metrycznie usztywniony.

Część szóstą nie tylko należy do najwdzięczniejszych części dzieła, ale jest zarazem tą, która w czasach Bacha zyskiwała treściowo najbardziej aktualne znaczenie, jako że występuje polemicznie przeciwko „chwijnemu rozumowi”. Pierwotny tekst wyjściowy, Psalm CXXIV, nie wymienia rozumu w ogóle. Pieśń Justusa Jonasa zawiera co prawda *passus*, że łaska Boga jest dla rozumu niepojęta, lecz w żadnym wypadku nie tu leży właściwy cel strofy, jej zadaniem jest raczej nadanie starotestamentowemu Psalmowi ewangelicznego sensu. Brzmi ona w ujęciu z czasów Bacha:

„Ach Herr Gott! wie reich tröstet du,  
Die gänzlich sind verlassen;  
Die Gnadentür steht nimmer zu,  
Vernunft kann das nicht fassen,  
Sie spricht: „Es ist nun alls verlorn”,  
Da doch das Kreuz hat neu geborn,  
Die deiner Hülff erwarten.”

(por. EKG 193, strofa 4)

(„Ach, Panie Boże, jakże obfita  
Pociecha opuszczonego;  
Nigdy nie zamknięte łaski wrota,  
Rozum nie chwyta tego,  
Mówi: „stracone wszystko”,  
Lecz Krzyż rodzi na nowo,  
Twej pomocy chcącego.”)

Natomiast w wieku Oświecenia starcie apologetyki z racjonalizmem stało się problemem naczelnym. Nie tylko więc Bachowski autor poetyckiego tekstu wysuwa na początek arii nakaz milczenia dla rozumu, ale także sam Bach wysuwa *ritornel* arii - utwór z towarzyszeniem smyczków - z jego synkopami i dygocącymi figurami, z wyobrażenia chwiania się (rozumu); pośród tego wciąż na nowo brzmią akordowe akcenty: „schweig!” („milcz!”). Tylko część środkowa tej wysoce dramatycznej arii uspokaja się przelotnie na słowa „so werden sie mit Trost erquickt” („będą pociechą pokrzepieni”; *fermata*, „*adagio*”), nim powróci swobodnie da *capo* części głównej.

Część siódma zamyka kantatę prostym czterogłosowym chorałem.

**Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist - BWV 45**

NBA I/18, 199 - CW: ca 23 min.

1. [CHÖR. S, A, T, B, fl. tr. I, II, ob. I, ob. II d'am., sm., b.c.] E ♯  
 „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist und was  
 der Herr von dir fordert, nämlich: Gottes Wort  
 halten und Liebe üben und demütig sein vor  
 deinem Gott.“
2. RECITATIVO [T, b.c.] H-gis C  
 Der Höchste läßt mich seinen Willen wissen  
 Und was ihm wohlgefällt;  
 Er hat sein Wort zur Richtschnur dargestellt,  
 Wornach mein Fuß soll sein geflissen  
 Allzeit einherzugehn  
 Mit Furcht, mit Demut und mit Liebe  
 Als Proben des Gehorsams, den ich übe,  
 Um als ein treuer Knecht dereinsten zu bestehn.
3. ARIA [T, sm., b.c.] cis  $\frac{3}{8}$   
 Weiß ich Gottes Rechte,  
 Was ists das mir helfen kann,  
 Wenn er mir als seinem Knechte  
 Fordert scharfe Rechnung an?  
 Seele! denke dich zu retten,  
 Auf Gehorsam folget Lohn;  
 Qual und Hohn  
 Drohet deinem Übertreten!

Parte seconda

4. ARIOSO [B, sm., b.c.] A C  
 „Es werden viele zu mir sagen an jenem Tage: Herr,  
 Herr! haben wir nicht in deinem Namen geweissaget,  
 haben wir nicht in deinem Namen Teufel ausgetrieben?  
 Haben wir nicht in deinem Namen viel Taten getan?  
 Denn werde ich ihnen bekennen: Ich habe euch noch  
 nie erkannt, weichet alle von mir, ihr Übeltäter!“
5. ARIA [A, fl. tr. I, b.c.] fis C  
 Wer Gott bekennt  
 Aus wahren Herzensgrund,  
 Den will er auch bekennen.  
 Denn der muß ewig brennen,  
 Der einzig mit dem Mund  
 Ihn Herren nennt.
6. RECITATIVO [A, b.c.] E-E C  
 So wird denn Herz und Mund selbst von mir Richter sein,  
 Und Gott will mir den Lohn nach meinem Sinn erteilen;  
 Trifft nun mein Wandel nicht nach seinen Worten ein,  
 Wer will hernach der Seelen Schaden heilen?  
 Was mach ich mir denn selber Hindernis?  
 Des Herren Wille muß geschehen;  
 Doch ist sein Beistand auch gewiß,  
 Daß er sein Werk durch mich mög wohl vollendet sehen.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] E C  
**Gib, daß ich tu mit Fleiß,  
 Was mir zu tun gebühret,**

Worzu mich dein Befehl  
In meinem Stande führet!  
Gib, daß ichs tue bald,  
Zu der Zeit, da ich soll;  
Und wenn ichs tu, so gib,  
Daß es gerate wohl!

Kantata napisana na 11 sierpnia 1726 r., należy do tych dzieł, których teksty pochodzą z tego samego rocznika co kantaty kapelmistrza z Meiningen, Johanna Ludwiga Bacha (46-), a i w samej muzyce obu kuzynów można dostrzec pewne powiązania.

Słowami proroka Micheasza (VI, 8) nawiązuje nieznany poeta w części otwierającej do słów Jezusa z Ewangelii niedzielnej „z owoców ich poznaćcie je” i „... ale który czyni wolę Ojca mego, który jest w niebiesiech”. W madrygałowej poezji myśl ta - Bóg objawia ludziom swą wolę i żąda jej spełniania - zostaje następnie rozwinięta. Poeta przywołuje przy tym biblijne obrazy sługi, który zna wolę pana swego (Łuk. XII, 42 i następne, zwłaszcza 47) i musi zdać przed nim rachunek (Łuk. XVI, 1-9). Druga połowa kantaty rozpoczyna się dosłownym cytatem końcowych słów niedzielnej Ewangelii, z którym znów powiązane zostają biblijne aluzje: następująca aria jest parafrazą słów Jezusa „Wszelki tedy, któryby mię wyznał przed ludźmi, wyznam go Ja też przed Ojcem moim, który jest w niebiesiech” (Mat. X, 32). Poetycki tekst zamyka pocieszające wskazanie, że Bóg nie tylko żąda wypełniania swej woli, lecz także obiecał udzielać swej pomocy. Kantata kończy się drugą strofą pieśni „O Gott, du frommer Gott” Johanna Heermanna (1630).

Chór wstępny jest jednym ze wspaniałych przykładów owych wielopostaciowych, a przy tym rozwiniętych z jednego, jedyne go tematu, chórów dojrzałego Bacha. Wielopostaciowość ta osiągnęta jest przez odmiany w budowie utworu: od trójczłonowego imitacyjnego kompleksu („Es ist dir gesagt” - „Powiedziano ci”) wprowadzającego część chórową, przez następującą potem ekspozycję chórowej fugi, do chóru wbudowanego (31-) w powtórzenie części wprowadzającej sinfonii instrumentalnej. Przez wielokrotne powtórzenia poszczególnych części - nie powraca tylko ekspozycja fugi - i następujące przez to zmiany od postaci fugi do postaci koncertu i vice versa - przy czym przewagę w kompozycji osiąga to chór, to instrumenty - osiągnięta zostaje ta wielość w (tematycznej) jedności, która znamionuje pełne rozmachu lipskie chóry Bacha do słów Biblii.

Dwa recytatywy i dwie arie zgrupowane są symetrycznie wokół biblijnych słów Nowego Testamentu stanowiących centrum dzieła i zarazem początek drugiej połowy. Recytatywy są skomponowane jako proste recytatywy „secco” tylko z towarzyszeniem continua i służą jedynie dobitnemu podaniu tekstu. Pierwsza z obu arii (część 3) wymaga pełnego akompaniamentu smyczków; wprowadza mocne akcenty rytmiczne i można w niej dostrzec przejrzyste periodyczne podziały - dwie cechy, które zbliżają ją do tańca. Formalnie jest dwuczęściowa, bez da capo.

Solo basowe, pojmowane tu jako „vox Christi” (39-), otwiera słowami Jezusa drugą połowę kantaty. Znów towarzyszą smyczki, tym razem w żywym ruchu szesnastkowym, który przydaje groźnym słowom akcentów wzburzenia. Utwór, oznaczony przez Bacha jako „arioso”, w swej muzycznej substancji jest w dużej mierze określony przez instrumentalny prolog, który przenoszony do różnych tonacji (A,E,fis,A) powraca - także w partiach wokalnych - czterokrotnie, najczęściej przy tym mało zmieniony (za trzecim razem jest co prawda tylko zaznaczony). Owa instrumentalna partia stanowi jakby uprzednio przygotowane ramy dla

basowego solo, w obrębie których melodykę śpiewu cechują śmiałe skoki interwałowe i bogate koloratury.

Także w szesnastkowych figurach następującej teraz drugiej arii (część 5) zdaje się jeszcze pobrzmiwać coś z tego wzburzenia ariosa; a przecież skromna głosowo obsada (flet solo, alt, continuo) stanowi znaczny, podkreślony jeszcze przez pocieszający tekst, kontrast z częściami poprzedzającymi. Jeszcze dalej idące rozpogodzenie przynoszą przeważnie jasne harmonie durowe następującego teraz recytynu i końcowego chorału, które nadają „surowej” drugiej połowie kantaty odprężające zakończenie.

### *Dziewiąta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOŁA: I Kor. X, 6-13 (ostrzeżenie przed bałwochwalstwem i zadufaniem; pociecha w pokuszeniu)

EWANGELIA: Łuk. XVI, 1-9 (podobieństwo o nieuczciwym zarządcy)

### **Herr, gehe nicht ins Gericht - BWV 105**

NBA I/19, 3 - CW: ca 25 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B; sm. + cor., ob. I, II; b.c.] g C. ♯  
 „Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht!  
 Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht.”
2. RECITATIVO [A, b.c.] c-B C  
 Mein Gott, verwirf mich nicht,  
 Indem ich mich in Demut vor dir beuge,  
 Von deinem Angesicht.  
 Ich weiß, wie groß dein Zorn und mein Verbrechen ist,  
 Daß du zugleich ein schneller Zeuge  
 Und ein gerechter Richter bist.  
 Ich lege dir ein frei Bekenntnis dar  
 Und stürze mich nicht in Gefahr,  
 Die Fehler meiner Seelen  
 Zu leugnen, zu verhehlen!
3. ARIA [S, ob., sm. (senza b.c.)] Es  $\frac{3}{4}$   
 Wie zittern und wanken  
 Der Sünder Gedanken,  
 Indem sie sich untereinander verklagen  
 Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.  
 So wird ein geängstigt Gewissen  
 Durch eigene Folter zerissen.
4. RECITATIVO [B, sm., b.c.] B-Es C  
 Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß,  
 Der alle Schuld ersetzt,  
 So wird die Handschrift ausgetan,  
 Wenn Jesus sie mit Blute netzet.  
 Er heftet sie ans Kreuze selber an,  
 Er wird von deinen Gütern, Leib und Leben,  
 Wenn deine Sterbestunde schlägt,  
 Dem Vater selbst die Rechnung übergeben.  
 So mag man deinen Leib, den man zum Grabe trägt,  
 Mit Sand und Staub beschütten,



- Dein Heiland öffnet dir die ewgen Hütten.
5. ARIA [T, cor., sm., b.c.] B C  
 Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen,  
 So gilt der Mammon nichts bei mir.  
 Ich finde kein Vergnügen hier  
 Bei dieser eitlen Welt und irdschen Sachen.
6. CHORAL [S, A, T, B, sm., b.c. (+ cor., ob. I, II)] g C<sup>♯</sup>/<sub>8</sub>  
**Nun, ich weiß, du wirst mir stillen**  
**Mein Gewissen, das mich plagt.**  
**Es wird deine Treu erfüllen,**  
**Was du selber hast gesagt:**  
**Daß auf dieser weiten Erden**  
**Keiner soll verloren werden,**  
**Sondern ewig leben soll,**  
**Wenn er nur ist Glaubens voll.**

Kantata pochodzi z pierwszego lipskiego rocznika Bacha i została skomponowana na 25 lipca 1723 r. Nieznany autor tekstu wybiera z przypowieści niedzielnej Ewangelii myśl, że człowiek nie ostoi się przed sądem Bożym, oraz radę „czyńcie sobie przyjaciół z mammony niesprawiedliwości” (Łuk. XVI, 9), którą odnosi do Jezusa: ofiara jego śmierci gładzi nasze grzechy (część 4) dlatego jedynie ważnym jest czynić w nim sobie przyjaciela (część 5).

Do wstępnej sentencji posłużył Psalm CXLIII, 2, a obraz obciążonego winami człowieka przedstawiany jest także w dalszych częściach aluzjami do różnych miejsc w Biblii: początek drugiej części oparty jest na Psalmie LI, 13 („Nie odrzucaj mię od oblicza twego”); określenie „prędki świadek” znajduje się u Malachiasza III, 5 („Ale się do was przybliżę z sądem, i będę świadkiem prędkim przeciwko czarownikom, i przeciwko cudzołożnikom ...”); w arii sopranowej (część 3) podchwycony jest obraz z Listu do Rzymian II, 15 („myśli wspólnie siebie oskarżających albo też wymawiających”); a że Jezus wymazał list dłużny, który nas oskarżał, i przybił go do krzyża (por. część 4), to również słowa Pawłowe znajdujące się w Liście do Kolosan II, 14. Chorał końcowy jest jedenastą strofą pieśni „Jesu, der du meine Seele” Johana Rista (1641).

Chór wstępny Bach kształtuje dwuczęściowo postępując, na sposób motetu, za gramatyczną budową tekstu. Pierwszą połowę tworzy, wprowadzone przez 8 taktów instrumentalnych, „adagio” z nagłówkiem Quasi-Preludium („Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht” - „Nie pozywaj na sąd sługi swego”) łączące chórowe odcinki o swobodnej polifonii z samodzielną partią orkiestry, a kończące się chórem wbudowanym (31-) w pełny instrumentalny prolog. Teraz następuje - po orkiestralnym interludium nad organową nutą pedałową D - fuga chórowa („Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht” - „albowiem przed tobą nie będzie żaden żyjący sprawiedliwy”) z instrumentami prowadzonymi colla parte, mogąca służyć za wzór fugi permutacyjnej (26). W obu częściach tego wstępnego utworu chórowi początkowo towarzyszy tylko continuo, instrumenty dołączają się dopiero w drugim odcinku, tak że możemy przyjąć, iż Bach podzielił chórzystów, jak w wielu poprzedzających kantatach tego rocznika, na „koncercistów” i „ripienistów”, i tym ostatnim dozwalał wejść dopiero wraz z instrumentami.

Po prostym, ale pełnym wyrazu recytatywie secco, jako część trzecia następuje jedna z najoryginalniejszych i zarazem najbardziej ekspresyjnych arii Bacha. Brak oparcia grzesznika, drżenie i chwiejność jego myśli, ich „wzajemne oskarżanie się” ([ihr] „Sich - untereinander - Verklagen”), wszystko to zostaje przeniesione do muzyki. Continuo milczy: brak stałego

fundamentu muzyki i - w przenośnym sensie - fundamentu ludzkiej egzystencji. W zastępstwie, głos podstawy przejmując powtarzanymi ósemkami wiola; dwoje skrzypiec maluje, jako wypełnienie harmoniczne, tremolem szesnastek drzenie, o którym mówi tekst. Na tym tle obój obbligato z ekspresywną gestyką kreśli obraz zataczającego się bez celu grzesznego sumienia. Nagromadzone, ciągle zmieniające się akordy septymowe malują obraz dręczącej sytuacji bez wyjścia. Po zakończeniu instrumentalnego ritornelu głos wokalny podejmuje tematykę oboju zarazem dalej ją rozwijając: na słowa „indem sie sich untereinander verklagen...” („gdą się wzajemnie oskarżają...”) powstają nowe, nie przygotowane ritornelem kanoniczne figury między sopranem i obojem, obrazujące gonitwę wzajemnie się oskarżających lub usprawiedliwiających myśli. Po swobodnym powtórzeniu tej części A następuje krótsza część B, o swobodniejszej, jednak także wyznaczonej muzyczną substancją ritornelu tematyce; powtórzenie instrumentalnego ritornelu kończy ten wywierający głębokie wrażenie utwór.

Drugi recytatyw (część 4) jest utworem z udziałem smyczków, który Bach ukształtował jako „*accompagnato* nacechowane tematycznie” dla nadania dobitności tekstowi. Ten oto bowiem przynosi rozstrzygający zwrot: wskazanie na poręczenie za grzeszników, które złożył swą śmiercią Jezus. Także następująca aria różni się krańcowo od poprzedniej. Do orkiestry smyczkowej dochodzi róg, ogrywany nieustannie szybkimi figuracjami przez pierwsze skrzypce; melodyka jest śpiewna, prawie taneczna, rytmika i harmonika są swobodne i pozwalają dostrzec przejrzyste ugrupowania w budowie.

W części końcowej chorał, wykonywany homofonicznie kolejnymi wersami przez chór, wbudowany jest w partię orkiestrową, która podejmuje jeszcze raz tremolo (rozbrzmiewające znacząco w części wstępnej w kołaczących ósemkach *continua*) uprzednio nadające piętno arii „*Wie zittern und wanken*” („Jakże drżą i chwieją się”). Teraz tremolo to charakteryzuje słowa tekstu „*du wirst mir stillen mein Gewissen, das mich plagt*” („ukoisz me sumienie, które mnie dręczy”) stopniowym spowalnianiem: drżące sumienie uspokaja się. Wychodząc od repetowanych szesnastek ruch spokojnie do ósemkowych trioli (notowanych w takcie 12/8), potem do zwykłych ósemek, do ósemkowych trioli (znów notowanych w takcie 12/8), w których dwie pierwsze ósemki złączone są w ćwierćnutę, aż do ruchu w ćwierć- i półnutach, w których kantata kończy się pojednaniem - dzieło, które można zaliczyć do najwspanialszych przedstawień duszy w barokowej i chrześcijańskiej sztuce.

## Was frag ich nach der Welt - BWV 94

NBA I/19, 45 - CW: ca 23 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, fl.tr., ob. I, II, sm., b.c.]

D C

**Was frag ich nach der Welt  
Und allen ihren Schätzen,  
Wenn ich mich nur an dir,  
Mein Jesu, kann ergötzen!  
Dich hab ich einzig mir  
Zur Wollust fürgestellt,  
Du, du bist meine Ruh:  
Was frag ich nach der Welt!**

2. ARIA [B, b.c.]

h C

Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten,  
Der bald verschwindet und vergeht,  
Weil sie nur kurze Zeit besteht.  
Wenn aber alles fällt und bricht,

- Bleibt Jesus meine Zuversicht,  
An dem sich meine Seele hält.  
Darum: was frag ich nach der Welt!
3. RECITATIVO [+ CHORAL. T, ob. d'am. I, II, b.c.] G  $\frac{3}{8}$ C  
**Die Welt sucht Ehr und Ruhm**  
**Bei hocharhabnen Leuten.**  
 Ein Stolzer baut die prächtigsten Paläste,  
 Er sucht das höchste Ehrenamt,  
 Er kleidet sich aufs beste  
 In Purpur, Gold, in Silber, Seid und Samt.  
 Sein Name soll für allen  
 In jedem Teil der Welt erschallen.  
 Sein Hochmuts-Turm  
 Soll durch die Luft bis an die Wolken dringen,  
 Er trachtet nur nach hohen Dingen  
**Und denkt nicht einmal dran,**  
**Wie bald doch diese gleiten.**  
 Oft bläst uns eine schale Luft  
 Den stolzen Leib auf einmal in die Gruft,  
 Und da verschwindet alle Pracht,  
 Wormit der arme Erdenwurm  
 Hier in der Welt so großen Staat gemacht.  
 Ach! solcher eitler Tand  
 Wird weit von mir aus meiner Brust verbannt.  
**Dies aber, was mein Herz**  
**Vor anderm rühmlich hält,**  
 Was Christen wahren Ruhm und wahre Ehre gibet  
 Und was mein Geist,  
 Der sich der Eitelkeit entreißt,  
 Anstatt der Pracht und Hoffart liebet,  
**Ist Jesus nur allein,**  
 Und dieser solls auch ewig sein.  
 Gesetzt, daß mich die Welt  
 Darum vor törricht hält:  
**Was frag ich nach der Welt!**
4. ARIA [A, fl. tr. solo, b.c.] e C  
 Betörte Welt, betörte Welt!  
 Auch dein Reichtum, Gut und Geld  
 Ist Betrug und falscher Schein.  
 Du magst den eitlen Mammon zählen,  
 Ich will davor mir Jesum wählen;  
 Jesus, Jesus soll allein  
 Meiner Seelen Reichtum sein.  
 Betörte Welt, betörte Welt!
5. RECITATIVO [+ CHORAL. B, b.c.] D C  
**Die Welt bekümmert sich.**  
 Was muß doch wohl der Kummer sein?  
 O Torheit! dieses macht ihr Pein:  
**Im Fall sie wird verachtet.**  
 Welt, schäme dich!  
 Gott hat dich ja so sehr geliebet,  
 Daß er sein eingebornes Kind  
 Vor deine Sünd  
 Zur größten Schmach um deine Ehre gibet,  
 Und du willst nicht um Jesu willen leiden?  
 Die Traurigkeit der Welt ist niemals größer,

**Als wenn man ihr mit List  
Nach ihren Ehren trachtet.**  
Es ist ja besser,  
**Ich trage Christi Schmach,  
Solang es ihm gefällt.**  
Es ist ja nur ein Leiden dieser Zeit,  
Ich weiß gewiß, daß mich die Ewigkeit  
Dafür mit Preis und Ehren krönet;  
Ob mich die Welt  
Verspottet und verhöhnet,  
Ob sie mich gleich verächtlich hält,  
**Wenn mich mein Jesus ehrt:  
Was frag ich nach der Welt!**

6. ARIA [T, sm., b.c.]

A C  $\frac{12}{8}$

Die Welt kann ihre Lust und Freud,  
Das Blendwerk schnöder Eitelkeit,  
Nicht hoch genug erhöhen.  
    Sie wühlt, nur gelben Kot zu finden,  
    Gleich einem Maulwurf in den Gründen  
    Und läßt dafür den Himmel stehen.

7. ARIA [S, ob. d'am. I solo, b.c.]

fis C

Es halt es mit der blinden Welt,  
Wer nichts auf seine Seele hält,  
Mir ekelt vor der Erden.  
    Ich will nur meinen Jesum lieben  
    Und mich in Buß und Glauben üben,  
    So kann ich reich und selig werden.

8. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

D C

**Was frag ich nach der Welt!  
Im Hui muß sie verschwinden,  
Ihr Ansehn kann durchaus  
Den blassen Tod nich binden.  
Die Güter müssen fort,  
Und alle Lust verfällt;  
Bleibt Jesus nur bei mir:  
Was frag ich nach der Welt!**

**Was frag ich nach der Welt!  
Mein Jesus ist mein Leben,  
Mein Schatz, mein Eigentum,  
Dem ich mich ganz ergeben,  
Mein ganzes Himmelreich,  
Und was mir sonst gefällt.  
Drum sag ich noch einmal:  
Was frag ich nach der Welt!**

Utwór jest kantatą choralową (40-) napisaną przez Bacha na 6 sierpnia 1724 r. Jej podstawę stanowi ośmiostrofowa pieśń Balthasara Kindermanna (1664), przetworzona w tekst kantaty przez nieznanego poetę, który strofy 1, 3, 5, 7, i 8 zachował w dosłownym brzmieniu, poszerzając jednak 3-cią i 5-tą o tropowe wstawki, podczas gdy strofy 2, 4 i 6 zostały przetworzone na arie. Każdej z pięciu pierwszych strof pieśni odpowiada obecnie jedna część kantaty, strofa

szósta stanowi materiał wyjściowy dla obu ostatnich arii<sup>105</sup> (część 6 i 7) a obie ostatnie strofy przypadają końcowemu chorałowi (część 8).

Związek tekstu z czytaniem niedzielny jest stosunkowo luźny. Co prawda Epistoła przestrzega przed bałwochwalstwem, a w Ewangelii słowa takie jak „bo synowie tego świata roztropniejsi są nad syny światłości” i o „mammonie niesprawiedliwości” (Łuk. XVI, 8 bądź 9) podkreślają owo przeciwstawienie świat - Jezus, które dominuje w pieśni i w tekście kantaty. Jednak powiązania nie wychodzą poza tego rodzaju ogólne myśli.

Bach kompozytor tworzył muzykę do tego tekstu z nadzwyczaj, jak możemy sądzić, wielkim zainteresowaniem; my dziś możemy odnieść wrażenie, że świat, który wydaje tak wspaniałe kompozycje, nie zasługuje może aż tak całkowicie na pogardę, jak to nam barokowy poeta chce wmówić. Wydaje się ponadto, że na kantatę wpłynęły także zewnętrzne okoliczności: podczas gdy w dotychczasowych lipskich kantatach Bach rzadko tylko uwzględnił flet poprzeczny i powierzał mu skromne zadania, tu, i w kilku następnych kantatach rocznika, wysuwa go na eksponowane miejsce. Najwidoczniej miał teraz do dyspozycji zdolnego flecistę (44).

Tak więc zaraz we wstępnym chórze, orkiestrze smyczkowej wzmocnionej obojami przeciwstawiony jest koncertujący flet, którego żywa szesnastkowa figuracja sprawia niemal wrażenie koncertu fletowego. Melodia pieśni (zasadniczymi wartościami: ćwierćnuty) powierzona jest, jak zwykle, sopranowi i wprowadzona wersami w partię orkiestrową, a wspierana stosunkowo mało charakterystyczną, homofoniczną lub lekko imitacyjną, utrzymaną głównie w wartościach ósemkowych, podbudową pozostałych głosów wokalnych. Tematyka partii orkiestrowej, wprowadzona w dwunastotaktowym wstępnym ritornelu, wykazuje, w przeciwieństwie do wielu podobnych chorałowych chórów Bacha, wyraźne pokrewieństwo z substancją pieśni. Jest nacechowana zasadniczo dwoma motywami, z których pierwszy (a) przydzielony fletowi, otwiera i zamyka ritornel i także w trakcie jest obecny w wariantach:



Drugi motyw (b) pojawia się jako górny głos czterogłosowego tutti smyczków (+ dwa oboje):



<sup>105</sup> Twierdzenie wysunięte przez Rudolfa Wustmanna (*Joh. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, s. 187) a powtarzane przez Arnolda Scheringa (BJ 1933, s. 67 i 70) i innych, jakoby część 7 była „swobodnej inspiracji”, jest nietrafne, jak pokazuje następująca konfrontacja:

BWV 94, część 7

strofa 6, wersy 5-8

„Ceni fałszywy świat,  
Kto swej duszy nie ceni,  
Obmierza mi ziemia.

„Ten go ceni,  
Kto siebie nie ceni,

Chcę miłować tylko mego Jezusa  
I wprawiać się w pokucie i wierze,

Miłuję mego Boga,  
Na cóż mi ten świat?”

Tak stanę się bogaty i błogosławiony.”

Jego wywodzenie się z początkowego wersu melodii chorału - melodia „O Gott, du frommer Gott” - jest oczywiste:



Zarazem mieści się jednak tam także wers piąty, bądź szósty:



Jeśli to uznać, to wydaje się w końcu też niewykluczone, że szczytowe dźwięki przytoczonego wyżej tematu fletów (a) są świadomie wywiedzione z siódmego wersu chorału:



Trudniej jest wykazać powiązania charakteru utworu z tekstem. Może było zamiarem Bacha zilustrowanie burzliwą żwawością utworu - zwłaszcza motywu (a) - zgiełku świata, jako przeciwieństwa spokoju, który daje Jezus; muzycy baroku bowiem w interpretacji tekstu nie wzdrali się bynajmniej przed wykorzystaniem, jako podniety dla muzycznej inwencji, tego stanu rzeczy, który w tekście został zanegowany lub odrzucony. Będziemy jeszcze o tym mówili.

Część druga jest arią z towarzyszeniem continua z charakterystycznymi dla tego rodzaju utworów formacjami ostinatowymi. Opadające motywy (takt 1, 2) i figury gamowe przedstawiają nietrwałość świata, podczas gdy wytrzymywane tony („bleibt” - „pozostaje” i „hält” - „trwa”) oznaczają stałość wierzącego w Jezusa, ale obok tego - na „besteht” („trwa”) także trwanie świata, choć tekst mówi właśnie o jego przemijalności („weil sie nur kurze Zeit besteht” - „bo tylko krótko trwa”). Także tu potwierdza się to co powiedziano powyżej: samo pojęcie, a nie związek znaczeniowy w jakim stoi, zostaje wprowadzone do muzyki.

W części trzeciej melodia chorału została powierzona tenorowi i melodycznie wydatnie przyozdobiona. Wprowadzają ją, i towarzyszą jej, dwa oboje i continuo, tak iż powstaje pełne wdzięku trio bądź kwartet, mogące uchodzić za zwiastuna utworu „Er ist auf Erden kommen arm” z *Oratorium na Boże Narodzenie*, zwłaszcza że oba utwory zawierają wstawki recytatywowe, którym towarzyszą krótkimi akordami oboje.

Niezwykłej, cierpkiej piękności jest aria „Betörte Welt” („Zwodniczy świecie”) z fletem obbligato (część 4). Licznie występujące zmniejszone lub zwiększone interwały, jak również brzmienia ukośne, znamionują „Betrug” („zwodniczość”) i „falschen Schein” („fałszywy blask”) świata. Tylko część środkowa przynosi przejściowe rozjaśnienie. Sama jest dwuczęściowa: odcinek allegro kontrastuje z obramowującymi go partiami tempem, płynniejszą

harmoniką i licznymi paralelami tercjowymi i sekstowymi; przechodzi jednak już po siedmiu taktach w tempo adagio (pojmowane jako „tempo primo”), w którym przebiega druga połowa części środkowej, spokrewniona tematycznie z częścią główną. Skrócone da capo zamyka utwór.

Część piąta pod względem tekstu odpowiada formą części trzeciej również napisanej jako chorał z tropami, także i opracowanie muzyczne wykazuje podobieństwa: melodia chorału, znów wydatnie przyozdobiona, przypada głosowi solowemu - basowi. Lecząc tym razem głosowi wokalnemu towarzyszy tylko continuo, które odcinki chorału ustawicznie kontrapunktuje nietematycznym, chromatycznym ruchem gamowym, ilustrując zafrasowanie wzgardzonego świata, podczas gdy wstawki recytatywowe ukształtowane są jako secco.

Następujące obie arie są śpiewniej, swobodniej, wyraźniej periodycznie ukształtowane niż poprzedzające. Jeśli część szósta, wyraźnie akordowy utwór smyczkowy, ma już charakter taneczny (zbliżona jest do pastorała), to część siódma jest jawnym bourrée, przynajmniej rytornel wykonywany przez obój miłosny solo z continuo oraz początek części wokalnej: ciąg dalszy staje się kunsztowniejszy, mniej lapidarny. Arnold Schering poświęcił tej arii interesującą studium (BJ 1933, s. 66-70), wskazując na trudność, jaką sprawia dzisiejszemu słuchaczowi, gdy tak otwarcie „światowa” kompozycja w swym tekście mówi o odrzynie do „świata”:

„Mamy tu przypadek, który wykracza poza granice muzyki i jej możliwości. Spotykają się bowiem dwie rzeczy, które wiecznie były nie do pogodzenia: zawsze pozytywna, afirmatywna, bliska życia, zawsze tylko jako czysta rzeczywistość uchwytna istota muzyki, i myślenie dyskursywne operujące wszelkiego rodzaju założeniami, warunkami, ograniczeniami i łańcuchowymi konkluzjami.”

Jeśli nawet nie zgodzimy się z Scheringiem we wszystkich szczegółach (czy rzeczywiście mamy tu „rodzaj zmysłowego odpowiednika ironii”?), to trudności są jednak niewątpliwe: podobnie jak w wyżej wymienionych przypadkach, muzyka Bacha znów oddaje poszczególne pojęcia („świat”), a nie treść całego tekstu. Najprędzej zrozumiemy to, jeśli sobie uświadomimy, że epoka Bacha w wysokim stopniu racjonalizowała i klasyfikowała pojęcia, więc także „inventio” utworu muzycznego. Muzyka odwołuje się tu do klasy „świat”, a nie do znamionujących go cech jak ślepotą, marność itp. Nie należy też muzyce przypisywać tu psychologizujących zadań, tak jakby miała próbować wywołać w słuchaczu wstręt do świata. Utwory takie jak ten, powinny nas przestrzec przed przesadnym pojmowaniem muzyki Bacha jako „egzegezy” tekstu i przed ocenianiem sztuki Bacha po oddawaniu przez nią tekstu, miast oceniania samego dzieła, oceniania muzyki.

Zakończenie kantaty stanowi prosty chór z dwiema ostatnimi strofami pieśni.

## Tue Rechnung! Donnerwort - BWV 168

NBA I/19, 89 - CW: ca 17 min.

### 1. ARIA [B, sm., b.c.]

Tue Rechnung! Donnerwort,  
Das die Felsen selbst zerspaltet,  
Wort, wovon mein Blut erkaltet!  
Tue Rechnung! Seele, fort!  
Ach! du mußt Gott wiedergeben

h C

- Seine Güter, Leib und Leben!  
Tue Rechnung! Donnerwort!
2. RECITATIVO [T, ob. d'am. I, II, b.c.] fis-cis C  
Es ist nur fremdes Gut,  
Was ich in diesem Leben habe;  
Geist, Leben, Mut und Blut  
Und Amt und Stand ist meines Gottes Gabe,  
Es ist mir zum Verwalten  
Und treulich damit hauszuhalten  
Von hohen Händen anvertraut!  
Ach! aber ach! mir graut,  
Wenn ich in mein Gewissen gehe  
Und meine Rechnungen so voll Defekte sehe!  
Ich habe Tag und Nacht  
Die Güter, die mir Gott verliehen,  
Kaltsinnig durchgebracht!  
Wie kann ich dir, gerechter Gott, entfliehen?  
Ich rufe flehentlich:  
Ihr Berge, fallt! ihr Hügel, decket mich  
Vor Gottes Zorngerichte  
Und vor dem Blitz von seinem Angesichte!
3. ARIA [T, ob. d'am. I + II, b.c.] fis  $\frac{3}{8}$   
Kapital und Interessen,  
Meine Schulden groß und klein  
Müssen einst verrechnet sein!  
Alles, was ich schuldig blieben,  
Ist in Gottes Buch geschrieben  
Als mit Stahl und Demantstein!
4. RECITATIVO [B, b.c.] h-G C  
Jedoch, erschrocknes Herz, leb und verzage nicht!  
Tritt freudig vor Gericht!  
Und überführt dich dein Gewissen,  
Du werdest hier verstummen müssen,  
So schau den Bürgen an,  
Der alle Schulden abgetan!  
Es ist bezahlt und völlig abgeführt,  
Was du, o Mensch, in Rechnung schuldig blieben;  
Des Lammes Blut, o großes Lieben!  
Hat deine Schuld durchstrichen  
Und dich mit Gott verglichen!  
Es ist bezahlt, du bist quittiert!  
Indessen, weil du weißt,  
Daß du Haushalter seist,  
So sei bemüht und unvergessen,  
Den Mammon klüglich anzuwenden,  
Den Armen wohlzutun,  
So wirst du, wenn sich Zeit und Leben enden,  
In Himmelshütten sicher ruhn!
5. ARIA [S, A, b.c.] c  $\frac{8}{8}$   
Herz, zerreiß des Mammons Kette!  
Hände! streuet Gutes aus!  
Machet sanft mein Sterbebette,  
Bauet mir ein festes Haus,  
Das im Himmel ewig bleibt,  
Wenn der Erden Gut zerstäubet.



6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  
**Stärk mich mit deinem Freudengeist,  
 Heil mich mit deinen Wunden,  
 Wasch mich mit deinem Todesschweiß  
 In meiner letzten Stunden;  
 Und nimm mich einst, wenn dirs gefällt,  
 In wahren Glauben von der Welt  
 Zu deinen Auserwählten!**

h c

Tekst do tej kantaty pochodzi z rocznika Salomona Francka (27-) „Evangelisches Andachts-Opffer” z roku 1715 i nasuwa się, aby także powstanie kantaty Bacha ustalać na okres weimarski około 1715 r. Lecz autograf partytury jest jednoznacznie pochodzenia lipskiego; jego koncepcyjny charakter jest niewątpliwy. Musimy więc przyjąć, że Bach w okresie weimarskim zanotował tekst do kompozycji, lecz zamysł zrealizował dopiero w Lipsku. Jeśli jednak miałyby kiedyś istnieć weimarska kantata do tego tekstu, to musiała się tak dalece różnić od wersji lipskiej, iż ta praktycznie byłaby równoznaczna z nową kompozycją.

Treść tekstu trzyma się ściśle niedzielnej Ewangelii. Słowa początkowe wstępnej arii są z niej wyjęte (Łuk. XVI, 2), sytuacja nieuczciwego zarządcy odniesiona jest wprost do sytuacji człowieka, od którego Bóg zażąda kiedyś zdania rachunku, i który wtedy - nawiązując do Łuk. XXIII, 30 - będzie pragnął, by góry i pagórki padły nań i go przykryły. Barokowy poeta Franck nie cofa się przed wchodzącym w szczegóły zestawianiem pojęć, które według naszych dzisiejszych poglądów przekraczają swą realistycznością miarę tego, co jest w poezji możliwe („gdy ... mój rachunek tak błędów pełen widzę”, „kapitał i odsetki”). Podobnie jak w kantacie 105, część czwarta przynosi rozstrzygający zwrot wskazaniem na śmierć ofiarną Jezusa, która „przekreśliła twe długi”. Franck prowadzi tę myśl jednak jeszcze dalej: należy więc, pomnąc na *właściwe* obowiązki zarządcy, „mamony roztropnie używać” (por. Łuk. XVI, 8-9) i „biednych wspomagać”, a śmierć utraci swą grozę (część 5). Ósma strofa pieśni „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut” Bartholomäusa Ringwaldta (1588) jako chorał końcowy podejmuje znów myśl o ofierze Jezusa i o własnej śmierci.

Kompozycja Bacha powstała prawdopodobnie na 29 lipca 1725 r. Obsada utrzymuje się w granicach muzyki kameralnej. Chór jest użyty co najwyżej w końcowym chorale (o ile nie był on śpiewany przez solistów); obsada instrumentów poza smyczkami i continuo wymaga jeszcze dwóch obojów miłosnych.

Wstępną arię rozpoczyna jej ritornel punktowanymi akordami smyczków (pojmowanymi triolowo) nad szesnastkowymi triolami continua:

The image shows the beginning of the musical score for the cantata BWV 168. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The Violino I and II parts play chords, while the Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Continuo part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in G major and common time (C).

W przebiegu utworu okazuje się, że triole continua są właściwym jądrem tematycznym, rozbrzmiewają bowiem na zakończenie ritornelu w unisono smyczków, podejmują je głosy wokalne koloraturą na „Donnerwort” („słowo-grom”) i także poza tym występują wielokrotnie w continuo bez swej nadbudowy akordowej. W części głównej Bach kształtuje rozległe partie śpiewu jako wbudowania wokalne (31-) w powtórzenia partii ritornelu, podczas gdy część środkowa, tylko z towarzyszeniem continua, zbudowana jest swobodniej, choć przez prawie nieustające figuracje triolowe continua związana jest tematycznie z substancją ritornelu. Utwór zamyka skrócone *da capo*.

Części drugiej towarzyszą dwa oboje miłosne, które początkowo tworzą tylko wytrzymywane tonami harmoniczne tło dla recytacji głosu wokalnego, pod koniec jednak podkreślając odpowiednimi figurami słowa tekstu „ihr Berge fallt...” („padnijcie góry...”, i „Blitz” („błyskawica”) nadają recytatywowi ariosowe zakończenie.

W porównaniu z utworem wstępnym, instrumentacja obu następnych arii staje się coraz bardziej powściągliwa: jako część trzecia następuje tenorowa aria z obojem miłosnym obbligato (I i II unisono), i jako część piąta - po prostym recytatywie *secco* - duet z towarzyszeniem continua, o głosach wokalnych prowadzonych w znacznej mierze kanonicznie nad quasi-ostinatowym continuo basowym, którego szamoczące się figury trzydziestodwojek obrazowo przedstawiają zrywanie pęt mamony.

Kantatę kończy prosty, czterogłosowy chorał.

### *Dziesiąta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: I Kor. XII, 1-11 (różne dary, ale *jeden* Duch)

EWANGELIA: Łuk. XIX, 41-48 (Jezus zapowiada zniszczenie Jeruzalem i przepędza przekupników ze Świątyni)

### **Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei - BWV 46**

NBA I/19, 111 - CW: ca 20 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba da t., fl. d. I, II, ob. da c. I, II, sm., b.c.] d  $\frac{3}{4}$   
 „Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz  
 sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat.  
 Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht  
 am Tage seines grimmigen Zorns.”
2. RECITATIVO [T, fl. d. I, II, sm., b.c.] g-g C  
 So klage, du zustörte Gottesstadt,  
 Du armer Stein- und Aschenhaufen!  
 Laß ganze Bäche Tränen laufen,  
 Weil dich betroffen hat  
 Ein unersetzlicher Verlust  
 Der allerhöchsten Huld,  
 So du entbehren mußt  
 Durch deine Schuld.  
 Du wurdest wie Gomorra zugerichtet,  
 Wiewohl nicht gar vernichtet.  
 O besser wärest du in Grund verstört,  
 Als daß man Christi Feind jetzt in dir lästern hört.  
 Du achtest Jesu Tränen nicht,

- So achte nun des Eifers Wasserwogen,  
Die du selbst über dich gezogen,  
Da Gott, nach viel Geduld,  
Den Stab zum Urteil bricht!
3. ARIA [B, trba, sm., b.c.] B  $\frac{3}{4}$   
Dein Wetter zog sich auf von weiten,  
Doch dessen Strahl bricht endlich ein  
Und muß dir unerträglich sein,  
Da überhäufte Sünden  
Der Rache Blitz entzünden  
Und dir den Untergang bereiten.
4. RECITATIVO [A, b.c.] F-c C  
Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein,  
Es sei Jerusalem allein  
Vor andern Sünden voll gewesen!  
Man kann bereits von euch dies Urteil lesen:  
Weil ihr euch nicht bessert  
Und täglich die Sünden vergrößert,  
So müsset ihr alle so schrecklich umkommen.
5. ARIA [A, fl. d. I, II, ob. da c. I, II (senza b.c.)] g C  
Doch Jesus will auch bei der Strafe  
Der Frommen Schild und Beistand sein,  
Er sammler sie als seine Schafe,  
Als seine Küchlein liebeich ein.  
Wenn Wetter der Rache die Sünder belohnen,  
Hilft er, daß Fromme sicher wohnen.
6. CHORAL [S + cor., A, T, B, fl. d. I, II, sm., b.c.] g C  
**O großer Gott von Treu,**  
**Weil vor dir niemand gilt**  
**Als dein Sohn Jesus Christ,**  
**Der deinen Zorn gestillt,**  
**So sieh doch an die Wunden sein,**  
**Sein Marter, Angst und schwere Pein;**  
**Um seinetwillen schon,**  
**Uns nicht nach Sünden lohne.**

Artystów baroku mających skłonność do drastycznych opisów musiała szczególnie pociągać Ewangelia tej niedzieli. Nieznany autor tekstu nawiązuje do jej pierwszej części, zapowiedzi strasznego sądu nad nieskruszonymi grzesznikami, i nie szczędzi w swej poezji naponień, przestroż i ostrzeżeń.

Punktem wyjścia jest werset z Trenów Jeremiaszowych (I, 12) „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz...” („Obaczcie, a oglądajcie, jeśli jest boleść, jako moja boleść...”), który tu oddawać ma boleść Jezusa nad Jeruzalem; a następujący recytatyw wyjaśnia także powód skargi: własna wina spowodowała Boży sąd; skoro łzy Jezusa nie zdołały doprowadzić do pokuty, to teraz „gniewu bałwany wodne” („des Eifers Wasserwogen”), a więc nowy Potop (zwróćmy uwagę na barokowe stopniowanie: „lzy - bałwany wodne”), zgładzą grzeszników. Także następująca aria (część 3) traktuje o sądzie Bożym i przy równuje go do burzy, która nadciąga zwolna („von weiten” - „z dala”) nad wciąż nieskruszonego grzesznika, by wybuchnąć nagłą błyskawicą.

Teraz oto, w części czwartej, poeta wprowadza „applicatio”, zwraca się do współczesnej mniemy: nie tylko mieszkańcy Jeruzalem za czasów Chrystusa, także wy sami jesteście grzesznikami, i jeśli się nie poprawicie, będziecie skazani na zagładę (aluzja do Łuk. XIII, 5 „jeśli

okutować nie będziecie, wszyscy także poginiecie”). Pobożni jednak, tak pocieszająco obiecuje przylegająca aria, będą przy Jezusie bezpieczni (por. Mat. XXIII, 37: „ilekroć chciałem gromadzić dzieci twoje, tak jako zgromadza kokosz pisklęta swoje pod skrzydła...”), a końcowy chorał, dziewiąta strofa pieśni „O Großer Gott von Macht” Johanna Matthäusa Meyfarta (1633) prosi Boga, by zechciał nas oszczędzić przez wzgląd na cierpienia Chrystusa.

Bach skomponował tę kantatę w swym pierwszym roku urzędowania w Lipsku i wykonał ją po raz pierwszy 1 sierpnia 1723 r. Chór wstępny jest szeroko zakrojoną pieśnią skargi, formalnie kombinacją elementów motetowych i koncertowych. Motetowe jest w nim ściśle powiązanie ze śpiewanym tekstem. Stosownie do budowy zdania cytatu biblijnego cały chór wstępny podzielony jest na dwie duże części: część swobodnie polifoniczną („Schauet doch und sehet...” - „Obaczcie, a oglądajcie...”) i fugę („denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht...” - „Gdyż Pan napelnił mnie żalością...”). Także ukształtowanie tematu jest w ude-  
-żający sposób powiązane z tekstem przez uwydatnienie akcentowanych słów („Schauet” i „sehet”) i dysonansowe półtonowe kroki na „Schmerz” („ból”) i „Jammers” („żałością”). Motetowa jest wreszcie także zasada fugi chórowej (druga część utworu), gdzie instrumenty idą najczęściej razem z głosami wokalnymi, podczas gdy flety dzióbkowe, jako równouprawniony partner tychże, same przejmują jeden z głosów fugi. Dopiero pod koniec także pozostałe instrumenty znów się usamodzielniają. Elementy koncertujące zawiera natomiast zwłaszcza pierwsza połowa utworu ze swą instrumentalną sinfonią wstępną (dwuczęściową: a b), oraz z samodzielną funkcją instrumentów podczas następującej części wokalnej i jej rondopodobną strukturą w przemienności partii z kanonem w kwincie i partii z wbudowanym chórem (31-). Cała forma utworu przedstawia się zatem następująco (kursywa = części instrumentalne):

A *Sinfonia a b*

Kanon w kwincie c, *motywiczne figury towarzyszące*

*Sinfonia a + wbudowany chór*

Kanon w kwincie c', *motywiczne figury towarzyszące*

*Sinfonia a b + wbudowany chór (przeniesiony do dominanty)*

B Fuga chórowa, *flety dzióbkowe tematycznie, pozostałe instrumenty colla parte, ze swobodnie polifoniczną kodą, instrumenty samodzielniejsze*

Godna uwagi, jak na zwykłą niedzielę roku kościelnego, jest bogata instrumentacja, z dwoma fletami dzióbkowymi, wzmacniającą sopran trąbką suwakową<sup>106</sup>, jak również dwoma obojami myśliwskimi idącymi z altem i tenorem, która przydaje utworowi wyrazistości. Że Bach sam też go cenił, wskazuje wykorzystanie jego pierwszej części do słów „Qui tollis peccata mundi” w *Mszy h-moll* (1733).

Także recytatyw „So klage, du zustörte Gottesstadt” („Płacz więc, zniszczone Boże miasto” - część 2) jest szczególnie uwydatniony przez swą instrumentację: do podających harmonię akordów smyczków dołączają oba flety dzióbkowe ostinatowymi figurami szesnastek, mającymi zapewne przedstawiać strumienie łez, o których mowa w tekście.

Następująca aria (część 3) jest w swej barokowej obrazowości dramatycznym punktem szczytowym kantaty. Do orkiestry smyczkowej dochodzi trąbka jako symbol boskiego majestatu; punktowane rytmy oddają grozę nadciągającej burzy, ześlizgujące się w dół figury

<sup>106</sup> Struktura utworu nie daje żadnego powodu do uwypuklania sopranu. Najwidoczniej Bach nie chciał tu jedynie pozostawić bez zajęcia trąbaczka z trzeciej części.

gamowe - nadchodzenie strug zemsty. Bach sugestywnie odmalował także wartościami nut partii basowej stopniowe nadchodzenie burzy (ruch spokojny, moment napięcia wielkiej septymy), podczas gdy rozpętanie się burzy oddane jest skróceniem ich wartości: figura „doch dessen Strahl” („lecz jej strugi”) zostaje powtórzona na słowa „bricht endlich ein” („runą wreszcie”) z podwojoną szybkością! Także takie słowa jak „unerträglich” („nieznośne”) zostają oddane w muzyce z całym dysonansowym bogactwem Bachowskiego języka muzycznego.

Krótki recytatyw secco prowadzi do drugiej arii kantaty (część 5), która kompozycyjnie pod każdym względem jest przeciwieństwem poprzedniej. Jeśli w tamtej dominowała trąbka, to teraz dominują flety dzióbkowe; jeśli w tamtej głos basu przywoływał obraz proroka zwiastującego zemstę, to tej przydzielony jest środkowy rejestr altu. Szczególnie charakterystyczny jest jednak brak w tej arii wszystkich basów instrumentalnych: zamiast continua występują oba oboje myśliwskie (unisono), na sposób zwany wówczas „Bassettchen”. Bach stosuje go zawsze w szczególnym celu (370), tym razem dla zaznaczenia niewinności pobożnych, których Jezus chronić będzie przed strugami boskiej pomsty. Tylko w trzeciej części arii na słowach „Wenn Wetter der Rache die Sünder belohnen” („Gdy pomsty burza grzesznikom odpłaci”), przeżywamy raz jeszcze przypominający poprzednią arię obraz boskiego gniewu - jednak tylko po to, by kontrast, „daß Fromme sicher wohnen” („by pobożni bezpiecznie mieszkali”), z jego długimi, wytrzymywanymi tonami, mógł wystąpić tym dobitniej.

Chorał końcowy nie jest utrzymany, jak zazwyczaj, w formie prostego czterogłosowego utworu, lecz jest między wersami przyozdabiany interludiami obu fletów dzióbkowych (tu w podwojonej obsadzie). Bach przydaje w ten sposób utworowi także muzycznie znaczenie przysługujące mu z racji tekstu: bowiem gdy prawie cała kantata traktuje o zemście, jaka spotka nie okazujących skruchy, to dopiero końcowy chorał wskazaniem na odkupicielską śmierć Jezusa podaje powód, dla którego także grzesznik może mieć nadzieję na łaskę Boga. Zarazem muzycznie te interludia między wersami chorału przypominają brzmieniem podobne figury części wstępnej, i to jawne podobieństwo motywów części krańcowych nadaje kantacie piętno szczególniej zwartości formalnej.

### Nimm von uns, Herr, du treuer Gott - BWV 101

NBA I/19, 175 - CW: ca 25 min.

1. CHOR [S, A, T, B (+ fl. tr. in 8<sup>va</sup>, c-tto, trbne I-III), ob. I, II, taille, sm., b.c.] d  $\text{♩}$   
**Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,  
 Die schwere Straf und große Not,  
 Die wir mit Sünden ohne Zahl  
 Verdienet haben allzumal.  
 Behüt für Krieg und teurer Zeit,  
 Für Seuchen, Feuer und großem Leid.**
2. ARIA [T, v. solo (lub fl. tr. solo), b.c.] g  $\text{♩}$   
 Handle nicht nach deinen Rechten  
 Mit uns bösen Sündenknechten,  
 Laß das Schwert der Feinde ruhn!  
 Höchster, höre unser Flehen,  
 Daß wir nicht durch sündlich Tun  
 Wie Jerusalem vergehen!
3. RECITATIVO [+ CHORAL. S, b.c.] d  $\text{♩}$   
**Ach! Herr Gott, durch die Treue dein**

Wird unser Land in Fried und Ruhe sein.  
 Wenn uns ein Unglückswetter droht,  
 So rufen wir,  
 Barmherzger Gott, zu dir  
 In solcher Not:

**Mit Trost und Rettung uns erschein!**

Du kannst dem feindlichen Zerstoren  
 Durch deine Macht und Hülfe wehren.

**Beweis an uns deine große Gnad  
 Und straf uns nicht auf frischer Tat,**

Wenn unsre Füße wanken wollten  
 Und wir aus Schwachheit straucheln sollten.

**Wohn uns mit deiner Güte bei**

Und gib, daß wir  
 Nur nach dem Guten streben,

Damit allhier

Und auch in jenem Leben

**Dein Zorn und Grimm fern von uns sei!**

4. ARIA [B, ob. I, II, taille, b.c.]

a  $\phi$

**Warum willst du so zornig sein?**

Es schlagen deines Eifers Flammen  
 Schon über unserm Haupt zusammen.

Ach, stelle doch die Strafen ein

Und trag aus väterlicher Huld

Mit unserm schwachen Fleisch Geduld!

5. RECITATIVO [+ CHORAL. T, b.c.]

d C

**Die Sünd hat uns verderbet sehr.**

So müssen auch die Frömmsten sagen  
 Und mit betränten Augen klagen:

**Der Teufel plagt uns noch viel mehr.**

Ja, dieser böse Geist,

Der schon von Anbeginn ein Mörder heißt,

Sucht uns um unser Heil zu bringen

Und als ein Löwe zu verschlingen.

**Die Welt, auch unser Fleisch und Blut**

**Uns allezeit verführen tut.**

Wir treffen hier auf dieser schmalen Bahn

Sehr viele Hindernis im Guten an.

**Solch Elend kennst du, Herr, allein:**

Hilf, Helfer, hilf uns Schwachen,

Du kannst uns stärker machen!

**Ach, laß uns dir befohlen sein!**

6. ARIA [S, A, fl. tr., ob. da c., b.c.]

d  $\frac{12}{8}$

**Gedenk an Jesu bitterm Tod!**

Nimm, Vater, deines Sohnes Schmerzen

Und seiner Wunden Pein zu Herzen!

**Die sind ja für die ganze Welt**

**Die Zahlung und das Lösegeld;**

Erzeig auch mir zu aller Zeit,

Barmherzger Gott, Barmherzigkeit!

Ich seufze stets in meiner Not:

**Gedenk an Jesu bitterm Tod!**

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ fl. tr. in 8<sup>va</sup>, pozostale instr.)]

d C

**Leit uns mit deiner rechten Hand**

**Und segne unser Stadt und Land;**

**Gib uns allzeit dein heiliges Wort,**

Behüt fürs Teufels List und Mord;  
Verleih ein selges Stündelein,  
Auf daß wir ewig bei dir sein.

Utwór jest kantatą chorałową (40-) i został wykonany po raz pierwszy 13 sierpnia 1724 r. Za podstawę posłużyła, ułożona w 1584 roku w czasie zarazy, pieśń Martina Mollera (za łacińskim „Aufer immensam”, Wittenberga, 1541), która w Lipsku należała do podstawowych pieśni na tę niedzielę i której powiązania myślowe z niedzielną Ewangelią są oczywiste. Nieznany autor tekstu kantaty zachował w brzmieniu dosłownym 1, 3, 5, i 7 strofę, przy czym w strofach 3 i 5 umieścił tropowe (19) recytatywowe wstawki. Strofy 2, 4, i 6 zostały przetworzone każda na osobną arię; każdej części kantaty odpowiada zatem jedna strofa pieśni. Poeta wykorzystał przy tym okazje do dorzucenia bezpośrednich aluzji do czytanej Ewangelii, najwyraźniej w części drugiej: „daß wir nicht durch sündlich Tun wie Jerusalem vergehen” („byśmy nie szeźli przez grzeszne uczynki jak Jeruzalem”), ale też i w części trzeciej, gdy mowa o „feindlichen Zerstoren” („przed wrogą zagładą”). Obok tego wprowadzone zostały aluzje do innych miejsc w Biblii, mianowicie w części piątej do Jana VIII, 44 (o diable „Der ist ein Mörder von Anfang” - „onci był mężobójcą od początku”) i Pierwszego Listu Piotra V, 8 („euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, welchen er verschlinge” - („przeciwnik wasz dyjabeł, jako lew ryczący obchodzi, szukając kogoby pożarł”).

Już w poetyckim tekście uwagę zwraca to, że także w madrygałowych tekstach przejęte zostały wiernie, lub z niewielkimi zmianami, wersy pieśni: w części czwartej: („Warum willst du so zornig sein” - „Czemu pragniesz być tak gniewnym”) i w części szóstej: „Gedenk an Jesu (Moller: deins Sohns) bittern Tod ... die sind ja für die ganze Welt die Zahlung und das Lösegeld” („Wspomnij na Jezusa - u Mollera: twego Syna - gorzką śmierć ... za cały świat zapłatą są i okupem”). Tylko część druga, jako jedyna z całej kantaty, wolna jest od dosłownych cytatów z chorału.

Bardziej może uderzające jest jednak, jak Bach w kompozycji wciąż odwołuje się do melodii chorału. Część druga także pod względem muzycznym pozostaje jedyną, która nie ma uderzających przywołań melodii chorału. Jednym z powodów tak silnego powiązania kompozycji z chorałem może być to, że pieśń Mollera była śpiewana na melodię pieśni Lutra „Vater unser im Himmelreich”, która to melodia za czasów Bacha na pewno wciąż należała do swojskiego dziedzictwa Reformacji, zarazem jednak w swej doryckiej tonalności mogła już także być słuchana w nastroju pełnego szacunku dystansu. Przy melodii pieśni o nowoczesniejszym pokroju być może kompozytor czułby się bardziej uprawniony do swobodniejszego jej potraktowania.

Chór wstępny w swej formie niewiele odbiega od typu normalnego dla kantat chorałowych: położona w sopranie melodia, wers po wersie przygotowywana i podpierana głosami dolnymi, jest wprowadzona w posiadającą własną tematykę partię orkiestry z dwóch obojów, taille, smyczków i continua. Utwór wykazuje jednak charakterystyczne cechy szczególnie powodujące dominację elementu wokalnego a ustępowanie elementu orkiestralnego. Tak więc partii orkiestrowej prawie zupełnie brak cech koncertowych. Wprowadzająca sinfonia orkiestralna w taktie alla breve dałaby się bez żadnych prawie zmian opatrzyć tekstem i wykonać wokalnie. Panujący w niej temat rozbrzmiewa na przemian w smyczkach i drewnianych instrumentach dętych:



Inny motyw, o różnym interwale początkowym:



który także pojawia się już we wstępie, uzyskuje jednak znaczenie dopiero jako motyw towarzyszący części wokalne. Znamienne jest, że orkiestrowy akompaniament partii chórowej, co prawda nie stale, ale na długich jednak odcinkach, jest nacechowany nie tematycznie, lecz motywicznie i przez to silniej niż zazwyczaj ustępuje partii chórowej.

Z drugiej strony uwidatnione zostaje znaczenie partii chórowej. Głosy wokalne są wzmocnione przez chór puzonów, którego głos górny stanowi, jak zwykle, cynk („cornetto”); poza tym cantus firmus współgrany jest w oktawie z sopranem przez flet poprzeczny. Każdy wers pieśni, zanim zostanie wykonany w całych nutach przez sopran, jest przygotowywany przez wyprzedzającą imitację w głosach dolnych (półnuty i mniejsze wartości) i akompaniowany w swobodnej polifonii (z przygodnym podejmowaniem przytoczonego wyżej tematu instrumentalnego). Cały utwór jest więc w gruncie rzeczy szeroko założonym motetem z cantus firmus, którego szczególność polega na współdziałaniu partii instrumentalnej o własnej tematyce - właściwość, którą dzieli z motetem Bacha „O Jesu Christ, meins Lebens Licht” (BWV 118).

Część druga, pierwotnie z fletem obbligato, zaś następnie ze skrzypcami solo, pozwala dojść do głosu elementowi koncertowemu. Bach znajduje także miejsce na interpretację tekstu wytrzymywanymi tonami na „ruhn” („spocząć”), wstępującymi motywami na „Höchster” („Najwyższy”), motywami westchnień na „Flehen” („błaganie”) i opadającymi liniami melodycznymi na „vergehen” („szczęznąć”).

Pierwszy chorał tropowany kantaty (część 3) mocno ozdobionej i przeniesionej do taktu  $\frac{3}{4}$  melodii chorału przydaje ostinatowy akompaniament continua, także wywiedziony z melodii chorałowej. Wstawki są partiami recytatywów secco.

Druga aria (część 4) ma całkiem niezwykłą formę. Powodem było dążenie Bacha do połączenia namiętno dramatycznej, koncertowej arii („vivace”) z częściowo wokalnym, częściowo instrumentalnym przytoczeniem wszystkich linijek chorału („andante”). Po instrumentalnym ritornelu, wykonywanym przez 3 oboje i continuo, bas wchodzi pierwszym wersem chorału przeniesionym do muzyki to jako cytat cantus firmus, to jako tekst arii; potem następuje reszta części A arii. W części B natomiast, do swobodnej partii wokalne wykonywana jest w andante kolejnymi wersami cała melodia chorału jako czterogłosowa partia instrumentalna. Dopiero koniec części B na krótko przed końcowym ritornelem arii podchwytuje ponownie szybkie tempo początkowe, instrumenty cytują tematykę ritornelu, tak iż powstaje coś w rodzaju pozornego da capo, zaznaczającego przynajmniej z lekka formalne zakończenie utworu.

Drugi chorał tropowany kantaty (część 5) przypomina pierwszy, jest jednak cały czas w parzystym takcie. Także tym razem ostinatowa figura akompaniamentu continua wywiedzioną jest z melodyki chorału.



Duet (część 6) z fletem i obojem myśliwskim obbligato słusznie może uchodzić za kulminacyjny punkt kantaty; zróżnicowane użycie fletu poprzecznego w pierwszym opracowaniu dzieła wzmacnia przypuszczenie, że w 1724 r. Bach miał pod ręką zdolnego flecistę (44). Ekspresyjnie błagalny temat w rytmie siciliano, na początku rozbrzmiewający w flecie, jest zarazem kontrapunktem do pierwszego wersu chorału, który zacytuje obój myśliwski. Oba tematy, powtórzone zaraz zamiennie w głosach, nie tylko występują na początku ritornelu instrumentalnego, ale tworzą także, wraz z dodanym kontrapunktem wokalnym, podstawowy materiał tematyczny wszystkich trzech części wokalnych tego utworu (A B<sub>A</sub> A'). Zachowane dosłownie (w przybliżeniu) wersy 1, 3 i 4 pieśni, muzycznie także zachowują melodię chorału; pierwsza część (A) rozpoczyna się w obu głosach wokalnych (wchodzących imitacyjnie pierwszym wersem chorału, druga (B<sub>A</sub>) wersem 3 i 4 (potem instrumentalny cytat wersu 1), podczas gdy część trzecia, odpowiednio do jej tekstu, kończy się znów wersem 1 dając wrażenie skróconego da capo.

Prosty czterogłosowy utwór przynosi końcową strofę pieśni.

### Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben - BWV 102

NBA V/19, 231 - CW: ca 24 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] g C  
 „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du schlägest sie, aber sie fühlen nicht; du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.”
2. RECITATIVO [B, b.c.] B-B C  
 Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepreget,  
 Wenn der verkehrte Will sich ihm zuwider leget?  
 Wo ist die Kraft von seinem Wort,  
 Wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?  
 Der Höchste suchet uns durch Sanftmut zwar zu zähmen,  
 Ob der verirrte Geist sich wollte noch bequemem;  
 Doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,  
 So gibt er ihn ins Herzens Dünkel hin.
3. ARIA [A, ob. I, b.c.] f C  
 Weh der Seele, die den Schaden  
 Nicht mehr kennt  
 Und, die Straf auf sich zu laden,  
 Störrig rennt!  
 Ja von ihres Gottes Gnaden  
 Selbst sich trennt!
4. ARIOSO [B, sm., b.c.] Es  $\frac{3}{8}$   
 „Verachtest du den Reichtum seiner Gnade, Geduld und Langmütigkeit? Weißest du nicht, daß dich Gottes Güte zur Buße locket? Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigen Herzen häufest dir selbst den Zorn auf den Tag des Zorns und der Offenbarung des gerechten Gerichts Gottes.”

Parte seconda

5. ARIA [T, fl. tr. lub v. picc. solo, b.c.] g  $\frac{3}{4}$   
 Erschrecke doch,

Du allzu sichre Seele!

Denk, was dich würdig zähle

Der Sünden Joch.

Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,

Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

6. RECITATIVO [A, ob. I, II, b.c.]

c-G C

Beim Warten ist Gefahr;

Willt du die Zeit verlieren?

Der Gott, der ehmal gnädig war,

Kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen.

Wo bleibt sodann die Buß? Es ist ein Augenblick,

Der Zeit und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet.

Verblendter Sinn! ach kehre doch zurück,

Daß dich dieselbe Stund nicht finde unbereit!

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ fl. tr. in 8<sup>va</sup>, ob. I, II, sm.)]

c C

**Heut lebst du, heut bekehre dich,**

**Eh morgen kömmt, kanns ändern sich.**

**Wer heut ist frisch, gesund und rot,**

**Ist morgen krank, ja wohl gar tot.**

**So du nun stirbest ohne Buß,**

**Dein Leib und Seel dort brennen muß.**

Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir,

Daß ich noch heute komm zu dir

Und Buße tu den Augenblick,

Eh mich der schnelle Tod hinrück,

Auf daß ich heut und jederzeit

Zu meiner Heimfahrt sei bereit.

Kantata, którą Bach skomponował na 25 sierpnia 1726 r., należy do tych, które pochodzą z tego samego rocznika tekstów, co wykonywane przez Bacha kantaty Johanna Ludwiga Bacha (46-). Niezwykle jest przy tym, że Bach tym razem drugą połowę zaczyna dopiero od części piątej, rezygnuje zatem z paralelizmu rozpoczynania każdej połowy słowami Biblii.

Tekst wiąże się z niedzielną Ewangelią, nie wchodzi jednak w szczególności, czerpiąc z niej jedynie nawiązanie do czynienia w porę pokuty. Pierwsza połowa kantaty opisuje niebezpieczeństwa grożące duszy nie okazującej skruchy; w drugiej połowie poeta stara się wyrwać z uśpienia nie okazujących skruchy i wezwać ich do nawrócenia. Wskazania na obietnicę Bożej łaski przypieczętowaną śmiercią Chrystusa, którego można byłoby się tu spodziewać i jakie znajdujemy np. w kantacie 46 (404), tym razem brak; „Surowa powaga panuje do samego końca” (Wustmann). Tekst części wstępnej pochodzi z Jeremiasza V, 3, a części czwartej z Listu do Rzymian II, 4-5. Końcowy chorał tworzą 6 i 7 strofa pieśni „So wahr ich lebe, spricht dein Gott” Johanna Heermanna (1630).

Chór wstępny należy do największych dokonań dojrzałego Bacha, a w swej formalnej wielocłonowości przedstawia ciągłe przejścia od dominacji partii orkiestry, często z wbudowanym chórem (31-), do dominacji partii chórowej o samodzielnej, językowo nadzwyczaj uzasadnionej, zrodzonej z tekstu tematyce. Utwór rozpoczyna instrumentalna sinfonia dwóch obojów, smyczków i continua służąca ekspozycji materiału tematycznego użytego w partiach orkiestralnych. Całość formy utworu przedstawia się następująco (kursywa = partie instrumentalne):

*Sinfonia wstępna a b*

- A „Herr, deine Augen...” („O Panie, izali oczy twoje...”):  
koncertujący przyczółek (solowo-akordowy; *tematyka sinfonii*)  
*Sinfonia a* + wbudowany chór  
„Du schlägest sie...” („Bijesz ich...”):  
Ekspozycja fugi o zakończeniu w swobodnej polifonii, *figury akompaniujące*  
„Herr, deine Augen...” (tekst zachodzący na siebie):  
*Sinfonia b* + wbudowany chór
- B „Sie haben ein härter Angesicht...” („zatwardzili oblicza swe”):  
Fuga chórowa, *instrumenty częściowo colla parte, częściowo samodzielnie*
- A’ „Herr, deine Augen...” (tekst zachodzący na siebie):  
*Sinfonia a b* + wbudowany chór

Niezwykle jest przy tym, że Bach zawoalowuje formalną budowę utworu przez nakładanie si partii tekstu; w szczególności wejście reprzy A’ dokładnie daje się stwierdzić tylko okier analityka, natomiast nie uprzedzonym uchem jedynie z trudem.

Po prostym recytatywie secco następuje część trzecia, aria, której gestyka w dosadność oddziaływania jest doprawdy nieprześcigniona. Obój obbligato wchodząc długo wytrzymy wany, dysonansowym *des*’’ zdaje się wykrzykiwać „biada!” („Weh!”) nad duszą nie okaz jącą skruchy, a cała melodyka utworu z jej brzmieniami ukośnymi i niezwykle krokan interwałowymi jest niezrównanym, nadzwyczaj pogładowym obrazem duszy, która „sama si odwraca od łaski swego Boga” („von ihres Gottes Gnaden selbst sich trennt”).

Nowotestamentowy cytat biblijny (część 4), wykonywany przez bas, należy do tych utwó rów, którym Bach oprócz „Basso solo” nie daje zazwyczaj żadnego bliższego oznaczenia (39- Tym razem znajduje się nagłówek „Arioso”, choć utwór, ze swoim skróconym da capo, przez stawia prawie arię. Durowa tonacja i żywy, trójdzielny takt stwarzają - bardziej pożądan muzycznie niż uzasadniony tekstem - kontrast z poprzednią arią, także i deklamacja głos wokalnego („Vérachtest”, „Géduld”) daje się co najwyżej usprawiedliwić wątpliwym wyji snieniem, że Bach chciał oddać tu gardzenie łaską Bożą alegorycznie przez gardzenie języko wo uzasadnioną deklamacją. Część środkowa co prawda oddaje zatwardziałość serca prze czterokrotne powtórzenie motywu, co zgodnie z estetyką czasów Bacha usprawiedliwior było wyłącznie zamiarem objaśnienia muzyką stanu rzeczy wymienionego w tekście:



Du a - ber nach dei - nem ver - stock - ten und un - buß - fer - ti - gen Her - zen

Aria „Erschrecke doch” („Zatrwóż się” - część 5), która rozpoczyna drugą połowę kantat stara się wyrwać grzesznika z uśpienia. Muzycznymi środkami jest szeroko rozpięta melod: ka - zwłaszcza w flecie obbligato, ale także w głosie wokalnym - i żwawe tempo. Tekste: uwarunkowany jest kontrast ruchowy w niezbyt poetycznym, treściowo wywiedzionym uprzednich słów Biblii porównaniu:

„Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei” („cierpliwość boża na nogach z ołowiu kroczy” - wytrzymywane dźwięki)

„Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei” („aby gniew był potem dla ciebie tym cięższy” - ósemki, flet: szesnastki).

Także następujący recytatyw (część 6) wskazuje na nagłą potrzebę pokuty. Muzycznie ta przestroga jest podkreślona przez „*accompagnato* nacechowane motywem” (30) wykonywane przez dwa oboje.

Zamyka potem kantatę dwustrofowy, prosty utwór chorałowy na melodię „*Vater unser im Himmelreich*”.

### *Jedenasta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: I Kor. XV, 1-10 (św. Paweł o Ewangelii Chrystusowej i o swym apostołstwie)

EWANGELIA: Łuk. XVIII, 9-14 (przypowieść o faryzeuszu i celniku)

### **Mein Herze schwimmt im Blut - BWV 199**

NBA I/20, 3 i 25 - CW: ca 26 min.

1. RECITATIVO [S, sm., b.c.]

c-c/d-d<sup>107</sup> C

Mein Herze schwimmt im Blut,  
Weil mich der Sünden Brut  
In Gottes heiligen Augen  
Zum Ungeheuer macht;  
Und mein Gewissen fühlet Pein,  
Weil mir die Sünden nichts als Höllenhenker sein.  
Verhaßte Lasternacht,  
Du, du allein  
Hast mich in solche Not gebracht!  
Und du, du böser Adamssamen,  
Raubst meiner Seelen alle Ruh  
Und schließest ihr den Himmel zu!  
Ach! unerhörter Schmerz!  
Mein ausgedorrtes Herz  
Will ferner mehr kein Trost befeuchten;  
Und ich muß mich vor dem verstecken,  
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

2. ARIA [S, ob. solo, b.c.]

c/d C

Stumme Seufzer, stille Klagen,  
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,  
Weil der Mund geschlossen ist.  
Und ihr nassen Tränenquellen  
Könnt ein sichres Zeugnis stellen,  
Wie mein sündlich Herz gebüßt.

Recitativo

Mein Herz ist itzt ein Tränenbrunn,  
Die Augen heiße Quellen.  
Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?

3. RECITATIVO [S, sm., b.c.]

B-B/C-C C

Doch Gott muß mir gnädig sein,

<sup>107</sup> Pierwsze wskazane tonacje odnoszą się do stroju chórowego, następne do stroju kameralnego.

Weil ich das Haupt mit Asche,  
Das Angesicht mit Tränen wasche,  
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage  
Und voller Wehmut sage:  
„Gott sei mir Sünder gnädig!“  
Ach ja! sein Herze bricht,  
Und meine Seele spricht:

4. ARIA [S, sm., b.c.] Es/F  $\frac{3}{4}$   
Tief gebückt und voller Reue  
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.  
Ich bekenne meine Schuld,  
Aber habe doch Geduld,  
Habe doch Geduld mit mir!
5. RECITATIVO [S, b.c.] c-g/d-a C  
Auf diese Schmerzensreu  
Fällt mir alsdenn dies Trostwort bei:
6. CHORALE [S, va lub vc. lub va da gamba lub vc. picc., b.c.] F/G C  
**Ich, dein betrübtes Kind,**  
**Werf alle meine Sünd,**  
**So viel ihr' in mir stecken**  
**Und mich so heftig schrecken,**  
**In deine tiefe Wunden,**  
**Da ich stets Heil gefunden.**
7. RECITATIVO [S, sm., b.c.] Es-B/F-C C  
Ich lege mich in diese Wunden  
Als in den rechten Felsenstein;  
Die sollen meine Ruhstatt sein.  
In diese will ich mich im Glauben schwingen  
Und drauf vergnügt und fröhlich singen:
8. ARIA [S, ob.; sm. (lub v., va, va da gamba); b.c.] B/C  $\frac{12}{8}$   
Wie freudig ist mein Herz,  
Da Gott versöhnet ist  
Und mir auf Reu und Leid  
Nicht mehr die Seligkeit  
Noch auch sein Herz verschließt.

Kantata pochodzi z weimarskiego okresu Bacha i po raz pierwszy została wykonana 12 sierpnia 1714 r. Tekst pochodzi z rocznika „Gottgefälliges Kirchen-Opffer” nadwornego bibliotekarza w Darmstadt, Georga Christiana Lehmsa (29), i już w 1712 r. posłużył do muzyki Johanna Christopa Graupnera, nadwornego kapelmistrza w Darmstadt.

Tekst nawiązuje do Ewangelii niedzielnej. Z barokową drastycznością opisuje poeta człowieka trapiącego świadomością grzechu; z Ewangelii wyjęta jest dosłownie modlitwa celnika: „Gott sei mir Sünder gnädig” („Boże! bądź miłościw mnie, grzesznemu” Łuk. XVIII, 13) w części trzeciej. W drugiej połowie kantaty skruszony grzesznik znajduje pociechę w rozmyślaniach o śmierci Chrystusa na krzyżu, która ułagodziła Boga tak, iż „po skrusze i żalu” („auf Reu und Leid”) nie zamyka on już serca przed grzesznikiem.

Muzyka Bacha świadczy o bogactwie inwencji młodego kompozytora starającego się uzyskać różnicowane efekty przy pomocy skromnych środków: sopranu solo, oboju, smyczków i continua. Ponieważ nawet dla prostego chóralu najwidoczniej nie było chóru do dyspozycji (lub też Bach, zamierzając stworzyć czystą „cantata” świadomie zeń zrezygnował), dla muzycznego opracowania przewidzianego w tekście chóralu musiało znaleźć się inne rozwiązanie, należało także zrównoważyć niezmienną sopranowego rejestru głosu wokalnego

zmiennością instrumentacji i zastosowanych form. Tak więc Bach obiera dla prawie wszystkich recytatywów akompaniament nie tylko *continua*, ale i smyczków, dzięki czemu w części pierwszej zwłaszcza, przewidziany przez tekst dramatyzm serca skruszonego świadomością grzechu i bezradnego, zostaje uwydatniony w sposób wywołujący szczególnie głębokie wrażenie.

Część druga, aria z obojem *obligato*, wywiera silne wrażenie rozpiętością melodyki, i nie błądzimy może, gdy w dalekosiężnych, wciąż zmieniających kierunek skokach interwałowych melodyki oboju, widzimy odtwarzanie sytuacji bez wyjścia, w której znajduje się świadoma swego grzechu dusza. Z punktu widzenia techniki kompozytorskiej interesujące jest dążenie Bacha do wypełniania dużych partii arii wykonywaną na wstępie przez obój tematyczną *ritornelu*; w całym utworze nie można prawie znaleźć taktu, w którym nie byłaby obecna. Odnotujmy na koniec, jako formalną osobliwość, że Bach, idąc za intencją poety, przed wejściem *zweiczajowego da capo* wtrąca jeszcze kilka taktów recytatywu z akompaniamentem *continua*.

Następującemu recytatywowi (część 3) towarzyszą znowu smyczki, przez co odróżnia się od recytatywowej wstawki w poprzedzającej arii. Prowadzi on bezpośrednio do drugiej arii (część 4) także przydzielonej smyczkom, która swą majestatyczną odświętnością jak i swą chwytną melodyką bardzo przypomina Händla. Swym charakterem różni się znacznie od poprzedniej arii: zagubienie i rozpacz grzesznika, po wyznaniu winy ustępuje opanowanemu spokojowi, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w zmianie tonacji z *molowej* na *durową* jak i zmianie instrumentacji z charakterystycznego instrumentu solowego, jakim jest obój, na pełnię brzmienia smyczków. Także i w tej arii, *da capo* nie pojawia się bez uprzedniej *cezury*: część środkowa kończy się kilkoma podobnymi do kadencji taktami *adagio* nadającymi prośbie „*habe doch Geduld mit mir*” („miej cierpliwość nade mną”) szczególny nacisk.

Trzy krótkie takty recytatywu (część 5) przechodzą w jedyny chorał kantaty (część 6): trzecią strofę pieśni „*Wo soll ich fliehen hin*” Johanna Heermanna (1630). Własna melodia chorału, dziś już nie używana, a swego czasu zadomowiona najwidoczniej szczególnie w Turynii, rozbrzmiewa kolejnymi wersami w sopranie do wtóru ożywionej figuracji wioli *obligato*, rozwijającej swą tematykę z początkowego motywu melodii chorałowej. Ba, cały *ritornel wstępny*, muzycznie jest *parafrazą* strofy pieśni<sup>108</sup>.

Następujący teraz recytatyw (część 7) jest już całkowicie nastrojony na radosny ton końcowej arii, co szczególnie objawia się w rozbudowanej koloraturze na słowie „*fröhlich*” („radosny”), w której porywach współbrzmia obok sopranu także pierwsze skrzypce.

Końcowa aria (część 8) utrzymana jest w tanecznym rytmie *gigi*, mogłaby nawet w czysto instrumentalnym ujęciu stanowić finał jakiejś *suity*. W trzyczęściowej formie *da capo*, jednak bez zamykającego *ritornelu*, doprowadza z uderzającą zwięzłością kantatę do końca.

Bach po roku 1714 wielokrotnie wykonywał ponownie utwór - niekiedy w bardzo skromnych warunkach, przygodnie także wymieniając wiolę z chorałowej części szóstej na wiolę *da gamba*<sup>109</sup>, *wiolonczelę* lub *wiolonczelę piccolo* (44-) - oznaka iż sam kompozytor cenił ten utwór.

<sup>108</sup> Por. Dürr St 2, s. 165.

<sup>109</sup> Zob. Dürr St 2, s. 30 oraz *Kritischer Bericht NBA I/20*.

## Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei - BWV 179

NBA I/20, 57 - CW: ca 19 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, b.c. (+ sm.)] G ♯  
 „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht  
 Heuchelei sei und diene Gott nicht mit  
 falschem Herzen!”
2. RECITATIVO [T, b.c.] e-h C  
 Das heutge Christentum  
 Ist leider schlecht bestellt:  
 Die meisten Christen in der Welt  
 Sind laulichte Laodizäer  
 Und aufgeblasne Pharisäer,  
 Die sich von außen fromm bezeigen  
 Und wie ein Schilf den Kopf zur Erde beugen;  
 Im Herzen aber steckt ein stolzer Eigenruhm.  
 Sie gehen zwar in Gottes Haus  
 Und tun daselbst die äußerlichen Pflichten;  
 Macht aber dies wohl einen Christen aus?  
 Nein! Heuchler könnens auch verrichten!
3. ARIA [T, v. I + ob. I + II, v. II, va, b.c.] e C  
 Falscher Heuchler Ebenbild  
 Können Sodomsäpfel heißen,  
 Die mit Unflat angefüllt  
 Und von außen herrlich gleißen.  
 Heuchler, die von außen schön,  
 Können nicht vor Goti bestehn.
4. RECITATIVO [B, b.c.] G-C C  
 Wer so von innen wie von außen ist,  
 Der heißt ein wahrer Christ.  
 So war der Zöllner in dem Tempel:  
 Der schlug in Demut an die Brust,  
 Er legte sich nicht selbst ein heilig Wesen bei;  
 Und diesen stelle dir,  
 O Mensch, zum rühmlichen Exempel  
 In deiner Buße für!  
 Bist du kein Räuber, Ehebrecher,  
 Kein ungerechter Ehrenschwächer:  
 Ach, bilde dir doch ja nicht ein,  
 Du seist deswegen engelrein!  
 Bekenne Gott in Demut deine Sünden,  
 So kannst du Gnad und Hülfe finden!
5. ARIA [S, ob. da c. I, II, b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
 Liebster Gott, erbarme dich:  
 Laß mir Trost und Gnad erscheinen!  
 Meine Sünden kränken mich  
 Als ein Eiter in Gebeinen,  
 Hilf mir, Jesu, Gottes Lamm,  
 Ich versink in tiefen Schlamm!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a C  
**Ich armer Mensch, ich armer Sünder**  
**Steh hier vor Gottes Angesicht.**  
 Ach Gott, ach Gott, verfahr gelinder  
 Und geh nicht mit mir ins Gericht!  
 Erbarme dich, erbarme dich,  
 Gott, mein Erbärmer, über mich!

Kantata pochodzi z pierwszego roku urzędowania Bacha w Lipsku i dostąpiła pierwszego wykonania 8 sierpnia 1723 r. - program został prawdopodobnie poszerzony do dwóch części przez dodanie kantaty BWV 199. Tekst nieznanego poety nawiązuje ściśle do czytania z Ewangelii i zwalcza żarliwym kaznodziejskim tonem obłudę, która także w ówczesnym chrześcijaństwie była szeroko rozpowszechniona. Jako słowo wstępne służy werset z Mądrości Jezusa, syna Syracha I, 34; następujące potem umoralniające kazanie lubuje się w uczonych aluzjach jak „mdli Laodycejczycy” (por. Obj. III, 14-16: „A Aniołowi zboru w Laodycei napisz: ... A tak, ponieważś letni, a ani zimny ani gorący, wyrzucę cię z ust moich”), „pyszałkowaci faryzeusze” (por. niedzielną Ewangelię) i „jabłka sodomskie” (226). W części czwartej wskazane zostaje bezpośrednio „exemplum”, jakim jest faryzeusz i celnik z przypowieści Jezusa; i konsekwentnie część piąta dołącza się modlitwą podobną do modlitwy celnika, choć także tu wpleciona została członka znów bardziej uczona niż poetyczna aluzja do Habakuka III, 16 („zgniość w członki moje”). Kantata kończy się pierwszą strofą pieśni „Ich armer Mensch, ich armer Sünder” („Biedny ja człek, biedny grzesznik”) Christopa Tietze (1663).

Dla części otwierającej wybiera Bach formę motetowej fugi: instrumenty idą z głosami wokalnymi, tylko continuo jest częściowo samodzielne. Utwór rozpoczyna się ściśle periodycznie pocłonkowaną kontrafugą (każde wejście tematu jest inwersją poprzedniego) przy czym obie części tekstu podzielone są na temat („Siehe zu...” - „Bacz...”) i kontrapunkt („und diene Gott nicht...” - „i nie służ Bogu...”):

Tenore  
Basso

Sie - he zu, daß dei - ne Got - tes - furcht nicht Heu -  
- - - che - lei sei, und die - ne Gott nicht -  
furcht nicht Heu - - - - - che - lei sie  
- - - mit fal - - - - - schem Her - - - - zen

Zakończenie tej fugi i zarazem człon wiążący z drugą, swobodniej zbudowaną połową utworu, stanowi krótki kanon w kwincie na nowy temat do drugiej połowy tekstu:

und die - ne Gott nicht mit fal - schem Her - zen

(zwraca uwagę występująca na słowie „falschem” - „fałszywym” - chromatyka!). W owej drugiej połowie utworu występują potem różnorodne kombinacje tematów i stretta.

Recytatyw secco z towarzyszeniem continua prowadzi do pierwszej arii (część 3), której silnie zróżnicowany rytmicznie instrumentalny głos górny powierzony jest obojom wraz z



pierwszymi skrzypcami, podczas gdy drugie skrzypce oraz wiola spełniają jedynie rolę głosów uzupełniających harmonię. W pierwszej części wokalne także tenor podejmuje tematykę ritornelu, którego obfitość synkop zapewne ma odzwierciedlać hipokryzję obłudnika; druga część arii jest w partii wokalne ukształtowana swobodniej; formalne wykończenie utworu stanowi, w braku da capo, jedynie końcowy ritornel.

Także drugi recytatyw (część 4) zamierzony jest głównie jako recytatyw secco, jedynie końcowe słowa „so kannst du Gnad und Hülfe finden” („tak łaskę i pomoc znaleźć możesz”) zostają uwytłumione ariosowym ukształtowaniem. Częścią o największej sile wyrazu jest jednak druga aria (część 5). Dwa oboje myśliwskie rozwijają w ritornelu przejmującą, nacechowaną błagalną gestyką tematykę, w dużej mierze zachowaną także w partiach śpiewanych jako tło instrumentalne do wbudowanej partii wokalne (31-), głosowi wokalnemu zostaje przecież dość przestrzeni dla pełnej gestów melodyki cechującej się dalekimi interwałami jak seksty i septymy.

Chorał końcowy na melodię „Wer nur den lieben Gott läßt walten”, choć jest prostym utworem chórowym, zwraca jednak uwagę silnym zróżnicowaniem rytmicznym głosów akompaniamentu wznoszących z naciskiem jeszcze raz prośbę o zmiłowanie.

Pod koniec lat trzydziestych Bach przeniósł część pierwszą i piątą do swych luterańskich *Mszy G-Dur* (BWV 236: Kyrie) i *A-Dur* (BWV 234: Qui tollis) odpowiednio je przerabiając.

### Herr Jesu Christ, du höchstes Gut - BWV 113

NBA I/20, 81 - CW: ca 30 min.

- |   |                  |
|---|------------------|
| 1. [CHORAL. S, A, T, B, ob. d'am I, II, sm., b.c.]  | h $\frac{3}{4}$  |
| <p><b>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut,<br/>Du Brunnquell aller Gnaden,<br/>Sieh doch, wie ich in meinem Mut<br/>Mit Schmerzen bin beladen<br/>Und in mir hab der Pfeile viel,<br/>Die im Gewissen ohne Ziel<br/>Mich armen Sünder drücken.</b></p>                  |                  |
| 2. [CHORAL. A, v., b.c.]  | fis C            |
| <p><b>Erbarm dich mein in solcher Last,<br/>Nimm sie aus meinem Herzen,<br/>Dieweil du sie gebüßet hast<br/>Am Holz mit Todesschmerzen,<br/>Auf daß ich nicht für großem Weh<br/>In meinen Sünden untergeh,<br/>Noch ewiglich verzage.</b></p>                        |                  |
| 3. ARIA [B, ob. d'am. I, II, b.c.]  | A $\frac{12}{8}$ |
| <p><b>Fürwahr, wenn mir das kömmet ein,<br/>Daß ich nicht recht vor Gott gewandelt<br/>Und täglich wider ihn mißhandelt,<br/>So quält mich Zittern, Furcht und Pein.<br/>Ich weiß, daß mir das Herz zerbräche,<br/>Wenn mir dein Wort nicht Trost verspräche.</b></p> |                  |
| 4. RECITATIVO [+ CHORAL. B, b.c.]   | e C              |
| <p><b>Jedoch dein heilsam Wort, das macht<br/>Mit seinem süßen Singen,<br/>Daß meine Brust,</b></p>   |                  |

Der vormal's lauter Angst bewußt,  
 Sich wieder kräftig kann erquickten.  
 Das jammervolle Herz  
 Empfendet nun nach tränenreichem Schmerz  
 Den hellen Schein von Jesu Gnadenblicken;  
 Sein Wort hat mir so vielen Trost gebracht,  
**Daß mir das Herze wieder lacht,**  
**Als wenna beginnt zu springen.**  
 Wie wohl ist meiner Seelen!  
 Das nagende Gewissen kann mich nicht länger quälen,  
**Dieweil Gott alle Gnad verheißt,**  
 Hiernächst die Gläubigen und Frommen  
 Mit Himmelsmanna speist,  
**Wenn wir nur mit zerknirschtem Geist**  
**Zu unserm Jesu kommen.**

5. ARIA [T, fl. tr., b.c.]

D C

Jesus nimmt die Sünder an:  
 Süßes Wort voll Trost und Leben!  
 Er schenkt die wahre Seelenruh  
 Und ruft jedem tröstlich zu:  
 Dein Sünd ist dir vergeben!

6. RECITATIVO [T, sm., b.c.]

G-e C

Der Heiland nimmt die Sünder an:  
 Wie lieblich klingt das Wort in meinen Ohren!  
 Er ruft: Kommt her zu mir,  
 Die ihr mühselig und beladen,  
 Kommt her zum Brunnquell aller Gnaden,  
 Ich hab euch mir zu Freunden auserkoren!  
 Auf dieses Wort will ich zu dir  
 Wie der bußfertige Zöllner treten  
 Und mit demütigem Geist: Gott sei mir gnädig! beten.  
 Ach, tröste meinen blöden Mut  
 Und mache mich durch dein vergoßnes Blut  
 Von allen Sünden rein,  
 So werd ich auch wie David und Manasse,  
 Wenn ich dabei  
 Dich stets in Lieb und Treu  
 Mit meinem Glaubensarm umfasse,  
 Hinfort ein Kind des Himmels sein.

7. ARIA [S, A, b.c.]

e  $\frac{3}{4}$

**Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch,**  
 Wormit ich deinen Zorn erreget,  
 Zerbrich das schwere Sündenjoch,  
 Das mir der Satan auferleget,  
 Daß sich mein Herz zufriedengebe  
 Und dir zum Preis und Ruhm hinfort  
 Nach deinem Wort  
 In kindlichem Gehorsam lebe.

8. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

h C

**Stärk mich mit deinem Freudegeist,**  
**Heil mich mit deinen Wunden,**  
**Wasch mich mit deinem Todesschweiß**  
**In meiner letzten Stunden;**  
**Und nimm mich einst, wenn dirs gefällt,**  
**In wahren Glauben von der Welt**  
**Zu deinen Auserwählten!**

Niniejszą kantatę chorałową (40-) skomponował Bach na 20 sierpnia 1724 r. Podstawę jej stanowi pieśń pokutna Bartholomäusa Ringwaldta (1588), która w nawiązaniu do Ewangelii niedzielnej została ujęta zarazem jako parafraza słów celnika „Boże, bądź miłościw mnie, grzesznemu”. Nieznany autor tekstu przejął dosłownie strofy 1, 2, 4, i 8 do odpowiednich pod względem numeracji części kantaty, poszerzając przy tym strofę 4 o recytatywowe wstawki. Pozostałe strofy są swobodnym przetworzeniem; w ariach w części trzeciej i siódmej został jednak zachowany początkowy wers danej strofy pieśni. Najswobodniej potraktowane są strofy 5 i 6, które w odnośnych częściach kantaty pobrzmiewają jedynie z daleka. Tak więc np. zwrot „jak Dawid i Manases” - będący aluzją do II Księgi Samuelowej XII, 13 i II Księgi Kronik XXXIII, 12 i następne - pochodzi z 5 strofy pieśni, jest jednak wprowadzony dopiero pod koniec części szóstej. Za to w tych dwóch częściach poeta bliżej wchodzi w myśli zawarte w czytaniu. Przebaczenie, o które pieśń Ringwaldta jedynie prosi, tu jest już gotowemu do pokuty chrześcijaninowi obiecane. Części te zbliżają tekst kantaty do kazania. Wymieniony jest nie tylko „skruszony celnik” z przypowieści i jego „Boże, bądź mi miłościw” (część 6), przytoczonych jest także wiele innych miejsc z Biblii aby wykazać, że grzesznik może mieć nadzieję na Jezusową łaskę:

- |   |                               |
|---|-------------------------------|
| „Jezus przyjmuje grzeszniki” (część 5, w. 1)                                    | Lukasz XV,2                   |
| „Zbawiciel przyjmuje grzeszniki” (część 6, w. 1)                                |                               |
| „Odpuszczone są tobie grzechy twoje” (część 5, w. 5)                            | Mateusz IX,2<br>Lukasz VII,48 |
| „Pójdźcie do mnie wszyscy, którzyście spracowani i obciążeni” (część 6, w. 3-4) | Mateusz XI,28                 |

Chór wstępny w dużej mierze odpowiada normalnej postaci dla wprowadzającej części chórowej: melodia powierzona jest sopranowi, głosy dolne towarzyszą w prostej partii chórowej; samodzielna partia orkiestrowa obramowuje poszczególne wersy pieśni. Z instrumentalnego zespołu 2 obojów, smyczków i continua uwydatnione są pierwsze skrzypce z prawie ciągle ożywioną, koncertującą figuracją szesnastek nie ustającą nawet w odcinkach śpiewanych, kiedy pozostałe instrumenty, do continua włącznie, milczą. Tematyka instrumentalnego ritornelu przejrzyszej niż w wielu innych podobnych utworach ujawnia swe pochodzenie z pierwszego wersetu chorału:

Oboe I  
(Takt 1-)

Soprano  
(Takt 17-)

Herr Je - su Christ, du höch - stes Gut

Niezwykłe jest też, że spokojnej akordowej partii akompaniamentu przeciwstawiona jest stosunkowo mocno ozdobiona melodia pieśni w sopranie. Widocznie Bach takim ujęciem melodii chorału chciał wyrazić gestykulację błagających o litość grzeszników.

Bardziej surowa jest część druga, chorałowe trio skrzypiec prowadzonych unisono, altu i continua, w rodzaju utworów, które Bach później transkrybował na organy, tzw. „chorałów Schüblerowskich.” Alt śpiewa tu melodię pieśni (2 strofa) bez żadnego ozdobnika, podczas gdy tematyka instrumentalnego ritornelu z jej licznymi zstępującymi figurami gamowymi jest może inspirowana wyobrażeniem grzesznika przytłoczonego swymi winami, a może też zakończeniem ewangelicznego czytania („kto się poniża...”).

W zwiewnym rytmie 12/8, z towarzyszeniem dwóch obojów miłosnych i continua, wciąż jeszcze pobrzmiewający melodią pieśni, lecz teraz przeniesiony do pocieszającego dur, rozbrzmiewa temat pierwszej arii (część 3), jeden ze szczególnie wdzięcznych i wpadających w ucho pomysłów Bacha. Temat ten podejmuje także głos wokalny, aby niebawem rozległą koloraturą na „gewandelt” („postępowałem”) a później chromatycznymi pochodami na „[das Herz] zerbräche” („[serce] pęknie”) nakreślić muzycznie obrazy podane w tekście.

W części czwartej, chorale z tropowymi recytatywowymi wstawkami (19), melodii pieśni śpiewanej przez bas towarzyszy ostatniowa figura continua, podczas gdy partie recytatywów skomponowane są jako proste secco. Ponieważ melodia chorału w całości pozostaje prawie nie przyozdobiona, ozdobnik na słowie „Jesu” („Jezus”) w ostatniej linijce pieśni odczuwany jest jako zamykające wzmocnienie.

Druga aria kantaty (część 5) wymaga fletu obbligato, a w radosnej swobodzie prawie dorównuje pierwszej. Co prawda potoczystej melodyce i zwiewnemu trójdzielnemu taktowi pierwszej przeciwstawiony jest tu bogato uczłonowany ritornel w takcie cztery czwarte, lecz takt ten - i to stanowi o jego uroku - na długich odcinkach jest ukrytym taktem na 3/2, co ujawnia już początek:



Osobliwością dostrzeżoną już przez Philippa Spittę jest, że końcowy wers arii, „Dein Sünd ist dir vergeben” („Przebaczony ci jest twój grzech”), choć *nie należy* do tekstu chorału, jest jednak śpiewany na melizmatycznie przyozdobioną melodię ostatniego wersu pieśni.

Następujący recytatyw ze swymi słowami pociechy jest podkreślony akompaniamentem smyczków; punktem kulminacyjnym są słowa „Gott sei mir gnädig” („Boże, bądź mi miłościw”), które skruszony chrześcijanin powtarza za celnikiem. W duecie z towarzyszeniem continua (część 7), bez wprowadzającego ritornelu i interludium, opatrzonego jedynie trzema końcowymi taktami instrumentalnymi, rozpoznać można pokrewieństwo z siedemnastowiecznymi koncertami chorałowymi o niewielkiej liczbie głosów. Choć tylko pierwszy wers przejęty jest dosłownie z tekstu pieśni, Bach zachował melodykę chorału nie tylko tego wersu, lecz także wersów 3, 5, i 7 w przyozdobionej formie i związał ją - podobnie jak w części piątej - ze swobodnym tekstem madrygałowym. Nawet zmienna ilość sylab nie stanowi przeszkody: jest skompensowana melizmatyką i wydłużeniem melodii.

Utwór kończy ostatnia strofa w postaci prostego chóru.

## Dwunasta niedziela po Trójcy Św.

EPISTOLA: II Kor. III, 4-11 (jasność ducha)

EWANGELIA: Mar. VII, 31-37 (uzdrowienie głuchoniemego)

### Lobe den Herrn, meine Seele - BWV 69a

NBA I/20, 119 - CW: ca 27 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I-III, fg., sm., b.c.] D 3  
 „Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht,  
 was er dir Gutes getan!”
2. RECITATIVO [S, b.c.] h-e C  
 Ach, daß ich tausend Zungen hätte!  
 Ach wäre doch mein Mund  
 Von eitlen Worten leer!  
 Ach, daß ich gar nichts redte,  
 Als was zu Gottes Lob gerichtet wär!  
 So machte ich des Höchsten Güte kund;  
 Denn er hat lebenslang so viel an mir getan,  
 Daß ich in Ewigkeit ihm nicht verdanken kann.
3. ARIA [T, fl. d., ob. da c., b.c.] C 8  
 Meine Seele,  
 Auf, erzähle,  
 Was dir Gott erwiesen hat!  
     Rühme seine Wundertat,  
     Laß ein gottgefällig Singen  
     Durch die frohen Lippen dringen!
4. RECITATIVO [A, b.c.] e-G C  
 Gedenk ich nur zurück,  
 Was du, mein Gott, von zarter Jugend an  
 Bis diesen Augenblick  
 An mir getan,  
 So kann ich deine Wunder, Herr,  
 So wenig als die Sterne zählen.  
 Vor deine Huld, die du an meiner Seelen  
 Noch alle Stunden tust,  
 Indem du nur von deiner Liebe ruhst,  
 Vermag ich nicht vollkommen Dank zu weihn.  
 Mein Mund ist schwach, die Zunge stumm  
 Zu deinem Preis und Ruhm.  
 Ach sei mir nah  
 Und sprich dein kräftig Hephata,  
 So wird mein Mund voll Dankens sein!
5. ARIA [B, ob. d'am, sm., b.c.] h 3  
 Mein Erlöser und Erhalter,  
 Nimm mich stets in Hut und Wacht!  
 Steh mir bei in Kreuz und Leiden,  
 Alsdenn singt mein Mund mit Freuden:  
 Gott hat alles wohlgemacht!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ trba I, d. drewn., sm.)] G C  
**Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
 Darbei will ich verbleiben.  
 Es mag mich auf die rauhe Bahn  
 Not, Tod und Elend treiben:**

**So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten.  
Drum laß ich ihn nur walten.**

Kantata powstała na 15 sierpnia 1723 r. i była później wykonywana wielokrotnie, a przy tym na różne sposoby zmieniana. Tak więc około 1727 r. przetworzył Bach arię tenorową „Meine Seele, auf, erzähle” („Wysławiaj, duszo moja”) na altową arię w G-dur obsadzając w niej obój i skrzypce na miejsce fletu dzióbkowego i oboju myśliwskiego, a w ostatnich latach swego życia przerobił utwór na kantatę na wybór rady miejskiej (609).

Tekst nawiązuje do Ewangelii, zarazem pojmuje jednak cud uczyniony przez Jezusa jako symbol ciągłego działania Boga na człowieka, który słowami Psalmu CIII, 2 zostaje przeto wezwany do wielbienia Boga (część 1). Kolejne części idą za tym wezwaniem. Że przy tym szczególny nacisk położony jest na *wysławianie* (por. część 3) boskich dobrodziejstw „tysiącem języków” (por. część 2), należy rozumieć jako aluzję do uzdrowienia głuchoniemego, podobnie jak słowa części czwartej „Moje usta są słabe, mój język niemy ... rzeknij Twe mocne Effata” dają się wyjaśnić tylko poprzedzającym czytaniem. Część piąta prosi potem Boga „żywiciela” także o przyszłą opiekę i jeszcze raz słowami „Bóg dobrze wszystko uczynił” odwołuje się do czytania (por. Marek VII, 37). Końcowy chorał prowadzi tę myśl dalej słowami szóstej strofy znanej pieśni Samuela Rodigasta (1675). Nieznanemu autorowi tekstu za wzór posłużył tekst Johanna Knauera, Gotha 1720 (39), o takim samym początku i takim samym przeznaczeniu.

Stosownie do charakteru tekstu sławiącego chwałę, kompozycja Bacha we wstępnym chórze ma niezwykle odświętny, jak na zwykłą niedzielę, zestaw instrumentów. Część centralną utworu i zarazem jego kulminację stanowi założona z wielkim rozmachem fuga podwójna, której tematyczny dualizm wywiedziony jest z tekstu („Lobe den Herrn... und vergieß nicht...” - „Błogosław Panu... a nie zapominaj...”). Oba tematy są najpierw przeprowadzone oddzielnie a potem zestawione. Dokonuje się to w dwuczęściowej formie, za każdym razem w kolejności chór (soliści?) - instrumenty - tutti, przy czym pierwsza część przypada całkowicie pierwszemu tematowi, druga rozpoczyna się tematem drugim i w swym odcinku tutti przynosi zestawienie obu tematów, tak iż cała struktura tej podwójnej fugi wykazuje dokonujące się w kilku fazach narastanie. Ekspozycja pierwszego tematu zbudowana jest jako fuga permutacyjna (26); dalsze przeprowadzenie, jak również przeprowadzenia drugiego tematu, założone są swobodnie.

Ramy tej fugi tworzą swobodnie polifoniczne i akordowe partie, częściowo w postaci wbudowanego chóru (31-), ze swej strony obramowane wstępną sinfonią instrumentalną, tak iż cały utwór wykazuje piękną symetryczną formę:

sinfonia - chór - fuga podwójna (dwuczęściowa) - chór - sinfonia.

Po recytatywie secco następuje aria „Meine Seele, auf, erzähle”, w której pierwszy oboista ma grać na oboju myśliwskim, drugi oboista na flecie podłużnym - przykład wielostronności, której Bach mógł oczekiwać od swych instrumentalistów. Czy powodem przerobienia około 1727 r. (patrz wyżej) było może to, że grający podczas tego wykonania nie mieli takich umiejętności? Lub może Bach wykorzystał wówczas arię poza kantatą w innym kontekście (por. Klaus Hofmann w *Kritischer Bericht NBA I/20*)? W każdym razie nie mamy żadnego powodu przyjmować, że Bach wprowadził zmiany powodowany estetycznym niezadowole-

niem z oryginalnej i tak charakterystycznej dla barokowego ideału brzmieniowego obsady dętych instrumentów. Muzycznie utwór należy do typu pastorałe, oddającego swym zwiewnym trójdzielnym rytmem radosną swobodę.

Recytatyw secco, narastający pod koniec do ariosa, prowadzi do drugiej arii (część 5), znów w trójdzielnym takcie, lecz o mocnym, energicznym rytmie. Godne podziwu w drugiej części arii jest ukształtowanie podanego w tekście kontrastu: „Leiden - Freuden” („w cierpieniu - z radością”) w obrębie niewielkiej przestrzeni chromatyką (w pierwszym odcinku opadająca, w drugim wznosząca się), jak też żywa koloratura basu znajdująca ujście w radosnym okrzyku „Gott hat alles wohlgemacht” („Bóg dobrze wszystko uczynił”).

Prosty chór końcowego chorału przejął Bach z BWV 12. Opuścił jednak górny głos obbligato oryginału, choć siłami, które miał do dyspozycji, mógłby łatwo go wykonać. Jakie powody mogły go do tego skłonić, nie potrafimy dziś już powiedzieć.

### Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren - BWV 137

NBA I/20, 173 - CW: ca 18 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.] C  $\frac{3}{4}$   
**Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,  
 Meine geliebte Seele, das ist mein Begehren.  
 Kommet zu Hauf,  
 Psalter und Harfen, wacht auf!  
 Lasset die Musicam hören!**
2. ARIA [A, v. I solo, b.c.] G  $\frac{3}{4}$   
**Lobe den Herren, der alles so herrlich regiert,  
 Der dich auf Adlers Fittichen sicher geführtet,  
 Der dich erhält,  
 Wie es dir selber gefällt;  
 Hast du nicht dieses verspüret?**
3. ARIA [S, B, ob. I, II, b.c.] c  $\frac{3}{4}$   
**Lobe den Herren, der künstlich und fein dich bereitet,  
 Der dir Gesundheit verliehen, dich freundlich geleitet;  
 In wieviel Not  
 Hat nicht der gnädige Gott  
 Über dir Flügel gebreitet!**
4. ARIA [T, trba I lub ob. I, b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
**Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet,  
 Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe gereget;  
 Denke dran,  
 Was der Allmächtige kann,  
 Der dir mit Liebe begegnet.**
5. CHORAL [S, A, T, B, trba I-III, timp., b.c. (+ d. drewn., sm.))] C  $\frac{3}{4}$   
**Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen!  
 Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen!  
 Er ist dein Licht,  
 Seele, vergiß es ja nicht;  
 Lobende, schließe mit Amen!**

Utwór jest kantatą choralową (40-), powstał jednak nie w obrębie znanego rocznika (nie wiemy, którą kantatę wykonał Bach na 12 niedzielę po Trójcy Św. 1724 r.), lecz najwidoczniej

dopiero rok później<sup>110</sup>, na 19 sierpnia 1725 r. Utworowi brakuje też charakterystycznych cech rocznika 1724/1725, madrygałowego przetworzenia strof środkowych: Bach zachował w dosłownym brzmieniu wszystkie pięć strof pieśni Joachima Neandra (1680).

Kompozycja Bacha jest też wyraźniej niż większość porównywalnych kantat zorientowana na chorał. Jego melodia jest słyszalna we wszystkich częściach: rozbrzmiewa we wstępnej i końcowej części w sopranie chóru, w części drugiej w altowym solo, w części trzeciej oba jej początkowe takty można usłyszeć w głosach wokalnych jako motyw czołowy, a w części czwartej grana przez trąbkę, znowu w kompletnej postaci, skombinowana jest z partią tenorową arii. Bach tworzy w ten sposób pięcioczęściowy, symetryczny utwór, w którym zadana melodia przybiera coraz bardziej indywidualne rysy w miarę zbliżania się do części środkowej: w częściach krańcowych rozbrzmiewa w wielu głosach śpiewana przez chór, w członach pośrednich koncertująco w niewielu głosach, w centrum zaś ekspresyjnie przetworzona i tylko w aluzjach jeszcze dostrzegalna.

Chór wejściowy w koncertującej wymianie między trąbkami, obojami i smyczkami roztańcza olśniewający przepych; do tego rozbrzmiewa chorał w sopranie rozluźnionej partii chórowej, której dolne głosy przygotowują wejścia wersów pieśni fugatem na (samodzielny) temat instrumentalny, i jedynie na słowa „Kommet zu Hauf, Psalter und Harfen, wacht auf” („Przybądźcie rzesze, psalmie i harfo się zbudź”) zagęszczają się w zwartą, akordową strukturę.

Koncertujące skrzypce ogrywają wdzięcznymi figuracjami wykonywaną przez alt, nieco przyozdobioną, drugą strofę pieśni. Bach przejął później nastrojony na radosną nutę utwór jako opracowanie na organy do szychowanych przez Schüblera *Sześciu chorałów* (BWV 650) i przyporządkował mu tekst adwentowej pieśni Kaspara Friedricha Nachtenhöfera (1667) „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter auf Erden”.

Trzecia strofa rozbrzmiewa jako duet z dwoma obojami obbligato. Przy wejściu głosów wokalnych staje się oczywiste, że także melodyka obojów wstępnego ritornelu jest już utworzona z substancji chorału; skok w górę o kwintę i spadek o tercję są zachowane także w tej części, choć przeniesione do moll:

Oboe 1

Basso

Lo - be den Her - ren, der

Forma tego duetu jest o tyle niezwykła, że wszystkie cztery odcinki śpiewu są w dużej mierze do siebie podobne. Tak więc nie tylko drugi odcinek, podejmujący drugi Stollen tekstu, jest powtórzeniem pierwszego odcinka (ukształtowanie, które odpowiada formie Bar pieśni i dlatego samo się nasuwa), także 3 i 4 odcinek, oba podające pełny tekst Abgesang, są tylko nieznacznie zmienionym powtórzeniem obu odcinków początkowych, którym jedynie przydano na początek kilka chromatycznych taktów („In wieviel Not” – „wśród iluz trwóg”).

<sup>110</sup> W sprawie niedowiedzonego twierdzenia, że kantata ta służyła także jako kantata na wybór rady miejskiej, por. s. 611.



Także czwarta strofa jest utrzymana w moll, uzyskuje jednak szczególny harmoniczny powab dzięki temu, że melodia pieśni, grana przez trąbkę (lub obój) wtórującą śpiewowi tenoru z akompaniamentem continua, utrzymana jest w równoległej tonacji C-dur. Jeszcze częściej niż w poprzedzającym duecie reminiscencje melodii chorałowej wplecione są także do partii śpiewanej. W jej tekście zwraca uwagę zmieniające metrum energiczne „Denke dran” („w pamięci miej”; u Neandra „Denke daran”).

Zamykający chorał dzięki samodzielnie traktowanej trąbce wyniesiony jest do siedmiogłosowej świetności.

### Geist und Seele wird verwirret - BWV 35

NBA I/20, 217 - CW: ca 31 min.

1. CONCERTO [ob. I, II, taille, sm., org. obbl., b.c.]

d C

2. ARIA [A, ob. I, II, taille, sm., org. obbl., b.c.]

a g

Geist und Seele wird verwirret,  
Wenn sie dich, mein Gott, betracht'.  
Denn die Wunder, so sie kennet  
Und das Volk mit Jauchzen nennet,  
Hat sie taub und stumm gemacht.

3. RECITATIVO [A, b.c.]

F-g C

Ich wundre mich;  
Denn alles, was man sieht,  
Muß uns Verwundrung geben.  
Betracht ich dich,  
Du teurer Gottessohn,  
So flieht  
Vernunft und auch Verstand davon.  
Du machst es eben,  
Daß sonst ein Wunderwerk von dir was Schlechtes ist.  
Du bist  
Dem Namen, Tun und Amte nach  
Erst wunderreich;  
Dir ist kein Wunderding auf dieser Erde gleich.  
Den Tauben gibst du das Gehör,  
Den Stummen ihre Sprache wieder;  
Ja, was noch mehr,  
Du öffnest auf ein Wort die blinden Augenlider.  
Dies, dies sind Wunderwerke,  
Und ihre Stärke  
Ist auch der Engel Chor nicht mächtig auszusprechen.

4. ARIA [A, org. obbl., b.c.]

F C

Gott hat alles wohlgemacht!  
Seine Liebe, seine Treu  
Wird uns alle Tage neu.  
Wenn uns Angst und Kummer drücket,  
Hat er reichen Trost geschicket,  
Weil er täglich für uns wacht.  
Gott hat alles wohlgemacht!

#### Seconda parte

5. SINFONIA [obsada jak w 1]

d g

6. RECITATIVO [A, b.c.]

B-a C

Ach, starker Gott, laß mich  
 Doch dieses stets bedenken,  
 So kann ich dich  
 Vergnügt in meine Seele senken.  
 Laß mir dein süßes Hephata  
 Das ganz verstockte Herz erweichen;  
 Ach, lege nur  
 Den Gnadenfinger in die Ohren,  
 Sonst bin ich gleich verloren.  
 Rühr auch das Zungenband  
 Mit deiner starken Hand,  
 Damit ich diese Wunderzeichen  
 In heilger Andacht preise  
 Und mich als Erb und Kind erweise.

7. ARIA [A, ob. I, II, taille, sm., org. obbl., b.c.]

C 3

Ich wünsche nur, bei Gott zu leben,  
 Ach! wäre doch die Zeit schon da,  
 Ein fröhliches Halleluja  
 Mit allen Engeln anzuheben!  
 Mein liebster Jesu, löse doch  
 Das jammerreiche Schmerzensjoch  
 Und laß mich bald in deinen Händen  
 Mein martervolles Leben enden!

Tekst tej kantaty pochodzi od Georga Christiana Lehmsa (29), nadwornego bibliotekarza w Darmstadt i opiera się ściśle na Ewangelii niedzielnej: boskie cuda, o których lud opowiada „wykrzykując radośnie” („mit Jauchzen”) są tak wielkie, mówi wstępna aria, że oglądając je umysł i dusza zmieszane milkną; a następujący recytatyw wzmiankuje uzdrowienie głuchoniemego, o którym opowiada Ewangelia, jeszcze bardziej bezpośrednio: „głuchym przywracasz słuch, niemym mowę...”. Zakończenie opowieści biblijnej stanowi podstawę dla drugiej arii: „Bóg dobrze wszystko uczynił”, a ciąg dalszy „Jego miłość, jego wierność odnawiają się każdego dnia” jest aluzją do Trenów III, 23. Recytatywem „Ach, mocny Boże” rozpoczyna się druga połowa kantaty wykonywana przypuszczalnie dopiero po kazaniu. Zawiera on „applicatio”, zastosowanie tekstu do chrześcijan zgromadzonej gminy: także im Bóg może otworzyć uszy i rozwiązać język aby Go chwalić i okazać się Bożymi dziećmi i dziedzicami. Odziedziczenie Królestwa Bożego jest właściwym celem życia chrześcijanina, tekst kończy się więc życzeniem, aby rychło uwolnionym z ziemskiego „żałosnego jarzma boleści” („Das jammerreiche Schmerzensjoch”) śpiewać z wszystkimi aniołami u Boga „radosne Halleluja”.

Kompozycja Bacha powstała na 8 sierpnia 1726 r. Wierszowany tekst Lehmsa (1711) jest prawidłową „kantatą” w sensie ówczesnej terminologii, rezygnuje bowiem ze słów Biblii i chorału, i zawiera wyłącznie poezję madrygałową. Bach idzie za swym tekstowym wzorem, rezygnuje więc z wprowadzenia chóru i wszystkie partie śpiewane powierza altowi solo. Najwidoczniej miał do dyspozycji w tym roku szczególnie zdolnego alceistę (370).

Dla wyrównania nieobecności chóru tym bardziej ważką jest rola przypadająca orkiestrze; jak w rozmaitych innych kantatach z tych lat, także tu Bach wykorzystał bowiem ponownie dawniejszy, skomponowany prawdopodobnie w Köthen koncert. Kantata jest dlatego szczególnie wartościowym świadectwem twórczości Bacha, że instrumentalny pierwowzór - zapewne koncert na obój i orkiestrę smyczkową - zaginął i utwór jest poza tym poświadczony tylko dziewięciotaktowym fragmentem niedokończonej przeróbki na koncert klawesynowy (BWV 1059).

W miejscu pierwotnego instrumentu solowego występują w tej kantacie organy obbligate. Wstępna część koncertu otwiera pierwszą, a jego domniemana część końcowa - drugą połowę kantaty. Czy w arii „Geist und Seele wird verwirret” („Umysł i dusza pomieszane”) należy się dopatrywać przeróbki powolnej części środkowej tegoż koncertu? Nie jest to pewne, choć nie jest wykluczone. Nie da się stwierdzić z pewnością, rozmiaru wprowadzonych zmian, jako że brak oryginału; lecz wzmocnienie smyczków dwoma obojami i obojem myśliwskim wydaje się dodatkiem w ujęciu kantatowym umożliwiającym przygodne pauzowanie tej lub innej grupy instrumentów (niedokończona transkrypcja klawesynowa wymaga tylko jednego oboju).

Po wprowadzającej części koncertowej następuje wymieniona aria, w której, jak wspomniano, mamy może do czynienia z częścią środkową zaginionego koncertu. Zalecana jest jednak ostrożność: autograf Bachowskiej partytury jest korygowany w znaczniejszej mierze niż część poprzednia, a grupy instrumentów dętych i smyczków są wielokrotnie prowadzone samodzielnie; jedno i drugie mogłoby przemawiać również za nową kompozycją, a przynajmniej za gruntowną przeróbką. W każdym razie utwór znakomicie spełnia wymagania stojące przed ówczesnym kompozytorem muzyki do takiego tekstu: ornamentalna figuracja organów obbligate pośród pełnej wyrazu melodii siciliany pozostałych instrumentów daje się bowiem łatwo zrozumieć jako alegoria dla boskich cudów, i może nawet pauzy, które oddzielają od siebie motywy tematu siciliany, mogą być pojmowane jako obrazowanie oniemienia wobec cudów, o którym mowa w tekście.

Recytatyw (część 3) następujący po obu koncertowych częściach jest utworem z udziałem organów i continuo z głosem wokalnem deklamującym w prosty sylabiczny sposób. Z arią „Gott hat alles wohl gemacht” („Bóg dobrze wszystko uczynił”) wkraczamy po raz pierwszy w tej kantacie w obszar jednoznacznie durowy. Ponownie instrumentem obbligate są organy, tym razem samotnie towarzyszą głosowi wokalnemu podpierane tylko przez continuo; lecz teraz w miejscu bogatej figuracyjnej ornamentyki jest prosta, podkreślana raczej trójdźwiękami, snuta sekwencjami melodyka i szczególnie motoryczna rytmika, nadające utworowi i zarazem zakończeniu pierwszej połowy kantaty radośnie ożywiony charakter.

Drugą połowę kantaty znów otwiera szybka („presto”) część sinfonii, w której od początku organy obbligate obejmują przewodnictwo, początkowo w dialogu z orkiestrą, potem solo z towarzyszeniem instrumentów. Jeszcze wyraźniej organy dominują w części drugiej tego, założonego w dwuczęściowej formie reprzyzowej, utworu, co uwidacznia się już w tym, że temat otwierający już tu nie powraca, jedynie jego takt początkowy



przewijają się jako napędowa siła całego utworu.

Drugi recytatyw (część 6) jest, podobnie jak pierwszy, sylabicznie deklamowanym secco.

Końcowa aria „Ich wunsche nur, bei Gott zu leben” („Pragnę tylko żyć u Boga”) ma namiętnie taneczny charakter. Unika także swą tonacją C-dur powrotu harmonicznego do wyjściowej tonacji kantaty i jedynie w swej drugiej części wprowadza przejściowe, uzasadnione tekstem zasępienie w moll. Znowu organy obbligate, okazując się jedynym i stałym instrumentem solowym w tej kantacie, otrzymują wybitną rolę; już bowiem po pięciu taktach rozpoczynają triolową figurację, która pozostaje stanowiącym czynnikiem nie tylko dla resz-

ty ritornelu lecz także dla akompaniamentu odcinków śpiewanych, a na słowach „ein fröhliches Halleluja” („radosne Halleluja”) jak również „[mein martersvollen Leben] enden” („[pełne udręczeń życie] zakończyć”) wkracza do głosu wokalnego.

Tylko z trudem możemy dziś jeszcze pojąć, że Bach w swym dziele na początku, wraz z pochwałą Jezusowych cudownych uzdrowień, mógł powiedzieć niejako „tak” życiu, a na końcu, z prośbą o rychły koniec, z jeszcze większym naciskiem powiedzieć „tak” śmierci. Można by jednak to nastawienie uzasadniać nie tylko czyhającymi ciągle niebezpieczeństwami wojny i zarazy, i bynajmniej też nie tylko wskazaniem na teologiczne frazesy jak ten o „ziemskim padole też” (niezależnie od tego, jak mogły być one rozpowszechnione), lecz na pewno także biblijnym poglądem, że tu widzimy boskie działanie tylko „jak w zwierciadle”, ale kiedyś „twarzą w twarz”.

### *Trzynasta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Gal. III, 15-22 (zakon i obietnica)

EWANGELIA: Łuk. X, 23-37 (przypowieść o miłosiernym Samarytaninie)

#### **Du sollt Gott, deinen Herren, lieben - BWV 77**

NBA I/21, 3 - CW ca 17 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba da t., sm., b.c.] C C  
 „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben von ganzem  
 Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von  
 ganzem Gemüte und deinen Nächsten als dich selbst.”
2. RECITATIVO [B, b.c.] C-C C  
 So muß es sein!  
 Gott will das Herz vor sich alleine haben.  
 Man muß den Herren von ganzer Seelen  
 Zu seiner Lust erwählen  
 Und sich nicht mehr erfreun,  
 Als wenn er das Gemüte  
 Durch seinen Geist entzündt,  
 Weil wir nur seiner Huld und Güte  
 Alsdenn erst recht versichert sind.
3. ARIA [S, ob. I, II, b.c.] a C  
 Mein Gott, ich liebe dich von Herzen,  
 Mein ganzes Leben hängt dir an.  
 Laß mich doch dein Gebot erkennen  
 Und in Liebe so entbrennen,  
 Daß ich dich ewig lieben kann!
4. RECITATIVO [T, sm., b.c.] e-G C  
 Gib mir dabei, mein Gott! ein Samariterherz,  
 Daß ich zugleich den Nächsten liebe  
 Und mich bei seinem Schmerz  
 Auch über ihn betrübe,  
 Damit ich nicht bei ihm vorübergeh  
 Und ihn in seiner Not nich lasse.  
 Gib, daß ich Eigenliebe hasse,  
 So wirst du mir dereinst das Freudenleben  
 Nach meinem Wunsch, jedoch aus Gnaden geben.

5. [ARIA. A, trba, b.c.] d  $\frac{3}{4}$   
 Ach, es bleibt in meiner Liebe  
 Lauter Unvollkommenheit!  
 Hab ich oftmals gleich den Willen,  
 Was Gott saget, zu erfüllen,  
 Fehlt mirs doch an Möglichkeit.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] g-D C  
 [Herr, durch den Glauben wohn in mir,  
 Laß ihn sich immer stärken,  
 Daß er sei fruchtbar für und für  
 Und reich in guten Werken;  
 Daß er sei tätig durch die Lieb,  
 Mit Freuden und Geduld sich üb,  
 Dem Nächsten fort zu dienen.]

Kantata pochodzi z pierwszego lipskiego rocznika Bacha i została po raz pierwszy wykonana 22 sierpnia 1723 r. Nieznany autor tekstu wykorzystał jako wzór drugą połowę tekstu kantaty Johanna Knauera (Gotha 1720) na ten sam dzień (39). Tekst trzyma się ściśle niedzielnej Ewangelii, przede wszystkim „prologu” przypowieści, który czytanie także obejmuje, mianowicie pytania uczonego w Piśmie „co mam czynić, aby dostąpić żywota wiecznego” i odpowiedzi, której pozwala mu udzielić samemu sobie Jezus swym wskazaniem na przykazanie: „Będziesz miłował Pana, Boga twego ... a bliźniego twego, jak siebie samego”. Słowa te są wysunięte na czoło otwierając kantatę, a ich podział określa także budowę tekstu następującej potem poezji madrygałowej: pierwszy podwójny człon recytatyw - aria traktuje o miłości do Boga, drugi o miłości do bliźniego, która co prawda - tak powiada druga aria - przy całej dobrej woli pozostaje jednak niedoskonała. Końcowy chorał został przekazany nam bez tekstu; bez wątplenia potwierdzone zostało w nim teraz oto w imieniu zebranej gminy postanowienie, aby wypełniać przykazanie miłości, oraz prośba o błogosławieństwo Boga. Zaproponowane zostały jako tekst 8 strofa pieśni „Wenn einer alle Ding verstünd” Davida Denicke (1657) z tekstem „Du stellst, Herr Jesu, selber dich zum Fürbild wahrer Liebe” (przez Karla Friedricha Zeltera) i również pochodząca od Deniciego 8 strofa pieśni „O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ” z tekstem „Herr, durch den Glauben wohn in mir” (przez Wenera Neumanna, ze wskazaniem na niezadowalające muzycznie dopasowanie proponowanego przez Zeltera tekstu do przekazanej muzyki Bacha).

Najbardziej ważką częścią kompozycji jest wejściowy chór, który został ukształtowany przez Bacha jako opracowanie chorałowe, a który z uwagi na swą głęboką symbolikę zyskał znaczny rozgłos w bachowskiej literaturze, choć niestety nie w naszej praktyce wykonawczej.

Bach przypomina sobie mianowicie paralelny ustęp Ewangelii Mateusza (XXII, 34-40), w którym Jezus zostaje zapytany „o największe przykazanie w zakonie”, i wtedy także - prawie słowami naszego chóru wstępnego - wymienia przykazanie miłości Boga i miłości bliźniego jako równorzędne i dodaje: „Na tych dwóch przykazaniach wszystek zakon i prorocy zawisnęli”. Bach stara się przeto wszelkimi dostępnymi dlań środkami uwydatnić i skomentować znaczenie obu tych przykazań. Za podstawę utworu obiera melodię chorału „Dies sind die heiligen zehn Gebot” („Te są dziesięć świętych przykazań”) aby pokazać, że *cały zakon* zawarty jest w przykazaniu miłości. Melodia rozbrzmiewa w *kanonie* (jako symbolu prawa), i to w położeniu najwyższym - w trąbce, i w położeniu najniższym - w continuo; pokazany zostaje w ten sposób *wszystko obejmujący* charakter nakazu miłości („wszystek zakon i prorocy”). Ponadto ten kanon w dolnej kwincie jest kanonem w *augmentacji*: w trąbce wartością podsta-

wową jest ćwierćnuta, w continuo półnuta, tak że trąbka ma wielokroć okazję do powtarzania wersów, na koniec powtarza cały chorał. Kanon w augmentacji oznajmia: przykazanie miłości jest *największym* przykazaniem. To samo zostaje także wyrażone przez powtórzenia wersów, tzn. przez wielokrotną obecność chorału. Wszakże przy tych powtórzeniach sprawił Bach ponadto, iż trąbce w tym utworze przypada dziesięć wejść (po poprzedzających pauzach), co najwyraźniej należy pojmować jako wskazanie na liczbę dziesięciu przykazań.

Partia chóru, poprzedzona 8 taktową przygrywką instrumentalną i potem tylko jeszcze raz przerwana 7 taktami instrumentalnymi (służą zapewne aby uczynić lepiej słyszalną melodię chorału) jest fugowana, lub dokładniej mówiąc, imitacyjna, jako że brakuje jej specyficznej cechy fugi, odpowiedzi tematu w kwincie. Temat ten - rozbrzmiewający już w przygrywce instrumentów - nie jest wyjęty wprost z chorału, choć jednak z niego się wywodzi. Brzmi on:



Już jego powtarzane dźwięki kierują myśl słuchacza ku pierwszemu wersowi pieśni:



Również zaznaczonych powyżej znakiem □ osiem pierwszych nut można interpretować jako inwersję w ruchu wstecznym pierwszego wersu chorału. Ale nawet bez tego skomplikowanego wyprowadzenia, pokrewieństwo tematu z początkiem chorału jest przy słuchaniu oczywiste.

Prosty, sylabiczny recytatyw *secco* prowadzi do pierwszej arii, która przez prowadzenie obu obojów *obbligato* w równoległych tercjach nabiera serdecznego wyrazu.

Drugiemu recytatywowi *acompaniują* smyczki, początkowo wytrzymywanymi akordami, później w żywszym ruchu. Instrumentacja ta podkreśla modlitewny charakter utworu i nadaje prośbie o „serce Samarytanina” („Samariterherz”) i o żywot wieczny, szczególny nacisk także pod względem muzycznym.

Druga aria kantaty (część 5) ma szczególną instrumentację z trąbką *obbligato*, która niezbyt pasuje do skargi nad własną niedoskonałością. Być może była tu jakaś przyczyna zewnętrzna, której dziś już nie znamy.

Końcowy prosty chorał (zachowany bez tekstu) o melodii „Ach Gott, vom Himmel sieh darein” zamyka utwór.

### Allein zu dir, Herr Jesu Christ - BWV 33

NBA I/21, 25 - CW: ca 27 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.]

Allein zu dir, Herr Jesu Christ,  
Mein Hoffnung steht auf Erden;  
Ich weiß, daß du mein Tröster bist,

a 3

Kein Trost mag mir sonst werden.  
 Von Anbeginn ist nichts erkorn,  
 Auf Erden war kein Mensch geboren,  
 Der mir aus Nöten helfen kann.  
 Ich ruf dich an,  
 Zu dem ich mein Vertrauen hab.

2. RECITATIVO [B, b.c.] e-G C  
 Mein Gott und Richter, willst du mich aus dem Gesetze fragen,  
 So kann ich nicht,  
 Weil mein Gewissen widerspricht,  
 Auf tausend eines sagen.  
 An Seelenkräften arm und an der Liebe bloß,  
 Und **meine Sünd ist schwer und übergroß**;  
 Doch weil sie mich von Herzen reuen,  
 Wirst du, mein Gott und Hort,  
 Durch ein Vergebungswort  
 Mich wiederum erfreuen.
3. ARIA [A, sm., b.c.] C C  
 Wie furchtsam wankten meine Schritte,  
 Doch Jesus hört auf meine Bitte  
 Und zeigt mich seinem Vater an.  
 Mich drückten Sündenlasten nieder,  
 Doch hilft mir Jesu Trostwort wieder,  
 Daß er für mich genug getan.
4. RECITATIVO [T, b.c.] a-a C  
 Mein Gott, verwirf mich nicht,  
 Wiewohl ich dein Gebot noch täglich übertrete,  
 Von deinem Angesicht!  
 Das kleinste ist mir schon zu halten viel zu schwer;  
 Doch, wenn ich um nichts mehr  
 Als Jesu Beistand bete,  
 So wird mich kein Gewissensstreit  
 Der Zuversicht berauben;  
**Gib mir nur aus Barmherzigkeit  
 Den wahren Christenglauben!**  
 So stellt er sich mit guten Früchten ein  
 Und wird durch Liebe tätig sein.
5. ARIA [T, B, ob. I, II, b.c.] e  $\frac{3}{4}$   
 Gott, der du die Liebe heißt,  
 Ach entzünde meinen Geist,  
 Laß zu dir vor allen Dingen  
 Meine Liebe kräftig dringen!  
 Gib, daß ich aus reinem Triebe  
 Als mich selbst den Nächsten liebe;  
 Stören Feinde meine Ruh,  
 Sende du mir Hülfe zu!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a C  
**Ehr sei Gott in dem höchsten Thron,**  
**Dem Vater aller Güte,**  
**Und Jesu Christ, sein'm liebsten Sohn,**  
**Der uns allzeit behüte,**  
**Und Gott dem Heiligen Geiste,**  
**Der uns sein Hülff allzeit leiste,**  
**Damit wir ihm gefällig sein,**  
**Hier in dieser Zeit**  
**Und folgend in der Ewigkeit.**

Kantata powstała w drugim roku urzędowania Bacha w Lipsku, powstała zatem w roczniku kantat chorałowych (40-) i została wykonana po raz pierwszy 3 września 1724 r. Podstawę jej stanowi pieśń Konrada Huberta (1540; 4 strofa: Norymberga 1540); nieznany autor tekstu przejął z niej pierwszą i ostatnią (tzn. 4-tą) strofę dosłownie, natomiast obie strofy środkowe zostały przetworzone każda na parę recytatyw - aria (strofa 2 = część 2 i 3; strofa 3 = część 4 i 5). Choć związek z pieśnią, dzięki licznym odpowiednikom treści i dosłownym przejściom całych zdań jest oczywisty, to jednak rezultatem poszerzenia o dwie części i związanego z tym wydłużenia tekstu są swobodniejsze parafrazy wierszy pieśni, niż te jakie znamy już z kantat na niedziele poprzedzające.

Związek pieśni Huberta, proszącej Jezusa o oswobodzenie od przytłaczającego brzemienia grzechów, z niedzielnym czytaniem, w ogólności nie jest zbyt ścisły. Powodem jej zastosowania był zapewne przede wszystkim wers „nade wszystko kochać ciebie, a bliźniego mego jak samego siebie” (ze strofy 3) jako aluzja do Łukasza X, 27; w przeróbce kantatowej odpowiada mu zwłaszcza część piąta. W częściach 2, 3 i 4 poeta nie przedsięwziął nic istotnego aby związek z tekstem czytania uczynić ścisłejszym, wpłótł za to parę następnych aluzji biblijnych, a więc w części drugiej do Hioba IX, 3 (człowiek spierający się z Bogiem nie może mu odpowiedzieć „z tysiąca na jedną rzecz” - „auf tausend nicht eins antworten”), w części czwartej do Psalmu LI, 13 („Nie odrzucaj mię od oblicza twego” - „verwirf mich nicht von deinem Angesicht”) i do Galatów V, 6 („Bo w Chrystusie Jezusie ... waży ... wiara przez miłość skuteczna” - „in Christo Jesu gilt... der Glaube, der durch Liebe tätigt ist”).

Chór wstępny odpowiada najczęściej stosowanemu typowi Bachowskich otwarć utworów chorałowych: melodia pieśni powierzona jest sopranowi, wsparta pozostałymi głosami wokalnymi, które towarzyszą to w prostym, akordowym, to w imitacyjnym układzie, a także kładą okazjonalnie rytmiczne akcenty („Ich ruf dich an” - „Do ciebie wołam”). Pieśń umieszczona jest, wers po wersie, w tematycznie samodzielnej koncertującej partii orkiestrowej (związanej jedynie luźno z początkiem pieśni przez rozpoczynający imitacyjnie motyw szesnastek).

Część druga jest recytatywem secco z towarzyszeniem continua, z ariosowym zakończeniem, które ożywioną koloraturą nader skutecznie odróżnia tekst „mich wiederum erfreuen” - („pocieszysz mnie znowu”) od poprzedzającego tekstu oddanego prostą deklamacją.

Szczególnie wdzięczna jest instrumentacja następującej arii, utworu smyczkowego, w którym pierwsze skrzypce zaopatrzone w tłumiki niosą melodię, podczas gdy drugie skrzypce, wiola i continuo towarzyszą pizzicato. Niewątpliwie głos skrzypiec odmalowuje swą wahającą się w górę i w dół melodią, swą chromatyką z ukośnymi brzmieniami i synkopowaną rytmiką trwożną chwiejność kroków, o której mowa w tekście. Znamienne, że opisane cechy, które panują w prawie całym utworze, znikają na słowa części środkowej „doch hilft mir Jesu Trostwort wieder, daß er für mich genug getan” („lecz znowu pomocą mi Jezusa słowo pociechy, iż zadość mi uczynił”).

Część czwarta jest znowu prostym recytatywem secco z jedynym związanym z tekstem wydłużeniem na „halten” („dotrzymać”); nawet prawie dosłownie przejęty początek trzeciej strofy „gib mir nur aus (Hubert: nach deinr) Barmherzigkeit den wahren Christenglauben” („daj mi tylko z [Hubert: według twego] miłosierdzia prawdziwą chrześcijańską wiarę”) nie jest w kompozycji uwydatniony ani nawet przejęty wraz ze swą melodią chorałową, jak to skądinąd często się zdarza.



Przy następującym teraz duecie (część 5) chciałoby się prawie mniemać, że Bach dał się zainspirować sopranową arią kantaty z poprzedniego roku ((BWV 77, część 3). Znowu jest mowa o miłości do Boga, znowu instrumentami obbligato są dwa oboje i znowu tematyka - przynajmniej czoło tematu - odznacza się równoległym prowadzeniem w sektach i tercjach, przejmowanym tym razem (jako że utwór skomponowany jest jako duet) także przez głosy wokalne. Choć dalsze snucie tematu jest tym razem silniej związane z polifonią, wrażenie czulej serdeczności pozostaje jednak zarówno tu, jak i tam, tak iż mamy zgoła podstawę przyjmować, że słuchacz z czasów Bacha bardziej kojarzył z tonem oboju wyobrażenie uduchowionego śpiewu, niż my, którzy chętnie przyznajemy temu instrumentowi kokieterijny, zadziorny charakter. Znamienne jest także dla tej części, że melodyka obojów jest tak bardzo zbliżona do melodyki głosów wokalnych, iż duet ten bez większych trudności dałby się przepisać na kwartet śpiewaczy na sopran, alt (= obój I, względnie II), tenor i bas.

Końcowa strofa kończy kantatę prostym chórem.

### Ihr, die ihr euch von Christo nennet - BWV 164

NBA I/21, 59 - CW: ca 17 min.

1. [ARIA. T, sm., b.c.]

g §

Ihr, die ihr euch von Christo nennet,  
Wo bleibet die Barmherzigkeit,  
Daran man Christi Glieder kennet?  
Sie ist von euch, ach! allzu weit!  
Die Herzen sollten liebe reich sein,  
So sind sie härter als ein Stein.

2. RECITATIVO [B, b.c.]

c-a c

Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht:  
Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier umfängen,  
Die sollen vor Gericht  
Barmherzigkeit erlangen!  
Jedoch, wir achten solches nicht!  
Wir hören noch des Nächsten Seufzer an!  
Er klopft an unser Herz; doch wirds nicht aufgetan!  
Wir sehen zwar sein Händeringen,  
Sein Auge, das von Tränen fließt;  
Doch läßt das Herz sich nicht zur Liebe zwingen!  
Der Priester und Levit,  
Der hier zur Seite tritt,

Sind ja ein Bild liebloser Christen;  
Sie tun, als wenn sie nichts von fremden Elend wüßten,  
Sie gießen weder Öl noch Wein  
Ins Nächsten Wunden ein!

3. ARIA [A, fl. tr. I, II, b.c.]

d c

Nur durch Lieb und durch Erbarmen  
Werden wir Gott selber gleich!  
Samaritergleiche Herzen  
Lassen fremden Schmerz sich schmerzen  
Und sind an Erbarmung reich.

4. RECITATIVO [T, sm., b.c.] Es-g C  
 Ach! schmelze doch durch deinen Liebesstrahl  
 Des kalten Herzens Stahl!  
 Daß ich dir wahre Christenliebe,  
 Mein Heiland, täglich übe,  
 Daß meines Nächsten Wehe,  
 Er sei auch, wer er ist,  
 Freund oder Feind, Heid oder Christ,  
 Mir als mein eignes Leid zu Herzen allzeit gehe!  
 Mein Herz sei liebeich, sanft und mild,  
 So wird in mir verklärt dein Ebenbild.
5. ARIA [S, B; flauti + oboi + violini in unisono; b.c.] g ♯  
 Händen, die sich nicht verschließen,  
 Wird der Himmel aufgetan!  
 Augen, die mitleidend fließen,  
 Sieht der Heiland gnädig an.  
 Herzen, die nach Liebe streben,  
 Will Gott selbst sein Herze geben.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] B C  
**Ertöt uns durch dein Güte,  
 Erweck uns durch dein Gnad!  
 Den alten Menschen kränke,  
 Daß der neu' leben mag  
 Wohl hier auf dieser Erden,  
 Den Sinn und all Begehden  
 Und Gdanken habn zu dir.**

Tekst tej kantaty pochodzi z rocznika „Evangelisches Andachts-Opffer” Salomona Francka (27-) z roku 1715; jednak kompozycja Bacha powstała dopiero na 26 sierpnia 1725 r. - lub wyrażając się ostrożniej: jeśli miałyby powstać weimarska kompozycja Bacha do tego tekstu, to musiałaby od tej, która do nas dotarła, odbiegać tak dalece, że mielibyśmy praktycznie przed nami nową kompozycję. Wynika to z tego, że autograf partytury z 1725 r. ma charakter brudnopisu. Mamy zatem przed nami przypadek analogiczny do kantaty 168 (399).

Franck trzyma się w swych wierszach ściśle niedzielnej Ewangelii, i to - w odróżnieniu od poetów, do których tekstów Bach komponował w obu poprzednich latach - bardziej jej drugiej części: podczas gdy miłość do Boga („Będiesz miłował Pana, Boga twego ...”) nie jest wspomniana, to do miłosierdzia wobec bliźniego („... a bliźniego twego jako samego siebie”) wzywa się usilnie i gorzko biada nad jej brakiem u chrześcijan; liczne są przy tym aluzje do przypowieści z niedzielnego czytania: kapłan i Lewita „sind ja ein Bild liebloser Christen” („są toć obrazem chrześcijan bez miłości” - część 2), podczas gdy „serca podobne samarytańskiemu ... obfitują w zmiłowanie” („samaritergleiche Herzen ...sind an Erbarmung reich” - część 3). Także zwroty z Kazania na górze (Mat. V, 7 i VII, 7) dźwięczą w drugiej części. Zakończenie stanowi ostatnia (5) strofa pieśni „Herr Christ, der einig Gottes Sohn” („Chrystus, jedyny Boga syn”) Elisabeth Creutziger (1524).

Kompozycja, ze swą skromną głosową obsadą, odpowiada kameralnemu typowi muzyki jaki Bach najczęściej do kantat Francka stosował już w 1715 r.: poza czterema solistami chór jest potrzebny - jeśli w ogóle - tylko do końcowego chorału; a instrumenty, z dwoma fletami

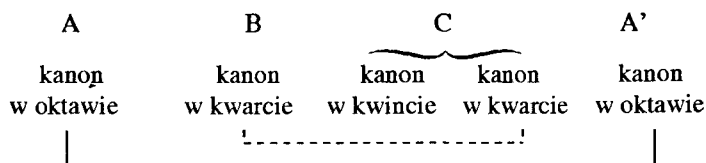
poprzecznymi, dwoma obojami, smyczkami i continuo, są co prawda obsadzone dość bogato, Bach rezygnuje jednak z przeciwstawiania sobie instrumentów w koncertującej grze przemiennej; miast tego występują one solowo lub w unisono o niewielkiej liczbie głosów, co najwyżej w zespole smyczkowym bez samodzielnie prowadzonych instrumentów dętych.

Tak więc aria wstępna ma co prawda pełną obsadę głosów, ale jest założona jako czysty utwór smyczkowy. Temat wchodzący zwracającym uwagę skokiem o kwintę w dół określa w znacznej mierze tematykę instrumentalną i wokalną utworu; również odcinki wokalne dwuczęściowo uformowanego utworu (A B A' B') zawierają wielokrotne wbudowania partii wokalne (31-) w instrumentalne powtórzenia ritornelu.

W części drugiej, recytatywie secco, parafraza Kazania na górze „Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier umfassen, die sollen vor Gericht Barmherzigkeit erlangen” („Którzy tu obejmą miłosierdziem bliźniego, ci na sądzie dostąpią miłosierdzia”) jest uwydatniona muzycznie jako odcinek ariosowy. Jego śpiewna melodyka dała powód do przypuszczenia, że Bach użył tu cytatu z jakiegoś chorału (w swobodnym upiększeniu), dotąd nie udało się jednak ustalić melodii, która wchodziłaby tu w grę.

Szczególnie pełna uroku jest następująca aria altowa (część 3) z dwoma fletami poprzecznymi obbligato, której melodyka westchnień ma symbolizować miłość i zmiłowanie o których mowa w tekście. Jak pierwsza aria, także ta nie ma zwykłej formy da capo, zamiast niej swobodnie powtórzona zostaje druga połowa arii (A B B' = „odwrócony Bar”).

Recytatyw przejmujący kształtowany akompaniamentem smyczków prowadzi do trzeciej arii dzieła (część 5), duetu, w którym zestawione są razem instrumentalne głosy obbligato fletów, obojów i skrzypiec. Podobnie jak w części pierwszej tematyka, nawet cała melodyczna faktura instrumentalnych i wokalnych głosów jest tak dalece do siebie zbliżona, że powstaje jednolity kwartet górnego głosu instrumentalnego, sopranu, basu i continuo. Nadzwyczaj kunsztowna jest struktura utworu: inwersja tematu we wstępnym ritornelu ma zapewne wskazywać wspomnianą w tekście wzajemną relację między ludzkim i boskim zmiłowaniem. Jeszcze kunsztowniej uformowane są cztery odcinki wokalne: tekst jest podzielony na pierwsze trzy odcinki; czwarty, który także muzycznie zwiastuje powrót pierwszego, reasumuje jeszcze raz cały tekst. Każdy odcinek rozpoczyna się kanonem, prowadzonym potem w swobodnej polifonii do końca, trzeci, najdłuższy odcinek zawiera dwa kanony. Powstaje w ten sposób symetryczny układ kanonów:



Zakończenie odcinka A' stanowi partia wokalna wbudowana w pełne powtórzenie wstępnego ritornelu; mimo to rozbrzmiewa on bezpośrednio potem jeszcze raz jako instrumentalny ritornel końcowy.

Prosty chorał kończy utwór.

**Czternasta niedziela po Trójcy Św.**

EPISTOLA: Gal. V, 16-24 (uczynki ciała i owoc Ducha)

EWANGELIA: Łuk. XVII, 11-19 (uzdrowienie dziesięciu trędowatych)

**Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe - BWV 25**

NBA I/21, 81 - CW: ca 16 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, c-tto, trbne I-III, fl. d. I-III in unisono;  
sm. + ob. I, II; b.c.] e C  
„Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor  
deinem Dräuen und ist kein Friede in meinen  
Gebeinen vor meiner Sünde.”
2. RECITATIVO [T, b.c.] d-d C  
Die ganze Welt ist nur ein Hospital,  
Wo Menschen von unzählbar großer Zahl  
Und auch die Kinder in der Wiegen  
An Krankheit hart darniederliegen.  
Den einen quälet in der Brust  
Ein hitzges Fieber böser Lust;  
Der andre lieget krank  
An eigner Ehre häßlichem Gestank;  
Den dritten zehrt die Geldsucht ab  
Und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab.  
Der erste Fall hat jedermann beflecket  
Und mit dem Sündenaussatz angestecket.  
Ach! dieses Gift durchwühlt auch meine Glieder.  
Wo find ich Armer Arznei?  
Wer stehet mir in meinem Elend bei?  
Wer ist mein Arzt, wer hilft mir wieder?
3. ARIA [B, b.c.] d C  
Ach, wo hol ich Armer Rat?  
Meinen Aussatz, meine Beulen  
Kann kein Kraut noch Pflaster heilen  
Als die Salb aus Gilead.  
Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur  
Weißt die beste Seelenkur.
4. RECITATIVO [S, b.c.] a-C C  
O Jesu, lieber Meister,  
Zu dir flieh ich;  
Ach, stärke die geschwächten Lebensgeister!  
Erbarme dich,  
Du Arzt und Helfer aller Kranken,  
Verstoß mich nicht  
Von deinem Angesicht!  
Mein Heiland, mache mich von Sündenaussatz rein,  
So will ich dir  
Mein ganzes Herz dafür  
Zum steten Opfer weihn  
Und lebenslang vor deine Hülfe danken.
5. ARIA [S, fl. d. I-III; sm. + ob. I, II; b.c.] C 3  
Öffne meinen schlechten Liedern,  
Jesu, dein Genadenohr!  
Wenn ich dort im höhern Chor

- Werde mit den Engeln singen,  
Soll mein Danklied besser klingen.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  
**Ich will alle meine Tage  
Rühmen deine starke Hand,  
Daß du meine Plag und Klage  
Hast so herzlich abgewandt.  
Nicht nur in der Sterblichkeit  
Soll dein Ruhm sein ausgebreit':  
Ich wills auch hernach erweisen  
Und dort ewiglich dich preisen.**

C C

Kantata z pierwszego lipskiego rocznika Bacha powstała na dzień 29 sierpnia 1723 r. Tekst, którego drastyczne, barokowe porównania możemy dziś tylko z trudem znieść i które wydają nam się zaprzeczeniem poezji, nawiązuje do Ewangelii niedzielnej i relację o uzdrowieniu trędowatych przenosi na sytuację całej ludzkości: od czasu upadku Adama - „Der erste Fall hat jedermann beflecket” („każdy splamiony jest grzechem pierworodnym”, część 2) - cały świat jest „tylko szpitalem” gdyż za sprawą grzechu ludzie są chorzy. Myśl ta wyrażona jest na wstępie słowami Psalmu XXXVIII, 4 (część 1), a w części drugiej i trzeciej omówiona szczegółowo. „Salb aus Gilead” („Maść z Gileadu”) odnosi się do Jeremiasza VIII, 22 i XLVI, 11; Gilead, rdzeń krainy na wschód od Jordanu, obfitował w balsam. Pod koniec trzeciej części spojrzenie kieruje się ku Jezusowi. Tylko on może uzdrowić duszę, dlatego błagany jest w części czwartej i piątej o oczyszczenie z „trądu grzechu” - osobliwie bez wskazania, którego zgodnie z chrześcijańską teologią należałoby tu oczekiwać, na jego ofiarę śmierci na krzyżu, tak że Jezus, przy całej drastyczności tekstu, jawi się nieco blado jako wszechmocny cudotwórca, a nie jako ofiara za nasze grzechy. Poetycko najbardziej udaną częścią jest zapewne ostatnia aria z prośbą o wysłuchanie i z wyrażeniem nadziei, że kiedyś w chórze aniołów będzie się mogło zaśpiewać lepszą pieśń dziękczynną. Ostatnia (12) strofa pieśni „Treuer Gott, ich muß dir klagen” Johanna Heermanna (1630) podejmuje tę samą myśl - pragnę opiewać chwałę i wyrażać wdzięczność Bogu teraz i na wieki - czyniąc ją pragnieniem zebranej gminy.

Jak w kantacie 77 wykonanej tydzień przedtem, tak i w kantacie niniejszej ze szczególną starannością ukształtował Bach chór wstępny. Jest on założony, podobnie jak w tamtej kantacie, jako opracowanie chorałowe, którego podstawą jest pełny instrumentalny cytat chorału, tym razem melodia „Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End”. Może jednak nie ów tekst miał Bach na myśli, lecz równie powszechnie za czasów Bacha znaną i na tę samą melodię śpiewaną pieśń „Ach Herr, mich armer Sünder”, będącą poetyckim przetworzeniem Psalmu VI, która stanowi podstawę Bachowskiej kantaty 135 (352-), a której nie tylko cała treść bliższa jest naszej kantacie, ale której początek drugiej strofy „Heil du mich, lieber Herre, denn ich bin krank und schwach” („Uzdrow mnie, Panie, bom chory i mdły”) stanowiłby bezpośrednie powiązanie ze słowami omawianego tu utworu.

Układ formalny utworu jest wielce kunsztowny. Jako wstęp do utrzymanego w tonacji frygij-skiej utworu służy cytat pierwszego wersu chorału w długich wartościach nut w continuo, kontrpunktowany motywiczną figuracją ósemek zespołu smyczkowego wzmocnionego obojami. Potem wchodzi partia chórowa podwójną fugą o własnych tematach, do której chór puźonów (jak zazwyczaj z cynkiem jako głosem górnym) wykonuje kolejne wersy chorału w czterogłosowym układzie. Przy rozpisywaniu głosów Bach pozwolił jeszcze trzem fletom dzióbkowym współgrać melodię chorału w górnej oktawie. Cała struktura przedstawia się więc następująco:

| <i>głosy wokalne</i>  | <i>smyczki + oboje</i>   | <i>puzony + flety</i>                |
|---|--|--------------------------------------|
| <b>A</b>  | przygrywka: figuracja<br>o własnej motywie<br>do 1-go wersu pieśni<br>(continuo) |                                      |
| fuga chórowa a<br>(„Es ist nichts Gesundes...”)<br>(„Nie masz nic zdrowego...”)       | figuracja o<br>własnej motywie   | chorał, 1 Stollen                    |
| <b>A'</b>   | przygrywka jak wyżej<br>jak wyżej  | chorał, 2 Stollen                    |
| fuga chórowa a'<br>(wymiana głosów)   |  |                                      |
| <b>B</b> fuga chórowa b<br>(„und ist kein Friede...”)<br>(„I nie masz odpoczynku...”) | początkowo pauzują<br>potem colla parte  | chorał, Abgesang,<br>pierwsza połowa |
| <b>C</b> kombinacja tematów<br>fug chórowych<br>a+b                                   | colla parte  | chorał, Abgesang,<br>druga połowa    |

Po sylabicznie deklamowanym recytatywie *secco* następuje pierwsza aria, utwór z *continuo*, którego motyw *ritornelu* powtarzany *ostinato* w różnorodnych odmianach trafnie oddaje bezradność, o której mowa w tekście.

Także drugi recytatyw utrzymany w sylabicznej prostocie - wyjąwszy nieliczne melizmaty („*flieh*” - „uciekam się”, „*lebenslang*” - „dozgonnie”) - jest tylko z towarzyszeniem *continua*; po bogato obsadzonej części wstępnej następują zatem kolejno po sobie trzy utwory z towarzyszeniem *continua*. Dopiero druga aria (część 5) łączy znów drewniane instrumenty dęte ze smyczkami, przy czym chór trzech fletów dzióbkowych niby *echo* przeciwstawiony jest przemiennie chórowi smyczków wzmocnionych obojami. *Taneczna*, *menuetowa* melodyka utworu otwiera oto - po całej dręczącej bezradności, o której mówił tekst, po kunsztownie „wypracowanym” chórze wstępnym i następujących po nim trzech skromnie instrumentowanych utworach - nową perspektywę: muzyka brzmi delikatnie, śpiewnie, *eterycznie*; przychodzą na myśl barokowe przedstawienia muzykujących aniołów, oczywiście także dzięki wzmiance o nich w tekście.

Pocieszająco brzmi także, po rozważaniach na początku dzieła, prosty chorał na melodię „*Freu dich sehr, o meine Seele*”.

### Jesu, der du meine Seele - BWV 78

NBA I/21, 117 - CW: ca 25 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, fl. tr., ob. I, II, sm., b.c.]

g 3

**Jesu, der du meine Seele**  
**Hast durch deinen bittern Tod**  
**Aus des Teufels finstern Höhle**  
**Und der schweren Seelenot**  
**Kräftiglich herausgerissen**  
**Und mich solches lassen wissen**

- Durch dein angenehmes Wort,  
Sei doch itzt, o Gott, mein Hort!**
2. ARIA DUETTO [S, A, vne, b.c.] B C  
 Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,  
 O Jesu, o Meister zu helfen, zu dir.  
 Du suchest die Kranken und Irrenden treulich.  
 Ach höre, wie wir  
 Die Stimme erheben, um Hülfe zu bitten!  
 Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!
3. RECITATIVO [T, b.c.] d-c C  
**Ach! ich bin ein Kind der Sünden,  
 Ach! ich irre weit und breit.**  
 Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,  
 Verläßt mich nicht in dieser Sterblichkeit.  
 Mein Wille trachtet nur nach Bösen.  
 Der Geist zwar spricht: ach! wer wird mich erlösen?  
**Aber Fleisch und Blut zu zwingen  
 Und das Gute zu vollbringen,**  
 Ist über alle meine Kraft.  
 Will ich den Schaden nicht verhehlen,  
 So kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.  
 Drum nehm ich nun der Sünden Schmerz und Pein  
 Und meiner Sorgen Bürde,  
 So mir sonst unerträglich würde,  
 Ich liefre sie dir, Jesu, seufzend ein.  
**Rechne nicht die Missetat,  
 Die dich, Herr, erzürnet hat!**
4. ARIA [T, fl. tr., b.c.] g <sup>off</sup>  
 Das Blut, so meine Schuld durchstreicht,  
 Macht mir das Herz wieder leicht  
 Und spricht mich frei.  
 Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,  
 So stehet Jesus mir zur Seite,  
 Daß ich beherzt und sieghaft sei.
5. RECITATIVO [B, sm., b.c.] Es-f C  
 Die Wunden, Nägel, Kron und Grab,  
 Die Schläge, so man dort dem Heiland gab,  
 Sind ihm nunmehr Siegeszeichen  
 Und können mir verneute Kräfte reichen.  
 Wenn ein erschreckliches Gericht  
 Den Fluch vor die Verdammten spricht,  
 So kehrt du ihn in Segen.  
 Mich kann kein Schmerz und keine Pein bewegen,  
 Weil sie mein Heiland kennt;  
 Und da dein Herz vor mich in Liebe brennt,  
 So lege ich hinwieder  
 Das meine vor dich nieder.  
**Dies mein Herz, mit Leid vermengt,  
 So dein teures Blut besprenget,  
 So am Kreuz vergossen ist,  
 Geb ich dir, Herr Jesu Christ.**
6. ARIA [B, ob. I, sm., b.c.] c C  
 Nun du wirst mein Gewissen stillen,  
 So wider mich um Rache schreit,  
 Ja, deine Treue wirst erfüllen,  
 Weil mir dein Wort die Hoffnung beut.

Wenn Christen an dich glauben,  
 Wird sie kein Feind in Ewigkeit  
 Aus deinen Händen rauben.  
 CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr., fl. tr. in 8<sup>va</sup>)]  
**Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen,  
 Laß mich ja verzagen nicht;  
 Du, du kannst mich stärker machen,  
 Wenn mich Sünd und Tod anficht.  
 Deiner Güte will ich trauen,  
 Bis ich fröhlich werde schauen  
 Dich, Herr Jesu, nach dem Streit  
 In der süßen Ewigkeit.**

g c

Kantata, którą Bach w obrębie rocznika kantat chorałowych wykonał po raz pierwszy 10 września 1724 r., opiera się na liczącej 12 strof pieśni Johanna Rista (1641). Nieznany librecista zachował dosłownie początkową i końcową strofę, a pozostałe strofy przetworzył w madrygałową poezję, przejmując jednak w recytatywach kilka wersów pieśni dosłownie:

strofa 3, wers 1-2 staje się początkiem części 3  
 strofa 4, wers 5-6 staje się wersem 7-8 części 3  
 strofa 5, wers 7-8 staje się zakończeniem części 3  
 strofa 10, wers 5-8 staje się zakończeniem części 5

Duża liczba strof pieśni sprawiła z konieczności, że przetworzenie w poezję madrygałową, ściśle co prawda co do treści, co do formy dokonane zostało często dość swobodnie. Tak więc tylko części druga i szоста opierają się każda na jednej strofie pieśni (2 i 11), część trzecia opiera się natomiast na strofie 3-5, część czwarta na strofie 6-7 a część piąta na strofie 8-10.

Wybór tej pieśni nie wynika bynajmniej w sposób konieczny z czytań na tę niedzielę: w przeciwieństwie do kantaty z poprzedniego roku (BWV 25) uzdrowienie jest zaledwie wymienione i rozumiane wyłącznie symbolicznie. Centralnym punktem pieśni, jak również naszej kantaty, jest myśl o męce Jezusa, która uzdrowiła wierzącego i ukoiliła sumienie. Tylko w niewielu miejscach poeta nawiązuje - wyraźniej niż sam tekst pieśni - do czytanej Ewangelii („Du suchest die Kranken...” - „szukasz chorych”, „Der Sünden Aussatz” - „trąd grzechów”); cała druga połowa kantaty wybiega już poza tekst niedzielnej Ewangelii, rozszerza go i wyklada, w odczuwalny sposób zbliżając się do kazania.

Kompozycja Bacha zwraca uwagę bezpośrednim oddziaływaniem i bogactwem form. Uderza przy tym, że często części ujęte formalnie szczególnie ściśle, osiągają zarazem najwyższy wymiar siły wyrazu. Dotyczy to zwłaszcza chóru wstępnego mającego formę passacaglii. Temat występuje w sumie 27 razy, z tego dwukrotnie w inwersji, a wielokrotnie przeniesiony do głosu górnego lub do innych tonacji (subdominanta, dominanta, paralela dominanty i toniki). Ale nawet we wtrąconych czasem taktach, pozornie wolnych od tematu, zauważalny jest związek z tematem: albo jest on zastąpiony przez charakterystyczny kontrapunkt poznany już przy okazji wielu wystąpień tematu, albo czoło tematu wędruje w stretcie przez głosy wokalne. O ile struktura passacaglii nakłada instrumentom pewną powściągliwość - miast koncertującego przeciwstawiania i współgrania występuje wariacyjne następowanie - to głosom wokalnemu przypada rola tym bardziej znacząca. Trzy dolne głosy, zamiast akompaniować melodii chorału w sopranie w prostym lub nieco tylko przyozdobionym układzie (jak to często ma miejsce), przygotowują każdy wchodzący wers zmienną tematyką w układzie imitacyjnym i kontrapunktują poszczególne wersy pieśni w pełnej wyrazu polifonii. Ich funkcją jest pośredniczenie między passacaglią i chorałem: we wszelkiej polifonii partia



dolnych głosów stanowi część rusztowania wariacji i powiązana jest z jej tematem; z drugiej jednak strony jej zadaniem jest także interpretacja śpiewanego tekstu chorału, tak że Bach dla każdego wersu stara się znaleźć charakterystyczny imitowany temat interpretujący tekst.

Temat passacaglii, to jeden z lapidarnych tematów znanych w historii muzyki na długo przed Bachem. Schodzi on chromatycznie w dół w obrębie kwarty; ton wyjściowy pojmowany jest zazwyczaj jako tonika, ton końcowy jako dominanta, która wiedzie z powrotem do toniki (punktu wyjścia do powtórzenia tematu). Bach sam cytuje go po raz pierwszy w *Versus* 5 („Hier ist das rechte Osterlamm”) kantaty 4 „Christ lag in Todes Banden” (około 1707/1708), następnie w kantacie 12 „Weinen, Klagen”, której druga część zostanie później jako „Crucifixus” w *Mszy h-moll* jednym z najbardziej znanych przykładów tego tematu. W rozważanej tu kantacie temat pojawiając się po raz pierwszy brzmi następująco:



Jest podziwu godne, jak Bach potrafi zespolic formę passacaglii i chorału, i przy tym nadać zwrotom w tekście poszczególnych wersów pieśni właściwy im wyraz (np. „kräftiglich herausgerissen” – „wyrwałeś z mocą” – przez pnącą się ku górze imitowaną tematykę, wyrazistą rytmikę, modulację do F-dur).

Nadzwyczaj wdzięczny i stąd też szeroko znany jest duet (część 2), który części pierwszej, z jej chromatycznie opadającą figurą, przeciwstawia figurę diatonicznie wstępującą jako symbol spieszenia ku Jezusowi. Instrumenty continuo, po części żwawym ruchem (wiolonczele), a po części akcentowaniem dźwięków wspierających (kontrabas), bardzo udatnie oddają „nieporadne, lecz ochocze kroki” („die schwachen, doch emsigen Schritte”), którymi wierni spieszą ku swemu Mistrzowi. Także kanoniczny początek obu głosów wokalnych jako symbol naśladowania Chrystusa ma uzasadnienie w tekście, podobnie jak wielokrotne powtórzenia właśnie na słowach „o Jesu” i „zu dir” („do ciebie”) i koloratury na „erfreulich” („radosne”).

W następującym recytatywie (część 3) zwracają uwagę duże skoki interwałowe malujące zwątpienie i rozpacz grzesznika. Bach nie korzysta z możliwości powiązania licznych w tej części dosłownych cytatów z pieśni z przypisaną do niej melodią chorałową, ale zakończenie utworu, cytat z piątej strofy pieśni, komponuje jako arioso o nadzwyczaj pełnej wyrazu melodyce uwydatniając go w ten sposób z pozostałego utworu skomponowanego jako secco.

Z przylegającą arią (część 4) rozpoczyna się wskazanie na zmazanie naszych win przez mękę Chrystusa. Wydaje się, że w pasażach fletów można usłyszeć „przekreślanie” win (biegnik) jak i podskoki uwolnionego od winy serca (figury staccato).

Drugi recytatyw kantaty (część 5) zbudowany jest szczególnie kunsztownie. Patetycznie recytujący bas i accompagnato smyczków przypominają podobne utwory z pasji Bacha; nagle zmiany tempa („vivace”, „adagio”, „andante”) i wskazanie wykonawcze „con ardore” („z ogniem” – do Vivace) zwiększają dramatyczność oddziaływania. Ponownie duże skoki interwałowe głosu wokального służą wzmożeniu ekspresji (takt 2: zwiększona undecyma). Cytatowi tekstu chorału przytoczonemu pod koniec utworu towarzyszy tym razem także melodia Abgesang chorału, lecz tak kunsztownie przystrojona, że potrzeba niejakiemu wsłuchania się by ją rozpoznać. Z pewnością jest to jedno z najbardziej subiektywnych i ekspresyjnych przyozdobień cantus firmus jakie zostały napisane na głos wokalny.

Ostatnia aria (część 6) znów przynosi odmianę. Kompozycyjnie jest to niemal mały koncert na obój i bas wokalny, z wstawkami tutti smyczków. Istotnie, jej budowa polega na ciągłej wymianie wstępnego tutti *a*, solowej kontynuacji oboju *b* i, od czasu do czasu, kadencji tutti *c*. Już ośmiotaktowy ritornel wstępny jest tak zbudowany (przy czym zadziwia, że nieregularna ilość taktów poszczególnych członów prowadzi do pozornie „regularnej” liczby ośmiu taktów wprowadzenia):

|        |          |   |          |   |          |   |           |   |          |
|--------|----------|---|----------|---|----------|---|-----------|---|----------|
|        | tutti    | – | solo     | – | tutti    | – | solo      | – | tutti    |
| forma: | <i>a</i> |   | <i>b</i> |   | <i>a</i> |   | <i>b'</i> |   | <i>c</i> |
| takty: | 1        |   | 2 1/2    |   | 1        |   | 2 1/2     |   | 1        |

Układ ten jest utrzymany przez całą (osiągającą 32 takty) część A i urozmaicany jedynie wymianą taktów tutti *a* na bas solo, wbudowaniem głosu wokalnego (31-) w odcinki solowe {oboju} i transpozycją do dominanty. Dopiero (subdominantowa) część B jest ukształtowana nieco swobodniej, choć zasadniczy schemat pozostaje rozpoznawalny, a koniec tej części zbudowany jest nawet jako rzekome *da capo*, jako że głos wokalny wbudowany jest w prawie niezmienione powtórzenie całego ritornelu, nim czysto instrumentalne powtórzenie ritornelu doprowadzi utwór do końca.

Prosty czterogłosowy chór prowadzi nas na koniec znów do oryginalnego tekstu pieśni i do oryginalnej melodii chorału.

### Wer Dank opfert, der preiset mich - BWV 17

NBA I/21, 149 - CW: ca 19 min.

- [CHÓR. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] A  $\frac{3}{4}$   
 „Wer Dank opfert, der preiset mich, und das ist  
 der Weg, daß ich ihm zeige das Heil Gottes.”
- RECITATIVO [A, b.c.] fis-cis C  
 Es muß die ganze Welt ein stummer Zeuge werden  
 Von Gottes hoher Majestät,  
 Luft, Wasser, Firmament und Erden,  
 Wenn ihre Ordnung als in Schnuren geht.  
 Ihn preiset die Natur mit ungezählten Gaben,  
 Die er ihr in den Schoß gelegt,  
 Und was den Odem hegt, will noch mehr Anteil an ihm haben,  
 Wenn es zu seinem Ruhm so Zung als Fittich regt.
- ARIA [S, v. I, II, b.c.] E C  
 Herr! deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,  
 Und deine Wahrheit langt, so weit die Wolken gehen.  
 Wüßt ich gleich sonst nicht, wie herrlich groß du bist,  
 So könnt ich es gar leicht aus deinen Werken sehen.  
 Wie sollt man dich mit Dank davor nicht stetig preisen?  
 Da du uns willst den Weg des Heils hingegen weisen.

Parte seconda

- RECITATIVO [T, b.c.] cis-fis C  
 „Einer aber unter ihnen, da er sahe, daß er gesund  
 worden war, kehrte um und preisete Gott mit lauter  
 Stimme und fiel auf sein Angesicht zu seinen Füßen  
 und dankete ihm; und das war ein Samariter.”

5. ARIA [T, sm., b.c.] D C  
 Welch Übermaß der Güte  
 Schenkst du mir!  
 Doch was gibt mein Gemüte  
 Dir dafür?  
 Herr! ich weiß sonst nichts zu bringen,  
 Als dir Dank und Lob zu singen.
6. RECITATIVO [B, b.c.] h-cis C  
 Sieh meinen Willen an; kenne, was ich bin:  
 Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn,  
 Der' du mich läßt mit frohem Mund genießen,  
 Sind Ströme deiner Gnad, die du auf mich läßt fließen.  
 Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud in deinem Geist  
 Sind Schätz, dadurch du mir schon hier ein Vorbild weist,  
 Was Gutes du gedenkst mir dorten zuzuteilen  
 Und mich an Leib und Seel vollkommentlich zu heilen.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] A 3  
**Wie sich ein Vatr erbarmet**  
**Übr seine junge Kindlein klein:**  
**So tut der Herr uns Armen,**  
**So wir ihn kindlich fürchten rein.**  
**Er kennt das arme Gemächte,**  
**Gott weiß, wir sind nur Staub.**  
**Gleich wie das Gras vom Rechen,**  
**Ein Blum und fallendes Laub,**  
**Der Wind nur drüber wehet,**  
**So ist es nimmer da:**  
**Also der Mensch vergehet,**  
**Sein End, das ist ihm nah.**

Kantata należy do szeregu dzieł pochodzących z tego samego rocznika tekstów, co kantaty Johanna Ludwiga Bacha (46-). Treść tekstu wiąże się z niedzielnym czytaniem Ewangelii i kładzie nacisk na dług wdzięczności człowieka za dobrodziejstwa okazane przez Boga, przy czym w pierwszej połowie kantaty mowa jest przede wszystkim o obejmującej cały świat dobroci Boga, którego dobrodziejstwa są wszędzie odczuwalne, podczas gdy druga połowa traktuje o powinności chrześcijanina podziękowania za to Bogu. Lecz dobrodziejstwa Jego, jak powiada zamykający recytatyw, są tylko odbiciem jeszcze bogatszych skarbów, których możemy oczekiwać kiedyś w szczęśliwości wiecznej.

W tekst wplecione są rozliczne cytaty z Biblii. Część wstępna pochodzi z Psalmu L, 23. Słowa pierwszego recytatywu „wenn ihre Ordnung als in Schnuren geht” („gdy ich huf w porządku podąża”) to aluzja do Psalmu XIX, 5 („Na wszystkie ziemie wyszedł porządek ich”), podczas gdy początek następnego arii opiera się na Psalmie XXXVI, 6 („Panie! miłosierdzie twoje niebios sięga, prawda twoja aż pod obłoki”). Recytatyw wstępny do drugiej połowy, Łuk. XVII, 15-16, pochodzi z samej Ewangelii niedzielnej, a ostatni recytatyw parafrazuje słowami „Fried, Gerechtigkeit und Freud in deinem Geist” („Pokój, sprawiedliwość i radość w twym Duchu”) biblijny cytat z Listu do Rzymian XIV, 17 („Albowiem królestwo Boże jest ... sprawiedliwość i pokój i radość w Duchu Świętym”). Wszystkie te aluzje pozwalają dostrzec w poecie głębokiego znawcę Biblii, którego hymn pochwalny zostaje wprawdzie, z chrześcijańskiego punktu widzenia, nieco ograniczony do pierwszego artykułu wiary. Końcowy chorał stanowi trzecia strofa pieśni „Nun lob, mein Seel, den Herren” Johanna Gramanna (1530).

Natomiast muzyka, zupełnie inaczej, nosi niezaprzeczone cechy jedyności, które wynoszą dzieła Sebastiana Bacha z tuzinkowych dzieł jego współczesnych (w tym także Johanna Ludwiga Bacha). Już licząca 27 taktów sinfonia wstępna pierwszej części wywiera wrażenie swym rozmachem. Wchodzący potem chór dzieli się na dwie jednakowe połowy, z których każda znów zbudowana jest z dwóch części. Powstaje w ten sposób następująca forma całości (kursywą partia instrumentalna):

*sinfonia wstępna a a' b*

A ekspozycja fugi x, *instrumenty stopniowo dołączają*

*sinfonia a' b + wbudowany chór (31)*

*przejście wokalnie-instrumentalne*

A' ekspozycja fugi x', *instrumenty częściowo samodzielnie, częściowo colla parte*

*sinfonia a b + wbudowany chór*

Takie tematycznie jednolite ukształtowanie całości i wielkie płaszczyzny architektoniczne budowy dojrzałych dzieł wokalnych Bacha są wynikiem ukierunkowanego rozwoju od motetowej wielocłonowości do jednolitej wielkiej formy.

Prosty recytatyw secco stanowi łącznik do pierwszej arii (część 3), której partia wokalna, zapewne z uwagi na długość tekstu, rezygnuje z da capo i zbudowana jest trzyczęściowo. Formalne zamknięcie zostaje przecież osiągnięte przez połączenie zakończenia trzeciej części z powtórzeniem ritornelu w taki sposób, że to ostatnie przypada co prawda w dużej mierze instrumentom, ale częściowo także i sopranowi, a arię zamyka jedynie parę taktów instrumentalnych.

Druga połowa kantaty, do wykonywania po kazaniu, rozpoczyna się, jak zwykle w kantatach tego typu, słowami Nowego Testamentu, tym razem jednak nie powierzonymi basowi solo słowami Jezusa, lecz krótką relacją, która - zgodnie ze swym narracyjnym charakterem - przypada, jako prosty „recytatyw Ewangelisty”, tenorowi. Zwięzłe to secco stanowi zarazem wprowadzenie do drugiej arii (część 5), również przydzielonej tenorowi, ze smyczkami w pełnej obsadzie głosów. W śpiewnej melodycy wysławia ona dług wdzięczności człowieka wobec Boga; przy tym słowa takie jak „Dank” („podzięk”) i „Lob” („chwała”) naznaczone są wydłużoną koloraturą. Także i tu Bach rezygnuje, ze względu na tekst, z regularnego da capo, sprawia jednak, że trzecia część w znacznej mierze przypomina brzmieniem pierwszą. Ponownie recytatyw secco - w kantacie brak zupełnie odcinków ariosowych - prowadzi do końcowego chorału, utworu, który przy całej prostocie jest jednak przykładem Bachowskiej inwencji, np. w „jesienych” brzmieniach na „der Wind nur drüber wehet” („które wiatr miecie”).

### ***Piętnasta niedziela po Trójcy Św.***

EPISTOLA: Gal. V, 25 - VI, 10 (zachęta do przemiany duchowej)

EWANGELIA: Mat. VI, 24-34 (z Kazania na górze: wezwanie, aby nie troszczyć się małowrotnie, lecz szukać królestwa Bożego)

### **Warum betrübst du dich, mein Herz - BWV 138**

NBA I/22, 3 - CW: ca 20 min.

1. [CHORAŁ + RECYTATYW. S, A, T, B, ob. d'am. I,II, sm., b.c.]

h C

**Warum betrübst du dich, mein Herz?  
Bekümmerst dich und trägest Schmerz  
Nur um das zeitliche Gut?**

Alt

Ach, ich bin arm,  
Mich drücken schwere Sorgen.  
Vom Abend bis zum Morgen  
Währt meine liebe Not.  
Daß Gott erbarm!  
Wer wird mich noch erlösen  
Vom Leibe dieser bösen  
Und argen Welt?  
Wie elend ists um mich bestellt!  
Ach! wär ich doch nur tot!

**Vertrau du deinem Herren Gott,  
Der alle Ding erschaffen hat.**

## 2. RECITATIVO [B, b.c.]

e-e C

Ich bin veracht',  
Der Herr hat mich zum Leiden  
Am Tage seines Zorns gemacht;  
Der Vorrat, hauszuhalten,  
Ist ziemlich klein;  
Man schenkt mir vor den Wein der Freuden  
Den bittern Kelch der Tränen ein.  
Wie kann ich nun mein Amt mit Ruh verwalten,  
Wenn Seufzer meine Speise und Tränen das Getränke sein?

## 3. [CHORAL + RECYTATYW. Obsada jak w 1]

h C

**Er kann und will dich lassen nicht,  
Er weiß gar wohl, was dir gebracht,  
Himmel und Erd ist sein!**

Sopran

Ach, wie?  
Gott sorget freilich vor das Vieh,  
Er gibt den Vögeln seine Speise,  
Er sättiget die jungen Raben,  
Nur ich, ich weiß nicht, auf was Weise  
Ich armes Kind  
Mein bißchen Brot soll haben;  
Wo ist jemand, der sich zu meiner Rettung findt?  
**Dein Vater und dein Herre Gott,  
Der dir beisteht in aller Not.**

Alt

Ich bin verlassen,  
Es scheint,  
Als wollte mich auch Gott bei meiner Armut hassen,  
Da ers doch immer gut mit mir gemeint.  
Ach Sorgen,  
Werdet ihr denn alle Morgen  
Und alle Tage wieder neu?  
So klag ich immerfort;  
Ach! Armut! hartes Wort,  
Wer steht mir denn in meinem Kummer bei?  
**Dein Vater und dein Herre Gott,  
Der steht dir bei in aller Not.**

## 4. RECITATIVO [T, b.c.]

G-D C

Ach süßer Trost! Wenn Gott mich nicht verlassen  
Und nicht versäumen will,  
So kann ich in der Still

Und in Geduld mich fassen.  
Die Welt mag immerhin mich hassen,  
So werf ich meine Sorgen  
Mit Freuden auf den Herrn,  
Und hilft er heute nicht, so hilft er mir doch morgen.  
Nun leg ich herzlich gern  
Die Sorgen unters Kissens  
Und mag nichts mehr als dies zu meinem Troste wissen:

5. ARIA [B, sm., b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
Auf Gott steht meine Zuversicht,  
Mein Glaube läßt ihn walten.  
Nun kann mich keine Sorge nagen,  
Nun kann mich auch kein Armut plagen.  
Auch mitten in dem größten Leide  
Bleibt er mein Vater, meine Freude,  
Er will mich wunderlich erhalten.
6. RECITATIVO [A, b.c.] h-h C  
Ei nun!  
So will ich auch recht sanfte ruhn.  
Euch, Sorgen! sei der Scheidebrief gegeben.  
Nun kann ich wie im Himmel leben.
7. [CHORAL. S, A, T, B, ob. d'am. I, II, sm., b.c.] h  $\frac{6}{8}$   
**Weil du mein Gott und Vater bist,  
Dein Kind wirst du verlassen nicht,  
Du väterliches Herz!  
Ich bin ein armer Erdenkloß,  
Auf Erden weiß ich keinen Trost.**

Kantata Bacha przypomina w niejednym kantatę chorałową, choć powstała na rok przed rocznikiem kantat chorałowych - mianowicie na 5 września 1723 r. - i choć nie zachowuje charakterystycznego dla Bacha układu tekstu: z liczącej 14 strof pieśni wykorzystane zostały tylko trzy pierwsze strofy, zaś reszta tekstu nie koresponduje w żadnej mierze ze strofami pozostałymi. Z drugiej strony jest to jedna i ta sama pieśń (Norymberga 1561) - przypisywana niekiedy Hansowi Sachsowi - której początkowe strofy zawarte są w częściach 1, 3 i 7 i która z powodu swej treściowej bliskości do czytanej Ewangelii od dawna przyjęła się jako pieśń na tę niedzielę, jak również na siódmą niedzielę po Trójcy Św.

Nieznany poeta dość nawet zręcznie nasycił dramatyzmem zręby tej pieśni przeciwstawiając chorałowemu zaufaniu do Boga - solowy głos zatroskanego zwątpienia, a regularnej budowie stroficznej - swobodę madrygałowej poezji recytatywów (z uderzająco licznymi krótkimi wersami). Trzy pierwsze części stanowią więc jeden duży kompleks, w którym wersy chorału są ustawicznie przerywane kontrastującymi wstawkami recytatywów. Dopiero czwarta część przynosi zwrot: wezwanie do zaufania Bogu zostaje przyjęte. Tu też znajduje się jedyna aria w tym obfitującym w recytatywy poetyckim tekście, nim krótki ponowny recytatyw nie doprowadzi do końcowego chorału, trzeciej strofy pieśni.

Poetycki tekst opiera się wielokrotnie na niedzielnej Ewangelii (np. „Gott sorgt sich freilich vor das Vieh” - „prawdać, Bóg troszczy się o bydłęta”), poeta nie omieszkał także wpleść dalszych zwrotów biblijnych, sięgających od nieokreślonych reminiscencji do wyraźnie rozpoznawalnych cytatów. Porównajmy np. „Wer wird mich noch erlösen vom Leibe dieser ... Welt” („Któż mię wybawi z ciała tego ... świata”) w części pierwszej z Listem do Rzymian VII, 24; „wenn Seufzer meine Speise und Tränen das Getränke sein” („gdy westchnienia mają stra-

wą, a lzy napojem”) w części drugiej z Psalmem XLII, 4; „er gibt den Vögeln seine Speise, er sättiget die jungen Raben” („on daje ptaszkom pokarm ich, on nasycza młode kruki”) w części trzeciej z Psalmem CXLVII, 9 i wreszcie „Wenn Gott mich nicht verlassen und nicht versäumen will” („Gdy Bóg mię nie opuści ani też zaniecha”) w części czwartej z Listem do Hebrajczyków XIII, 5.

Kompozycja Bacha jest równie niezwykła jak forma tekstu. Wielki wstępny kompleks ze swą ustawiczną wymianą wersów chorału i recytatywu jest ukształtowany nie według jakiegoś jednego schematu, lecz w swobodnym następowaniu. Struktura tekstu zachęca np., aby skomponować początek w formie dialogu - niejako dialogu między „trwogą” (recytatyw) i „nadzieją” (chorał) - podobnie do kantaty 60 (521) i 66/4-5 (242). Ale Bach, przydzielając partie recytatywów to altowi (część 1), to basowi (część 2), to sopranowi i wreszcie z powrotem altowi, rezygnuje z dramatycznego przeciwstawienia jedyne go solisty i chorałowego chóru. Co więcej partie chorałowe także nie tworzą zwarte go kontrastu do recytatywowych partii solowych; każde wejście chorału jest bowiem zbudowane odmiennie.

Ujmując części 1 do 3 jako jeden kompleks, w obrębie którego wymienia się chorał z recytatywem, otrzymuje się następującą strukturę, gdzie bez uwzględniania ściślejszej odpowiedniości formalnej oznaczamy partie chorałowe przez A, A', a recytatywowe przez B, B':

#### część 1

A pierwsza strofa chorału, wersy 1-3, każdy wers w sekwencji:

- { wprowadzenie smyczków (+ continuo) z własnym tematem *a*
- { dołączenie dwóch obojów miłosnych, oboju I z danym wersem chorału *b*, oboju II z chromatycznie opadającym motywem lamentu *c*
- { wejście tenora (solo) z danym tekstem chorału jako arioso, tematyka *a* w tenorze i obojach, smyczki akompaniują
- { wejście chóru z danym wersem chorału, melodia pieśni w sopranie, prosty układ w pełnej obsadzie głosów, tematyka *c* w (nieco bardziej ruchliwym) basie wokalnym

B recytatyw altowy z towarzyszeniem smyczków, cezury wypełniane figuracją obojów

A' pierwsza strofa chorału, wersy 4-5 w prostym układzie o pełnej obsadzie głosów z nieco bardziej ruchliwym basem; tematyka lamentu nieobecna (tekst!)

#### część 2

B' basowy recytatyw z towarzyszeniem continua (secco)

#### część 3

A'' druga strofa chorału, wersy 1-3, w prostym, czterogłosowym układzie (chór + smyczki) z krótkimi interludiami między wersami (oboje + smyczki)

B'' recytatyw sopranowy z towarzyszeniem smyczków

A''' druga strofa chorału, wersy 4-5, w imitacyjnym układzie chóru (+ instrumenty) z tematyką 4-go wersu chorału; układ pięciogłosowy: skrzypce I prowadzone samodzielnie

B''' altowy recytatyw z towarzyszeniem continua (secco)

A''' powtórzenie drugiej strofy chorału, wersy 4-5 (jak wyżej)

Także części czwarta i piąta następują bezpośrednio po sobie: po recytatywie secco następuje śpiewna, taneczna aria basowa z towarzyszeniem smyczków, wśród których dominują

pierwsze skrzypce częstą figuracją szesnastek. Widoczny jest (uzasadniony tekstem) kontrast z kompleksem poprzedzającym.

Kilka taktów recytatywu secco prowadzi do końcowego chorału, którego prosta, lekko rozluźniona polifonicznie partia chóru wprowadzona jest wers po wersie w partię orkiestry o własnej tematyce.

### Was Gott tut, das ist wohlgetan - BWV 99

NBA I/22, 43 - CW: ca 21 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, fl. tr., ob. d'am., sm., b.c.] G C  
**Was Gott tut, das ist wohlgetan,**  
**Es bleibt gerecht sein Wille;**  
**Wie er fängt meine Sachen an,**  
**Will ich ihm halten stille.**  
**Er ist mein Gott,**  
**Der in der Not**  
**Mich wohl weiß zu erhalten;**  
**Drum laß ich ihn nur walten.**
2. RECITATIVO [B, b.c.] h-h C  
 Sein Wort der Wahrheit stehet fest  
**Und wird mich nicht betrügen,**  
 Weil es die Gläubigen nicht fallen noch verderben läßt.  
 Ja, weil es mich den Weg zum Leben führet,  
 So faßt mein Herze sich und lässet sich begnügen  
 An Gottes Vätertreu und Huld  
**Und hat Geduld,**  
 Wenn mich ein Unfall rühret.  
 Gott kann mit seinen Allmachtshänden  
 Mein Unglück wenden.
3. ARIA [T, fl. tr., b.c.] e  $\frac{3}{8}$   
 Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele,  
 Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt!  
 Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann,  
 So dir kein tödlich Gift einschenken kann,  
 Obgleich die Süßigkeit verborgen steckt.
4. RECITATIVO [A, b.c.] h-D C  
 Nun, der von Ewigkeit geschloßne Bund  
 Bleibt meines Glaubens Grund.  
 Er spricht mit Zuversicht  
 Im Tod und Leben:  
 Gott ist mein Licht,  
**Ihm will ich mich ergeben.**  
 Und haben alle Tage  
 Gleich ihre eigne Plage,  
 Doch auf das überstandne Leid,  
 Wenn man genug geweinet,  
 Kömmt endlich die Errettungszeit,  
 Da Gottes treuer Sinn erscheint.
5. ARIA DUETTO [S, A, fl. tr., ob. d'am., b.c.] h C  
 Wenn des Kreuzes Bitterkeiten  
 Mit des Fleisches Schwachheit streiten,  
 Ist es dennoch wohlgetan.  
 Wer das Kreuz durch falschen Wahn



Sich vor unerträglich schätzet,  
Wird auch künftig nicht ergötzet.

6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr., fl. tr. in 8<sup>va</sup>)]

G C

**Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Dabei will ich verbleiben.  
Es mag mich auf die rauhe Bahn  
Not, Tod und Elend treiben,  
So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten;  
Drum laß ich ihn nur walten.**

Bach napisał tę kantatę chorałową (40-) na 17 września 1724 r. Podstawę stanowi znana pieśń Samuela Rodigasta (1674), która, podobnie jak wykorzystana w poprzednim roku pieśń „Warum betrübst du dich, mein Herz” (444-), daje się łatwo powiązać z napomnieniami Kazania na górze z Ewangelii niedzielnej. Obramowujące strofy 1 i 6 zostały, jak zwykle, zachowane, podczas gdy cztery strofy środkowe zostały przetworzone, każda na madrygałową część kantaty. Nieznany autor tekstu w części czwartej słowami „A jeśli wszystkie dni jednako mają swe utrapienia” (por. Mat. VI, 34) czyni bezpośrednio aluzję do Ewangelii niedzielnej i trzyma się poza tym dość wiernie toku myśli strof pieśni - w części drugiej nawet z zachowaniem prawie wszystkich rymów; uderza jedynie, że wielokrotnie wpłata wskazanie na „krzyż”, który Bóg nakłada na człowieka, mianowicie w części trzeciej („gdy kielich krzyża tak gorzkość smakuje” - „wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt”) i dwukrotnie w części piątej („gorzkości krzyża” - „des Kreuzes Bitterkeiten”, „Komu krzyż ... nie do uniesienia zda się” - „Wer das Kreuz... vor unerträglich schätzet”). Tok myśli tekstu kantaty wskazuje przez to jeszcze wyraźniej niż Ewangelia i pieśń, na cierpienia, które nałożone są na tym świecie na chrześcijanina - jak kiedyś na samego Chrystusa.

Chór wstępny ma wyraźnie koncertowy charakter. Smyczki grają samodzielny, choć wywiedziony z początku chorału, temat. Po kadencji w takcie 16 zaczyna się concertino - fletu poprzecznego, oboju miłosnego i pierwszych skrzypiec z towarzyszeniem continua - powtórzeniem czoła tematu przez obój i kontrapunktującymi figuracjami szesnastkowymi fletu. Dołącza się doń po trzech taktach chór, przy czym sopran (+ róg) wykonuje wers po wersie melodię w długich wartościach nut (podstawowa wartość - półnuta), a trzy głosy dolne towarzyszą w bardziej ruchliwym, choć przeważnie akordowym układzie (ćwierćnuty i ósemki). Dopiero następujące teraz interludium jednoczy smyczki i instrumenty dęte w naprzemiennym koncertowaniu. Podczas gdy ten kompleks pierwszego Stollen pieśni zostaje w drugim Stollen powtórzony, Abgesang przynosi nowe ugrupowanie: nośnikami w odcinkach oddzielonych funkcją tutti nie są już tylko same skrzypce, lecz smyczki + instrumenty dęte (a więc prawdziwe tutti instrumentalne), zaś flet czasami odstępkuje swą funkcję figuracyjnego koncertowania obojowi. Przez to instrumentalny epilog, co niezwykle, nie jest też identyczny z wstępnym ritornelem: znika sukcesywnie uporządkowanie smyczki - soliści, miast niego partie concertina są już wprowadzone w kompleks tutti.

Część druga jest prostym recytatywem secco z towarzyszeniem continua kończącym się rozległą ariosową koloraturą na słowie „wenden” („odwrócić”).

Następująca aria (część 3) daje nową pożywkę naszemu podejrzeniu, że Bach pod koniec 1724 roku miał do dyspozycji szczególnie zdolnego flecistę (44). Ukształtowanie tematu jest już we wstępnym ritornelu jawnie wyznaczone przez tekst. Figuracyjny ruch trzydziestodwó-

jek biegnie co prawda dalej, początek jednak w uderzający sposób przedstawia „wstrząsanie się” („Erschütterung”) „strwożalej” („verzagten”) duszy motywem wstrząsania i następującą po nim chromatyką, daje więc wiernie odbicie wymienionych w tekście afektów mimo napomnienia w tekście „*nie wstrząsaj się strwożala duszo*” („Erschüttere dich nur *nicht*, verzagte Seele”):



Godne uwagi jest także rozpoczęcie z początkiem taktu, co przy wejściu głosu wokalnego prowadzi najwidoczniej do zamierzonego przez wzgląd na interpretację tekstu, a sprzecznego z regułami, akcentowania „Erschüttere”.

Część czwarta skomponowana jest, najwidoczniej analogicznie do części drugiej, znowu jako secco z towarzyszeniem continua wybrzmiewające ariosowo na końcowym słowie „erscheinet” („objawi się”).

Do jakiego stopnia flet w naszej kantacie jest przez Bacha uprzywilejowany, widać wyraźnie po tym, że instrument ten po koncertującej roli w chórze wstępnym, po solowym występowaniu w arii tenorowej, teraz jeszcze także w duecie (część 5) otrzymuje, obok oboju miłosnego, partię solową, podczas gdy smyczki występują tylko w częściach krańcowych. Bach formuje najpierw z obu partii dętych instrumentów drewnianych i continua trio w postaci ritornelu, które z wejściem głosów wokalnych (z tą samą tematyką) rozszerzone zostaje do kwintetu. Jak w wielu duetach Bacha, także i w tej części zachowało się jeszcze coś z szeregowej struktury motetu, zgodnie z którą były także formowane duety Agostino Steffanigo, uchodzące za czasów Bacha za klasyczne: część B naszego utworu przynosi nowy temat, a formalne zamknięcie, jako że da capo nie jest przewidziane, zostaje osiągnięte przez instrumentalny cytat z części A w obrębie części B, jak również przez zamykający powrót instrumentalnego ritornelu wstępnego.

Prosty chór szóstą strofą pieśni kończy kantatę.

## Jauchzet Gott in allen Landen - BWV 51

NBA I/22, 79 - CW: ca 20 min.

### 1. [ARIA. S, trba, sm., b.c.]

C C

Jauchzet Gott in allen Landen!

Was der Himmel und die Welt  
An Geschöpfen in sich hält,  
Müssen dessen Ruhm erhöhen,  
Und wir wollen unserm Gott  
Gleichfalls itzt ein Opfer bringen,  
Daß er uns in Kreuz und Not  
Allezeit hat beigestanden.

### 2. RECITATIVO [S, sm., b.c.]

a-a C

Wir beten zu dem Tempel an,  
Da Gottes Ehre wohnt,  
Da dessen Treu,  
So täglich neu,  
Mit lauter Segen lohnet.  
Wir preisen, was er an uns hat getan.

Muß gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen,  
So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

3. ARIA [S, b.c.] a  $\frac{12}{8}$   
 Höchster, mache deine Güte  
 Ferner alle Morgen neu.  
 So soll vor die Vätertreu  
 Auch ein dankbares Gemüte  
 Durch ein frommes Leben weisen,  
 Daß wir deine Kinder heißen.
4. CHORALE [S, v. I, II, b.c.] C  $\frac{3}{4}$   
**Sei Lob und Preis mit Ehren**  
**Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!**  
**Der woll in uns vermehren,**  
**Was er uns aus Gnaden verheißt,**  
**Daß wir ihm fest vertrauen,**  
**Gänzlich uns lassn auf ihn,**  
**Von Herzen auf ihn bauen.**  
**Daß unsr Herz, Mut und Sinn**  
**Ihm festiglich anhangen;**  
**Drauf singen wir zur Stund:**  
**Amen, wir werdens erlangen,**  
**Glaubn wir zu aller Stund.**
5. [FINALE. S, trba, sm., b.c.] C  $\frac{2}{4}$   
 Alleluja!

Gdy w 1726 r. Bach komponował trzeci z zachowanych roczników kantat, 15 niedziela po Trójcy Św. wypadła razem z dniem św. Michała (29 września). Powstała wówczas kantata na dzień św. Michała BWV 19 (577). Kantata „Jauchzet Gott in allen Landen” została natomiast skomponowana kilka lat później, najprawdopodobniej na 17 września 1730 r., aby wypełnić lukę istniejącą jeszcze w roczniku dla tej niedzieli roku kościelnego.

Zwraca co prawda uwagę, że z trudem można dopatrzeć się związku tekstu z niedzielnymi czytaniem, dlatego Bach opatrzył też tytuł na okładce nut dopiskiem „et In ogni Tempo”. Czy była tego dnia 1730 roku jakiś specjalna okazja do uświetnienia? Oczywiście kilka powiązań z czytaniem Ewangelii da się wyszukać. Tak np. słowa pierwszej części „że pomógł nam w utrapieniu i potrzebie” („daß er uns in Kreuz und Not allezeit hat beigestanden”) mogły być zostać wybrane w nawiązaniu do Mateusza VI, 30 („azaż nie daleko więcej was? o mało wierni!”) a „odnawiaj swą dobroć każdego dnia” („mache deine Güte ferner alle Morgen neu”) mogłoby odnosić się do Mateusza VI, 34 („jutrzejszy dzień troskać się będzie o swoje potrzeby”). W sumie jednak tekst jest uwielbieniem Boga i dziękczynieniem za boską pomoc, połączonym z prośbą o wierność w przyszłości. Przy tym słowami „zanosimy modły do świętyni, tam mieszka chwała Boga” („Wir beten zu dem Tempel an, da Gottes Ehre wohnet” - część 2) czyniona jest aluzja do Psalmu CXXXVIII, 2, jak również XXVI, 8, a wzmianka, że wierność - lub dobroć - Boga jest „co dzień nowa” („täglich neu” - część 2), bądź by była „każdego ranka nowa” („alle Morgen neu”) wskazuje na Tren III, 22-23 („... miłosierdzie jego ... każdego poranku objawia się na nowo, wielka jest wierność twoja”). Zakończenie stanowi dodatkowa strofa (Królewiec 1549) do pieśni Johanna Gramanna „Nun lob, mein Seel, den Herren”, do której dołączone jest „Alleluja”.

Kompozycja Bacha jest szeroko znana i właściwie nie potrzebuje szczegółowszego objaśnienia. Jako prawdziwa „cantata” wymaga jako głosu wokalnemu wyłącznie tylko sopranu solo, z instrumentów - trąbki (aranżacja Friedemanna Bacha dodaje jeszcze drugą trąbkę i

kotły), smyczków i continua. Taka obsada instrumentalna jest u Bacha unikalna, jednak u włoskich mistrzów, jak np. u Alessandro Scarlattiego, zdarza się częściej. Partia sopranowa jest wysoce wirtuozowska i sięga zadziwiająco wysoko (aż do trzykresłnego c); najwidoczniej Bach miał wówczas do dyspozycji zdolnego śpiewaka (sopran kobiecy w konserwatywnym Lipsku był raczej nie do pomyślenia). Także od trębacza wymagane są wysokie umiejętności, ale jego partia u lipskiego seniora muzyków miejskich Gottfrieda Reiche (1667-1734) była z pewnością w dobrych rękach. Takie nasilenie elementów wirtuozowskich cechuje późniejsze kantaty Bacha.

Część wstępna wykazuje widoczne podobieństwo do formy koncertu instrumentalnego. Soliści - sopran, trąbka i niekiedy także pierwsze skrzypce - postępują w szeroko rozpiętych koloraturach, przerywają im jednak wciąż, lub też towarzyszą, motywiczne wstawki tutti wywodzące się z ritornelu, przy czym czoło tematu, łamany trójdźwięk, poza tonacją podstawową C rozbrzmiewa także w dominancie G, tonacjach równoległych a i e i w dominancie tejsze paraleli H. Cały utwór uzyskuje przez to, mimo rozciągłości tekstu (8 wersów, z czego 7 przypada na część środkową), nadzwyczajną jednolitość tematyczną.

Jedyny recytatyw kantaty (część 2) jest dwuczęściowy. Rozpoczyna się jako *accompagnato* z towarzyszeniem smyczków (a); lecz oba końcowe wersy tekstu („Muß gleich der schwache Mund ...” - „Jeśli nieporadne usta muszą ...”) rozwinięte są w osobną część drugą, w *arioso* tylko z towarzyszeniem continua, znów ukształtowane dwuczęściowo (b b’).

Druga aria (część 3) jest, jak poprzedzające *arioso*, utworem z towarzyszeniem continua i nacechowana jest quasi-ostinatowymi figurami basu, ponad którymi unosi się głos sopranu w pełnych wyrazu koloraturach: podobnie jak w pierwszej arii, także i tu stała tematyka instrumentalna zapewnia utworowi, z jego swobodnie kroczącą śpiewną melodią, jednolity charakter.

Końcowy chorał nie jest, jak zazwyczaj, prostym utworem chórowym: śpiewana przez sopran nie przyozdobiona melodia pieśni jest wpleciona w instrumentalne trio z dwojga skrzypiec solo i continua. Po niej następuje fugowane „Alleluja”, które swym wirtuozowskim potraktowaniem głosu wokalnego prowadzi kantatę do fascynującej kulminacji końcowej. Przy całej swej zwięzłości formy dzieło jednoczy więc pięć charakterystycznych kompozycyjnych zasad baroku: koncert (część 1), monodię (część 2), wariacje ostinatowe (część 3), opracowanie chorałowe (część 4) i fugę (część 5).

### *Szesnasta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Efez. III, 13-21 (św. Paweł modli się o wzmocnienie wiary gminy w Efezie)

EWANGELIA: Łuk. VII, 11-17 (wskrzeszenie młodzieńca z Nain)

### **Komm, du süße Todesstunde - BWV 161**

NBA I/23, 3 i 35 - CW: ca 19 min.

1. ARIA [A; fl. d. I, II, org. (lub fl. tr. I, II + v. I, II; S), b.c.]

C/Es<sup>111</sup> C

Komm, du süße Todesstunde,  
Da mein Geist

<sup>111</sup> Pierwsza wymieniona tonacja odnosi się do stroju chórowego (w Lipsku: kameralnego), druga do kameralnego (strój weimarski).

Honig speist  
 Aus des Löwens Munde.  
 Mache meinen Abschied süße,  
 Säume nicht,  
 Letztes Licht,  
 Daß ich meinen Heiland küsse.

Do tego w lipskiej wersji [S]:

**Herzlich tut mich verlangen  
 Nach einem selgen End,  
 Weil ich hie bin umfangen  
 Mit Trübsal und Elend.  
 Ich hab Lust abzuscheiden  
 Von dieser bösen Welt,  
 Sehn mich nach himmlischen Freuden,  
 O Jesu, komm nur bald!**

2. RECITATIVO [T, b.c.] a-C/c-Es C  
 Welt, deine Lust ist Last!  
 Dein Zucker ist mir als ein Gift verhaßt!  
 Dein Freudenlicht  
 Ist mein Komete,  
 Und wo man deine Rosen bricht,  
 Sind Dornen ohne Zahl  
 Zu meiner Seelen Qual!  
 Der blasse Tod ist meine Morgenröte,  
 Mit solcher geht mir auf die Sonne  
 Der Herrlichkeit und Himmelswonne.  
 Drum seufz ich recht von Herzensgrunde  
 Nur nach der letzten Todesstunde!  
 Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden,  
 Ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden.
3. ARIA [T, sm., b.c.] a/c  $\frac{3}{4}$   
 Mein Verlangen  
 Ist, den Heiland zu umfangen  
 Und bei Christo bald zu sein!  
 Ob ich sterblich' Asch und Erde  
 Durch den Tod zermalmet werde,  
 Wird der Seele reiner Schein  
 Dennoch gleich den Engeln prangen.
4. RECITATIVO [A; fl.d. I, II (lub fl. tr. I, II), sm., b.c.] C-C/Es-Es C  
 Der Schluß ist schon gemacht:  
 Welt, gute Nacht!  
 Und kann ich nur den Trost erwerben,  
 In Jesu Armen bald zu sterben;  
 Er ist mein sanfter Schlaf!  
 Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,  
 Bis Jesus mich wird auferwecken,  
 Bis er sein Schaf  
 Führt auf die süße Himmelsweide,  
 Daß mich der Tod von ihm nicht scheidet!  
 So brich herein, du froher Todestag!  
 So schlage doch, du letzter Stundenschlag!
5. CHOR [S, A, T, B; fl. d. I, II (lub fl. tr. I, II); sm., b.c.] C/Es  $\frac{3}{4}$   
 Wenn es meines Gottes Wille,  
 Wünsch ich, daß des Leibes Last  
 Heute noch die Erde fülle

Und der Geist, des Leibes Gast,  
Mit Unsterblichkeit sich kleide  
In der süßen Himmelsfreude.  
Jesu, komm und nimm mich fort!  
Dieses sei mein letztes Wort.

6. CHORAL [obsada jak w 5]

c/g C

**Der Leib zwar in der Erden  
Von Würmen wird verzehrt,  
Doch auferweckt soll werden,  
Durch Christum schön verklärt,  
Wird leuchten als die Sonne  
Und leben ohne Not  
In himmlischer Freud und Wonne.  
Was schadt mir denn der Tod?**

Kantata 161 Bacha powstała w Weimarze i przypuszczalnie została po raz pierwszy wykonana 27 września 1716 r. Tekst ułożył Salomon Franck (27-), którego rocznik kantat „Evangelisches Andachts-Opffer” był właściwie wyznaczony na muzykę kościelną roku 1715 w weimarskiej kaplicy zamkowej, lecz w roku owym, z powodu zarządzanej żaloby narodowej (28), wykonywanie muzyki zostało ograniczone.

Jak to często bywało w egzegezach za czasów Bacha, czytanie o młodzieńcu z Nain stanowi okazję do wyrażenia najwyższej tęsknoty za śmiercią. Wskrzeszenie zmarłego przez Jezusa nie jest pojęte wprost jako afirmacja życia, lecz jako przenośnia: także mnie Jezus kiedyś wskrzesi i dlatego nie mogę sobie życzyć niczego lepszego od rychłej śmierci, która mnie przybliży do spodziewanego zmartwychwstania.

Nie tylko jednak myśl zasadnicza, także poszczególne rysy tej poezji, choć jej jakość poetycka góruje wysoko nad ówczesną przeciętną produkcją, brzmiały przecież obco dla dzisiejszego słuchacza. Przepych wraz z erudycją, znamienne cechy kazań tej epoki, trafiły także do poezji religijnej; i jeśli Franck we wstępnej arii przywołuje obraz duszy „pożywającej miód z paszczy lwa”, to od biegłego w Biblii słuchacza oczekuje się, że przypomni sobie XIV rozdział Księgi Sędziów: opowieść o tym, jak Samson zabił lwa, a po kilku dniach odkrywszy, że w padlinie zagnieżdżył się rój pszczół, pożywił się miodem. Franck chce powiedzieć, że jak z martwego lwa przychodzi słodki pokarm, tak i moja własna śmierć naprawdę okaże się słodka i życiodajna. Zakończenie drugiej części zawiera aluzję do Listu do Filipian I, 23: „pragnę odejść, a być z Chrystusem”, myśl która zostaje podjęta także w części trzeciej. Znamienne dla Francka są dalej gry słów jak „deine Lust ist Last” („twoja radość brzemieniem” - część 2), jak również upodobanie do przeciwstawień: „światło twojej radości mą kometa [kometa = zwiastun nieszczęścia], a gdzie zerwać twe róże, tam kolców bez liku” („dein Freudenlicht ist mein Komete, und wo man deine Rosen bricht, sind Dornen ohne Zahl” - tamże). Przy tym wszystkim poezja Francka jest głęboko odczuty osobistym wyznaniem tęsknoty za Jezusem i dowodem na obudzoną w następstwie pietyzmu pobożność także u tych, którzy sami nie uważali się za zdeklarowanych pietystów.

Kompozycja Bacha ma nieopisany urok. Podobnie jak w *Actus tragicus* (625), brzmienie dwóch fletów dzióbkowych jest znamienne dla panujących tu „wyciszonych”, uduchowionych dźwięków. Do fletów dzióbkowych dochodzi tym razem pełny zespół smyczków. Jak w kantatach 80a i 185 z tego samego rocznika, Bach ujmuje utwór w formę łukową, pozwalając już we wstępnej arii wykonywać towarzyszącym altowi organom melodię końcowego chorału będącego czwartą strofą pieśni „Herzlich tut mich verlangen” (1611) Christopha Knolla

(zdaje się, że przy jednym z ponownych wykonań w Lipsku, w miejsce bezsłownego cytatu sopran śpiewał pierwszą strofę pieśni). Ba, także temat części pierwszej i trzeciej, a w pewnej mierze również części piątej, okazuje się wywiedziony z melodii chorału, która staje się tym samym dominującym „tematem” całej kantaty. Oddala się on w częściach od 1 do 5 coraz bardziej, na sposób wariacji, od swej pierwotnej postaci, aby w końcowej szóstej części za-  
brzmieć znów w postaci niezmienionej. Porównajmy jego pierwsze wejścia w danej części:

część 1  
Organo  
(Soprano)



(Herz - lich tut mich ver - lan - gen)

część 1  
Alto



Komm, du - su - Be To - des - stun - de, da - mein - Geist

część 3  
Tenore



Mein Ver - lan - gen, mein - Ver - (langen)

część 5  
Soprano



Wenn - es mei - nes Got - tes Wil - le

Aria wstępna rozpoczyna się ritornelem obu fletów dzióbkowych (w Lipsku zapewne fletów poprzecznych) prowadzonych przeważnie równoległe przy akompaniamencie continuo. Z wejściem altu, do którego dołączają potem chorałem organy (bądź w Lipsku sopran), rośnie ilość głosów od tria do kunsztownego kwintetu, którego efekt kontrastu - indywidualnie ukształtowanej melodii w śpiewie przeciwstawiona jest obiektywna forma zadanej melodii chorału - antycypuje już coś z wrażenia, jakie wywiera na słuchaczu powstały ponad dziesięć lat później chór wstępny *Pasji wg. św. Mateusza*.

Tenorowy recytatyw (część 2) zbudowany jest w typowej, częściej u wczesnego Bacha formie secco z ariosowym zakończeniem - układzie, który szczególnie w tym utworze wydaje się motywowany tekstem kończącym się wyżej wymienioną parafrazą słów Biblii.

Część trzecia, aria-tenorowa ze smyczkami w pełnej obsadzie głosów, podejmuje ponownie afekty z arii wstępnej, pragnienie śmierci i tęsknotę do zjednoczenia z Chrystusem, lecz płynnej melodyce części pierwszej przeciwstawia impulsy rytmiczne: ożywienie trójdzielnego taktu początkowo wstrzymywanego synkopami („Verlangen” - „pragnienie”), potem płynącego swobodnie ósemkami („den Heiland zu umfassen” - „objąć Zbawiciela”) okazuje się wypływać z tekstu. Środkowa część arii, przez to, że towarzyszy jej przeważnie tylko continuo, pozostaje w cieniu otaczającej ją części głównej; jednak czołowy motyw „pragnienia” jest także tutaj zachowany w wejściach smyczków.

Następujący teraz recytatyw altu skomponował Bach ze szczególną pieczołowitością. Akompaniament pełnego składu instrumentów: smyczków i fletów dzióbkowych, oddaje kolejno znamienne myśli tekstu: łagodny sen (zstępujące gamy w alcie, continuo i fletach,

przy wytrzymywanych tonach smyczków), wskrzeszenie przez Jezusa (ruch szesnastek) i w końcu uderzenia sygnaturki za umarłych we fletach i bicie dzwonów w pizzicato smyczków z faworyzowaniem pustych strun.

Część piątą, u Francka oznaczoną jako aria, Bach skomponował jako czterogłosowy utwór na chór; należy sobie tu co prawda wyobrazić chór możliwie mały, być może tylko czterech solistów. Instrumentalny ritornel z opadającymi figurami westchnień fletów jest wyraźnie wywiedziony z tematu arii wstępnej, teraz przemienionego jednak w ożywioną radość ze zbliżającego się zjednoczenia z Jezusem (takt trójdzielny). Utwór jest homofoniczny i śpiewny; na narastanie zachwycenia w przebiegu utworu wskazał już Arnold Schering. Zakończenie - „Dieses sei mein letztes Wort” („niech będzie to słowem mym ostatnim”) - nie zezwala na da capo tekstu: stosunkowo długi tekst o ośmiu wersach podłożony jest, z paroma powtórzeniami, jednak bez cofania się do wcześniejszych partii, pod muzyczną formę ABB'A'.

Końcowy chorał w postaci prostego chóru jest rozszerzony do pięciu głosów przez samodzielnie prowadzone unisono obu fletów; jego ruchliwy kontrapunkt przydaje starej, poważnej frygijskiej melodii nieoczekiwanej świetlistości, symbol jaśnienia przeistoczonego zmarłychwstałego ciała, o którym mówi tekst.

### Christus, der ist mein Leben - BWV 95

NBA I/23, 67 - CW: ca 21 min.

1. [CHORAL + RECYTATYW. S, A, T, B, cor., ob. d'am. I, II, sm., b.c.]

G,G-g,g  $\frac{3}{4}$ C, C

**Christus, der ist mein Leben,  
Sterben ist mein Gewinn;  
Dem tu ich mich ergeben,  
Mit Freud fahr ich dahin.**

Tenor

Mit Freuden,  
Ja mit Herzenslust  
Will ich von hinnen scheiden.  
Und hieß es heute noch: Du mußt!  
So bin ich willig und bereit,  
Den armen Leib, die abgezehrten Glieder,  
Das Kleid der Sterblichkeit  
Der Erde wieder  
In ihren Schoß zu bringen.  
Mein Sterbelied ist schon gemacht;  
Ach, dürft ichs heute singen!  
**Mit Fried und Freud ich fahr dahin  
Nach Gottes Willen,  
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,  
Sanft und stille.  
Was Gott mir verheißen hat:  
Der Tod ist mein Schlaf worden.**

2. RECITATIVO [S, b.c.]

d-h C

Nun, falsche Welt!  
Nun hab ich weiter nichts mit dir zu tun;  
Mein Haus ist schon bestellt,  
Ich kann weit sanfter ruhn,  
Als da ich sonst bei dir,  
An deines Babels Flüssen,  
Das Wollustsalz verschlucken müssen,  
Wenn ich an deinem Lustrevier



Nur Sodomsäpfel konnte brechen.

Nein, nein! nun kann ich mit gelaßnerm Mute sprechen:

3. CHORALE [S, ob. d'am. I + II, b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
**Valet will ich dir geben,**  
**Du arge, falsche Welt,**  
**Dein sündlich böses Leben**  
**Durchaus mir nicht gefällt.**  
**In Himmel ist gut wohnen,**  
**Hinauf steht mein Begier.**  
**Da wird Gott ewig lohnen**  
**Dem, der ihm dient allhier.**
4. RECITATIVO [T, b.c.] h-A C  
 Ach könnte mir doch bald so wohl geschehn,  
 Daß ich den Tod,  
 Das Ende aller Not,  
 In meinen Gliedern könnte sehn;  
 Ich wollte ihn zu meinem Leibgedinge wählen  
 Und alle Stunde nach ihm zählen.
5. ARIA [T, ob. d'am. I, II, sm., b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
 Ach schlage doch bald, selge Stunde,  
 Den allerletzten Glockenschlag!  
 Komm, komm, ich reiche dir die Hände,  
 Komm, mache meiner Not ein Ende,  
 Du längst ersezfter Sterbenstag!
6. RECITATIVO [B, b.c.] h-G C  
 Denn ich weiß dies  
 Und glaub es ganz gewiß,  
 Daß ich aus meinem Grabe  
 Ganz einen sichern Zugang zu dem Vater habe.  
 Mein Tod ist nur ein Schlaf,  
 Dadurch der Leib, der hier von Sorgen abgenommen,  
 Zur Ruhe kommen.  
 Sucht nun ein Hirte sein verlornes Schaf,  
 Wie sollte Jesus mich nicht wieder finden,  
 Da er mein Haupt und ich sein Gliedmaß bin!  
 So kann ich nun mit frohen Sinnen  
 Mein selig Auferstehn auf meinen Heiland gründen.
7. CHORAL [S, A, T, B, v. I, b.c. (+ pozostałe instr.)] G C  
**Weil du vom Tod erstanden bist,**  
**Werd ich im Grab nicht bleiben;**  
**Dein letztes Wort mein Auffahrt ist,**  
**Todsfurcht kannst du vertreiben.**  
**Denn wo du bist, da komm ich hin,**  
**Daß ich stets bei dir leb und bin;**  
**Drum fahr ich hin mit Freuden.**

Kantata powstała w pierwszym roku Bacha w Lipsku, a pierwsze jej wykonanie odbyło się 12 września 1723 r. Jak Salomonowi Franckowi w kantacie 161, tak nieznanemu autorowi tekstu tej kantaty niedzielne czytanie Ewangelii dało okazję do wyrażenia swej tęsknoty za śmiercią i wzgardy dla świata. Choć nie czyni przy tym - podobnie jak Franck - wyraźnej aluzji do młodzieńca z Nain, to jednak ostatni recytatyw (część 6), zawierający uzasadnienie pragnienia śmierci, stanowi dostatecznie wyraźne nawiązanie: „Wiem bowiem ... że z grobu mego mam do Ojca przystęp pewny ... mogę więc wesoło szczęsne zmartwychwstanie me zdać

na Zbawiciela” (wersy: 1, 3-4 i 11-12) - Jezus, mniema więc poeta, jak kiedyś młodzieńca z Nain, wzbudzi kiedyś także mnie.

Zwraca uwagę, i jest niezwykła w tym układzie, wielość strof chorału wplecionych w tekst. Podobnie jak w kantacie 138, wykonanej po raz pierwszy zaledwie tydzień wcześniej, trzy początkowe części stanowią ściśle powiązany kompleks trzech utworów chorałowych połączonych ze sobą recytatywowymi przejściami; jednak librecista tym razem nie wybrał kilku strof tej samej pieśni, lecz strofy początkowe trzech różnych chorałów: „Christus, der ist mein Leben” (Jena 1609), „Mit Fried und Freud ich fahr dahin” (Marcin Luter, 1524, wg. Łukasza II, 29-32) i „Valet will ich dir geben” (Valerius Herberger, 1613). Zakończenie kantaty stanowi czwarta strofa pieśni „Wenn mein Stündlein vorhanden ist” Nikolausa Hermana (1560), tak że w sumie kantata zawiera aż cztery strofy chorałowe.

Część wstępna rozpoczyna się ritornelem orkiestry - dwóch obojów miłosnych, smyczków, continua - w którym przedstawiony jest (niezależny od chorału) materiał tematyczny początkowej części: skupioną, synkopowo rytmizowaną, bogatą w tercje i seksty melodykę tęsknoty ku śmierci. W partię orkiestrową wstawiony jest prosty, czterogłosowy chorał wykonywany przez chór wzmocniony rogami. Rozciągnięcie wersu „Sterben ist mein Gewinn” („umrzeć jest mi zyskiem”) wydaje się sięgać starej lipskiej tradycji: podobnie zostało bowiem odnotowane w zapisie przypisywanym Johannowi Hermannowi Scheinowi w jego „Leipziger Cantional” (1627) do pieśni „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt” informującym „panów kantorów” że:

„Gdy dojdziecie oto do dziesiątego versiculus, to śpiewajcie adagio w bardzo powolnym taktu, gdyż w takich versiculis zawarte są verba emphatica, a to *S t e r b n i s t m e i n G w i n n*”.

Następujące teraz solo tenorowe, wahające się między ariosem i recytatywem secco, powiązane jest tematycznie z wstępnym chorałem motywicznymi wstawkami instrumentów. Bezpośrednio potem wchodzi „allegro” druga kompozycja chorałowa z tematyczną wyprzedzającą imitacją każdego wersu przez róg (rozpowszechnione twierdzenie, że chodzi tu o cynk, opiera się na błędzie odczytania) i oboje miłosne, po której następuje prosty układ chórowy, który zostaje rozszerzony do pięciu głosów samodzielnym prowadzeniem pierwszych skrzypiec (pozostałe instrumenty idą z głosami wokalnymi). Następuje ponownie recytatyw secco (część 2), tym razem tylko z towarzyszeniem continua i bez ariosowych wstawek, przechodzący w trzeci chorał (część 3), którego nieprzyozdobiona melodia wykonywana jest jedynie przez sopran: pierwszy wers tylko z akompaniamentem continua (ostinatowa motywnika), potem dołączają obligatoryjną melodią prowadzone unisono oboje przydając utworowi charakter arii.

Po tym wstępnym kompleksie następuje, obramowana recytatywami secco, jedyna aria kantaty (część 5), utwór przejmującej piękności. Instrumentom przewodzą oboje; towarzyszące figury pizzicato smyczków imitują dzwonienie sygnaturki za zmarłych. Swoisty kontrast spokojnej melodi obojów, wraz z jej efektami echa, z ruchliwą partią wokalną, daje arii niezwykle urok, który podnosi pełna napięcia harmonika.

Prosty układ chóru końcowego chorału poszerzony jest, podobnie jak „Mit Fried und Freud” z części pierwszej, do pięciu głosów przez unoszący się wysoko głos obbligato pierwszych skrzypiec, symbol tęsknoty za Jezusem przenikającej całe dzieło.

**Liebster Gott, wenn werd ich sterben - BWV 8**

NBA I/23, 107 i 165 - CW: ca 23 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, fl. picc. lub fl. tr., ob. d'am. I, II, sm., b.c. / S, A, T, B (+ ob. d'am. I, II, taille), fl. tr., v. conc. I, II, sm., b.c.] E/D<sup>112</sup>  $\frac{12}{8}$
- Liebster Gott, wenn werd ich sterben?**  
**Meine Zeit läuft immer hin,**  
**Und des alten Adams Erben,**  
**Unter denen ich auch bin,**  
**Haben dies zum Vaterteil,**  
**Daß sie eine kleine Weil**  
**Arm und elend sein auf Erden**  
**Und denn selber Erde werden.**
2. ARIA [T, ob. d'am. I, b.c./T, v. conc. I, b.c.] cis/h  $\frac{3}{4}$
- Was willst du dich, mein Geist, einsetzen,  
 Wenn meine letzte Stunde schlägt?  
 Mein Leib neigt täglich sich zur Erden,  
 Und da muß seine Ruhstatt werden,  
 Wohin man soviel tausend trägt.
3. RECITATIVO [A, sm., b.c. / ditto] gis-A/fis-G C
- Zwar fühlt mein schwaches Herz  
 Furcht, Sorge, Schmerz:  
 Wo wird mein Leib die Ruhe finden?  
 Wer wird die Seele doch  
 Vom aufgelegten Sündenjoch  
 Befreien und entbinden?  
 Das Meine wird zerstreut,  
 Und wohin werden meine Lieben  
 In ihrer Traurigkeit  
 Zertrennt, vertrieben?
4. ARIA [B, fl. picc. lub fl. tr., sm., b.c./ B, fl. tr., ob. d'am. I, sm., b.c.] A/G  $\frac{12}{8}$
- Doch weichet, ihr tollten, vergeblichen Sorgen!  
 Mich rufet mein Jesus, wer sollte nicht gehn?  
 Nichts, was mir gefällt,  
 Besitzt die Welt.  
 Erscheine mir, seliger, fröhlicher Morgen,  
 Verkläret und herrlich vor Jesu zu stehn.
5. RECITATIVO [S, b.c. / ditto] fis-gis/e-fis C
- Behalte nur, o Welt das Meine!  
 Du nimmst ja selbst mein Fleisch und mein Gebeine;  
 So nimm auch meine Armut hin!  
 Genug, daß mir aus Gottes Überfluß  
 Das höchste Gut noch werden muß;  
 Genug, daß ich dort reich und selig bin.  
 Was aber ist von mir zu erben  
 Als meines Gottes Vattertreu?  
 Die wird ja alle Morgen neu  
 Und kann nicht sterben.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr. - fl. picc. lub fl. tr. in 8<sup>va</sup> / ditto (fl. tr. in 8<sup>va</sup>)] E/D C

<sup>112</sup> Pierwsze wymienione obsady i tonacje odnoszą się do wersji pierwotnej z 1724 r., następne do wykonania powtórnego w latach czterdziestych XVIII w.

Herrscher über Tod und Leben,  
Mach einmal mein Ende gut,  
Lehre mich den Geist aufgeben  
Mit recht wohlgefaßtem Mut!  
Hilf, daß ich ein ehrlich Grab  
Neben frommen Christen hab  
Und auch endlich in der Erde  
Nimmermehr zuschanden werde!

Jak wszystkie kantaty Bacha na tę niedzielę, także „Liebster Gott, wenn werd ich sterben” z ewangelicznej relacji o wskrzeszeniu młodzieńca z Nain czerpie okazję do rozmyślań nad własną śmiercią. Inaczej jednak niż w uprzednio powstałych, wyżej omawianych dziełach BWV 161 i 95, na początku kantaty nie stoi pragnienie rychłego zjednoczenia z Jezusem, lecz raczej trwożne pytanie o śmierć, która mi, jako „spadkobiercy starego Adama” uprzytomnia mą grzeszność (części 1 do 3). Lecz wszystkie troski zostają porzucone wraz z wymienieniem Jezusa i Bożej wierności, która „każdego ranka jest nowa” (jedna z licznych w kantatach Bacha aluzji do Trenów III, 23).

Nieznany autor tekstu wykorzystał pieśń Caspara Neumanna (sprzed 1697) jako podstawę, zachowując w brzmieniu dosłownym jej krańcowe strofy 1 i 5 (części 1 i 6). Druga i trzecia strofa zostały przetworzone w drugą i trzecią część kantaty, natomiast strofa czwarta posłużyła początkowymi wersami za podstawę części czwartej, zaś pozostałymi do części piątej. Choć poeta własnymi uzupełnieniami musiał „rozciągnąć” tekst, zwłaszcza do części ostatnio wymienionych, utrzymał się prawie wyłącznie w obrębie toku myśli pieśni. Co najwyżej w słowach „Mich rufet mein Jesus, wer sollte nicht gehn” („Mój Jezus mnie woła, któżby nie poszedł” - część 4) - miast Neumannowskich „Sollt ich nicht zu Jesu gehn” („Czyż nie miałbym pójść za Jezusem”) - widzieć można aluzję do słów Jezusa z Ewangelii „Ich sage dir, stehe auf!” („Tobie mówię, wstań!” - Łuk. VII, 14).

Kompozycja Bacha - w E-dur - została wykonana po raz pierwszy 24 września 1724 r.; należy zatem do rocznika kantat chorałowych (40-). Dla ponownego wykonania w latach czterdziestych XVIII w. Bach przetransponował<sup>113</sup> utwór do D-dur.

Wstępny chór przywodzi przed oczy słuchacza wspaniałą wizję godziny śmierci. Nośnikami rozwoju własnego tematu w obrębie partii instrumentalnej są dwa oboje miłosne, podkreślające pełną wyrazu melodyką trwożne pytanie o godzinę śmierci, podczas gdy pozostałe instrumenty w naturalistyczny sposób naśladują dźwięk dzwonów za zmarłych: akordy smyczków w niskim rejestrze, flet poprzeczny (pierwotnie przewidywany flet dzióbkowy o wysokim rejestrze) krańcowo wysoko. Melodia pieśni wykonywana jest kolejnymi wersami przez sopran, wzmocniony wtórującym rogiem, i podbudowany akordową, bądź lekko polifonicznie rozluźnioną partią pozostałych głosów wokalnych. Melodia, skomponowana niegdyś na zamówienie przez Daniela Vettera, lipskiego organistę u Św. Mikołaja, na pogrzeb kantora Jacoba Wilisiusa, stała się zapewne zwłaszcza w Lipsku dobrze znana; Bach mógł ją być zaczerpnąć z chorałnika Vettera „Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit” (Część II, Lipsk, 1713). Jej ekspresyjność, świadectwo powstawania pietyzmu w tym czasie, odróżnia ją wyraźnie od

<sup>113</sup> Wydanie w BGI zawiera mixtum compositum z obu ujęć, które po raz pierwszy zostały wydane rozdzielnie w NBA. Nasz opis opiera się na wersji w E-dur, jako że wersja w D-dur pod wieloma względami ma charakter prowizorki.

pieśni podstawowego zestawu z czasów Lutra i ortodoksji wykorzystywanych przede wszystkim w innych w kantatach chorałowych.

Cztery madrygalowe części środkowe zgrupowane są, zgodnie z treścią tekstu jak i z ich muzycznym „afektem”, w kontrastujących ze sobą dwóch podwójnych członach: aria - recytatyw, z których pierwszy wyraża trwożne zmartwienie śmiercią, natomiast drugi pocieszenie płynące z pewności wierności Bożej. Podczas gdy w nutach pizzicato continua arii tenorowej dźwięczą jeszcze dzwony za umarłych z części wstępnej, obój miłosny obbligato rozwija pełną wyrazu melodię. W motywicznym skróceniu motywu czołowego (takt 1), przy jego powtórzeniu (takt 2) i raz jeszcze aluzyjnie (takt 3), Bach sugestywnie uchwycił narastający niepokój ogarniający duszę na myśl o śmierci:



Trwożne pytania zawiera także następujący recytatyw altowy z towarzyszeniem smyczków: dlatego obie kadencje są skomponowane w postaci „kadencji frygijskiej”, którą - dzięki jej oddziaływaniu (w obrębie systemu dur-moll) dominantowemu (jak półkadencja) przy wznoszącym się głosie górnym - Bach stosował z upodobaniem jako formułę pytania.

W arii basowej (część 4) rozbrzmiewają natomiast całkiem inne tony. Lęk przed śmiercią jest przewyciężony, i w wesółym rytmie gigi, przejrzyście uczłonowany ritornel rozwija swą tematykę w homofonicznym układzie smyczkowym z wirtuozowsko koncertującym fletem poprzecznym (44). Po dłuższej arii następuje jeszcze tylko krótki recytatyw secco, zanim wykonawcy zespołu się w końcowym chorale, który Bach, choć z radykalnymi zmianami, przejął od Daniela Vettera (por. wyżej).

### Wer weiß, wie nahe mir mein Ende - BWV 27

1. [CHORAL +] RECITATIVO [S + cor., A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.]

c  $\frac{3}{4}$

**Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?**

Sopran

Das weiß der liebe Gott allein,  
Ob meine Wallfahrt auf der Erden  
Kurz oder länger möge sein.

**Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.**

Alt

Und endlich kommt es doch so weit,  
Daß sie zusammentreffen werden.

**Ach, wie geschwinde und behende  
Kann kommen meine Todesnot!**

Tenor

Wer weiß, ob heute nicht  
Mein Mund die letzten Worte spricht!  
Drum bet ich alle Zeit:

**Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut,  
Machs nur mit meinem Ende gut!**

2. RECITATIVO [T, b.c.]

g-c C

Mein Leben hat kein ander Ziel,  
Als daß ich möge selig sterben  
Und meines Glaubens Anteil erben;  
Drum leb ich allezeit

- Zum Grabe fertig und bereit,  
 Und was das Werk der Hände tut,  
 Ist gleichsam, ob ich sicher wüßte,  
 Daß ich noch heute sterben müßte;  
 Denn: Ende gut, macht alles gut!
3. ARIA [A, ob. da c.; cemb. obbl. lub org. obbl.; b.c.] Es C  
 Willkommen! will ich sagen,  
 Wenn der Tod ans Bette tritt.  
     Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft,  
     In die Gruft.  
     Alle meine Plagen  
     Nehm ich mit.
4. RECITATIVO [S, sm., b.c.] c-c C  
 Ach, wer doch schon im Himmel wär!  
 Ich habe Lust zu scheiden  
 Und mit dem Lamm,  
 Das aller Frommen Bräutigam,  
 Mich in der Seligkeit zu weiden.  
 Flügel her!  
 Ach, wer doch schon im Himmel wär!
5. ARIA [B, sm., b.c.] g  $\frac{3}{4}$   
 Gute Nacht, du Weltgetümmel!  
     Jetzt mach ich mit dir Beschluß;  
     Ich steh schon mit einem Fuß  
     Bei dem lieben Gott im Himmel.
6. CHORAL [S I, II, A, T, B, b.c. (+ instr.)] B C,  $\frac{3}{4}$   
**Welt ade! ich bin dein müde,**  
**Ich will nach dem Himmel zu,**  
**Da wird sein der rechte Friede**  
**Und die ewge, stolze Ruh.**  
**Welt, bei dir ist Krieg und Streit,**  
**Nichts denn lauter Eitelkeit,**  
**In dem Himmel allezeit**  
**Friede, Freud un Seligkeit.**

Nieznany autor tekstu tej kantaty, wykonanej po raz pierwszy przez Bacha 6 października 1726 r., w swych myślach podąża w dużej mierze za tekstem kantaty 8 (459): także tym razem czytanie z Ewangelii daje okazję do rozmyślenia z z troskaniem i trwogą nad własną śmiercią i do uznania jej za cel życia (części 1 i 2). Potem jednak, bez bliższego uzasadnienia, nastrój nagle się zmienia: śmierć będzie wyglądana (część 3) i - z aluzją do Listu do Filipian I, 23 - pożądana (część 4). Obie ostatnie części (5 i 6) przypieczętowują rozstanie ze światem.

Zatem przyjęta tu wykładnia czytania z Ewangelii - mianowicie wskrzeszenie młodzieńca z Nain symboliczną zapowiedzią wskrzeszenia wszystkich zmarłych, a więc rękojmią własnego zmartwychwstania - jest już tylko z góry założoną, a nie wyprowadzaną interpretacją (to miało może miejsce w kazaniu); stanowi nie nazwaną po imieniu okazję do nagłej przemiany rozważań nad śmiercią od z troskaniem do nadziei, od strachu przed śmiercią do tęsknoty za śmiercią i pogardy dla świata.

Ta pewna niesamodzielność tekstu - czy jej podłożem było świadome oparcie się na obcych wzorach, czy взгляд na treść kazania, czy żadne z nich - znajduje także odbicie w dwóch dalszych, całkiem konkretnych ustaleniach: część trzecia dla obu swoich początkowych wersji ma pierwowzór w arii Erdmanna Neumeistra (21-) z jego pierwszego rocznika kantat z

roku 1700 (pierwsza niedziela po Trójcy Św.); a sam Bach przejął jako końcowy chorał utwór Johanna Rosenmüllera. Chciano więc widzieć w Bachu także autora tekstu kantaty; poza samymi podejrzeniami brak jednak na to konkretnych punktów oparcia. Do chorału części wstępnej posłużyła pierwsza strofa pieśni Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686) o takimż tytule, zakończenie stanowi pierwsza strofa pieśni Johanna Georga Albinusa (1649).

Część pierwsza jest pokrewna wstępnym częściom kantat chorałowych: prosta partia chorału wprowadzana jest kolejnymi wersami w samodzielnej tematycznie partię orkiestry. Chorał zostaje jednak trzykrotnie przerwany - najpierw po jednym, potem po dwóch wersach - tropowymi (19) wstawkami recytatywów wykonywanych po kolei przez sopran, alt i tenor. Spistość złożonego tworu zapewnia partia instrumentalna, której tematyka jest eksponowana w liczącym 12 taktów prologu: dwa oboje koncertują zadumaną, trwożnie pytającą melodią, nad motywicznie towarzyszącą partią smyczków. Wejście pierwszego oboju wykazuje odległe pokrewieństwo z wykonywaną później przez sopran chóru (+ róg) melodią chorału („Wer nur den lieben Gott laßt walten”):

Soprano

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de

Oboe I

Partia chóru jest przeważnie homofoniczna, jedynie niektóre zakończenia wersów poszerzone są powtórzeniami tekstu pod wydłużoną końcową nutą sopranu, a ostatni wers rozpoczyna się krótką wyprzedzającą imitacją dolnych głosów. Jedność utworu opiera się zwłaszcza na motywicznej akompaniującej figurze smyczków, która przejściowo zawędrowuje do *continua*, ale rzadko tylko ustaje i zachowana jest także podczas wstawek recytatywowych. Te recytatywowe wstawki są jedynym przykładem recytatwu w takcie trzy czwarte u Bacha.

Recytatyw *secco* (część 2) prowadzi do arii altowej (część 3), której niezwykła obsada instrumentalna składa się z oboju myśliwskiego i klawesynu *obligato* oraz *continua*. Aria została także przekazana z organami *obligato* na miejsce klawesynu i nie ma pewności, czy organy zastąpiły klawesyn przy późniejszym, czy może już przy pierwszym wykonaniu. Śpiewna, chwytna melodyka podnosi urok niezwyklej instrumentacji.

W następującym recytatywie (część 4) akompaniują smyczki, w ogólności wytrzymywanymi akordami, natomiast na dwukrotny okrzyk „Flügel her!” („Skrzydeł!”) za każdym razem z jednoznacznie wzbijającą się ku górze gamową figurą pierwszych skrzypiec. Godne uwagi jest także, że muzyka do zdania „Ach, wer doch schon im Himmel wär” („Ach, gdyby być już w niebie”) na początku brzmi jak okrzyk, pod koniec jednak z frygijskim zakończeniem i wznoszącą się linią melodii upodabnia się muzycznie do pytania: koniec utworu - tak jak i koniec życia - nie jest końcem ostatecznym.

Aria basowa (część 5) rozwija swą tematykę już we wprowadzającym ritornelu smyczkowym z kontrastujących pojęć początku tekstu: „Gute Nacht” („Dobranoc”) - spokojny ustęp początkowy - „du Weltgetümmel” („zgiełku świata”) - ożywiona kontynuacja; i dopiero w

części środkowej rozproszone motywy tumultu ustępują narastającemu spokojowi, nim znacznie się skrócone da capo części głównej.

Urok kantaty polega na prawie dziecięcej prostocie kontrastującej, na pewno świadomie, z powagą tematu śmierci. Już tekst to sugeruje, gdy zwraca się do Boga w części pierwszej i ponownie w części piątej jako do „miłego Boga”, a muzyka wzmacnia jeszcze to wrażenie prostotą obu części chorałowych - część szósta pochodzi od Rosenmüllera - śpiewnością arii altowej i dojrzałością „dobranocy” w arii basowej.

### *Siedemnasta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Efez. IV, 1-6 (zachęta do jedności w Duchu)

EWANGELIA: Łuk. XIV, 1-11 (uzdrowienie w sabat chorego na puchlinę wodną, wezwanie do skromności)

### **Bringet dem Herrn Ehre seines Namens - BWV 148**

NBA I/23, 255 - CW: ca 23 min.

- |   |                |
|---|----------------|
| <p>1. [CHÓR. S, A, T, B, trba, sm. (+ ob. I, II?), b.c.]<br/>         „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, betet<br/>         an den Herrn im heiligen Schmuck!”</p>  | <p>D ♯</p>     |
| <p>2. [ARIA. T, v. solo, b.c.]<br/>         Ich eile, die Lehren<br/>         Des Lebens zu hören,<br/>         Und suche mit Freuden das heilige Haus.<br/>             Wie rufen so schöne<br/>             Das frohe Getöne<br/>         Zum Lobe des Höchsten die Seligen aus!</p>  | <p>h g</p>     |
| <p>3. [RECYTATYW. A, sm., b.c.]<br/>         So, wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit,<br/>         So schrei ich, Gott, zu dir.<br/>         Denn alle meine Ruh<br/>         Ist niemand außer du.<br/>         Wie heilig und wie teuer<br/>         Ist, Höchster, deine Sabbatsfeier!<br/>         Da preis ich deine Macht<br/>         In der Gemeinde der Gerechten.<br/>         O! wenn die Kinder dieser Nacht<br/>         Die Lieblichkeit bedächten!<br/>         Denn Gott wohnt selbst in mir.</p> | <p>G-G C</p>   |
| <p>4. [ARIA. A, ob. d'am. I, II, ob. da c., b.c.]<br/>         Mund und Herze steht dir offen,<br/>         Höchster, senke dich hinein!<br/>             Ich in dich, und du in mich;<br/>             Glaube, Liebe, Dulden, Hoffen<br/>         Soll mein Ruhebette sein.</p>  | <p>G C</p>     |
| <p>5. РЕСПАТИВО [T, b.c.]<br/>         Bleib auch, mein Gott, in mir<br/>         Und gib mir deinen Geist,<br/>         Der mich nach deinem Wort regiere,<br/>         Daß ich so einen Wandel führe,</p>   | <p>e-fis C</p> |



- Der dir gefällig heißt,  
 Damit ich nach der Zeit  
 In deiner Herrlichkeit,  
 Mein lieber Gott, mit dir  
 Den großen Sabbat möge halten!
6. [CHORAL. S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]  
 [Amen zu aller Stund  
 Sprech ich aus Herzensgrund;  
 Du wollest uns tun leiten,  
 Herr Christ, zu allen Zeiten,  
 Auf daß wir deinen Namen  
 Ewiglich preisen. Amen.]

fis c

Tekst tej kantaty jest przetworzeniem - wprowadzie bardzo swobodnym - sześciostrofowego wiersza „Weg, ihr irdischen Geschäfte” („Precz, ziemskie sprawy”), który Picander (49) opublikował w 1725 r. na tę niedzielę w swym pierwszym religijnym dziele „Erbauliche Gedanken” („Myśli ku zbudowaniu”). Jednak przekazane źródła dają pewne wskazówki, które mogłyby oznaczać, że Bach skomponował to dzieło już na 19 września 1723 r.; jeśli tak jest w istocie, to można by przyjąć, że Picander sam przerobił swój, wówczas jeszcze nie wydrukowany wiersz, albo nawet, że tekst kantaty był wierszem pierwotnym. Ponieważ jednak analiza źródeł poza przypuszczeniami nie zostawia żadnych bezspornych dowodów, należy także liczyć się z możliwością, że kompozycja Bacha powstała dopiero kilka lat później.

Wiersz odwołuje się do pierwszej części czytania z Ewangelii, do pytania o święcenie sabatu. Co prawda nie chodzi tu, jak w biblijnej relacji, o pytanie, czy dozwolone są w sabat - mimo nakazu spoczynku - dobre uczynki, lecz niemal o odwrotność, o nienaruszalność świętego dnia i o człowieczy obowiązek oddawania w sabat czci Bogu. Tekst nasz zaczyna się więc Psalmem XXIX, 2 i nawiązując doń opiewa radość sabatu (część 2) i tęsknotę za Bogiem (część 3); prosi Najwyższego, aby zawitał do serca wierzącego (część 4) i obdarzył go swym duchem, aby mógł „po czasie” dostąpić świętowania „wielkiego sabatu” z Bogiem\*. Końcowy chorał na melodię „Auf meinen lieben Gott” przekazany został bez tekstu; Erk, Wustmann i za nim Neumann wybierają jako tekst szóstą strofę wymienionej pieśni (Lubeka, przed 1603) - por. wyżej - podczas gdy Spitta i BG przedkładają ostatnią strofę „Führ auch mein Herz und Sinn” pieśni „Wo soll ich fliehen hin” Johanna Heermanna (1630), która była śpiewana w Lipsku na tę samą melodię.

Kompozycja Bacha wymaga, jak na zwykłą niedzielę, nieoczekiwanie odświętnej obsady instrumentów: trąbki, trzech obojów, smyczków i continua, najwidoczniej aby pochwalnemu tekstowi przydać także instrumentalnego blasku.

Wstępny chór, w którego wykonaniu uczestniczyć mają zapewne wszystkie instrumenty (skąpe przekazy źródłowe nie poświadczają udziału obojów, które jednak bez wątpienia mają iść razem ze smyczkami), ma, po sprowadzeniu do znamion zasadniczych, następującą strukturę:

\* Część 5 (przyp. tł.).

A sinfonia instrumentalna, ekspozycja materiału tematycznego

A' fuga chórowa. Poprzedza ją krótki homofoniczny blok chórowy; potem następują dwie fugowe ekspozycje o różnej tematyce, obie rozszerzone do pięciu głosów samodzielnym prowadzeniem trąbki:

a „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens” („Oddawajcie Panu chwałę imienia jego”)

b „betet an den Herrn im heiligen Schmuck” („kłaniajcie się Panu w ozdobie świątobliwości”)

A chór wbudowany (31-) w powtórzenie wstępnej sinfonii

Część główna (A') poprzedzielana jest instrumentalnymi interludiami. Na uwagę zasługuje przesłonięcie początku fugi czterotaktowym chórowym kompleksem<sup>114</sup> w pełnej obsadzie głosów, z którego wyzwalają się sopran i alt, które w międzyczasie weszły własnym tematem. Tenor i bas następują. Takie przesłonięcia zasadniczej formy nie są i gdzie indziej u Bacha wcale rzadkie; porównywalny jest np. początek fugi chórowej „Fecit potentiam” w *Magnificat* BWV 243.

Wysoką jednolitość całego utworu osiąga Bach przez to, że oba tematy fug - a i b - rozwija z początku instrumentalnej sinfonii, jak to pokazuje następujące zestawienie:

Tromba  
(takt 1-)

temat fugi a

Soprano  
(takt 51-)

Brin - get - - - - - dem Herrn Eh - - - - - re - sei - nes

Alto  
(takt 77-)

Na - (mens)

temat fugi b

be - - - - tet an den Herrn im hei - - - li - gen Schmuck

<sup>114</sup> Ten chórowy kompleks *nie* jest identyczny z wymienionym wyżej przy A' krótkim homofonicznym blokiem chórowym, który fugę poprzedza i jest od niej oddzielony epizodem taktów instrumentalnych.

Żywą i nasyconą figuracją solową partią skrzypiec obbligato Bach nie tylko oddaje w części drugiej radość w dniu Pana ale i „Eilen” („pośpieszanie”) aby „Lehre des Lebens zu hören” („słuchać nauki życia”). Cała część przeniknięta jest weolnością promienną, choć nigdy swawolną.

Recytatyw altowy z towarzyszeniem smyczków (część 3) uderza natomiast w tony prawie mistyczne; pełna wyrazu deklamacja głosu wokalnego wybrzmiewa słowami „denn Gott wohnt selbst in mir” („bo sam Bóg mieszka we mnie”).

Mistyczne pograżenie się duszy w Bogu i Boga w duszy stanowi także treść następującej arii altowej (część 4) z towarzyszeniem trzech obojów: zapewne dwóch obojów miłosnych i jednego oboju myśliwskiego. Zastanawia, że przy wejściu głosu wokalnego continuo wielokrotnie milknie; z tego, co wiemy o symbolice Bachowskich utworów „senza continuo” (370), byłoby tu symbolicznie przedstawione uwolnienie się duszy od ziemskich ciężarów i jej zjednoczenie się z Bogiem.

Recytatyw secco prowadzi do prostego, czterogłosowego, końcowego chorału; o problemach z jego tekstem informowaliśmy już wyżej.

### Ach lieben Christen, seid getrost - BWV 114

NBA I/23, 289 - CW: ca 26 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.]

g  $\frac{6}{4}$

**Ach, lieben Christen, seid getrost,  
Wie tut ihr so verzagen!  
Weil uns der Herr heimsuchen tut,  
Laßt uns von Herzen sagen:  
Die Straf wir wohl verdienet han,  
Solchs muß bekennen jedermann,  
Niemand darf sich ausschließen.**

2. ARIA [T, fl. tr. solo, b.c.]

d  $\frac{3}{4}$   $\frac{12}{8}$   $\frac{3}{4}$

Wo wird in diesem Jammertale  
Vor meinen Geist die Zuflucht sein?  
Allein zu Jesu Vaterhänden  
Will ich mich in der Schwachheit wenden,  
Sonst weiß ich weder aus noch ein.

3. RECITATIVO [B, b.c.]

g-d C

O Sünder, trage mit Geduld,  
Was du durch deine Schuld  
Dir selber zugezogen!  
Das Unrecht säufst du ja  
Wie Wasser in dich em,  
Und diese Sünden-Wassersucht  
Ist zum Verderben da  
Und wird dir tödlich sein.  
Der Hochmut aß vordem von der verbotnen Frucht,  
Gott gleich zu werden;  
Wie oft erhebst du dich mit schwülstigen Gebärden,  
Daß du erniedrigt werden muß.  
Wohlan, bereite deine Brust,  
Daß sie den Tod und Grab nicht scheut,  
So kömmt du durch ein selig Sterben  
Aus diesem sündlichen Verderben  
Zur Unschuld und zur Herrlichkeit.

4. CHORAL [S, b.c.] g C  
**Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt,**  
**Es fall denn in die Erden;**  
**So muß auch unser irdscher Leib**  
**Zu Staub und Aschen werden,**  
**Eh er kömmt zu der Herrlichkeit,**  
**Die du, Herr Christ, uns hast bereit'**  
**Durch deinen Gang zum Vater.**
5. ARIA [A, ob. I, sm., b.c.] B C  
 Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange,  
 Wenn ich durch dich die Freiheit nur erlange,  
 Es muß ja so einmal gestorben sein.  
 Mit Simeon will ich in Friede fahren,  
 Mein Heiland will mich in der Gruft bewahren  
 Und ruft mich einst zu sich verklärt und rein.
6. RECITATIVO [T, b.c.] g-g C  
 Indes bedenke deine Seele  
 Und stelle sie dem Heiland dar;  
 Gib deinen Leib und deine Glieder  
 Gott, der sie dir gegeben, wieder.  
 Er sorgt und wacht,  
 Und so wird seiner Liebe Macht  
 Im Tod und Leben offenbar.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] g C  
**Wir wachen oder schlafen ein,**  
**So sind wir doch des Herren;**  
**Auf Christum wir getauft sein,**  
**Der kann dem Satan wehren.**  
**Durch Adam auf uns kömmt der Tod,**  
**Christus hilft uns aus aller Not.**  
**Drum loben wir den Herren.**

Pieśń Johanneses Gigasa (1561), która stanowi podstawę tej kantaty chorałowej (40-), na pierwszy rzut oka tylko z trudem daje się powiązać z czytaniem tej niedzieli. Jest to pieśń pokutna i głosi, że chrześcijanie w pełni zasłużyli na obecny dopust Boży i, jeśli anioł Boży ochroni ich dusze i ciała, tylko przez błogosławioną śmierć zostaną przeniesieni z utrapienia do radości. Bardziej konkretne nawiązania do tekstu Ewangelii wnosi dopiero przeróbka nieznanego librecisty. Pozostawia on niezmienione strofy 1, 3 i 6 (stają się częścią 1, 4 i 7 kantaty), ze strofy 2 otrzymuje część drugą i trzecią, oraz ze strofy 4 i 5 - część piątą i szóstą kantaty. Podczas gdy w częściach 2, 5 i 6 można jeszcze wyraźnie rozpoznać pierwowzór tekstu pieśni kościelnej, to część trzecia oddala się znacznie od skromnych trzech wersów pieśni pierwowzoru i rozwija pytanie o przyczynę Bożego dopustu: „Pijesz nieprawość jak wodę i ta puchlina wodna grzechu będzie twą zgubą i uśmierci cię” (część 3, wers 4-8). Poeta rozumie tu: jak Jezus w relacji z Ewangelii uzdrowił chorego na puchlinę wodną, tak uzdrowił i moje grzechy, które są podobne puchlinie wodnej, dzięki swemu „przystępowi do Ojca” („Gang zum Vater” - część 4). Zaraz potem część trzecia zawiera następną aluzję do tekstu Ewangelii: „Pycha jadła przedtem owoc zakazany, by Bogu dorównać; ileż razy będziesz się wywyższał, aby zostać ponizonym” (część 3, wers 9-12). Ostrzeżenie Jezusa przed pychą - „kto się wywyższa, ponizony będzie” (Łuk. XIV, 11) - jest tu powiązane z upadkiem Adama, grzechem pierworodnym ludzkości, i zarazem odniesione do ówczesnej wspólnoty. W zgodzie z takim ujęciem, także i następujący chorał „Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt, es

fall denn in die Erden” („Nie wyda owocu ziarno pszeniczne, jak tylko gdy w ziemię padnie”) jak również części następne z ich wskazaniem na wieczną szczęśliwość po śmierci, są jedną wielką egzegezą słów Jezusa zamykających czytanie z Ewangelii.

Kompozycja Bacha powstała na 1 października 1724 r., a więc w obrębie rocznika kantat chorałowych. Skład orkiestry ma normalną obsadę: dwa oboje, smyczki i continuo; do tego dochodzi w częściach krańcowych róg wzmacniający cantus firmus, a w części drugiej flet poprzeczny. Wydaje się, że grający na flecie był w pozostałych częściach, przynajmniej w częściach o pełnej obsadzie głosów, wykorzystywany przy innych instrumentach (mógł np. grać na rogu w częściach 1 i 7); bez potrzeby Bach nie umieściłby bowiem „Chorus tacet” w głosie fletu dla pierwszej części.

Chór wstępny z nagłówkiem „vivace” ma formę z upodobaniem stosowaną przez Bacha: wersy pieśni wykonywane przez chór są wprowadzane kolejno w samodzielnej partii orkiestry; melodia chorału - jest to melodia „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält” - wykonywana jest przez sopran (+ róg). Mimo swej tematycznej samodzielności, partia instrumentalna motywicznie wywodzi się z początku chorału; bowiem charakterystyczne interwały, tercję, ton podstawowy i kwintę, z których uformowany jest pierwszy wers pieśni, odnajdujemy w takcie pierwszym zarówno w głosie górnym jak i w continuo:

Soprano  
(takt 11-)

Ach, lie - ben Chri - sten, seid ge - trost

Oboe I, II  
Violino I  
(takt 1)

Continuo  
(takt 1)

Jednak podczas gdy partia instrumentalna tworzy motywiczno-tematycznie stałe, prawie „ostinatowe” tło dźwiękowe, partia chóru w poszczególnych wersach pieśni silnie zależy od tekstu. Już w obu początkowych wersach oba słowa tekstu „getrost” („ufni”) i „verzagen” („wątpicie”) tworzą uderzający kontrast:

wers 1 („getrost”): żywy, akordowy, rytmicznie jednorodny układ;

wers 2 („verzagen”): wytrzymałe nuty, układ polifoniczny, sukcesywne, quasi-imitacyjne wejścia głosów.

Między tymi obiema możliwościami porusza się także układ pozostałych wersów. Na uwagę zasługuje jeszcze, że przedostatni (6) wers w imitacyjnym motywie dolnych głosów przejmując początek partii continuo (por. zamieszczony powyżej przykład nutowy) w wokalnemu uproszczeniu.

Treściowy kontrast między zwątpieniem i ufnością sięga także części drugiej: aria - należąca do utworów wymagających do partii fletu obligato biegłego flecisty (44) - zawiera kontrastującą część środkową; podczas gdy rozpięta melodia fletu w części głównej wyraża

trwożne pytanie, gdzie dusza może znaleźć ucieczkę na „tym padole łąz” („in diesem Jammer-tale”), to część środkowa z potoczystą figuracją fletu - „vivace” - daje odpowiedź: „Allein zu Jesu Vaterhänden will ich mich in der Schwachheit wenden ...” („Tylko do ojcowskich rąk Jezusa zwróć się w mej słabości...”). Powrót części głównej wraz z jej pytaniem jest ze względu na treść trudny do usprawiedliwienia i następuje zapewne z powodów formalnych (forma da capo).

Część trzecia rozpoczyna się jako secco, zagęszcza się jednak w części środkowej do ariosa, aby uwydatnić słowa „erhebt” („wywyższasz”) i „erniedrigt” („poniżony”) wskazujące na tekst Ewangelii (por. wyżej).

Trzecia strofa chorału (część 4) skomponowana jest jako utwór z continuo: ponad quasi-ostinatowym basem instrumentalnym sopran śpiewa chorał, wers po wersie, prosto i prawie bez ozdób.

Altowa aria „Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange” („Już nie trwożysz mnie więcej, o śmierci”) w instrumentacji na obój I i smyczki (część 5) wnosi do kantaty radosny i ufny ton. Jest to jedyna część w tonacji durowej, co prawda wielokrotnie zachmurzona molo-wymi odcinkami o szczególnie mocnym wyrazie na słowach „es muß ja so einmal gestorben sein” („kiedyś przecie umrzeć trzeba”), wziętych zresztą prawie dosłownie z tekstu chorału.

Krótki recytatyw secco prowadzi potem szybko do końcowego chorału o prostym, cztero-głosowym układzie.

### Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden - BWV 47

NBA I/23, 321 - CW: ca 24 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] g ♪  
 „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden,  
 und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöhet werden.”
2. ARIA [S, v. solo lub org. obbl., b.c.] d ♪  
 Wer ein wahrer Christ will heißen,  
 Muß der Demut sich befleißßen.  
 Demut stammt aus Jesu Reich.  
 Hoffart ist dem Teufel gleich.  
 Gott pflegt alle die zu hassen,  
 So den Stolz nicht fahren lassen.
3. RECITATIVO [B, sm., b.c.] g-Es ♩  
 Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde;  
 Ist's möglich, daß vom Übermut,  
 Als einer Teufelsbrut,  
 Er noch bezaubert werde?  
 Ach Jesus, Gottes Sohn,  
 Der Schöpfer aller Dinge,  
 Ward unsertwegen niedrig und geringe;  
 Er duldte Schmach und Hohn;  
 Und du, du armer Wurm, suchst dich zu brüsten?  
 Gehört sich das vor einnen Christen?  
 Geh, schäme dich, du stolze Kreatur,  
 Tu Buß und folge Christi Spur;  
 Wirf dich vor Gott im Geiste gläubig nieder!  
 Zu seiner Zeit erhöht er dich auch wieder.
4. ARIA [B, ob., v., b.c.] Es ♩  
 Jesu, beuge doch mein Herze  
 Unter deine starke Hand,

Daß ich nicht mein Heil verscherze  
 Wie der erste Höllenbrand.  
 Laß mich deine Demut suchen  
 Und den Hochmut ganz verfluchen.  
 Gib mir einen niedern Sinn,  
 Daß ich dir gefällig bin!

## 5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

g c

**Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehren,  
 Du wollst mir nur das Ewge gewähren,  
 Das du erworben hast  
 Durch deinen herben, bittern Tod.  
 Das bitt ich dich, mein Herr und Gott.**

W roku 1720 sekretarz rządowy Johann Friedrich Helbig opublikował rocznik tekstów kantatowych pod tytułem „Auffmunterung Zur Andacht” na użytek księżęcej kapeli w Eisenach. Obowiązki kapelmistrza kapeli „domu księżęcego” sprawował Georg Philipp Telemann, który też skomponował muzykę do większości tekstów Helbiga. Bach jeden jedyny raz - o ile wiemy - także skomponował muzykę do jednego z tekstów tego rocznika; być może ta nazbyt już marna poezja odebrała mu ochotę do dalszych kompozycji, możliwe też, że z tym tekstem zapoznał się wcale nie z wydrukowanego wydania Helbiga, lecz poprzez kompozycje Telemanna.

Z roku wydania druku tekstu wnioskowano uprzednio, że Bach swą kompozycję przygotował także już w 1720 r. będąc kapelmistrzem w Köthen (podczas swego pobytu z księciem w Karlsbadzie\*), aby mieć gotową nową kompozycję na planowaną podróż do Hamburga. Lecz dyplomatyczne cechy źródeł zaprzeczają tej teorii równie stanowczo jak dojrzały styl dzieła; toteż nie może być wątpliwości co do jego powstania w Lipsku, mianowicie na 13 października 1726 r.

Tekst nawiązuje do przestrogi Jezusa, o której mówi druga część niedzielnej Ewangelii, przed puchą. Część wstępna cytuje dosłownie końcowy werset czytania, Łukasza XIV, 11. W częściach drugiej i trzeciej dołącza do niego bardzo drastyczne kazanie przeciw pysze, które w drugiej arii i w końcowym chorale (część 4 i 5) przechodzi w modlitwę o pokorę i wieczne zbawienie. Zwrot „bym nie przeigrał mego zbawienia jak pierwszy piekielnik” (część 4, wers 3-4) nawiązuje do rozpowszechnionej w chrześcijańskich wierzeniach ludowych legendy o Lucyferze, niegdyś aniele, który z powodu swej pychy został strącony do piekła (w oparciu o Łukasza X, 18). Do końcowego chorału posłużyła 11 strofa pieśni „Warum betrübst du dich, mein Herz” (ok. 1560).

Środek ciężkości kompozycji Bacha stanowi potężny, liczący 228 taktów chór wstępny. Przy pierwszym słuchaniu robi wrażenie ogromnej fugi chórowej z towarzyszeniem instrumentów poprzedzonej rozwiniętą (nie w postaci fugi) sinfonią instrumentalną; okazuje się jednak przy dokładniejszym rozpatrzeniu dość zróżnicowanym tworem. Instrumentalna sinfonia o normalnej obsadzie z dwóch obojów, smyczków i continua eksponuje najpierw poważny temat (a), którego homofoniczny początek przez swe pojawianie się to w smyczkach, to w instrumentach dętych ujawnia swe pochodzenie od starej praktyki podwójnego chóru; a przy okazji w dalszym przebiegu pojawia się najpierw w obojach (takty 12-14) owa sekwencja, która potem jako jądro tematu fugi obrazować ma „wywyższanie się”:

\* Karlovy Vary (przyp. tłum.).



Przez dwa takty także continuo podejmuje ten sekwencyjny motyw; po kadencji w dominancie powtórzenie poszerzonego i odmienionego pierwszego odcinka ritornelu przynosi powrót do toniki. Dopiero teraz, po 44 taktach, wchodzi chór (soliści?) rozwiniętą ekspozycją fugi, której temat wznoszącą się i opadającą linią melodii oddaje obrazowo pierwszą połowę tekstu („erhöhet” - „erniedriget”: „wywyższa” - „poniżony”), podczas gdy pierwszy kontrapunkt zachowany w dalszym przebiegu (dlatego Spitta mówi o fudze podwójnej) interpretuje drugą część tekstu odwrotnie przebiegającą linią melodii („erniedriget” - „erhöhet”: „poniża” - „wywyższony”). Następuje teraz krótszy, bardziej homofoniczny suplement przeprowadzony dwukrotnie i obramowany instrumentalnymi taktami, po czym cały kompleks: fuga (teraz tutti?) - suplement powraca w swobodnym powtórzeniu. Dochodzi potem, jako quasi da capo wstępu, chór wbudowany (31-) w powtórzoną w całości sinfonię instrumentalną. Schematyczne przedstawienie utworu daje następujący obraz formy łukowej (kursywa = partie instrumentalne):

- A *sinfonia a a'*
- B fuga chórowa b (soliści?), instrumenty bądź z motywiką a, bądź pauzują, na koniec oboje wchodzą tematycznie (piąte wejście tematu)  
homofoniczny suplement c c
- B' fuga chórowa b' (tutti?), instrumenty colla parte poczynając od drugiego wejścia tematu, na koniec oboje wchodzą tematycznie (jak wyżej)  
homofoniczny suplement c c'
- A *sinfonia a a'* + wbudowany chór

Aria sopranowa (część 2) w kwestii obsady jej wysoce wirtuozowskiej instrumentalnej partii obbligato przysporzyła niejakich problemów przy jej badaniu. Dziś można z dużym prawdopodobieństwem powiedzieć, że pierwotna wersja z 1726 r. zakładała użycie organów obbligato; aria okazuje się w tym pokrewna utworowi „Ich geh und suche mit Verlangen” z powstałej trzy tygodnie później kantaty 49. Dopiero przy powtórnym wykonaniu, najwcześniej zapewne w 1734 r., Bach opracował tę partię na nowo przeznaczając ją wyraźnie na skrzypce obbligato (co poprawnie rozpoznał już Spitta, t.I, s. 821-). Od strony muzycznej utwór odzwierciedla zarysowane w tekście przeciwstawienie Demut - Hoffart (pokora - pycha): część główną („pokorę”) znamionuje potoczysta, zwłaszcza w partii instrumentalnej kunsztownie figuralna melodyka; natomiast część środkową („pychę”) przekorna rytmika głosu wokalnego do dwudźwięków również podkreślających rytm w głosie obbligato, podczas gdy continuo podchwytuje tematykę części głównej zapewniając tym samym utworowi formalną jedność.

Z udziałem smyczków, lecz deklamowany sylabicznie w prosty sposób recytatyw prowadzi do drugiej arii (część 4) z obojem i skrzypcami obbligato. Oba instrumenty w imitacyjnym układzie tworzą wraz z towarzyszącym continuum trio, które z wejściem głosu wokalnego poszerzone zostaje do kwartetu; a ponieważ bas solisty także upodabnia się tematyką i ruchliwością do instrumentalnych głosów obbligato, powstaje utwór o jednorodnej strukturze. Stosunkowo długi (o ośmiu wersach) tekst skłonił Bacha, aby ująć arię w formę trzyczęściową i



bez wokalnego da capo, przy czym w części B tekstowe przeciwstawienie: pokora - pycha, ponownie jest w uderzający sposób interpretowane podobnymi środkami jak w pierwszej arii (potoczysta rytmika, gamowa melodyka - „wymowne” pauzy, duże interwały).

Końcowy chorał zamyka utwór niezwykle prostym chórem.

### *Osiemnasta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: I KOR. I, 4-9 (podziękowanie św. Pawła za błogosławieństwo Ewangelii dla Koryntu)

EWANGELIA: Mat. XXII, 34-46 (Jezus wymienia miłość Boga i miłość bliźniego jako największe przykazanie i pyta faryzeuszy o Chrystusa, który nazwany jest zarazem synem Dawida i Panem Dawida)

### **Herr Christ, der einge Gottessohn - BWV 96**

NBA I/24, 3 - CW: ca 17 min.

1. [CHORAL. S, A + cor. lub trbne, T, B, fl. picc., ob. I, II, sm., b.c.] F §  
**Herr Christ, der einge Gottessohn,  
 Vaters in Ewigkeit,  
 Aus seinem Herzn entsprossen,  
 Gleichwie geschrieben steht.  
 Er ist der Morgensterne,  
 Sein' Glanz streckt er so ferne  
 Vor andern Sternen klar.**
2. RECITATIVO (A, b.c.) B-F C  
 O Wunderkraft der Liebe,  
 Wenn Gott an sein Geschöpfe denket,  
 Wenn sich die Herrlichkeit  
**Im letzten Teil der Zeit**  
 Zur Erde senket.  
 O unbegreifliche, geheime Macht!  
 Es trägt ein auserwählter Leib  
 Den großen Gottessohn,  
 Den David schon  
 Im Geist als seinen Herrn verehrte,  
 Da dies gebenedeite Weib  
 In unverletzter Keuschheit bliebe.  
 O reiche Segenskraft! so sich auf uns ergossen,  
 Da er den Himmel auf, die Hölle zugeschlossen.
3. ARIA [T, fl. tr. solo, b.c.] C C  
 Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe,  
 O Jesu, ach zeige dich kräftig in ihr!  
 Erleuchte sie, daß sie dich gläubig erkenne,  
 Gib, daß sie mit heiligen Flammen entbrenne,  
 Ach würde ein gläubiges Dürsten nach dir!
4. RECITATIVO [S, b.c.] F-F C  
 Ach führe mich, o Gott, zum rechten Wege,  
 Mich, der ich unerleuchtet bin,  
 Der ich nach meines Fleisches Sinn  
 So oft zu irren pflege;  
 Jedoch gehst du nur mir zur Seiten,  
 Willst du mich nur mit deinen Augen leiten,

- So gehet meine Bahn  
Gewiß zum Himmel an.
5. ARIA [B, ob. I, II, sm., b.c.] d  $\frac{3}{4}$   
 Bald zur Rechten, bald zur Linken  
 Lenkt sich mein verirrer Schritt.  
 Gehe doch, mein Heiland, mit,  
 Laß mich ja dein weises Führen  
 Bis zur Himmelspforte spüren!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ cor., oboi, sm.)] F C  
**Ertöt uns durch dein Güte,**  
**Erweck uns durch dein Gnad;**  
**Den alten Menschen kränke,**  
**Daß er neu Leben hab**  
**Wohl hier auf dieser Erden,**  
**Den Sinn und all Begierden**  
**Und Gdanken habn zu dir.**

Podstawę tej kantaty chorałowej (40-) stanowi pięciostrofowa pieśń Elisabeth Creutziger (1524), która Chrystusa, prawdziwego Syna Boga, sławi jako gwiazdę zaranną i prosi o miłość i poznanie, aby obumarł człowiek stary, a powstał do życia nowy, dążący tylko do Boga. Nieznany autor tekstu kantaty zachował, jak zwykle, strofy krańcowe, a strofy środkowe przetworzył tak, że strofy 2 i 3 stały się odpowiednimi co do numeracji częściami kantaty, a strofa 4 posłużyła jako prototyp dla części czwartej i piątej. Zrozumiałe więc, że w częściach ostatnio wymienionych przetworzenie jest szczególnie swobodne. Aby móc śledzić przekształcanie 2 strofy, musimy uwzględnić, że za czasów Bacha miała ona brzmienie odmienne od dzisiejszego (EKG 46):

|   |   |
|---|---|
| „Für uns ein Mensch geboren<br>Im letzten Teil der Zeit,<br>Der Mutter unverloren<br>Ihr jungfräulich Keuschheit ...” | („Dla nas Człowiek zrodzony<br>U kresu czasu toć,<br>Z matki co zachowała<br>Dziewiczą niewinność ...”) |
|---|---|

Stąd powstały wersy recytatywu: „wenn sich die Herrlichkeit im letzten Teil der Zeit zur Erde senket ... da dies gebenedeite Weib in unverletzter Keuschheit bliebe” („gdy chwala u kresu czasu ku ziemi się skłoni ... gdyż błogosławiona ta niewiasta nieskalaną niewinność zachowa”).

Choć dziś pieśń ta przeważnie przyporządkowana bywa okresowi Epifanii, od dawien dawna była także związana z 18 niedzielą po Trójcy Św. Powiązanie wynika z drugiej części czytania z Ewangelii, w której Jezus pyta faryzeuszy o Chrystusa, czyli Mesjasza, i wprawia ich w zakłopotanie wskazaniem, że jest on nazwany zarazem synem Dawida (2 Sam. VII) i Panem Dawida (Ps. CX, 1). Odpowiedź wierzącego chrześcijanina, taką jaką zapewne udzielałoby także w kazaniach za czasów Bacha, podaje początek naszej pieśni: Chrystus, który według starego proroctwa jest z rodu Dawida, jest zarazem „jedynym synem Boga”, którego - tekst kantaty mówi to jeszcze wyraźniej niż pieśń - „Dawid już w duchu czcił jako swego Pana”. Druga połowa kantaty (podobnie jak pieśni) przemawia w imieniu zebranej gminy, prosząc Pana - uznanego za Zbawiciela - o poprowadzenie jej w przyszłości dobrą drogą.

Kompozycja Bacha powstała na 8 października 1724 r. Odchodzi ona w szczegółach od preferowanego schematu kantat chorałowych: w chórze wstępnym cantus firmus - podawany

w długich wartościach nut - jest w alcie wzmocnionym dla lepszej słyszalności przez róg, w późniejszym ponownym wykonaniu (około 1744/48) przez puzon. Skład instrumentów przewiduje, poza zwykle występującymi dwoma obojami, smyczkami i continuo, jeszcze „flauto piccolo” dyszkantowy flet dzióbkowy w *f'*, którego figuracja bez wątpienia obrazować ma promienne migotanie gwiazdy zarannej. W jednym z późniejszych wykonań, przypuszczalnie w 1734 r., Bach, zapewne zmuszony koniecznością, zastąpił dyszkantowy flet dzióbkowy przez „violino piccolo”. Samodzielna tematycznie partia orkiestry, w którą wprowadzane są poszczególne wersy pieśni, oddziaływa także na partię chóru: kontrapunktujące głosy wokalne sopranu, tenoru i basu nie zadowolają się prostym towarzyszeniem akordowym, lecz rozwijają polifoniczny, imitacyjny układ kontrapunktów, którego tematyka przejęta jest bądź bezpośrednio z partii instrumentalnej, bądź jest z nią nieco bardziej odlegle spokrewniona.

Recytatyw secco (część 2) prowadzi do arii „Ach ziehe die Seele mit Seilen der Liebe” („Ach, pociągnij duszę powrozami miłości” - obraz przejęty od Ozeasa XI, 4); i jak to często w tym roczniku ma miejsce, Bach daje grającemu na flecie poprzecznym - był to zapewne ten sam flecista, który grał na dyszkantowym flecie w części pierwszej - okazję wykazania się biegłością w swej sztuce (44).

Także drugi recytatyw (część 4) jest prostym recytatywem secco. Następuje po nim aria (część 5) z pełną obsadą głosów partii obojów i smyczków, przedstawiającej obrazowo wahanie się na prawo i na lewo zbłąkanych kroków niedwuznaczną figurą jak również naprzemiennością smyczków i instrumentów dętych. W części środkowej na słowa „Gehe doch, mein Heiland mit” („Kroc ze mną, Zbawicielu”) motywika zmienia się: chwiejne figury ustępują akordowym, prostym motywom kroków, podczas gdy część trzecia arii zbudowanej według schematu ABC<sub>A</sub> przynosi syntezę obu motywów, i opadającymi jak i wznoszącymi się liniami melodii muzycznie interpretuje słowa tekstu „laß mich in Gefahr nicht sinken” („nie daj mi popaść w niebezpieczeństwo”) bądź „bis zur Himmelspforte” („aż do bramy niebios”).

Końcowy chorał prostym chórem zamyka utwór.

### Gott soll allein mein Herze haben - BWV 169

NBA I/24, 61 - CW: ca 27 min.

1. SINFONIA [ob. d'am. I, II, taille, sm., org. obbl., b.c.]
2. ARIOSO [A, b.c.]

D C

D-fis  $\frac{3}{8}$

Gott soll allein mein Herze haben.  
 Zwar merk ich an der Welt,  
 Die ihren Kot unschätzbar hält,  
 Weil sie so freundlich mit mir tut,  
 Sie wollte gern allein  
 Das Liebste meiner Seelen sein.  
 Doch nein; Gott soll allein mein Herze haben:  
 Ich find in ihm das höchste Gut.  
 Wir sehen zwar  
 Auf Erden hier und dar  
 Ein Bächlein der Zufriedenheit,  
 Das von des Höchsten Güte quillet;  
 Gott aber ist der Quell, mit Strömen angefüllet,  
 Da schöpf ich, was mich allezeit  
 Kann sattsam und wahrhaftig laben:  
 Gott soll allein mein Herze haben.

- |  |                                    |
|--|------------------------------------|
| <p>3. ARIA [A, org. obbl., b.c.]<br/>                 Gott soll allein mein Herze haben,<br/>                 Ich find in ihm das höchste Gut.<br/>                 Er liebt mich in der bösen Zeit<br/>                 Und will mich in der Seligkeit<br/>                 Mit Gütern seines Hauses laben.</p>   | <p>D C</p>                         |
| <p>4. RECITATIVO [A, b.c.]<br/>                 Was ist die Liebe Gottes?<br/>                 Des Geistes Ruh,<br/>                 Der Sinnen Lustgenieß,<br/>                 Der Seele Paradies.<br/>                 Sie schließt die Hölle zu,<br/>                 Den Himmel aber auf;<br/>                 Sie ist Elias Wagen,<br/>                 Da werden wir im Himmel nauf<br/>                 In Abrahms Schoß getragen.</p> | <p>G-fis C</p>                     |
| <p>5. ARIA [A, sm., org. obbl., b.c.]<br/>                 Stirb in mir,<br/>                 Welt und alle deine Liebe,<br/>                 Daß die Brust<br/>                 Sich auf Erden für und für<br/>                 In der Liebe Gottes übe;<br/>                 Stirb in mir,<br/>                 Hoffart, Reichtum, Augenlust,<br/>                 Ihr verworfnen Fleischestribe!</p>  | <p>h <math>\frac{12}{8}</math></p> |
| <p>6. RECITATIVO [A, b.c.]<br/>                 Doch meint es auch dabei<br/>                 Mit eurem Nächsten treu!<br/>                 Denn so steht in der Schrift geschrieben:<br/>                 Du sollst Gott und den Nächsten lieben.</p>   | <p>D-A C</p>                       |
| <p>7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+instr.)]<br/> <b>Du süße Liebe. schenk uns deine Gunst,<br/>                 Laß uns empfinden der Liebe Brunst,<br/>                 Daß wir uns von Herzen einander lieben<br/>                 Und in Friede auf einem Sinn bleiben.<br/>                 Kyrie eleis.</b></p>   | <p>A C</p>                         |

Bach skomponował tę kantatę na 20 października 1726 r. Jej obsada jest niezwykajna: z wyjątkiem skromnego końcowego chorału partia śpiewu powierzona jest wyłącznie altowi solo; lecz z ograniczeniem w obsadzie głosów wokalnych kontrastuje bogaty skład instrumentów: trzy oboje (obój I, II i taille), smyczki i organy obbligato. Wśród nich dominują - jak w kilku dalszych kantatach z tego czasu - organy obbligato.

Autor tekstu jest nieznan. Libretto w swej treści nawiązuje do pierwszej części niedzielnej Ewangelii: Jezus odpowiada na pytanie o największe przykazanie w zakonie: „Będziesz miłował Pana, Boga swego, ze wszystkiego serca twego, i ze wszystkiej duszy twojej i ze wszystkiej myśli twojej; to jest pierwsze i największe przykazanie. A wtóre podobne jest temuż: będziesz miłował bliźniego twego, jako samego siebie”. Cztery pierwsze części tekstu (części 2-5 kantaty) opiewają więc miłość do Boga, ostatni recytatyw i końcowy chorał (części 6 i 7) miłość do bliźniego.

Poeta kunsztownie powiązał wstępne arioso i recytatyw (część 2) oraz następującą po nich arię (część 3) formując wstęp w postaci dwuczęściowej i umieszczając na początku każdej części wers z tekstu następującej potem arii. Dołączony potem tekst recytatywu jest egzegezą

umieszczonego na początku motta, a każda część kończy się początkowym wersem arii. Jeśli więc aria (część 3) zaczyna się dwoma wersami:

„Gott soll allein mein Herze haben,  
Ich find in ihm das höchste Gut.”

(„Bóg niechaj sam me serce posiada,  
Najwyższym dobrem dla mnie jest.”)

to poprzedzająca część druga ucłonowana jest następująco:

„Gott soll allein mein Herze haben.”

.....(egzegeza).....

„Gott soll allein mein Herze haben:  
Ich find in ihm das höchste Gut.”

.....(egzegeza).....

„Gott soll allein mein Herze haben.”

W drugim recytatywie (część 4) znajdujemy aluzję do II Król. II, 11: według starotestamentowej tradycji prorok Eliasz nie umarł, ale został uniesiony żywy na wozie ognistym do nieba. Poeta chce tu powiedzieć, że miłość do Boga zwycięża nawet śmierć, że pozwala nam za życia mieć udział w Królestwie Bożym.

Druga aria (część 5) jest parafrazą wierszy 15-16 z drugiego rozdziału Pierwszego Listu św. Jana: „Nie miłujcie świata, ani tych rzeczy, które są na świecie; jeśli kto miłuje świat, nie masz w nim miłości ojcowskiej. Albowiem wszystko, co jest na świecie, jako pożądliwość ciała, i pożądliwość oczu, i pycha żywota, toć nie jest z Ojca, ale jest z świata.” Końcowy chorał stanowi trzecia strofa Lutrowej pieśni „Nun bitten wir den Heiligen Geist” (1524).

W kompozycji Bach sięgnął w dwóch częściach do już wcześniej skomponowanego koncertu instrumentalnego. Znamy go jako *Koncert E-dur na klawesyn* BWV 1053, jednak pierwotna wersja była przypuszczalnie przeznaczona na inny instrument obbligato (flet? obój?); do naszych czasów się nie zachowała. Pierwszą część tego koncertu Bach wykorzystał jako sinfonię wstępną (część 1), lecz w D-dur, instrumentem obbligato są organy. Tutti stanowią smyczki (wraz z continuo) i - nowo dokonowane dla kantaty - trzy oboje.

Rozległa część wstępna w czystej formie da capo przydaje otwarciu kantaty niezwyklej wagi; lecz idące za nią części są także nadzwyczaj kunsztownie opracowane. Tak więc część druga przechodzi wielokrotnie od ariosa do partii recytatywowych, mianowicie tak, że wymienione wyżej wersy cytowane z tekstu następującej potem arii, stanowiące niejako motto, skomponowane są jako arioso, natomiast partie między nimi podające egzegezę - jako recytatyw. Wreszcie wstępny wers zostaje na koniec powtórzony jeszcze raz, tym razem jako recytatyw.

Następująca aria (część 3), w której altowi towarzyszą tylko organy obbligato i continuo, nadaje początkowemu wersowi „Gott soll allein mein Herze haben” („Bóg niechaj sam me serce posiada”) ujęcie, które przypomina wprawdzie nieco brzmieniem inwersję melodii ariosa, w istocie stanowi jednak nowe ukształtowanie: sposób w jaki Bach te słowa - pojmowane nie tylko przez poetę, ale i przez kompozytora jako kwintesencja całego tekstu kantaty - nam ukazuje jako arioso, recytatyw i arię wciąż w nowym oświeceniu, objawia nam cały kunszt Bacha jako kaznodziei. Prawdziwie wirtuozowsko utrzymana partia organów przyczynia się zarazem do pokreślenia ich roli.

Prosty recytatyw (część 4) prowadzi do drugiej arii (część 5) „Stirb in mir Welt, und alle deine Liebe” („Umrzyj we mnie świecie, i wszelka twa miłości”). Także ta część przejęta jest z wymienionego wyżej koncertu instrumentalnego; ponownie organom przypada rola instrumentu obbligato, a głos altowy jest kunsztownie wkomponowany w istniejący już utwór. Aria ta może służyć jako jeden z najbardziej trafnych dowodów na to, jak utwór przez przeniesienie do nowego dzieła i przerobienie, może nie stracić, lecz zyskać: nowe ujęcie przerasta daleko oryginalną część *Koncertu* i należy bez wątpienia do najgenialniejszych utworów wokalnych, jakie kiedykolwiek napisano. W *Koncertie klawesynowym E-dur* utwór jest określony jako „Siciliano”; w naszej kantacie jest pomyślany raczej jako pogrzebowy śpiew nad pożądlivością świata. Ale co za pogrzebowy śpiew! I jakie pełne zachwyty zatopienie się w miłości niebiańskiej, która ziemskimi środkami jest tu opiewana!

Jeśli wezwanie do miłowania Boga uzyskało w ten sposób nadzwyczaj bogatą, nawet jak na Bacha, formę, to napomnienie, aby kochać także bliźniego, dołączone jest w zwięzłych recytatywowych słowach (część 6) i prowadzi bezpośrednio do części końcowej: do wyrażanego osobiście przez poszczególnego chrześcijanina postanowienia miłowania Boga i bliźniego przyłącza się prośba całego zboru, aby Duch Święty zechciał ku tej miłości dopomóc.

### *Dziewiętnasta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Efez. IV, 22-28 (obleczcie się w nowego człowieka, który jest stworzony według Boga)

EWANGELIA: Mat. IX, 1-8 (uzdrowienie sparaliżowanego)

### **Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen - BWV 48**

NBA I/24, 107 - CW: ca 16 min.

- |    |  |                 |
|----|--|-----------------|
| 1. | [CHÓR. S,A,T,B, trba, ob. I + II, sm., b.c.]<br>„Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom<br>Leibe dieses Todes?”   | g $\frac{3}{4}$ |
| 2. | RECITATIVO [A, sm., b.c.]<br>O Schmerz, o Elend, so mich trifft,<br>Indem der Sünden Gift<br>Bei mir in Brust und Adern wütet:<br>Die Welt wird mir ein Siech- und Sterbehaus,<br>Der Leib muß seine Plagen<br>Bis zu dem Grabe mit sich tragen.<br>Allein die Seele fühlet<br>Den stärksten Gift,<br>Damit sie angestecket;<br>Drum, wenn der Schmerz den Leib des Todes trifft,<br>Wenn ihr der Kreuzkelch bitter schmecket,<br>So treibt er ihr ein brünstig Seufzen aus. | Es-B C          |
| 3. | CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]<br>Solls ja so sein,<br>Daß Straf und Pein<br>Auf Sünde folgen müssen,<br>So fahr hie fort<br>Und schone dort<br>Und laß mich hie wohl büßen.   | B C             |

4. ARIA [A, ob. solo, b.c.] Es  $\frac{3}{8}$   
 Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder,  
 Wofern es dein Wille, zustöret darnieder!  
 Nur schone der Seele und mache sie rein,  
 Um vor dir ein heiliges Zion zu sein.
5. RECITATIVO [T, b.c.] B-B  $\text{C}$   
 Hier aber tut des Heilands Hand  
 Auch unter denen Toten Wunder.  
 Scheint deine Seele gleich erstorben,  
 Der Leib geschwächt und ganz verdorben,  
 Doch wird uns Jesu Kraft bekannt:  
 Er weiß im geistlich Schwachen  
 Den Leib gesund, die Seele stark zu machen.
6. ARIA [T, sm. + ob. I + II, b.c.] g  $\frac{3}{4}$   
 Vergibt mir Jesus meine Sünden,  
 So wird mir Leib und Seel gesund.  
 Er kann die Toten lebend machen  
 Und zeigt sich kräftig in den Schwachen,  
 Er hält den längst geschloßnen Bund,  
 Daß wir im Glauben Hilfe finden.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] g  $\text{C}$   
**Herr Jesu Christ, einiger Trost,**  
**Zu dir will ich mich wenden;**  
**Mein Herzleid ist dir wohl bewußt,**  
**Du kannst und wirst es enden.**  
**In deinen Willen seis gestellt,**  
**Machs lieber Gott, wie dirs gefällt:**  
**Dein bin und will ich bleiben.**

Tekst tej kantaty, dzieło nieznanego poety, nawiązuje do Ewangelii niedzielnej. Słowa Jezusa do sparaliżowanego „odpuszczone są tobie grzechy twoje” kierują myśl ku własnej grzeszności potrzebującej odpuszczenia. Punktem wyjścia są słowa św. Pawła z Listu do Rzymian VII, 24 (część 1); następujący potem recytatyw porównuje grzechy do trucizny prowadzącej do śmierci: jeśli już ciało kończy śmiercią w bólach, to śmierć duszy w następstwie grzechu jest jeszcze bardziej zębna. Poeta prosi więc Boga, by zechciał oszczędzić jeśli nie ciało, to chociaż duszę; głosi to najpierw 4 strofa pieśni „Ach Gott und Herr” Martina Rutiliusa (1604), potem następująca po niej aria (części 3 i 4). Teraz jednak poeta znajduje w ewangelicznej relacji pocieszenie: ponieważ Jezus „także przed zmarłymi cuda” („Auch unter denen Toten Wunder”) czyni (por. Psalm LXXXVIII, 11) i okazuje się „mocny w słabości” („kräftig in den Schwachen” - por. II Kor. XII, 9), uczyni też wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu „ciało zdrowym a duszę mocną” („Den Leib gesund, die Seele stark”; część 5 i 6). Kantata kończy się ufnie 12 strofą pieśni „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir” (Freiberg, 1620).

Kantata należy do pierwszego rocznika lipskiego i została wykonana po raz pierwszy 3 października 1723 r.. Z wieloma innymi kantatami z tego roku podziela powiązanie części wstępnej z wykonywaną przez instrumenty melodią chorałową; jest to melodia, która za czasów Bacha była najczęściej łączona z tekstem „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut” (tak też EKG 167); i sądząc z treści tej pieśni, usprawiedliwione jest domniemanie, iż o ten tekst w zamysle chodzi. Skoro jednak pieśń „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir” śpiewana jest na tę samą melodię, istnieje zarazem powiązanie z chorałem końcowym, którego początkowa strofa może być równie dobrze przypisana instrumentalnemu cytatowi. W swej strukturze część wstępna ma trzy warstwy: *wstęp* orkiestry smyczków jest tematycznie samodzielny; czoło

jego tematu stanowi zarazem kontrapunkt do *tematu wokalnego* rozwijanego po 12 taktach w imitacyjnym układzie, a rozpoczynającego się uderzającym skokiem o interwał seksty i panującego w różnorodnych zamianach głosów i w kanonach w całej części wstępnej. Do tego trąbka i oboje (I i II unisono) wykonują *melodię chorału* wers po wersie w kanonie w dolnej kwarcie.

Także recytatyw altowy (część 2) odznacza się dalekimi skokami interwałowymi, które na tle wytrzymywanych akordów smyczków działają tym dobitniej. Nieoczekiwanie następuje teraz prosty czterogłosowy chorał (część 3), który jednak dzięki kunsztownej harmonizacji, zwłaszcza wersu końcowego „und laß mich hie wohl büßen” („i zwól mi tu dobrze pokutować”), kontynuuje sobie właściwymi środkami potęgę wyrazu poprzednich części.

Następująca teraz aria zaskakuje swym wdziękiem: nie przemawia z niej żadna groźba karzącego sądu ani boleść skruchy, lecz dziecięca pokora w prośbie, aby oszczędzić choć duszę. Prawie tanecznie kołysząca melodia oboju obbligato przejęta zostaje także przez głos wokalny, tak że obój i alt tworzą jednorodny duet nad nietematycznym continuo.

Druga aria (część 6), oddzielona od pierwszej tylko krótkim recytatywem secco, przypomina pierwszą w swym rytmicznym kołysaniu, które przez ustawiczne przejścia między hemiolowym (ukrytym taktem 3/2) i zwykłym taktem 3/4 dociera tym wyraźniej do świadomości. Zwarta partia smyczków (+ obój I) nadaje arii - odpowiednio do jej tekstu - charakter ufnej pewności kontrastujący z delikatnością arii poprzedniej.

### Wo soll ich fliehen hin - BWV 5

NBA I/24, 135 - CW: ca 23 min.

1. [CHORAL. S + trba da t., A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] g C  
**Wo soll ich fliehen hin,**  
**Weil ich beschweret bin**  
**Mit viel und großen Sünden?**  
**Wo soll ich Rettung finden?**  
**Wenn alle Welt herkäme,**  
**Mein Angst sie nicht wegnähme.**
2. RECITATIVO [B, b.c.] d-g C  
Der Sünden Wust hat mich nicht nur befleckt,  
Er hat vielmehr den ganzen Geist bedeckt,  
Gott müßte mich als unrein von sich treiben;  
Doch weil ein Tropfen heiliges Blut  
So große Wunder tut,  
Kann ich noch unverstoßen bleiben.  
Die Wunden sind ein offnes Meer,  
Dahin ich meine Sünden senke,  
Und wenn ich mich zu diesem Strome lenke,  
So macht er mich von meinen Flecken leer.
3. ARIA [T, va. (v.? v. picc.?) solo, b.c.] Es 3  
Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle,  
Ach, walle mit blutigen Strömen auf mich!  
Es fühlet mein Herze die tröstliche Stunde,  
Nun sinken die drückenden Lasten zu Grunde,  
Es wäschet die sündlichen Flecken von sich.
4. RECITATIVO [A, ob. I, b.c.] c-c C  
Mein treuer Heiland tröstet mich,  
Es sei verscharrt in seinem Grabe,  
**Was ich gesündigt habe;**



Ist mein Verbrechen noch so groß,  
 Er macht mich frei und los.  
 Wenn Gläubige die Zuflucht bei ihm finden,  
 Muß Angst und Pein  
 Nicht mehr gefährlich sein  
 Und alsobald verschwinden;  
 Ihr Seelenschatz, ihr höchstes Gut  
 Ist Jesu unschätzbare Blut;  
 Es ist ihr Schutz vor Teufel, Tod, und Sünden,  
 In dem sie überwinden.

## 5. ARIA [B, trba, sm. + ob. I + II, b.c.]

B C

Verstumme, Hölleheer,  
 Du machst mich nicht verzagt!  
 Ich darf dies Blut dir zeigen,  
 So mußt du plötzlich schweigen,  
 Es ist in Gott gewagt.

## 6. RECITATIVO [S, b.c.]

g-g C

Ich bin ja nur das kleinste Teil der Welt,  
 Und da des Blutes edler Saft  
 Unendlich große Kraft  
 Bewährt erhält,  
 Daß jeder Tropfen, so auch noch so klein,  
 Die ganze Welt kann rein  
 Von Sünden machen,  
 So laß dein Blut  
 Ja nicht an mir verderben,  
 Es komme mir zugut,  
 Daß ich den Himmel kann ererben.

## 7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

g C

**Führ auch mein Herz und Sinn  
 Durch deinen Geist dahin,  
 Daß ich mög alles meiden,  
 Was mich und dich kann scheiden,  
 Und ich an deinem Leibe  
 Ein Gliedmaß ewig bleibe.**

Utwór jest kantatą chorałową (40-) skomponowaną na 15 października 1724 r. Podstawę stanowi licząca 11 strof pieśń Johanna Heermanna (1630), której początkowa i końcowa strofa zostały zachowane niezmienione. Natomiast strofy środkowe nieznany autor tekstu przetworzył dość swobodnie. Przy tym strofy 2-3 stały się częścią drugą, strofa 4 częścią trzecią, strofy 5-7 częścią czwartą, strofa 8 częścią piątą, a strofy 9-10 częścią szóstą.

Kantata, podobnie jak kantata BWV 48 z poprzedniego roku, nawiązuje do słów Jezusa do sparaliżowanego „odpuszczone są tobie grzechy twoje”; budzą one świadomość własnego grzechu i wiedzą do ufności, że swą ofiarą śmiercią Jezus uwolnił od grzechów nie tylko sparaliżowanego, lecz wszystkich ludzi. Części 1 do 3 przenoszą więc stopniowo spojrzenie od sytuacji bez wyjścia, w której znajduje się grzesznik, ku pokutnej śmierci Jezusa. Właściwy zwrot ku ufnej postawie przynosi część czwarta, tak iż grzesznik znajduje siły aby przeciwstawić się szatanowi (część 5) i prosi Boga, aby także jemu śmierć Chrystusa przyniosła pragnione zbawienie (część 6, 7). Autorowi tekstu musiało zależeć na wybraniu z wielu strof wyrazistych obrazów dla obu arii, aby dać kompozytorowi podłoże dla charakterystycznej „inventio”<sup>\*</sup> i dla wystarczającego kontrastu między obiema ariami. Do części trzeciej wybór

<sup>\*</sup> „Inventio” - tu w sensie: pomysł, motyw muzyczny (przyp. tłum.).

padł na obraz „boskiego źródła” („göttliche Quelle”) pełnego krwi, która obmywa grzesznika - obraz prawdziwie barokowy w swej drastyczności, ale zarysowany już w licznych obrazach biblijnych, np. w Psalmie LI, 4 i 9 jak również w Objawieniu I, 5 i VII, 14; dla części piątej wybrał obraz szalejących „zastępów piekielnych” („Höllenneer”), których wrzawa na rozkaz wierzącego chrześcijanina musi zaraz ucichnąć, gdy ten przeciwstawia im krew Jezusa.

W swej kompozycji Bach uczynił jeszcze jedno: komponując części recytatywowe drugą i szóstą jako proste secco, łącząc natomiast część czwartą z pieśnią stanowiącą cantus firmus wykonywany przez obój, uwydatnia tę część przynoszącą treściowo decydujący zwrot od zwątpienia do pocieszenia i zarazem pod względem formalnym stwarza centrum, wokół którego grupują się symetrycznie pozostałe części - w miarę oddalania się od środka : aria, recytatyw, chorał.

Część wstępna ma formę zazwyczaj przyjmowaną: wersy pieśni są wprowadzane pojedynczo przez sopran, wzmocniony przez trąbkę i podbudowany pozostałymi głosami chóru, w samodzielnej partii orkiestry (2 oboje, smyczki, continuo). Podobnie jak w wykonanej przed 14 dniami kantacie 114 (469), tematyka partii orkiestrowej, choć rozwija się samodzielnie i według własnych praw, została jednak wywiedziona z melodii pieśni, co ukazuje początek sinfonii wstępnej porównany z melodią chorałową sopranu:

Soprano

Wo soll ich flie - hen hin

Oboe 1  
Violino I

Już w takcie 3 pojawia się także inwersja tego tematu; lecz również ona daje się interpretować jako pochodna drugiego wersu pieśni, który ze swej strony stanowi swobodne odwrócenie pierwszego wersu pieśni:

Soprano

weil ich be - schwe - ret bin

Oboe II

Temat ten, wraz ze swym odwróceniem przenika cały chór wstępny, panuje nie tylko w partii instrumentalnej, lecz także w prowadzonej najczęściej imitacyjnie, rzadziej akordowo, wokalne podbudowie melodii pieśni. Także zstępujące i wstępujące trzy- i czterotonowe gamowe figury pojawiające się często w partii orkiestrowej dają się powiązać z początkiem pieśni, jeśli nie jako pochodne tematu, to jednak w sensie ogólnego powinowactwa.

Obie arie w swej muzycznej budowie wyrażają przeciwstawność treści swych tekstów, niemniej wykazują jednak także pewne rysy wspólne. Część trzecia ma skąpą obsadę głosową<sup>115</sup>, część piąta obsadę pełną. W części trzeciej dominuje, odpowiednio do tekstu, płynna melodyka ruchu szesnastek przebiegających w wioli; w części piątej przeważa ostro akcentowana rytmika o krótkich członach przetykana „wymownymi” pauzami, przy czym wprowadzające i także potem często występujące motywy z trzech ósemek wydają się antycypować początek tekstu „Verstumme” („Zamilknij”). Pewne podobieństwo obu arii wyraża się w użyciu instrumentalnych figur. W części trzeciej ów figuracyjny element wraz z czterotonowym zstępującym wycinkiem gamy użyty jest do scharakteryzowania obficie płynącego źródła, a jeśli w części piątej występują podobne figury w skrzypcach I (+ oboje), to można w nich także widzieć element interpretujący tekst: to jest właśnie owo źródło, które zmusza do zamknięcia zastępy piekielne.

Końcowy chorał ma zwykłą formę prostej, wzmocnionej instrumentami kompozycji chórowej.

### Ich will den Kreuzstab gerne tragen - BWV 56

NBA I/24, 175 - CW: ca 21 min.

1. ARIA [B, ob. I,II, taille, sm., b.c.] g  $\frac{3}{4}$   
 Ich will den Kreuzstab gerne tragen,  
 Er kömmt von Gottes lieber Hand,  
 Der führet mich nach meinen Plagen  
 Zu Gott in das gelobte Land.  
 Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,  
 Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.
2. RECITATIVO [B, vc., b.c.] B-B C  
 Mein Wandel auf der Welt  
 Ist einer Schiffahrt gleich:  
 Betrübnis, Kreuz und Not  
 Sind Wellen, welche mich bedecken  
 Und auf den Tod  
 Mich täglich schrecken;  
 Mein Anker aber, der mich hält,  
 Ist die Barmherzigkeit,  
 Womit mein Gott mich oft erfreut.  
 Der rufet so zu mir:  
 Ich bin bei dir,  
 Ich will dich nicht verlassen noch versäumen!  
 Und wenn das wüthenvolle Schäumen  
 Sein Ende hat,  
 So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,  
 Die ist das Himmelreich,  
 Wohin ich mit den Frommen  
 Aus vielem Trübsal werde kommen.
3. ARIA [B, ob. I solo, b.c.] B C  
 Endlich, endlich wird mein Joch  
 Wieder von mir weichen müssen.  
 Da krieg ich in dem Herren Kraft,  
 Da hab ich Adlers Eigenschaft,

<sup>115</sup> Partia obbligato przekazana została bez określenia instrumentu. W grę wchodzi wiola, może także skrzypce I; wcale nie tak nieprawdopodobna byłaby wiolonczela piccolo.

- Da fahr ich auf von dieser Erden  
Und laufe sonder matt zu werden.  
O gescheh es heute noch!
4. RECITATIVO [B, sm., b.c.] g-c C,  $\frac{3}{4}$   
Ich stehe fertig und bereit,  
Das Erbe meiner Seligkeit  
Mit Sehnen und Verlangen  
Von Jesus' Händen zu empfangen.  
Wie wohl wird mir geschehn,  
Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn.
- Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,  
Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] c c  
**Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,**  
**Komm und führe mich nur fort;**  
**Löse meines Schiffleins Ruder,**  
**Bringe mich an sichern Port!**  
Es mag, wer da will, dich scheuen,  
Du kannst mich vielmehr erfreuen;  
Denn durch dich komm ich herein  
Zu dem schönsten Jesulein.

Nieznanym autorowi tego szczególnie udanego pod względem językowym tekstu nawiązuje otwarcie do poezji kantatowej „Ich will den Kreuzweg gerne gehen” z pierwszego rocznika kantat Erdmanna Neumeistra (21-) na 21 niedzielę po Trójcy Św. Być może jest to ten sam librecista, który już trzy tygodnie wcześniej w BWV 27 przetworzył wiersze Neumeistra z tego samego rocznika (462-). Punktem wyjścia dla tekstu jest ponownie Ewangelia niedzielna, a choć uzdrowienie sparaliżowanego nie jest wymienione otwarcie, to on właśnie jest obecny pod postacią Chrystusowego ucznia podejmującego swój krzyż i w utraconiu kroczącego swą drogą, aż ziści się proroctwo z Objawienia VII, 17: „i otrze Bóg wszelką łzę z oczów ich” (część 1); bowiem także sparaliżowanemu Jezus odpuścił jego grzechy, jak głosi Ewangelia. W części drugiej pojawia się inny obraz, również zaczerpnięty z tekstu czytania. Jako że rozpoczyna się on „Tedy wstąpiwszy w Łódź, przewiózł się, i przyszedł do miasta swego” (Mateusz IX, 1), to teraz całe życie pojmowane jest jako podróż statkiem; jej cel, miasto rodzinne, to królestwo niebieskie. Ponownie kilka aluzji biblijnych upiększa obraz: słowami „Nie zaniecham cię, ani cię opuszczę” („Ich will dich nicht verlassen noch versäumen”) autor Listu do Hebrajczyków XIII, 5 cytując obietnicę Boga daną Jozuemu (Joz. I, 5), a obraz tego, który przychodzi „z ucisku wielkiego” („aus vielem Trübsal”) pochodzi z Objawienia VII, 14. Część trzecia przepelniona jest radością ze spodziewanego obcowania ze Zbawicielem. Tekst opiera się na znanym tekście Izajasza XL, 31: „Ale którzy oczekują Pana, nabywają nowej siły, wznoszą się na skrzydłach jako orły, bieżą a nie mdleją”. Zarazem budzi się tęsknota do śmierci: „O, niech się to stanie jeszcze dziś!” („O, gescheh es heute noch!”). Tęsknota ta przepelnia część czwartą i końcowy chorał, szóstą strofę pieśni „Du, o schönes Weltgebäude” Johanna Francka (1653). Najpierw jednak ponownie podjęty zostanie wers z części wstępnej, cecha często spotykana w tekstach poetyckich trzeciego rocznika kantat Bacha (47).

Muzykę do tekstu Bach skomponował na 27 października 1726 r., i to, jak świadczy nagłówek autografu partytury, jako „Cantata à Voce Sola e Stromenti”; gdyż partia wokalna, z wyjątkiem czterogłosowego chorału końcowego, oddana jest wyłącznie basowi. Jest to więc jeden z nielicznych utworów spod pióra Bacha, który już w pierwodruku nosi określenie „cantata”.

W arii wstępnej, której obsada zakłada użycie wszystkich instrumentów, Bach wybrał, zapewne ze względu na długość tekstu, nietypową formę trzyczęściową o schemacie A A' B. Można ją interpretować jako swobodną formę Bar (kadencja pierwszego Stollen kończy się dominantą, drugiego Stollen - subdominantą); a odpowiada to również układowi ab ab cc rymów tekstu. Część A czerpie swój materiał tematyczny z wstępnego ritornelu, którego motyw czołowy (pojawiający się na koniec każdego ritornelu, jak również części wokalnych A i A' - tu także po jednym razie w continuo) swym zwiększonym interwałem sekundowym niedwuznacznie symbolizuje „Kreuzstab” („krzyż”), podczas gdy następujące, opadające stopniowo figury westchnień, obrazują „tragen” („poniosę”); nie zawsze już wstęp instrumentalny jest skonstruowany tak adekwatnie do podkładanego następnie tekstu jak tutaj:

Oboe II  
Violino II

[później Basso: Ich will den Kreuz - stab ger - ne tra - - - (gen)]

Część druga (A') jest w dużej mierze odpowiednikiem pierwszej, zmiennie zmieniony jest jednak początek ze względu na nowy tekst „der führet mich nach meinen Plagen” („powiedzie mnie po mych utrapieniach”). Natomiast trzecia część (B), Abgesang w Bar, przynosi całkowicie nową, triolową, wybitnie deklamatorską tematykę wokálną („Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab” - „złożę ja wtedy strapienie me w grób”); jedynie instrumenty, cytując w cezurach partii wokalne wymienione wyżej figury westchnień, stanowią powiązanie z częściami A i zarazem połączenie z końcowym powtórzeniem wstępnego ritornelu.

Część druga swymi figurami akompaniamentu wiolonczeli przedstawia fale morskie. Ruch ten ustaje, jak tylko tekst dociera do słów „so tret ich aus dem Schiff.” („zstąpię ze statku...”).

Druga aria, część trzecia, swym radosnym nastrojem stanowi z pierwszą uderzający kontrast. Obój solo i bas solo koncertują wspólnie rozległymi figuracjami i koloraturami. W odróżnieniu od części wstępnej, aria ta ma zwykłą formę da capo.

Część czwarta rozpoczyna się jako recytatyw z akompaniamentem smyczków, jednak po siedmiu taktach przechodzi w nieznacznie tylko zmienioną drugą połowę Abgesang pierwszej arii. Także figury westchnień smyczków powracają w swej, wyżej przedstawionej funkcji, jako pomost w cezurach i nadają utworowi rzadko spotykane u Bacha wyraźne formalne zamknięcie.

Chorał końcowy, mimo swej zwykłej czterogłosowej prostoty, jest szczególnym arcydziełem. Już wybór tekstu jest szczęśliwy, gdyż pragnienie, aby przez śmierć zjednoczyć się z Jezusem, połączone zostaje z obrazem statku przybijającego do „bezpiecznego portu” („an sichem Port”) stanowiąc w ten sposób nawiązanie do porównania życia z żeglugą w części drugiej. Wprost genialne jest przekształcenie w utworze Bacha początku melodii Crügera

(Lipsk 1649) z dwóch półnut  $\downarrow \downarrow$  w postać  $\downarrow \downarrow$

Komm. o (Tod)

z emfaticzną synkopą na „Komm” („Przybądź”). Niemniej genialne jest muzyczne opracowanie przedostatniego wersu, w którym, w rozwiązaniu zmniejszonego akordu septymowego do G-dur, zda się odczuwamy bezpośrednio przedarcie się przez cierpienia śmierci do chwały Bożej:

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are: denn durch dich komm ich hin ein.

[Nie opatrzone tekstem fragment] - BWV Anh. I 2

Na odwrocie jednej ze stron autografu motetu „Der Geist hilft unser Schwachheit auf” na pogrzeb rektora Szkoły Św. Tomasza, Ernestiego, 24 października 1729 r., znajduje się sześciotaktowy fragment:

J.J. Concerto Dominica 19 post Trinitatis à 4 Voci. 1 Violino Conc: 2 Violini | Viola e Cont. di Bach.

Musical score for J.J. Concerto Dominica 19 post Trinitatis à 4 Voci, measures 1-4.

Musical score for J.J. Concerto Dominica 19 post Trinitatis à 4 Voci, measures 5-8.

Jest to najwidoczniej początek kantaty, a ponieważ 19 niedziela po Trójcy Św. wypadła tego roku 23 października, a więc dzień przed wykonaniem motetu, możemy spokojnie datować powstanie tego fragmentu także na rok 1729. Przymuszczalnie dalsza praca nad utworem została przerwana w związku z wymienionym zgonem i, przynajmniej na razie, nie została dokończona. Nie wiadomo, czy można wiązać ten szkic z tekstem Picandra - „Gott, du Richter der Gedanken” - na tę niedzielę z rocznika 1728/1729 (49 -): tekst istniał już w 1728 r., mógł więc być przeniesiony do muzyki już rok wcześniej.

### *Dwudziesta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Efez. V, 15-21 (kroczcie ostrożnie, bądźcie pełni Ducha)

EWANGELIA: Mat. XXII, 1-14 (podobieństwo o królewskiej uczcie weselnej)

### **Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe - BWV 162**

NBA I/25 - CW: ca 18 min.

1. ARIA [B; cor. da t. (tylko w Lipsku); sm., b.c.]

a/h<sup>116</sup> C

Ach! ich sehe,  
Itzt, da ich zur Hochzeit gehe,  
Wohl und Wehe!  
Seelengift und Lebensbrot,  
Himmel, Hölle, Leben, Tod!  
Himmelsglanz und Höllenflammen  
Sind beisammen!  
Jesu, hilf, daß ich bestehe!

2. RECITATIVO [T, b.c.]

C-d/D-e C

O großes Hochzeitsfest,  
Darzu der Himmelskönig  
Die Menschen rufen läßt!  
Ist denn die arme Braut,  
Die menschliche Natur, nicht viel zu schlecht und wenig,  
Daß sich mit ihr der Sohn des Höchsten traut?  
O großes Hochzeitsfest,  
Wie ist das Fleisch zu solcher Ehre kommen,  
Daß Gottes Sohn  
Es hat auf ewig angenommen?  
Der Himmel ist sein Thron,  
Die Erde dient zum Schemel seinen Füßen,  
Noch will er diese Welt  
Als Braut und Liebste küssen!  
Das Hochzeitmahl ist angestellt!  
Das Mastvieh ist geschlachtet;  
Wie herrlich ist doch alles zubereitet!  
Wie selig ist, den hier der Glaube leitet,  
Und wie verflucht ist doch, der dieses Mahl verachtet!

3. ARIA [zachowane: S, b.c.]

d/e  $\frac{12}{8}$

Jesu, Brunnquell aller Gnaden,  
Labe mich elenden Gast,  
Weil du mich berufen hast!

<sup>116</sup> Pierwsza wymieniona tonacja odnosi się do stroju chórowego wykonania weimarskiego, następną do ponownego wykonania w Lipsku w stroju kameralnym.

- Ich bin matt, schwach und beladen,  
 Ach! erquickte meine Seele,  
 Ach! wie hungert mich nach dir!  
 Lebensbrot, das ich erwähle,  
 Komm! vereine dich mit mir!
4. RECITATIVO [A, b.c.] a-C/h-D C  
 Mein Jesu, laß mich nicht  
 Zur Hochzeit unbekleidet kommen,  
 Daß mich nicht treffe dein Gericht!  
 Mit Schrecken hab ich ja vernommen,  
 Wie du den kühnen Hochzeitgast,  
 Der ohne Kleid erschienen,  
 Verworfen und verdammst hast!  
 Ich weiß auch mein Unwürdigkeit:  
 Ach! schenke mir des Glaubens Hochzeitkleid;  
 Laß dein Verdienst zu meinem Schmucke dienen!  
 Gib mir zum Hochzeitkleide  
 Den Rock des Heils, der Unschuld weiße Seide!  
 Ach! laß dein Blut, den hohen Purpur, decken  
 Den alten Adamsrock und seine Lasterflecken,  
 So werd ich schön und rein  
 Und dir willkommen sein,  
 So werd ich würdiglich das Mahl des Lammes schmecken.
5. ARIA DUETTO [A, T, b.c.] C/D 3  
 In meinem Gott bin ich erfreut!  
 Die Liebesmacht hat ihn bewogen,  
 Daß er mir in der Gnadenzeit  
 Aus lauter Huld hat angezogen  
 Die Kleider der Gerechtigkeit.  
 Ich weiß, er wird nach diesem Leben  
 Der Ehren weißes Kleid  
 Mir auch im Himmel geben.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] a/h C  
**Ach, ich habe schon erblicket  
 Diese große Herrlichkeit.  
 Itzund werd ich schön geschmücket  
 Mit dem weißen Himmelskleid;  
 Mit der güldnen Ehrenkrone  
 Steh ich da für Gottes Throne,  
 Schaue solche Freude an,  
 Die kein Ende nehmen kann.**

Kantata powstała w Weimarze; została po raz pierwszy wykonana przypuszczalnie 4 tygodnie po kantacie BWV 161 (454) 25 października 1716 r.

Tekst Bach zaczerpnął z rocznika Salomona Francka (27-) „Evangelisches Andachts-Opfer” („Ofiara modlitwy ewangelickiej”). Jak to już zapowiada tytuł zbioru, poezja obraca się wokół Ewangelii niedzielnej, do uprzedniego czytania której wyraźne odwołanie uczynione jest w części czwartej: „... z przerażeniem słyszę, jak odrzuciłeś i potępiłeś zuchwałego weselnika, który pojawił się bez szaty!” („... mit Schrecken hab ich ja vernommen, wie du den kühnen Hochzeitgast, der ohne Kleid erschienen, verworfen und verdammst hast!”). Poetę przeraża dramatyzm wyboru przed którym stoi człowiek, mogąc przyjąć lub odrzucić Boże zaproszenie, sytuacja, którą charakteryzują końcowe słowa Jezusa „Albowiem wielu jest wezwanych, ale mało wybranych”. Po wstępnym wskazaniu na tę rozstrzygającą doniosłość



boskiego zaproszenia (część 1) - mój los („Wohl und Wehe”) zależy od mej odpowiedzi - tekst rozważa wielką miłość Boga objawiającą się w tym zaproszeniu (część 2), prosi Jezusa o pokrzepiający chleb życia (część 3) i o pomoc, aby gość okazał się godny zaproszenia (część 4) i zamyka się radosną nadzieją, że Bóg grzesznikowi, którego usprawiedliwił przez śmierć Jezusa, da też „po tym życiu” („nach diesem Leben”) w niebie zaszczytną szatę (część 5). Podobne myśli podejmuje także chorał końcowy, 7 strofa pieśni „Alle Menschen müssen sterben” Johanna Rosenmüllera (1652).

Jak to często bywa u Francka, język jest emfaticzny, niejednokrotnie egzaltowany, aż po mistyczno-teskne wzywianie Chrystusa „przybądź, zjednocz się ze mną” („komm, vereine dich mit mir”). Ulubiony przez Francka środek stylistyczny, tworzenie poetyckich złożeń („Seelengift und Lebensbrot” - „trucizna duszy i chleb życia”, „Himmelsglanz und Höllenflammen” - „blask niebios i płomień piekła”) można zauważyć wszędzie, do tego używanie obrazów biblijnych jak „Niebo jest Twym tronem, Ziemia podnóżkiem dla stóp Twoich” (część 2, wers 11-12; za Iz. LXVI, 1), „będę godzien skosztować uczy Baranka” (część 4, wers ostatni; za Obj. XIX, 9), lub „że mnie ... przyodził w szatę sprawiedliwości” (część 5, w wersach 3-5; za Iz. LXI, 10).

W sumie jeszcze raz Franck okazuje się najoryginalniejszym i pod względem poetyckiego kunsztu najwybitniejszym spośród autorów, których teksty Bach opracował muzycznie na tę niedzielę.

Weimarską kompozycję Bach wykonał ponownie 10 października 1723 r., w pierwszym roku swego urzędowania w Lipsku, wprowadzając kilka zmian: najwidoczniej dopiero do tego wykonania dokomponował głos na corno da tirarsi (trąbkę suwakową), nadto, z uwagi na to, że wykonania lipskie miały miejsce w stroju kameralnym, konieczne było dopasowanie przez transpozycję wysokości, tak że głosy instrumentalne musiały być napisane na nowo. Choć mamy w ten sposób utwór w dwóch zestawach głosów, materiał nie wydaje się być kompletny; w każdym razie wydaje się bardzo nieprawdopodobne, aby arię sopranową (część 3) należało wykonywać tak jak nam została przekazana, a więc tylko z towarzyszeniem continua, które w ritornelach jest bardzo ograniczone i do tego zadania zawiera doprawdy niewiele substancji muzycznej. Ponieważ jednak partytura Bacha zaginęła, brak nam jakichkolwiek bliższych punktów oparcia aby domniemywać głos (głosy?) - może oboju (myśliwskiego?) - uzupełnić<sup>17</sup>.

Kantata rozpoczyna się arią basową z towarzyszeniem wszystkich, jak się wydaje, instrumentów. Imitacyjno-polifoniczna struktura trzech górnych głosów - skrzypiec I i II oraz wioli wspieranej trąbką suwakową - narasta po wejściu głosu wokalnemu miejscami do nadzwyczaj dźwięcznej, gęstej tkaniny głosów, w której motyw czołowy



st wciąż na nowo słyszalny.

<sup>17</sup> Ukazała się, jako wyciąg fortepianowy, przeznaczona dla praktyki wykonawczej rekonstrukcja Winfrieda Radeke z dwójkiem skrzypiec (Wiesbaden, bez roku wydania).

Obie recytatywowe części, druga i czwarta, są skomponowane jako secco, a znajdująca się między nimi aria (część 3) jest, jak wspomniano, niekompletna.

Duetowi altu z tenorem (część 5) ponownie towarzyszy tylko continuo (to również przemawia za brakiem głosu obbligato w części trzeciej, inaczej bowiem mielibyśmy niezwykle przypadek czterech części tylko z continuo następujących po sobie w kantacie z sześciu części). W duecie tym wydaje się jednak niczego nie brakować. Quasi-ostinatowa partia continua odznacza się dalekimi, mocnymi skokami interwałowymi. Jak to ma często miejsce w duetach Bacha, wielocłonowa forma - tu: ABBCAC - pozwala jeszcze wyraźnie dostrzec pokrewieństwo z motetową formą szeregową (22).

Melodia pieśni („Alle Menschen müssen sterben”) stanowiąca podstawę końcowego prostego utworu chorałowego była najwyraźniej dość rzadko używana, jako że Johannes Zahn („Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder”, nr. 6783) nie mógł jej poza tym nigdzie wykazać. Znajduje się ona jednak także w opracowaniu chorałowym weimarskiego miejskiego organisty i kuzyna Bacha, Johanna Gottfrieda Walthera (DDT 26/27, s.32), wydaje się zatem, że była wówczas w Weimarze znana.

### Schmücke dich, o liebe Seele - BWV 180

NBA I/25 - CW: ca 28 min.

- |   |                  |
|---|------------------|
| 1. [CHORAL, S, A, T, B, fl. d. I, II, ob., taille, sm., b.c.]   | F $\frac{12}{8}$ |
| Schmücke dich, o liebe Seele,<br>Laß die dunkle Sündenhöhle,<br>Komm ans helle Licht gegangen,<br>Fange herrlich an zu prangen;<br>Denn der Herr voll Heil und Gnaden<br>Läßt dich itzt zu Gaste laden.<br>Der den Himmel kann verwalten,<br>Will selbst Herberg in dir halten.   |                  |
| 2. ARIA [T, fl. tr., b.c.]  | C C              |
| Ermuntre dich: dein Heiland klopft,<br>Ach, öffne bald die Herzenspforte!<br>Ob du gleich in entzückter Lust<br>Nur halb gebrochne Freudenworte<br>Zu deinem Jesu sagen muß.  |                  |
| 3. RECITATIVO [+ CHORAL; S, vc. picc., b.c.]  | a-F C            |
| Wie teuer sind des heiligen Mahles Gaben!<br>Sie finden ihresgleichen nicht.<br>Was sonst die Welt<br>Vor kostbar hält,<br>Sind Tand und Eitelkeiten;<br>Ein Gotteskind wünscht diesen Schatz zu haben<br>Und spricht:<br>Ach wie hungert mein Gemüte,<br>Menschenfreund, nach deiner Güte!<br>Ach, wie pfleg ich oft mit Tränen<br>Mich nach dieser Kost zu sehen!<br>Ach, wie pfl eget mich zu dürsten<br>Nach dem Trank des Lebensfürsten!<br>Wünsche stets, daß mein Gebeine<br>Mich durch Gott mit Gott vereine. |                  |
| 4. RECITATIVO [A, fl. d. I, II, b.c.]   | B-B C            |
| Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude;  |                  |

Es wird die Furcht erregt,  
 Wenn es die Hoheit überlegt,  
 Wenn es sich nicht in das Geheimnis findet,  
 Noch durch Vernunft dies hohe Werk ergründet.  
 Nur Gottes Geist kann durch sein Wort uns lehren,  
 Wie sich allhier die Seelen nähren,  
 Die sich im Glauben zugeschiedet.  
 Die Freude aber wird gestärket,  
 Wenn sie des Heilands Herz erblickt  
 Und seiner Liebe Größe merket.

5. **ARIA** [S, fl. d. I, II, ob., taille, sm., b.c.]B 3  
4

Lebens Sonne, Licht der Sinnen,  
 Herr, der du mein alles bist!  
 Du wirst meine Treue sehen  
 Und den Glauben nicht verschmähen,  
 Der noch schwach und furchtsam ist.

6. **RECITATIVO** [B, b.c.]

F-F C

Herr, laß an mir dein treues Lieben,  
 So dich vom Himmel abgetrieben,  
 Ja nicht vergeblich sein!  
 Entzünde du in Liebe meinen Geist,  
 Daß er sich nur nach dem, was himmlisch heißt,  
 Im Glauben lenke  
 Und deiner Liebe stets gedenke.

7. **CHORAL** [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

F C

**Jesu, wahres Brot des Lebens,  
 Hilf, daß ich doch nicht vergebens  
 Oder mir vielleicht zum Schaden  
 Sei zu deinem Tisch geladen.  
 Laß mich durch dies Seelenessen  
 Deine Liebe recht ermessen,  
 Daß ich auch, wie itzt auf Erden,  
 Mög ein Gast im Himmel werden.**

Pomysł, aby powiązać niedzielne czytanie Ewangelii z Wieczerzą Pańską łatwo się nasuwa, paralelny tekst u Łukasza (XIV, 16-24) mówi przecież wyraźnie o „wielkiej wieczerzy” zamiast wymienionej u Mateusza uczyty weselnej. Nieznany librecista rozpatrywanej tu kantaty chorałowej (40-) obrał więc za podstawę pieśń komunijną Johanna Francka (1649) zachowując jej strofy krańcowe 1 i 9, jak również strofę 4, w brzmieniu dosłownym, przetwarzając natomiast strofy pozostałe, mianowicie strofę 2 i 7 na arie (część 2 i 5), strofę 3, jak również 5-6 i 8 na recytatywy (część 3, 4, 6). Przetworzenie zachowuje dość dokładnie tok myśli, niekiedy nawet dosłowne brzmienie pieśni, a autor tekstu nie widział potrzeby wykraczania poza ogólny związek z Ewangelią i poszukiwania dodatkowych jeszcze nawiązań.

Niemal wszystkie części kompozycji Bacha, powstałej na 22 października 1724 r., mają niezwykle odświętny, prawie hymniczny charakter. Oczywiście jest więc, że centralnym punktem, w odróżnieniu od Franckowskiej kantaty 162, nie jest krytyczna sytuacja człowieka przyjmującego lub odrzucającego Boskie zaproszenie, lecz ucztą weselną i miłość Boga do człowieka objawiająca się w zaproszeniu. Chór wejściowy i obie arie mają taneczny charakter; choć nie są właściwymi utworami tanecznymi, to część pierwsza zbliżona jest do gigi, część druga do bourrée, a część piąta do poloneza.

Część wstępna ma formę typową dla kantat chorałowych: melodia pieśni w sopranie, podpierana pozostałymi głosami wokalnymi, wprowadzana jest, wers po wersie, w tematycz-

nie samodzielnią partię orkiestry. Charakterystyczna dla tego utworu jest całkowita niezależność tematyki orkiestry od melodii chorału, jak również koncertująca przemienność grup instrumentów i wreszcie stałe utrzymywanie techniki imitacyjnej w towarzyszących głosach wokalnych. Imitacyjne motywy wokalne partii towarzyszącej, podobnie jak tematyka instrumentalna, są przeważnie niezależne od cantus firmus i rozwinięte z jednego tylko motywu



wyjątkiem są (identyczne) wersy 5 i 6 pieśni („denn der Herr voll Heil und Gnaden läßt dich itzt zu Gaste laden” - „gdyż Pan Zbawiciel łaskawy zaprasza cię oto w gości”); w nich towarzyszące głosy wokalne wyprowadzone są z melodii chorału. Być może chciał Bach przez to uwydatnić także muzycznie boskie zaproszenie i jego znaczenie dla ludzi.

W części drugiej flet obbligato rozpoczyna pobudką i sekwencjami rytmicznych figur, które być może mają obrazować „pukanie” („Klopfen”) Zbawiciela, a do wzmożenia „rozbudzającego” charakteru arii przyczynia się także tenor swymi wyakcentowanymi nawoływaniami „ach öffne, öffne bald” („ach otwórz, otwórz śpiesznie”). Również ten utwór popiera nasze przypuszczenie, że Bach na jesieni 1724 r. miał do dyspozycji biegłego muzyka grającego na flecie poprzecznym (44).

Część trzecia przechodzi po niewielu tylko recytatywowych taktach secco w czwartą strofę chorału. Śpiewa ją sopran na ekspresyjnie, choć nie przesadnie ozdobioną melodię pieśni, a wprowadzona jest wers po wersie w figuracyjną, nacechowaną motywem partię obbligato wiolonczeli piccolo (44 -).

Także następną część jest recytatywem; Bach zręcznie uniknął jednak niebezpieczeństwa monotonii przez wprowadzenie dwóch fletów dzióbkowych towarzyszących początkowo wytrzymywanymi tonami, stopniowo jednak ożywiających się. W drugiej połowie recytatywu początkowo cezury partii głosu wokalnego są więc wypełniane ruchem ósemek i szesnastek, zaś zakończenie utworu zbliża się już do ariosa.

Homofoniczne, pełne brzmienie cechuje drugą arię dzieła (część 5); smyczki i instrumenty dęte rozdzielają się w śpiewanych ustępach tylko dorywczo w osobne grupy (podobnie do części wstępnej), najczęściej instrumenty dęte wzmacniają górny głos partii smyczków. To pełne brzmienie przydaje utworowi czegoś promieniejącego, hymnicznego, zwłaszcza w częściach krańcowych, podczas gdy część środkowa, odpowiednio do swego tekstu, skłania się bardziej ku szczupłej obsadzie głosów.

Część szósta, zwięzły recytatyw secco, kończy się ariosem na słowach „und deiner Liebets gedenke” („i o twej miłości wciąż pamięta”).

Końcowy chorał ma zwykłą postać prostego utworu chórowego wzmocnionego instrumentami.

## Ich geh und suche mit Verlangen - BWV 49

NBA I/25 - CW: ca 29 min.

1. SINFONIA [ob. d'am., sm., org. obbl., b.c.]

2. ARIA [B, org. obbl., b.c.]

Ich geh und suche mit Verlangen

E  $\text{3}$   
cis  $\text{3}$

Dich, meine Taube, schönste Braut.  
Sag an, wo bist du hingegangen,  
Daß dich mein Auge nicht mehr schaut?

## 3. RECITATIVO [S, B, sm., b.c.]

A-A  $\text{C} \frac{3}{8}$ 

Bas  
Mein Mahl ist zubereit'  
Und meine Hochzeittafel fertig,  
Nur meine Braut ist noch nicht gegenwärtig.

Sopran  
Mein Jesus redt von mir;  
O Stimme, welche mich erfreut!

Bas  
Ich geh und suche mit Verlangen  
Dich, meine Taube, schönste Braut.

Sopran  
Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen.

Sopran  
Bas

Komm, {Schönster, } komm und laß dich küssen,  
{Schönste, }

{Laß mich dein } fettes Mahl genießen.  
{Du sollst mein }

{Mein Bräutigam, ich } eile nun,  
{Komm, liebe Braut, und }

Oba glosy

Die Hochzeitkleider anzutun.

## 4. ARIA [S, ob. d'am., vc. picc., b.c.]

A C

Ich bin herrlich, ich bin schön,  
Meinen Heiland zu entzünden.  
Seines Heils Gerechtigkeit  
Ist mein Schmuck und Ehrenkleid;  
Und damit will ich bestehn,  
Wenn ich werd im Himmel gehn.

## 5. RECITATIVO [S, B, b.c.]

fis-E C

Sopran  
Mein Glaube hat mich selbst so angezogen.

Bas  
So bleibt mein Herze dir gewogen,  
So will ich mich mit dir  
In Ewigkeit vertrauen und verloben.

Sopran  
Wie wohl ist mir!  
Der Himmel ist mir-aufgehoben;  
Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte,  
Daß das gefallene Geschlechte  
Im Himmelssaal  
Bei dem Erlösungsmahl  
Zu Gaste möge sein,  
Hier komm ich, Jesu, laß mich ein!

Bas  
Sei bis im Tod getreu,  
So leg ich dir die Lebenskrone bei.

## 6. ARIA [+ CHORAL, S, B, sm. + ob. d'am., org. obbl., b.c.]

E  $\frac{2}{4}$ 

Dich hab ich je und je geliebet,  
Wie bin ich doch so herzlich froh,  
Daß mein Schatz ist das A und O,

**Der Anfang und das Ende.**  
Und darum zieh ich dich zu mir.  
**Er wird mich doch zu seinem Preis**  
**Aufnehmen in das Pradeis;**  
**Des klopf ich in die Hände.**  
Ich komme bald,  
**Amen! Amen!**  
Ich stehe vor der Tür,  
**Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!**  
Mach auf, mein Aufenthalt!  
**Deiner wart ich mit Verlangen.**  
Dich hab ich je und je geliebet,  
Und darum zieh ich dich zu mir.

Kantata jest określona explicite jako „Dialogus” wskazując tym samym iż jest późną spuścizną kościelnych kompozycji dialogowych siedemnastego wieku, które wychodząc od muzycznych opracowań dialogów biblijnych, później z upodobaniem wprowadzały, jako partnerów dialogu, Jezusa i wierzącą duszę, przenosząc w ten sposób dialog ze sfery relacji o wydarzeniach w sferę doznań osobistych: pojedynczy chrześcijanin widzi oto siebie przed Jezusem jako swym rozmówcą.

Wyjaśnia się też tym samym, czemu ze szczególnym upodobaniem poszukiwano biblijnego tematu takich dialogów w Pieśni nad Pieśniami Salomona, tej miłosnej poezji, którą już dawna tradycja kościelna interpretowała jako dialog Chrystusa (jako oblubieńca) z duszą (jako oblubienicą) lub ze swym Kościołem. Kantata „Ich geh und suche mit Verlangen” także czerpie swe obrazy przede wszystkim z tej biblijnej Księgi, choć są także aluzje do innych miejsc w Biblii.

Sposobność do wyboru takiego ujęcia znajduje nieznanemu poetą w niedzielnej Ewangelii, przypowieści o królewskiej uczcie weselnej, z której czerpie co prawda tylko niektóre wątki: oblubieńcem jest sam Jezus, dusza jego oblubienicą, która, zaproszona na wesele, zostaje przez Jezusa przyjęta dla swej wiary. Dwukrotne zaproszenie królewskie jest więc sprowadzone do jednego, odmowa pierwotnie zaproszonych nie jest wspomniana, niegodność zaproszonych w zastępstwie jest tylko lekko zaznaczona („Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte, daß das gefallene Geschlechte im Himmelssaal bei dem Erlösungsmahl zu Gaste möge sein” - „Majestat woła sam i posyła swe sługi, aby upadły rodzaj mógł być zaproszony do niebiańskiej sali na ucztę zbawienia”). Także włączona do przypowieści opowieść o zaproszonym, który został wrzucony do ciemności, ponieważ nie miał szaty weselnej, pojawia się, jeśli w ogóle, odmieniona w pozytywnym sensie: dusza wybrana przez Jezusa jako oblubienica może o sobie powiedzieć: „Jestem doskonała, jestem piękna... sprawiedliwość jego zbawienia jest mą ozdobą i zaszczytną szatą” („Ich bin herrlich, ich bin schön ... seines Heils Gerechtigkeit ist mein Schmuck und Ehrenkleid<sup>118</sup>”). Za to zamieszczone są liczne inne biblijne obrazy, jak obraz gołębiczy, do której przyrównana jest oblubienica (Pieśń nad Pieśnia-

<sup>118</sup> Środkowa część tej arii (części 4) jest wyjęta prawie dosłownie ze strofy kościelnej pieśni (Lipsk 1638, EKG 273):

Christi Blut und Gerechtigkeit  
Das ist mein Schmuck und Ehrenkleid,  
Damit will ich vor Gott bestehn,  
Wenn ich zum Himmel werd eingehn.

mi V, 2; VI, 9), tłustej ucztę, którą Pan zgotował narodom (Iz. XXV, 6), przymierza, które Pan zawarł z Izraelem (Oz. II, 21: „I poślubię cię sobie na wieki”), wierności aż do śmierci, która zdobywa koronę żywota (Obj. II, 10), o Panu stojącym u drzwi i kołaczącym (Obj. III, 20), podczas gdy początek arii końcowej wskazuje na słowa proroka Jeremiasza (XXXI, 3): „miłością wieczną umiłowalem cię, dlatego ustawicznie miłosierdzie pokazuję” („Ich habe dich je und je geliebt; darum habe ich dich zu mir gezogen aus lauter Güte”).

Bach skomponował muzykę do tego tekstu w 1726 r. i wykonał ją po raz pierwszy 3 listopada tegoż roku. Muzykę powiązaną z tekstem poprzedza szeroko założona sinfonia z koncertującymi organami, utwór, który pierwotnie stanowił finał trzyczęściowego koncertu instrumentalnego, przypuszczalnie z okresu pobytu Bacha w Köthen. Jest to ten sam koncert - pierwotna postać dla BWV 1053 - z którego Bach przeniósł dwie poprzedzające części do kantaty 169 „Gott soll allein mein Herze haben” wykonanej zaledwie 14 dni wcześniej (48). Poszerzenie kantat o koncertowe utwory dużych rozmiarów przydaje im wyraźnego ozdobnego rysu wirtuozowskiego, nie należącego do istoty kantaty, która jest „kazaniem muzycznym”. Być może Bach chciał nim zrównoważyć brak chóru; w naszej kantacie powstaje ponadto wrażenie muzyki weselnej, która pomaga oddać późniejsze słowa oblubieńca „moja uczta przyrządzona, mój stół weselny gotowy” („Mein Mahl ist zubereit’ und meine Hochzeit-tafel fertig”). Niemniej ten koncertujący charakter jest jednak także dowodem owej swobody luteranizmu, która w sprawowaniu urzędu zleconego od Boga - tu urzędu artysty muzyka - widzi prawowitą formę nabożeństwa.

Także następne części dzięki obfitemu stosowaniu organów obligato otrzymują wydatne rysy wirtuozowskie. Po sinfonii rozbrzmiewa więc w kontrastującym cis-moll aria wstępna „Ich geh und suche mit Verlangen” („Chodzę i szukam z utęsknieniem”) z towarzyszeniem tylko organów obligato i continua. Dalekie skoki interwałowe jej wstępnego ritornelu, skierowane to do góry, to w dół, można interpretować jako usilne poszukiwanie oblubieńca. Forma arii bliższa jest strukturze ronda utworu koncertowego niż przejrzystej trójczłonowej budowie arii da capo.

Następujący teraz dialogowy recytatyw ma wybitnie dramatyczny charakter. Jeśli już jego początek dzięki akompaniującym smyczkom uwydatniony jest ponad poziom prostego recytawu secco, to wraz ze słowami „Komm, Schönste, komm und laß dich küssen” („Przyjdź, najpiękniejsza, przyjdź i pozwól się ucałować”) rozpoczyna się w tanecznym trójdzielnym takcie prawdziwy duet miłosny, który byłby ozdobą każdej opery.

Także następująca aria sopranowa (część 4) w wyszukanej instrumentacji z obojem miłosnym i wiolonczelą piccolo (44-) jest arcydziełem Bachowskiego kunsztu charakteryzowania; i być może nie posuwamy się za daleko w interpretacji, gdy w dopełniających się figurach, którymi przerzucają się obój miłosny i wiolonczela piccolo, dostrzegamy, zda się, obracanie się i okręcanie wystrojonej oblubienicy w krynolinie, kontemplującej z upodobaniem swą urodę.

Jeśli już w środkowej części tej arii, przez porównanie szaty weselnej do darowanego przez Chrystusa usprawiedliwienia grzesznika, wskazana była droga, którą poprowadzić nas chce przewodnia myśl kantaty, to w następującym recytatywie znajdujemy otwarcie wypowiedziane wykorzystanie tej przenośni: poprzez wiarę w Chrystusa upadły rodzaj ludzki zaproszony jest na niebiańską zbawczą ucztę.

Zamykający duet należy do najkunsztowniejszych znanych nam części kantat, jakie spływały spod pióra Bacha. Pod względem formy należało tak wprowadzić chorał do utworu, aby

mimo braku chóru nasuwało się wrażenie zakończenia. Zarazem należało stworzyć pendant do koncertującej wirtuozerii części wstępnych, aby mogła powstać zrównoważona wielka forma. Oba zadania Bach rozwiązał genialnie. Chorał, siódma strofa pieśni „Wie schön leuchtet der Morgenstern” Philippa Nicolaia (1599), rozbrzmiewa w długich wartościach nut w sopranie, dzięki czemu symboliczny charakter naszego dialogu - oblubienica, dusza ludzka, reprezentuje tu zarazem założony przez Chrystusa Kościół, wspólnotę wybrańców Boga - staje się w pełni widoczny. Lecz również instrumenty, a z nimi organy obbligato, a także partia solowa basu, mają udział w substancji chorału: początek melodii pieśni ze swym kwintowym wzlotem do góry i tercjowym opadaniem jest wyraźnie wyczuwalny i w ritornelu i w melodii basu:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Organ, labeled 'początek ritornelu', with a treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The middle staff is for Bass, labeled 'początek partii wokalne', with a bass clef and the same key signature. Below the Bass staff are the lyrics: 'Dich hab — ich je — und je — ge - lie-bet'. The bottom staff is for Soprano, labeled 'początek chorału', with a treble clef and the same key signature. Below the Soprano staff are the lyrics: 'Wie bin ich doch (so herzlich froh)'.

Ukoronowaniem dialogowości jest jednocześnie współbrzmienie odrębnych tekstów w partii sopranu i basu, co szczególnie widoczne jest w Abgesang, gdy współbrzmia słowa „Ich komme bald, mache auf, mein Aufenthalt” basu („Przychodzę rychło, otwórz mi, me mieszkanie”) i „Amen, amen, komm, du schönste Freudenkrone” sopranu („Amen, amen, przybądź cudna radości korono”). Forma utworu określona jest przez formę Bar chorału. Jako oprawa służy jej wykonywany przez instrumenty ritornel, w którego końcowe powtórzenie wpleciony jest także bas z początkowymi słowami utworu - układ, który jest zarazem końcowym wzmocnieniem i zaznaczeniem formy da capo.

Kantata nasza należy do tych dzieł, których znaczenie nie ujawnia od razu swej wagi przy powierzchownym rozpatrywaniu. Zbyt łatwo nasuwa się zarzut, że przepychem muzycznego piękna Bach muzyk prześliznął się nad drastycznością przypowieści, tak jak przedtem poeta wielkodusznie opuścił jej przerażające strony. Można by go jednak odeprzeć wskazując, że nie tylko radość wesela przemawiająca z tej muzyki, lecz i trwoga śmierci, którą znajdujemy w innych kantatach Bacha, były wówczas o wiele bardziej bezpośrednio przeżywane niż dziś, przy czym zawsze jedna stanowiła nieodzowne dopełnienie drugiej. Kto w jednej z kantat wielkanocnych\* mógł śpiewać „Przyjdź ostatnia chwilo moja” nie zadając gwałtu istocie święta, ten mógł się także radować „ziemskością” naszej kantaty bynajmniej nie wykluczając w ten sposób, jak to czyni dziś nasz „wyspecjalizowany” świat, myśli o ciemnościach i śmierci.

\* Der Himmel lacht! die Erde jubiliert”, BWV 31 (przyp.tłum.).



## Dwudziesta pierwsza niedziela po Trójcy Św.

EPISTOLA: Efez. VI, 10-17 (chwyćcie zbroję Bożą, abyście, gdy przyjdzie zły dzień, dotrzymali pola)

EWANGELIA: Jan IV, 47-54 (uzdrowienie syna dworzanina królewskiego po tym, jak ten uwierzył w Jezusa)

### Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben - BWV 109

NBA I/25 - CW: ca 25 min.

1. [CHÓR; S, A, T, B, cor., ob. I, II, sm., b.c.] d C  
 „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!”
2. RECITATIVO [T, b.c.] B-e C  
 Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt,  
 Mir kann geholfen werden.  
 Ach nein, ich sinke schon zur Erden  
 Vor Sorge, daß sie mich zu Boden stürzt.  
 Der Höchste will, sein Vaterherze bricht.  
 Ach nein! er hört die Sünder nicht.  
 Er wird, er muß dir bald zu helfen eilen,  
 Um deine Not zu heilen.  
 Ach nein, es bleibet mir um Trost sehr bange.  
 Ach Herr, wie lange?
3. ARIA [T, sm., b.c.] e C  
 Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen,  
 Wie wanket mein geängstig Herz!  
 Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor,  
 Es bricht dies fast zustoßne Rohr,  
 Die Furcht macht stetig neuen Schmerz.
4. RECITATIVO [A, b.c.] C-d C  
 O fasse dich, du zweifelhafter Mut,  
 Weil Jesus itzt noch Wunder tut!  
 Die Glaubensaugen werden schauen  
 Das Heil des Herrn;  
 Scheint die Erfüllung allzufern,  
 So kannst du doch auf die Verheißung bauen.
5. ARIA [A, ob. I, II, b.c.] F  $\frac{3}{4}$   
 Der Heiland kennet ja die Seinen,  
 Wenn ihre Hoffnung hülflos liegt.  
 Wenn Fleisch und Geist in ihnen streiten,  
 So steht er ihnen selbst zur Seiten,  
 Damit zuletzt der Galube siegt.
6. CHORAL [S + cor., A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.] d-a C  
**Wer hofft in Gott und dem vertraut,  
 Der wird nimmer zuschanden;  
 Denn wer auf diesen Felsen baut,  
 Ob ihm gleich geht zuhanden  
 Viel Unfalls hie, hab ich doch nie  
 Den Menschen sehen fallen,  
 Der sich verläßt auf Gottes Trost;  
 Er hilft sein'n Gläubgen allen.**

Tematem niedzielnego czytania Ewangelii jest pytanie o wiarę; uzdrowienie chorego jest jedynie okazją do postawienia tego pytania. Jezus mówi: „Jeśli nie ujrzycie znamion i cudów,

nie uwierzycie”; lecz dostojnik („dworzanin królewski”) wierzy, gdy Jezus mu mówi „Idź, syn twój żyje”, a ponieważ wierzy - to chce powiedzieć Ewangelia - przeto otrzyma pomoc.

Nieznany autor tekstu kantaty na początku umieszcza słowa z podobnej relacji u Marka IX, 24\*. Słowa te wypowiada ojciec opętanego do Jezusa, i jak żadne inne znamionują one stan rozdarcia człowieka między wiarą i zwątpieniem. Następne części tworzą prawie rodzaj „dialogu między trwogą a nadzieją” jaki Bach skomponował trzy tygodnie później w kanta-cie 60 - tutaj raczej może między wiarą a niewiarą. Część druga waha się ciągle między ufnością i zwątpieniem, tak że można by ją sobie z łatwością wyobrazić jako dialog, po którym następuje w części trzeciej aria „niewiary”. Potem w częściach czwartej i piątej „nie-wiara” jest znów przewyciężana „wiarą”. Nie jest pewne, co prawda, czy poeta rzeczywiście miał podobną intencję (a jeśli tak, to nie wiadomo czemu Bach nie opracował muzycznie części drugiej w postaci dialogu).

Jak w wielu tekstach kantat, język poety nie tylko w ogólności zbliżony jest do języka biblijnego; jest w nim także parę jawnych aluzji. Dotyczy to zwłaszcza części drugiej, której początkowe wersy „Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt, mir kann geholfen werden” („Ręka Pańska nie jest jeszcze ukrócona, może przyjąć pomoc dla mnie”) wskazują nie tylko na IV Księgę Mojżeszową XI, 23 („Aż ręka Pańska jest skurczona?”) lecz również na Izajasza LIX, 1 („Oto ręka Pana nie jest tak krótka, aby nie mogła pomóc”). Zwrot „sein Vaterherze bricht” („Jego ojcowskie serce wzrusza się”) wskazuje na Jeremiasza XXXI, 20, dalej „es bleibet mir um Trost sehr bange” („trwożę się wielce o me pocieszenie”) na Izajasza XXXVIII, 17\*\*, i wreszcie końcowe pytanie „Ach Herr, wie lange?” („Ach Panie, jak długo?”) na Psalm VI, 4. W zwątpieniach następującej arii „Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor, es bricht dies fast zustoßne [= zerstoßne] Rohr” („Ledwo tli się knot wiary, łamie się nadłamana trzci-na”) dźwięczy zarazem pełna otuchy obietnica z Izajasza XLII, 3 („Trzciny nadłamanej nie dołamię ani knota gasnącego nie dogasi”).

Zwrot przynosi część czwarta: Jezus, tak jak niegdyś czynił cuda, tak dziś wyratuje jeszcze tych, co weń wierzą, nawet jeśli wydaje się to jeszcze dalekie od spełnienia; albowiem „Der Heiland kennet ja die Seinen” („Zbawiciel zna przecie swoje” - por. Jan X, 14, bądź 27). Zakończenie stanowi siódma strofa pieśni „Durch Adams Fall ist ganz verderbt” Lazarusa Spenglera (1524).

Kompozycja Bacha powstała w obrębie jego pierwszego rocznika kantat na 17 października 1723 r. Podobnie jak przy ponownym wykonaniu weimarskiej kantaty 162 w poprzedzającą niedzielę, także do tej kompozycji wprowadził Bach dodatkowo uzupełniający głos na „Corne du chasse” (róg myśliwski) nie przewidziany w partyturze (w części 1 wzmacnia on głównie I skrzypce, w części 6 melodię chorałową sopranu), a którego zakres wskazuje na to, że wymaganym instrumentem jest „Como da tirarsi”\*\*\*; na rogu naturalnym nie jest wykonalny.

Część wstępna jest uderzająco luźno skonstruowana i zawiera zarówno w partii orkiestrowej jak i chórowej elementy wybitnie koncertujące. Na uwagę zasługuje samodzielność tematyczna partii instrumentalnej wobec partii wokalne: rozległy ritornel wstępny orkiestry zbudowany jest z następujących wymiennie odcinków tutti i partii solowych, w których współ-koncertują pierwszy obój i pierwsze skrzypce solo. Ritornel rozwinięty jest z motywu, który co prawda także w odcinkach wokalnych wciąż na nowo dźwięczy w instrumentach, okazuje

\* „Wierzę, Panie! ty ratuj niedowiarstwa mego.” (przyp. tłum.).

\*\* Tekst przyjęty w polskich tłumaczeniach ma odmienne brzmienie (przyp. tłum.).

\*\*\* Róg inwencyjny („suwakowy”); przyp. tłum.).

się się jednak, mimo swej „wymownej” gestyki, nieodpowiedni do przyjęcia opracowywanego tu muzycznie śpiewanego tekstu i dlatego jako początkowy temat części wokalne zostaje silnie zmieniony, jak pokazuje następujące zestawienie:

Oboe I  
Violino I

Soprano

Ich glau - - - be, lie - ber Herr

Porównanie to uwidoczni przesunięcie akcentów w wokalnym przekształceniu. Dalsze prowadzenie części wokalne, tak jak dalsze prowadzenie ritornelu, dokonuje się w wielorakich odmianach odcinków jednogłosowych (solowych?), duetowych oraz odcinków chórowych w pełnej obsadzie głosów, z samodzielnym prowadzeniem orkiestry, która to dominuje - przy wbudowanym w nią chórze (31-), to akompaniuje cofając się za głosy wokalne. Ważnym elementem konstrukcyjnym w tym utworze jest także wymiana głosów w odcinkach powtarzanych. Wszystkim tym elementom przypada istotna rola zarówno w egzegezie tekstu (przeciwstawianie wiary i niewiary) jak i w konstrukcji utworu (prezentacja nadzwyczaj krótkiego tekstu śpiewanego).

W następującym teraz recytatywie secco kwestie ufne i kwestie wątpliwe skonstrastowane są oznaczeniami forte i piano w partiach głosów wokalnych. Końcowe pytanie (za Psalmem VI, 4) skomponowane jest jako ariosowy epilog.

Część trzecia, utwór o pełnej obsadzie głosowej smyczków z wyraźną dominacją pierwszych skrzypiec, oddaje wahanie się między strachem i nadzieją, o którym mówi tekst, dobitną rytmiką i dużymi interwałami. Również wielokrotne zamiany między akompaniamentem smyczków i partią continua w odcinkach śpiewanych można pojmować programowo jako odmalowywanie zmiany nastroju.

Wraz z częścią czwartą, krótkim recytatywem secco, rozpoczyna się teraz rozdział poświęcony „wierze”, w muzyce oddany altowi solo. Należy doń także następująca aria (część 5), swym tanecznym rytmem i przejrzystą periodyczną budową zbliżona do sarabandy (zwraca uwagę w danym wypadku ciężar drugiej jednostki rytmicznej taktu). Jej spokojny, równomierny przebieg ulega w części środkowej B narastającemu ożywieniu pobudzony przez słowo „streiten” („walczyć”) w tekście, zanim część ta wybrzmi w adagio na słowach „der Glaube siegt” („[aby] wiara zwyciężyła”) i powtórzona zostanie niezmienną część A.

Końcowa chorał odbiega od zwykłego modelu homofonicznego utworu chórowego z instrumentami prowadzonymi colla parte. W wykonywanej wers po wersie partii wokalne, poprzedzielanej interludiami, melodię pieśni wykonuje półnutami sopran (+ róg), podczas gdy akordowa podbudowa pozostałych głosów wokalnych jest bardziej ożywiona (ćwiercnoty i ósemki). Partia chórowa wprowadzona jest w rozwiniętą, figuracyjną partię orkiestry\*.

\* W wydaniu 2 opis kantaty kończy następujące zdanie na następnej stronie (świadomie opuszczone? pominięte przypadkowo?): „Przez to uwydatnienie końcowej części powstaje symetryczna forma (a przynajmniej jej zarys): dwa chóry jako człony zewnętrzne, i dwie arie jako człony wewnętrzne, połączone ze sobą wstawionymi recytatywami.” (przyp. tłum.).

**Aus tiefer Not schrei ich zu dir - BWV 38**

NBA I/25 - CW: ca 21 min.

1. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ trbne I-IV, ob. I + II, sm.)] e ☉  
**Aus tiefer Not schrei ich zu dir,**  
**Herr Gott, erhör mein Rufen;**  
**Dein gnädig Ohr' neig her zu mir**  
**Und meiner Bitt sie öffne!**  
**Denn so du willst das sehen an,**  
**Was Sünd und Unrecht ist getan,**  
**Wer kann, Herr, vor dir bleiben?**
2. RECITATIVO [A, b.c.] C-a C  
In Jesu Gnade wird allein  
Der Trost vor uns und die Vergebung sein,  
Weil durch des Satans Trug und List  
Der Menschen ganzes Leben  
Vor Gott ein Sündengreuel ist.  
Was könnte nun  
Die Geistesfreudigkeit zu unserm Beten geben,  
Wo Jesu Geist und Wort nicht neue Wunder tun?
3. ARIA [T, ob. I, II, b.c.] a C  
Ich höre mitten in den Leiden  
Ein Trostwort, so mein Jesus spricht.  
    Drum, o geängstigtes Gemüte,  
    Vertraue deines Gottes Güte,  
    Sein Wort besteht und fehlet nicht,  
    Sein Trost wird niemals von dir scheiden!
4. RECITATIVO [S, b.c.] d-d C  
Ach!  
Daß mein Glaube noch so schwach,  
Und daß ich mein Vertrauen  
Auf feuchtem Grunde muß erbauen!  
Wie ofte müssen neue Zeichen  
Mein Herz erweichen?  
Wie? kennst du deinen Helfer nicht,  
Der nur ein einzig Trostwort spricht,  
Und gleich erscheint,  
Eh deine Schwachheit es vermeint,  
Die Rettungsstunde.  
Vertraue nur der Allmachtshand und seiner Wahrheit Munde!
5. TERZETTO [S, A, B, b.c.] d ☉  
Wenn meine Trübsal als mit Ketten  
Ein Unglück an den andern hält,  
So wird mich doch mein Heil erretten,  
Daß alles plötzlich von mir fällt.  
Wie bald erscheint des Trostes Morgen  
Auf diese Nacht der Not und Sorgen!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] e C  
**Ob bei uns ist der Sünden viel,**  
**Bei Gott ist viel mehr Gnade;**  
**Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,**  
**Wie groß auch sei der Schade.**  
**Er ist allein der gute Hirt,**  
**Der Israel erlösen wird**  
**Aus seinen Sünden allen.**

Dzieło jest kantatą chorałową (40-) skomponowaną przez Bacha na 29 października 1724 r. Jej podstawę stanowi pieśń Marcina Lutra (1524), przetworzenie Psalmu CXXX, która już od dawien dawna była w Lipsku przypisana do tej niedzieli, jako że odzwierciedla główną myśl niedzielnego czytania: wołanie (królewskiego dworzanina) z nędzy o pomoc i życie z wiary i przebaczenia. Nieznany librecista związki te podkreślił jeszcze dobitniej. Strofy krańcowe (1 i 5) są, jak zwykle, zachowane dosłownie, strofy środkowe są swobodnie przetworzone, mianowicie strofa 2 i 3 w części o takiej samej numeracji, strofa 4 w część piątą. Część czwarta nie ma bezpośrednich związzków z pieśnią Lutra, snuje dalej myśli ze strofy 3 oraz 4 i ustanawia najwyraziściej związek z czytaniem Ewangelii. Co najwyżej początek\* części czwartej daje się jeszcze rozumieć jako odbicie Lutrowego wersu „Przeto w Bogu pokładam nadzieję, nie liczę na me zasługi”.

Znacznie wyraźniejsza niż związek z pieśnią Lutra jest jednak aluzja do słów Jezusa z Ewangelii: „Jeśli nie ujrzycie znaków i cudów, nie uwierzycie”. W tekście kantaty wielokrotnie przywoływane są słowa Lutra „...jego drogie słowo, to ma pociecha i pewna ostoja”: słowo „pociecha” („Trost”) występuje w sumie trzykrotnie, do tego jeszcze dwukrotnie „słowo pociechy” („Trostwort”). Bo przecież to „jedynе słowo pociechy” („einzig Trostwort”), które „mówi mój Jezus” („mein Jesus spricht”) znowu jest słowem Ewangelii: „Idź, syn twój żyje”, i słowo to jest odbierane jako rękojmia, że „Jezusa duch i słowo” („Jesu Geist und Wort”) także dziś jeszcze „nowe cuda czynią” („neue Wunder tun”) i że przeto także dla mnie nadejdzie „ratunku godzina” („Rettungsstunde”). Tak oto pieśń Lutra i Ewangelia są ze sobą na różne sposoby splecione w tekście kantaty.

Podobnie jak kilka miesięcy przedtem w Kantacie 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh darein”, także w tym utworze do wstępnego chóru Bach nie wprowadził starej, czcigodnej frygijskiej chorałowej melodii pieśni Lutra do koncertującej partii orkiestry (jak w większości pozostałych kantat chorałowych), lecz użył jej w związanej z tradycją formie motetowego opracowania chorałowego. Wszystkie instrumenty idą unisono z głosami wokalnymi; tylko continuo uniezależnia się czasami od basu. Każdy wers pieśni wykonywany jest w ten sam sposób: przygotowany w imitacyjnym układzie trzech dolnych głosów na sposób ekspozycji fugi, rozbrzmiewa w końcu w podwojonych wartościach nut w sopranie. Za znamienne dla tej części kantaty uznać można to, że obok danego wersu pieśni znaczenia nabiera także rozwijany doń w dolnych głosach kontrapunkt, gdyż po spełnieniu swego zadania w odcinku z imitacją wyprzedzającą rozwija się potem niezależnie - oderwany od tematu danego wersu pieśni - towarzysząc sopranowemu cantus firmus, sam przybiera zatem charakter tematu.

Odcinek każdego wersu rozpoczyna się w niewielkiej obsadzie głosów narastając do obsady pełnej, unika się jednak jednogłosowości na początku każdego okresu przez samodzielne prowadzenie continuo, a czasami także przez natychmiastowe pojawianie się kontrapunktu przyporządkowanego danemu wersowi pieśni (patrz wyżej). W wersie szóstym („was Sünd und Unrecht ist getan” - „jakiż grzech i nieprawość panuje”) kontrapunkt - tym razem chroma-

\* Początek ten brzmi w tłumaczeniu następująco (przyp.tłum.):

„Ach!  
Wciąż mej wiary słaby gmach  
I ufność ma do Pana  
Na grząskim gruncie budowana!  
Wciąż nowe znaki zjawiać się muszą  
Nim serce skruszą?”

tyczny - występuje także w inwersji, przy czym zarówno chromatyka jak i technika inwersji interpretują słowa „Sünd und Unrecht” tekstu.

Cały utwór sprawia wrażenie starodawnego i surowego. Nosi mimo to niezaprzeczalną pieczęć własnego stylu Bacha zaznaczającego się zwłaszcza we wspomnianym intensywnym schromatyzowaniu szóstego wersu pieśni, ale też w wybitnie deklamacyjnych kontrapunktach „Herr Gott, erhöre mein Rufen” („Panie Boże, wysłuchaj me wołanie” - wers drugi) i „wer kann, Herr, vor dir bleiben” („kto, Panie, przed tobą się ostoi” - wers siódmy). Czternaście lat później Bach opracuje ponownie tę samą melodię podobną techniką kompozytorską jako chorał organowy w trzeciej części swej *Klavierübung*. Porównanie obu utworów wskazuje kierunek dalszego rozwoju Bacha: charakterystyczną cechą późniejszego utworu są jeszcze bardziej płynne, jeszcze bardziej linearnie ukształtowane głosy; zanika natomiast w tym organowym utworze cecha znamienna dla (wcześniejszego) wokalnego utworu, mianowicie odmienne kształtowanie poszczególnych odcinków odpowiednio do treści ich tekstu<sup>119</sup>.

Po części drugiej, prostym, lecz przejmująco deklamowanym recytatywie secco, następuje aria tenorowa (część 3) z dwoma obojami obligato prowadzonymi w dużej mierze równolegle. Zaskakujący jest początek w pozornym takcie 3/2; dopiero później dociera do słuchacza parzysty takt porządku utworu. W całym utworze panuje pojawiający się zaraz na początku synkopowy rytm ♩ ♩ ♩, nadając mu radosny, ożywiony charakter wskazujący na „Trostwort” („słowo pociechy”), o którym mówi tekst.

Część czwarta swym tekstem oddala się, jak widzieliśmy, najbardziej od wierszy Lutra nawiązując bezpośrednio do czytania z Ewangelii. Być może to skłoniło Bacha, aby ze swej strony ściślej powiązać kompozycję z pieśnią Lutra, gdy wprowadza melodię chorałową do continua, a recytatyw każe śpiewać „a battuta”, a więc w stałym rytmie. Po pierwszym Stollen melodia pieśni przelamuje się ze skali a-frygijskiej do d-frygijskiej, nie zmieniając się poza tym (jeśli pominąć przyjęte wówczas fakultatywne podwyższenie trzeciego stopnia skali). Mimo to do świadomości słuchacza z trudem dociera, że ma do czynienia z utworem opartym na cantus firmus, tak zręcznie łączy Bach głos wokalny interpretujący tekst, z zadaną podbudową.

Zamiast drugiej arii mamy w kantacie tercet z towarzyszeniem continua. Formalnie jest on dwuczęściowy; między obiema częściami (A B) istnieje względny kontrast określony w warstwie tekstu słowami „Trübsal” („strapienie”) i „Trost” („pociecha”). Jednocześnie jednak kompozycja Bacha zdąży w kierunku ujednoczenia i wzajemnego przenikania się obu części, gdyż partie z pierwszej części utworu powracają w części drugiej. Po ritornelu continua, w sekwencji figur którego rozpoznać można wyraźne ugrupowanie dwutaktowe (α α' α' α'') i który pozwala spodziewać się formy utworu w rodzaju passacaglii, część wokalna wchodzi nieoczekiwanie nowym, chromatycznym tematem w układzie imitacyjnym - konstrukcja taka przypomina chór wejściowy - który opanowuje część A i dopiero pod sam koniec znowu pozwala pojawić się także motywice ritornelu. Jako łączące interludium następuje przeniesiony do dominanty ritornel continua; potem część B przynosi znowu nowy temat („Wie bald erscheint des Trostes Morgen” - „Jak rychło wstaje ranek pociechy”), który jednak w dokończeniu zdania („auf diese Nacht der Not und Sorgen” - „po tej nocy nędzy i troski”) przechodzi w temat części A prowadząc dalej w reminiscencje ritornelu i - nie koniec na tym - w

<sup>119</sup> Por. Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968, s.69-.

poszerzonym zakończeniu przynosi jeszcze pełny ritornel w basie i w continuo, nim ucichnie część wokalna i czysto instrumentalne powtórzenie ritornelu continua zamknie utwór.

Dzieło kończy się prostym utworem chorałowym.

### Was Gott tut, das ist wohlgetan - BWV 98

NBA 1/25 - CW: ca 17 min.

1. [CHORAL. S + ob. I, A + ob. II, T + taille, B, sm., b.c.]

B  $\frac{3}{4}$

**Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Es bleibt gerecht sein Wille;  
Wie er fängt meine Sachen an,  
Will ich ihm halten stille.  
Er ist mein Gott,  
Der in der Not  
Mich wohl weiß zu erhalten;  
Drum laß ich ihn nur walten.**

2. RECITATIVO [T, b.c.]

g-Es C

Ach Gott! wenn wirst du mich einmal  
Von meiner Leidensqual,  
Von meiner Angst befreien?  
Wie lange soll ich Tag und Nacht  
Um Hülfe schreien?  
Und ist kein Retter da!  
Der Herr ist denen allen nah,  
Die seiner Macht  
Und seiner Huld vertrauen.  
Drum will ich meine Zuversicht  
Auf Gott alleine bauen,  
Denn er verläßt die Seinen nicht.

3. ARIA [S, ob. I, b.c.]

c  $\frac{3}{8}$

Hört, ihr Augen, auf zu weinen!  
Trag ich doch  
Mit Geduld mein schweres Joch.  
Gott, der Vater, lebet noch,  
Von den Seinen  
Läßt er keinen.  
Hört, ihr Augen, auf zu weinen!

4. RECITATIVO [A, b.c.]

g-d C

Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluß;  
Und wenn der Mund vor seinen Ohren klagt  
Und ihm des Kreuzes Schmerz  
Im Glauben und Vertrauen sagt,  
So bricht in ihm das Herz,  
Daß er sich über uns erbarmen muß.  
Er hält sein Wort;  
Er saget: Klopfet an,  
So wird euch aufgetan!  
Drum laßt uns alsofort,  
Wenn wir in höchsten Nöten schweben.  
Das Herz zu Gott allein erheben!

5. ARIA [B, v. I + II, b.c.]

B  $\frac{3}{4}$

**Meinen Jesum laß ich nicht,  
Bis mich erst sein Angesicht  
Wird erhören oder segnen.**

Er allein  
Soll mein Schutz in allem sein,  
Was mir Übels kann begegnen.

W odróżnieniu od obu dzieł o tym samym początku tekstu, BWV 99 i 100, dzieło to nie jest kantatą chorałową, lecz utworem skomponowanym do tekstu o niezwyklej formie: wprawdzie na początku jest chorał, lecz brakuje zwyczajowego chorału końcowego. Treść poezji nieznanego autora wiąże się z Ewangelią niedzielną, nie wchodzi jednak w szczegóły: wierzący może ufać, że jego prośba o ratunek zostanie wysłuchana, jak to potwierdzają (część 4) słowa z Kazania na górze „kołaczcie, a będzie wam otworzono” (Mat. VII, 7). Toteż, jak mówi część piąta aluzją do I Księgi Mojżeszowej XXXII, 27 {bądź 26} („Nie puszcze cię, aż mi będziesz błogosławił”), nie puszcze Jezusa i zaufam jego opiece\*.

Bach skomponował tę kantatę na 10 listopada 1726 r., co do czasu powstania jest więc środkową z trzech kantat o tym samym początku tekstu (BWV 99: 1724, BWV 100: około 1732/1735), zarazem ma z tych trzech kantat (o ile dozwolone jest porównywanie dzieł przypadkowo mających ten sam początek tekstu) najbardziej intymny charakter; nie tylko jest najkrótsza, lecz także nastrojona najbardziej kameralnie.

Charakter ten objawia się szczególnie we wstępnym chórze. Formalnie jest on zbliżony do części otwierających kantaty chorałowe: partia chóru z melodią pieśni w sopranie wprowadzona jest wers po wersie w samodzielnej partii instrumentalnej. Jednakże doniosłość „części instrumentalnej” jest znacznie uszczuplona, tworzą ją tylko smyczki, podczas gdy oboje (obój I, II, i taille) idą z głosami wokalnymi. I nawet wśród smyczków tak dalece dominują pierwsze skrzypce, że praktycznie mamy przed sobą instrumentowaną partię basu generalnego ze skrzypcami obbligato - wyraźna różnica w stosunku do kantat chorałowych, w których koncertująca wymienna gra instrumentów tak silnie jest uwydatniona! Także partia chórowa jest przeważnie akordowo-homofoniczna, tylko ostatni wers jest swobodnie polifoniczny i (pod długo wytrzymywanym końcowym dźwiękiem melodii pieśni) bardziej rozwinięty. Urok tego utworu polega jednak głównie na wręcz „mówiącej” tematyce skrzypiec, przy pomocy której Bach, tak się nam wydaje, odtworzył muzycznie wahanie się między zwątpieniem a zaufaniem do Boga. To niemal dramatyczne piętno wzmocnione jest dzięki temu, że chór i smyczki podczas obu Stollen pieśni występują na przemian po sobie, a dopiero w Abgesang występują razem jednocześnie.

Następują teraz dwa człony, każdy złożony z recytatywu i arii, o recytatywach skomponowanych jako proste secco. Także arie są podobne pod względem techniki kompozycji: obie zawierają instrumentalne partie obbligato: pierwszą (część 3) wykonuje obój solo, drugą (część 5) chór skrzypiec (I i II). Aby jednak podkreślić zamykający charakter drugiej arii, i zarazem zrekompensować nieobecność końcowego chorału, Bach pozwala, aby jej początkowy wers „Meinen Jesum laß ich nicht” był śpiewany na nieco odmienioną melodię pieśni Christiana Keymanna (1658) o takim samym tytule:

\* Początek części piątej w tłumaczeniu brzmi (przyp. tłum.):

„Nie puszcze Jezusa mego  
Nim mnie wpierw oblicze jego  
Nie wysłucha bądź nie pobłogosławi.”



Choral:

Mei - nen Je - sum laß ich nicht

początek partii wokalne

Basso

Mei - nen Je - sum laß ich nicht

Nadaje to arii dwojaką funkcję: jest ona zarazem osobistą wypowiedzią poszczególnego chrześcijanina, co odzwierciedla forma arii, śpiew solowy, forma wypowiedzi w pierwszej osobie, ekspresyjnie ozdobiona melodia pieśni, zarazem jednak jest także wypowiedzią zgromadzonej gminy, o czym świadczy chorałowa melodia symbolizująca Kościół założony przez Chrystusa.

### Ich habe meine Zuversicht - BWV 188

NBA I/25 - CW: ca 29 min.

1. [SINFONIA. Ob. I, II, taille, sm., org. obbl., b.c.]

d [C]

2. ARIA [T, ob. I, sm., b.c.]

F  $\frac{3}{4}$

Ich habe meine Zuversicht

Auf den getreuen Gott gericht',

Da ruhet meine Hoffnung feste.

Wenn alles bricht, wenn alles fällt,

Wenn niemand Treu und Glauben hält,

So ist doch Gott der allerbeste.

3. RECITATIVO [B, b.c.]

C-C C,  $\frac{6}{8}$

Gott meint es gut mit jedermann

Auch in den allergrößten Nöten.

Verbirget er gleich seine Liebe,

So denkt sein Herz doch heimlich dran,

Das kann er niemals nicht entziehen;

Und wollte mich der Herr auch töten,

So hoff ich doch auf ihn.

Denn sein erzürntes Angesicht

Ist anders nicht

Als eine Wolke trübe,

Sie hindert nur den Sonnenschein,

Damit durch einen sanften Regen

Der Himmelsseggen

Um so viel reicher möge sein.

Der Herr verwandelt sich in einen grausamen,

Um desto tröstlicher zu scheinen;

Er will, er kanns nicht böse meinen.

Drum laß ich ihn nicht, er segne mich denn.

4. ARIA [A, org. obbl., vc.]

e C

Unerforschlich ist die Weise,

Wie der Herr die Seinen führt.

Selber unser Kreuz und Pein

Muß zu unserm Besten sein

Und zu seines Namens Preise.

5. RECITATIVO [S, sm., b.c.]

C-a C

Die Macht der Welt verlieret sich.

Wer kann auf Stand und Hoheit bauen?

Gott aber bleibet ewiglich,

Wohl allen, die auf ihn vertrauen!

6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+instr.)]

a c

**Auf meinen lieben Gott**

**Trau ich in Angst und Not;**

**Er kann mich allzeit retten**

**Aus Trübsal, Angst und Nöten;**

**Mein Unglück kann er wenden,**

**Steht alls in seinen Händen.**

Kantata należy do tego rocznika, którego teksty opublikował w 1728 r. Picander (49-), ulubiony przez Bacha lipski poeta. Kompozycja zatem powstała zapewne w 1728 r. lub wkrótce potem. Tak jak i pozostałe zachowane kantaty z tego rocznika (50), przekazana została jedynie w stanie niekompletnym; a w tym właśnie przypadku wychodzi szczególnie jaskrawo na jaw cała zawstydzająca głupota potomności: autograf partytury Bacha został mianowicie pocięty na niezliczone paski, czy to z chęci zysku (aby przy sprzedaży osiągnąć wyższe sumy), czy to że właściciel chciał możliwie wielu przyjaciółom ofiarować relikwię „wielkiego Sebastiana”. Resztki partytury znajdują się dzisiaj w posiadaniu bibliotek w Berlinie, Eisenach, Paryżu, Waszyngtonie (USA) i Wiedniu, jak również w różnych prywatnych rękach; jednak większa część, a z nią prawie cała sinfonia, jest zapewne na zawsze stracona. Jednak podczas gdy części 2 do 6 dały się uzupełnić z późniejszych odpisów, to o sinfonii wiemy zaledwie, że muzycznie odpowiada trzeciej części dzieła znanego jako *Koncert klawesynowy d-moll* BWV 1052 (jego forma pierwotna w postaci koncertu skrzypcowego również zaginęła<sup>120</sup>), że wymagała organów obbligato i że do kompozycji doszły ponadto trzy oboje (obój I, obój II i taille), których partie, z wyjątkiem ostatnich taktów, nie zachowały się. Kantata jest dziś zatem wykonywana zazwyczaj bez wstępnej sinfonii.

Picander nawiązuje swym tekstem bardzo luźno do niedzielnej Ewangelii, biorąc z niej tylko ogólną naukę, że zaufanie do Boga zostanie wynagrodzone, nawet jeśli mogłoby się przejściowo wydawać, że Bóg jest okrutny. Podobnie jak nieznaną autor poetyckiego tekstu kantaty 98 z 1726 r., także Picander wplata na koniec pierwszego recytatywu (część 3) nawiązanie do Pierwszej Księgi Mojżeszowej XXXII, 27 {bądź 26} („Nie puszcze cię, aż mi będziesz błogosławił”). Zakończenie stanowi pierwsza strofa pieśni „Auf meinen lieben Gott” (Lubeka, przed 1603).

Sama kompozycja charakteryzuje się pewną prostotą, która skłoniła niektórych badaczy do powątpiewania w autentyczność dzieła. Nie wydaje się to jednak uzasadnione. Posiadamy nie tylko autograf partytury (nawet jeśli tylko we fragmentach); także obiekcja, że Bach mógł być przepisać obce dzieło, daje się odeprzeć wskazaniem na roboczy charakter zapisu, jak również na własny styl Bacha: za autorstwem Bacha przemawiają typowe cechy utworu, jak wielokrotne ponowne stosowanie partii ritornelu w śpiewanych odcinkach arii, a za nieposłedni dowód może być uznana zapowiedź Picandra w przedmowie do wydanego drukiem tekstu rocznika, gdzie wyraźnie jest mowa o tym, że ewentualne niedostatki tekstu może zrekompensować „słodcy niezrównanego pana kapelmistrza Bacha”. Co najwyżej można by zostawić otwartą kwestię, czy ta lub inna część nie mogła powstać podczas nauczania, jako poniekąd wspólne dzieło ucznia i nauczyciela, także tu nie mamy jednak żadnych punktów zaczepienia.

<sup>120</sup> Rekonstrukcja tego koncertu skrzypcowego znajduje się w NBA VII/7, 3-.

Pierwsza aria, następująca po - w większości zaginionej - części koncertu z organami obligato, to utwór na smyczki w pełnej obsadzie głosów, z bądź wspomagającymi, bądź solowo usamodzielniającymi się obojami. Wstępny ritornel sprawia taneczne wrażenie i zbliżony jest do poloneza z *VI Suity francuskiej*. Jego periodyczna budowa oscyluje między ugrupowaniem dwu- i trzytaktowym (dwa razy po 2 + 2 + 3 takty), cecha przydająca utworowi wrażenia unoszenia się, swobody. Tenor podejmuje w części A tę tematykę, niekiedy nawet podąża w oktawach z górnym głosem instrumentalnym, przez co utwór sprawia nieskrępowane i beztroskie wrażenie. Stosunkowo krótka część środkowa z tekstem „Wenn alles bricht, wenn alles fällt, wenn niemand Treu und Glauben hält” („Gdy wszystko się kruszy, gdy wszystko pada, gdy nikt wierności i wiary nie dotrzymuje”) przynosi zmianę nastroju: tekst komentują żywe figuracje smyczków i opadające w dół motywy obojów i tylko w końcowym wersie tej części „so ist doch Gott der allerbeste” („Bóg przecież najlepszy jest”) znamienne powraca tematyka części głównej.

Jako część trzecia następuje prosty recytatyw secco przechodzący w końcowym zdaniu parafrazującym I Księgę Mojżeszową XXXII, 27 {bądź 26} do ariosa (zmiana metrum).

W instrumentacji drugiej arii (część 4), najdonioślejszej chyba części kantaty, mamy tylko organy obligato, których dolny głos grany jest także przez wiolonczelę stanowiącą jakby continuo. Również ta aria utrzymana jest w unoszącym rytmie, przy czym środkiem muzycznym jest tym razem synkopowany początek tematu oraz różnorako rytmicznie rozczłonkowane, wijące się figury górnego głosu organów.

Krótki recytatyw poprzedzający prosty końcowy chorał wyposażony jest w smyczki, które związłymi, lecz poglądowymi figurami odzwierciedlają znikomość mocy ziemskich (tremola) i wieczność Boga (wytrzymywane tony, kroczące figury akompaniamentu).

## *Dwudziesta druga niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Fil. I, 3-11 (podziękowanie i modlitwa św. Pawła za zbór w Filipi)

EWANGELIA: Mat. XVIII, 23-35 (przypowieść o złym słudze)

### **Was soll ich aus dir machen, Ephraim - BWV 89**

NBA I/26 - CW: ca 14 min.

1. ARIA [B, cor., ob. I, II, sm., b.c.] c c  
 „Was soll ich aus dir machen, Ephraim? Soll ich dich schützen, Israel?  
 Soll ich nicht billig ein Adama aus dir machen  
 und dich wie Zeboim zurichten?  
 Aber mein Herz ist anders Sinnes, meine Barmherzigkeit ist zu brünstig.”
2. RECITATIVO [A, b.c.] g-d c  
 Ja, freilich sollte Gott  
 Ein Wort zum Urteil sprechen  
 Und seines Namens Spott  
 An seinen Feinden rächen.  
 Unzählbar ist die Rechnung deiner Sünden,  
 Und hätte Gott auch gleich Geduld,  
 Verwirft doch dein feindseliges Gemüte  
 Die angebotne Güte  
 Und drückt den Nächsten um die Schuld;  
 So muß die Rache sich entzünden.

3. ARIA [A, b.c.] d c  
 Ein unbarmherziges Gerichte  
 Wird über dich gewiß ergehn.  
 Die Rache fängt bei denen an,  
 Die nicht Barmherzigkeit getan,  
 Und machet sie wie Sodom ganz zunichte.
4. RECITATIVO [S, b.c.] F-B c  
 Wohlan! mein Herze legt Zorn, Zank und Zwietracht hin;  
 Es ist bereit, dem Nächsten zu vergeben.  
 Allein, wie schrecket mich mein sündenvolles Leben,  
 Daß ich vor Gott in Schulden bin!  
 Doch Jesu Blut  
 Macht diese Rechnung gut,  
 Wenn ich zu ihm, als des Gesetzes Ende,  
 Mich gläubig wende.
5. ARIA [S, ob. I, b.c.] B g  
 Gerechter Gott, ach, rechnest du?  
 So werde ich zum Heil und Seelen  
 Die Tropfen Blut von Jesu zählen.  
 Ach! rechne mir die Summe zu!  
 Ja, weil sie niemand kann ergründen,  
 Bedeckt sie meine Schuld und Sünden.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] g c  
**Mir mangelt zwar sehr viel,  
 Doch, was ich haben will,  
 Ist alles mir zugute  
 Erlangt mit deinem Blute,  
 Damit ich überwinde  
 Tod, Teufel, Höll und Sünde.**

Tekst kantaty nawiązuje do Ewangelii niedzielnej i jawiącemu się w niej kontrastowi między ludzką winą i boską łaską. Dzieło otwiera spokrewniony treściowo cytat z Biblii, Oz. XI, 8; z czterech następujących potem części utrzymanych w swobodnej poezji, pierwszy podwójny człon recytatyw - aria traktuje o niewybaczalnej grzeszności człowieka, który sam nie jest gotów przebaczać (część 2 i 3), drugi - o objawionej w ofiarnej śmierci Jezusa boskiej miłości, która zakrywa wszelką winę (część 4 i 5). Końcowy chorał jeszcze raz ujmuje ten kontrast ludzkiej ułomności i boskiej łaski słowami siódmej strofy pieśni „Wo soll ich fliehen hin” Johanna Heermanna (1630).

Nieznany poeta wplótł do swego tekstu szereg aluzji biblijnych. Część trzecia okazuje się w dużej mierze parafrazą Listu św. Jakuba II, 13 („Albowiem sąd bez miłosierdzia będzie temu, co nie czynił miłosierdzia”). Zwrot o Jezusie jako „końcu zakonu” („Gesetzes Ende”) w części czwartej pochodzi ze znanego ustępu Listu do Rzymian X, 4; wielokrotnie są poza tym nawiązania do samego czytania z Ewangelii, np. w części drugiej (przedostatni wers): „... dusił go mówiąc: Oddaj, coś winien”.

Bach skomponował tę kantatę w czasie swego pierwszego roku w Lipsku na 24 października 1723 r. Z instrumentów, poza dwoma obojami, smyczkami i continuo, wymagany jest znów, jak w kantacie BWV 162 i 109, róg, dla którego Bach w części pierwszej - najwidoczniej dopiero przy rozpisywaniu głosów - dokomponował mało ważny głos uzupełniający, i który w części szóstej wzmacnia melodię chorału. Widać Bach miał w tych tygodniach do dyspozycji dęciście, któremu chciał dać zajęcie, choć odważał się powierzać mu jedynie łatwe zadania.

Część wstępna, to solo basowe, jedno z tych skomponowanych do tekstu Biblii, stojących formalnie między ariosem a arią (39-). Trudno powiedzieć, czy nagłówek „Aria” dla tej części wsparty kilkoma uwagami „tacet” w głosach (pisanymi przez kopistę Bacha) jest autoryzowany przez Bacha. Na pokrewieństwo z arią wskazuje nacechowany tematycznie ritornel, z którego poszczególne odcinki powracają potem w części wokalne, kiedy to chór zostaje w nie wbudowany (31-). Budowa formalna zbliżona jest natomiast bardziej do ariosa, ponieważ poszczególne odcinki tekstu wykonywane są kolejno i bez da capo. Zakończenie stanowi więc tylko wbudowanie ostatniego odcinka wokalnego w pełny cytat ritornelu oraz czysto instrumentalne da capo ritornelu. W obrębie ritornelu zyskuje na znaczeniu motyw, który być może ma oddawać niezdecydowanie, otwarte pytanie tekstu, gdyż podobnie brzmi on w *Pasji wg. św. Jana* w chórze „Lasset uns den nicht zerteilen” („nie krajmy jej”) na słowie „losen” („losujmy”). Na początku utworu występuje on w continuo:



Pozostałe części są uderzająco skąpo instrumentowane: najpierw idą trzy części z akompaniamentem continua (2-4), potem aria z obojem obbligato, i dopiero prosty chorał końcowy wymaga znów całego składu instrumentów.

Pośrodku trzech utworów z towarzyszeniem continua znajduje się, obramowana recytatywami, aria altowa (część 3) „Ein unbarmherziges Gerichte” („Bezlitosny sąd”), której wyrazisty temat pojawia się najpierw w ritornelu continua, a później podjęty zostaje przez alt. Część środkowa przynosi żywe, namiętne koloratury; zakończenie stanowi mocno zmienione, swobodne da capo. Z obu obramowujących recytatywów, pierwszy (część 2) utrzymany jest jako proste secco; drugi (część 4), zaczynający się również jako secco, ma ariosowe zakończenie. Uwydatnia ono zwrot w treści; od groźby sądu prowadzi do pociechy, która stanowi treść części piątej.

W owej drugiej arii, podobnie jak w pierwszej, ritornelowa melodia oboju przejęta zostaje przez głos wokalny (w wokalnym uproszczeniu); ale śpiewna prostota tego rozluźnionego, sprawiającego prawie taneczne wrażenie utworu, stanowi efektowny kontrast z kunsztowną ekspresywnością pierwszej arii.

Prosty utwór chorałowy kończy dzieło.

### Mache dich, mein Geist, bereit - BWV 115

NBA 1/26 - CW: ca 22 min.

1. CHORAL [S + cor., A, T, B, fl. tr., ob. d'am., sm. in unisono, b.c.]

G  $\frac{6}{4}$

Mache dich, mein Geist, bereit,

Wache, fleh und bete,

Daß dich nicht die böse Zeit

Unverhofft betrete;

Denn es ist

Satans List

Über viele Frommen

Zur Versuchung kommen.

2. ARIA [A, ob. d'am., sm., b.c.]

e  $\frac{3}{4}$

Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?

- Ermuntre dich doch!  
 Es möchte die Strafe dich plötzlich erwecken  
 Und, wo du nicht wachest,  
 Im Schläfe des ewigen Todes bedecken.
3. RECITATIVO [B, b.c.] G-h C  
 Gott, so vor deine Seele wacht,  
 Hat Abscheu an der Sünden Nacht;  
 Er sendet dir sein Gnadenlicht  
 Und will vor diese Gaben,  
 Die er so reichlich dir verspricht,  
 Nur offene Geistesaugen haben.  
 Des Satans List ist ohne Grund,  
 Die Sünder zu bestrecken;  
 Brichst du nun selbst den Gnadenbund,  
 Wirst du die Hülfe nie erblicken.  
 Die ganze Welt und ihre Glieder  
 Sind nichts als falsche Brüder;  
 Doch macht dein Fleisch und Blut hiebei  
 Sich lauter Schmeichelei.
4. ARIA [S, fl. tr., vc. picc., b.c.] h C  
**Bete aber auch dabei**  
**Mitten in dem Wachen!**  
 Bitte bei der großen Schuld  
 Deinen Richter um Geduld,  
 Soll er dich von Sünden frei  
 Und gereinigt machen!
5. RECITATIVO [T, b.c.] h-G C  
 Er sehnet sich nach unserm Schreien,  
 Er neigt sein gnädig Ohr hierauf;  
 Wenn Feinde sich auf unsern Schaden freuen,  
 So siegen wir in seiner Kraft:  
 Indem sein Sohn, in dem wir beten,  
 Uns Mut und Kräfte schafft  
 Und will als Helfer zu uns treten.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] G C  
**Drum so laßt uns immerdar**  
**Wachen, flehen, beten,**  
**Weil die Angst, Not und Gefahr**  
**Immer näher treten;**  
**Denn die Zeit**  
**Ist nicht weit,**  
**Da uns Gott wird richten**  
**Und die Welt vernichten.**

Bach skomponował tę chorałową kantatę (40-) na 5 listopada 1724 r. Podstawę tekstu stanowi licząca 10 strof pieśń Johanna Burcharda Freysteina (1695), której myśl przewodnia, wezwanie do czujności i modlitwy, ma tylko luźne związki z niedzielną Ewangelią. Centralnym punktem tekstu naszej kantaty nie jest sedno przypowieści, kontrast między łaską Boga a człowieczym brakiem zmiłowania, lecz wybrany z niej aspekt cząstkowy: królewskie wezwanie do zdania rachunku trafia na „złego sługę” nieprzygotowanego; należy więc być gotowym, kiedy Pan przyjdzie i zażąda od nas zdania rachunku. Za zachętę do wyboru tej pieśni na tę niedzielę mógł posłużyć ustęp taki jak Łukasz XXI, 36: „Czuwajcie więc, modląc się cały czas, abyście mogli ująć przed tym wszystkim, co nastanie...”.

Nieznany autor tekstu zachował początkową i końcową strofę pieśni Freysteina, przetworzył natomiast pozostałe tak, że część druga utworzona została ze strofy 2, część trzecia ze strof 3-6, część czwarta ze strofy 7, i część piąta ze strof 8-9. Oba początkowe wersy siódmej strofy zostały dosłownie zachowane jako główna część drugiej arii. Treścią pierwszego podwójnego członu aria - recytatyw (część 2, 3) jest więc wezwanie do czuwania, drugiego (część 4, 5) - wezwanie do modlitwy.

Chór wstępny utrzymany jest w ulubionej przez Bacha formie: melodia chorałowa - pieśń śpiewana była na melodię „Straf mich nicht in deinem Zorn” - znajduje się w sopranie wzmocnionym przez róg i podtrzymywana jest, imitacyjnie bądź homofonicznie, przez pozostałe głosy wokalne. Partia wokalna wprowadzana jest wers po wersie w samodzielnej partii orkiestry. Godne uwagi we wstępnej części tej kantaty jest, że skrzypce I i II oraz wiola występujące unisono przeciwstawione są drewnianym instrumentom dętym tak, że instrumenty tworzą kwartet składający się z fletu poprzecznego, oboju miłosnego, skrzypiec + wioli, oraz continua. Układ ten w przebiegu utworu ulega pewnym odmianom: ritornel wstępny rozpoczyna się dwugłosowo, drewniane instrumenty dęte dołączają dopiero w jego drugiej połowie, tak że wstęp podzielony jest na sześciotaktową duetową część *a* i pięciotaktową kwartetową część *b*. Wspólny dla obu jest tylko motyw początkowy, który także później odgrywa ważną rolę, choć nie wykazuje żadnego pokrewieństwa z melodią chorałową:



Skrócony do ósemek, dostarcza także materiału motywicznego dla imitacyjnej struktury wokalnego układu głosów dolnych w 1, 3 i 7 wersie pieśni. W interludium po siódmym wersie struktura partii instrumentalnej zmienia się, może aby obrazowo przedstawić panoszenie się szatana: oba drewniane instrumenty dęte łączą się teraz wykonując unisono 6 początkowych taktów *a* (przeniesionych do dominanty), a smyczki, nowo wprowadzonym motywem tumultu o ożywionej figuracji szesnastek, poszerzają układ z pierwotnych dwóch głosów do trzech. Następuje potem partia chórowa ostatniego wersu pieśni, a jako ritornel końcowy - przedstawione da capo wstępu: *b a*, przy czym *a*, wzbogacone nie tylko o motyw tumultu (teraz we flecie), lecz także o uzupełniający głos oboju i rozszerzone do czterogłosowości, przynosi zakończenie w pełnej obsadzie głosów.

Część druga, utwór z udziałem smyczków i czasami towarzyszącym, a czasami koncertującym obojem miłosnym, pomyślana jest w ścisłym związku z tekstem. Część główną stanowi melancholijne siciliano („adagio”), niewątpliwie kołysanka „schläfrigen Seele” („sennej duszy”). Część środkowa zbudowana jest z wykorzystaniem wewnętrznego kontrastu i składa się z odcinka allegro ostrzegającego przed nagłą karą, oraz drugiego odcinka, utrzymanego w początkowym adagio, które teraz oddaje „Schlaf des ewigen Todes” („sen wiecznej śmierci”).

Recytatyw secco (część 3) prowadzi do drugiej arii (część 4), która, tak jak pierwsza, utrzymana jest w spokojnym tempie („molto adagio”); jednak zwartej strukturze pierwszej przeciwstawiony jest teraz przejrzysty układ kwartetu, utworzony przez oba koncertujące instrumenty obbligato - flet poprzeczny i wiolonczelę piccolo (44-) - oraz sopran i proste, podtrzymujące basy continua. Wyrazisty temat instrumentalny (a) i jego nie mniej wyrazisty kontrapunkt (b) obecne są nieustannie w całym utworze:

Flauto traverso  
Violoncello piccolo

Również sopran przejmuję ten temat (a). Nie korzysta Bach z możliwości, gdzie indziej wielokrotnie stosowanej, aby do cytatu z tekstu chorału „Bete aber auch dabei mitten in dem Wachen” („Módl się jednak także i pośrodku czuwania”) zaśpiewać należącą do tych wersów melodię pieśni lub przynajmniej pozwolić jej zabrzmieć. Spośród arii skomponowanych przez Bacha utwór ten, ze swą niezwykłą instrumentacją i rozległym wykorzystaniem rejestru najwyższego (flet), rejestru sopranu (głos wokalny), tenoru (wiolonczela piccolo) i basu (continuo), ma dla słuchacza szczególny urok.

Tylko na bardzo krótko dochodzi do głosu pocieszenie podnoszące zbór na duchu; zajmuje tylko koniec części piątej skomponowanej jako recytatyw secco i jest przez Bacha uwytatnione ariosowym rozwinięciem na słowach „und will als Helfer zu uns treten” („i z pomocą nam pospieszy”). Zamykający prosty utwór chorałowy - z bardzo luźno tkanym basem - prowadzi potem znów do zasadniczego tematu kantaty, „Wachen, Flehen, Beten” („czuwania, błagania, modlitwy”).

### Ich armer Mensch, ich Sündenknecht - BWV 55

NBA I/26 - CW: ca 15 min.

1. ARIA [T, fl. tr., ob. d'am., v. I, II, b.c.]

**g** **8**

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,  
Ich geh vor Gottes Angesichte  
Mit Furcht und Zittern zum Gerichte.  
Er ist gerecht, ich ungerecht.  
Ich armer Mensch, ich Sündenknecht!

2. RECITATIVO [T, b.c.]

**c-d** **C**

Ich habe wider Gott gehandelt  
Und bin demselben Pfad,  
Den er mir vorgeschrieben hat,  
Nicht nachgewandelt.  
Wohin? soll ich der Morgenröte Flügel  
Zu meiner Flucht erkiesen,  
Die mich zum letzten Meere wiesen,  
So wird mich doch die Hand des Allerhöchsten finden  
Und mir die Sündenrute binden.  
Ach ja!  
Wenn gleich die Höll ein Bette  
Vor mich und meine Sünden hätte,  
So wäre doch der Grimm des Höchsten da.  
Die Erde schützt mich nicht,  
Sie droht mich Scheusal zu verschlingen;  
Und will ich mich zum Himmel schwingen,  
Da wohnt Gott, der mir das Urteil spricht.

3. ARIA [T, fl. tr., b.c.]

**d** **C**

Erbarme dich!  
Laß die Tränen dich erweichen,



Laß sie dir zu Herzen reichen;  
 Laß um Jesu Christi willen  
 Deinen Zorn des Eifers stillen!  
 Erbarme dich!

## 4. RECITATIVO [T, sm., b.c.]

B-B C

Erbarme dich!  
 Jedoch nun tröst ich mich.  
 Ich will nicht für Gerichte stehen  
 Und lieber vor dem Gnadenhron  
 Zu meinem frommen Vater gehen.  
 Ich halt ihm seinen Sohn,  
 Sein Leiden, sein Erlösen für,  
 Wie er für meine Schuld  
 Bezahlet und genug getan,  
 Und bitt ihn um Geduld,  
 Hinfüro will ichs nicht mehr tun.  
 So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

## 5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

B C

**Bin ich gleich von dir gewichen,  
 Stell ich mich doch wieder ein;  
 Hat uns doch dein Sohn verglichen  
 Durch sein Angst und Todespein.  
 Ich verleugne nicht die Schuld,  
 Aber deine Gnad und Huld  
 Ist viel größer als die Sünde,  
 Die ich stets bei mir befinde.**

Utwór, z wyjątkiem końcowej chórowej części, jest przewidziany na tenor i powstał, jak szereg dalszych kantat solowych Bacha, w 1726 roku; 17 listopada tegoż roku został wykonany po raz pierwszy. Nieznany autor tekstu nawiązuje bezpośrednio do niedzielnej Ewangelii o złym słudze, której charakterystyczna antyteza (miłosierdzie Boga, zatwardziałość człowieka) powraca w słowach wstępnej arii „Er ist gerecht, ich ungerecht” („On sprawiedliwy, jam niesprawiedliwy”). Także układ całości kantatowej poezji związany jest z tym przeciwstawieniem: dwie części (część 1 i 2) traktują o grzeszności człowieka, a dwie (część 3 i 4) o litości Boga. W części drugiej poeta dla opisanja wszechobecności Boga sięga do obrazów z Psalmu CXXXIX, wiersza 7-10. Części drugiej pary złączone są wspólnym tekstem początkowym „Erbarme dich” („Ulituj się”); słowa te, jak również następująca potem strofa chorału „Bin ich gleich von dir gewichen” („Choć od Ciebie oddalony”) - szósta strofa pieśni „Werde munter, mein Gemüte” Johanna Rista (1642) - przywodzą na myśl spokrewnione tekstowo części *Pasji wg. św. Mateusza* powstałej niedługo potem.

Kompozycja Bacha w uderzający sposób faworyzuje drewniane instrumenty dęte. W arii wstępnej flet poprzeczny i obój miłosny oraz skrzypce I i II koncertują w wielokrotnych tercjach i sekstach paralelach. Wraz z continuo powstaje utwór pięciogłosowy, rozszerzony z wejściem tenoru do sześciogłosowego. Polifoniczna tkanina głosów w połączeniu z faworyzowaniem rejestru dyszkantu (wiola nie jest użyta) i eksponowane wysokie rejestry dużych odcinków partii tenoru nie tylko czynią utwór nadzwyczaj gęstym, lecz przywołują zarazem także wyobrażenie wijącego się grzesznika, który na próżno prostuje się pod swym brzemieniem grzechów, nie mogąc się odeń uwolnić. Spójrzmy np. na muzyczne opracowanie słów „ich Sündenknecht” („grzechu jam niewolnik”). Szczególnie często w różnych położeniach występują dwie formy:



i



Po recytatywie secco (część 2) następuje aria „Erbarme dich” („Ulutuj się”) z fletem obbligato, utwór o podobnej pełni wyrazu jak aria wstępna; teraz jednak w miejsce obrazu wijącego się grzesznika występują błagalne gesty, muzycznie oddane przez skok o sekstę w górę i opadające kroki sekundowe, przez pełne wyrazu wirtuozowskie pasaże fletu i częste użycie neapolitańskiego akordu sekstowego. Różnorakie, wciąż zmieniające się melodyczne przybranie słów „Erbarme dich” sięga aż po następujący potem recytatyw (część 4), którego wytrzymywane akordy smyczków przynoszą spokój, jaki grzesznik znajduje we wspomnieniu męki Chrystusa. Tą samą pociechą promieniuje czterogłosowy chorał końcowy, którego układ jest bardziej umiarkowany w wyrazie, niż muzyczne opracowanie tej samej strofy w *Pasji wg. św. Mateusza*.

### Dwudziesta trzecia niedziela po Trójcy Św.

EPISTOLA: Fil. III, 17-21 (nasza ojczyzna jest w niebie)

EWANGELIA: Mat. XXII, 15-22 (podchwytliwe pytanie faryzeuszy do Jezusa: godzi się dawać czynsz cesarzowi?)

### Nur jedem das seine - BWV 163

NBA I/26 - CW: ca 18 min.

1. ARIA [T, sm.<sup>121</sup>, b.c.]

h c

Nur jedem das Seine!  
 Muß Obrigkeit haben  
 Zoll, Steuern und Gaben,  
 Man weigre sich nicht  
 Der schuldigen Pflicht!  
 Doch bleibet das Herze dem Höchsten alleine.

2. RECITATIVO [B, b.c.]

G-a c

Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben;  
 Wir haben, was wir haben,  
 Allein von deiner Hand!  
 Du, du hast uns gegeben  
 Geist, Seele, Leib und Leben  
 Und Hab und Gut und Ehr und Stand!  
 Was sollen wir  
 Denn dir  
 Zur Dankbarkeit dafür erlegen,  
 Da unser ganz Vermögen  
 Nur dein und gar nicht unser ist?  
 Doch ist noch eins, das dir, Gott, wohlgefällt!  
 Das Herze soll allein,  
 Herr, deine Zinsemünze sein!

<sup>121</sup> Podanie w BG 33 oboju miłosnego w obsadzie jest błędne.

- Ach! aber ach! ist das nicht schlechtes Geld?  
Der Satan hat dein Bild daran verletzet,  
Die falsche Münz ist abgesetzt.
3. ARIA [B, vc. obbl. I, II, b.c.] e C  
Laß mein Herz die Münze sein,  
Die ich dir, mein Jesu, steure!  
Ist sie gleich nicht allzu rein;  
Ach! so komm doch und erneure,  
Herr, den schönen Glanz bei ihr!  
Komm! arbeite, schmelz und præge,  
Daß dein Ebenbild bei mir  
Ganz erneuert glänzen möge.
4. RECITATIVO [S, A, b.c.] h-D C  
Ich wollte dir,  
O Gott, das Herze gerne geben!  
Der Will ist zwar bei mir;  
Doch Fleisch und Blut will immer widerstreben,  
Dieweil die Welt  
Das Herz gefangen hält;  
So will sie sich den Raub nicht nehmen lassen;  
Jedoch ich muß sie hassen,  
Wenn ich dich lieben soll!  
So mache doch mein Herz mit deiner Gnade voll,  
Leer es ganz aus von Welt und allen Lüsten  
Und mache mich zu einem rechten Christen.
5. ARIA [S, A, sm. in unisono, b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
Nimm mich mir  
Und gib mich dir,  
Nimm mich mir und meinem Willen,  
Deinen Willen zu erfüllen!  
Gib dich mir mit deiner Güte,  
Daß mein Herz und mein Gemüte  
In dir bleibe für und für,  
Nimm mich mir und gib mich dir!
6. CHORAL [zachowany tylko b.c.] D C  
**Führ auch mein Herz und Sinn  
Durch deinen Geist dahin,  
Daß ich mög alles meiden,  
Was mich und dich kann scheiden,  
Und ich an deinem Leibe  
Ein Gliedmaß ewig bleibe.**

Tekst pochodzi z rocznika „Evangelisches Andachts-Opffer” Salomona Francka z 1715 r. (1727-), a 24 listopada tegoż roku Bach wykonał swą kantatę po raz pierwszy. Treść wiąże się ściśle z czytaniem z Ewangelii: aria wstępna jest parafrazą odpowiedzi Jezusa faryzeuszom, a w niej zaś w następujących potem częściach poeta dołącza swe rozważania. Serce jest „monetą czynszową”, którą winniśmy oddać Bogu; lecz niestety często wybity na niej jest nie wizerunek Boga, lecz wizerunek fałszywy pozbawiający monetę wartości (część 2). Stąd prośba do Boga, aby wyrzył w sercu na nowo swój wizerunek (część 3). Dydaktyczne to porównanie zostaje w obu następujących teraz częściach poniechane. Chrześcijanin uznaje - mając tu wsparcie np. w słowach św. Pawła w Liście do Rzymian VII, 15 -, że dobra, którego pragnie, nie czyni (część 4), dlatego prosi, aby było mu dane wypełniać wolę Boga (część 5). Prośbę tę uzupełnia także końcowy chorał, ostatnia strofa pieśni „Wo soll ich fliehen hin” Johanna Hermannna (1630).

Kompozycja Bacha reprezentuje styl kameralny charakterystyczny szczególnie dla kantat weimarskich z 1715 r. Instrumenty ograniczone są do smyczków i continua (w głosach oryginalnych - zaginionych - mogły być przewidziane wspomagające dęte instrumenty drewniane; samodzielnie prowadzone nie występują nigdzie); chór pojawia się tylko w chorale końcowym - o ile także ten nie był śpiewany tylko przez czterech solistów.

We wstępnej arii pierwszy wers tekstu wysunięty jest na czoło wokalne części A jako „dewiza”:



Lecz motyw ten rozbrzmiewa nie tylko w części wokalne, lecz już zaraz na początku instrumentalnego ritornelu, najpierw w basach, potem w pierwszych skrzypcach; powraca w środkowej części ritornelu w takim samym następstwie i dominuje również w dalszym przebiegu całego utworu: instrumenty zatem także cytują ustawicznie hasło kantaty „Nur jedem das Seine” („Każdemu co jego”).

Recytatyw secco (część 2) prowadzi do drugiej arii dzieła, która ze swą obsadą, na którą składają się dwie wiolonczele i continuo, a do tego bas jako głos wokalny, stanowi zapewne unikat w aryjnej twórczości Bacha, kwartet ograniczony wyłącznie do basowego rejestru. Ożywiona figuracja obu wiolonczel nadaje utworowi ruchliwy, niemal niespokojny charakter, zaś inspirowany być może słowami tekstu: „Komm, arbeite, schmelz und präge” („Przyjdź, obrób, przetop i wyryj”). Dość długi - jak to często u Francka - tekst skłonił Bacha do przyjęcia trzech częściowego układu bez wokálnego da capo.

Jaką radość znajdował Bach w młodych latach w eksperymentowaniu widać - w niemniejszym stopniu niż w tej arii - także w następującym teraz recytatywie: ma on formę duetu; utwór jest na ogół imitacyjny, miejscami o ścisłości kanonu, jedynie bardzo rzadko znajdują się krótkie homofoniczne wstawki. Choć taka struktura utworu wyklucza charakterystyczną dla recytatywu swobodę przebiegu deklamacji w czasie, Bach osiąga przecież zauważalny kontrast między sylabicznie deklamowanym początkiem a wkraczającą coraz dalej w sferę melizmatyki drugą połową utworu - kontrast, który odpowiada zresztą stosowanej z upodobaniem przez Bacha w Weimarze formie secco z ariosowym zakończeniem.

Recytatyw ten starowi jednak zaledwie „preludium” do następującej teraz arii-duetu (część 5), której tekst zawiera modlitwę będącą konsekwencją poprzedzającego rozważania. W warstwie muzycznej Bach wzbogacił utwór melodią „Meinen Jesum laß ich nicht”, której kolejne wersy w postaci instrumentalnego cytatu dołączają do duetu wokálnego z towarzyszeniem continua. Imitacyjno-polifoniczny utwór doznaje przez to wzmocnienia w porównaniu z poprzedzającym recytatywem-ariosem o podobnej strukturze.

W części końcowej Bach zanotował w partyturze (która jako jedyna się zachowała) tylko bas generalny z adnotacją „Chorale in semplice stylo”. Niewątpliwie głosy do wykonywania zawierały rozwinięcie, prawdopodobnie w prostym, czterogłosowym układzie. Jednak na podstawie ocyfrowania utwór łatwo daje się zrekonstruować w stylu Bachowskich choraliw końcowych. Przyjęta w Weimarze własna melodia pieśni „Wo soll ich fliehen hin” (gdzie indziej śpiewana najczęściej na melodię „Auf meinen lieben Gott”) znana nam jest z szóstej części kantaty 199 „Mein Herze schwimmt im Blut”.

Prawdopodobnie Bach wykonywał wielokrotnie tę kantatę także w Lipsku, choć nie możemy tego - zwłaszcza z powodu utraty rozpisanych głosów - dowieść. W partyturze zwraca uwagę to, że wymaga od śpiewaków wyższych położeń głosów niż w pozostałych kantatach weimarskich (sopran aż do *h''*!). Przepuszczalnie tym razem wykonanie nie było, jak zazwyczaj w Weimarze, w stroju chórowym, lecz w stroju kameralnym używanym także w Lipsku.

### Wohl dem, der sich auf seinen Gott - BWV 139

NBA 1/26 - CW: ca 23 min.

1. CHORUS [CHORAL. S, A, T, B, ob. d'am. I, II, sm., b.c.] E C  
**Wohl dem, der sich auf seinen Gott**  
**Recht kindlich kann verlassen!**  
**Den mag gleich Sünde, Welt und Tod**  
**Und alle Teufel hassen,**  
**So bleibt er dennoch wohlvergnügt,**  
**Wenn er nur Gott zum Freunde kriegt.**
2. ARIA [T, v. conc. I, II, b.c.] A  $\frac{3}{4}$   
 Gott ist mein Freund; was hilft das Toben,  
 So wider mich ein Feind erhoben!  
 Ich bin getrost bei Neid und Haß.  
 Ja, redet nur die Wahrheit spärlich,  
 Seid immer falsch, was tut mir das?  
 Ihr Spötter seid mir ungefährlich.
3. RECITATIVO [A, b.c.] fis-fis C  
 Der Heiland sendet ja die Seinen  
 Recht mitten in der Wölfe Wut.  
 Um ihn hat sich der Bösen Rotte  
 Zum Schaden und zum Spotte  
 Mit List gestellt;  
 Doch da sein Mund so weisen Ausspruch tut,  
 So schützt er mich auch vor der Welt.
4. ARIA [B, ob. d'am. I + II, v., b.c.] fis C $\frac{6}{8}$   
 Das Unglück schlägt auf allen Seiten  
 Um mich ein zentnerschweres Band.  
 Doch plötzlich erscheint die helfende Hand.  
 Mir scheint des Trostes Licht von weiten;  
**Da lern ich erst, daß Gott allein**  
**Der Menschen bester Freund muß sein.**
5. RECITATIVO [S, sm., b.c.] cis-E C  
 Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir,  
 Die schwere Last der Sünden,  
 Mein Heiland läßt mich Ruhe finden.  
 Ich gebe Gott, was Gottes ist,  
 Das Innerste der Seelen.  
 Will er sie nun erwählen,  
 So weicht der Sünden Schuld, so fällt des Satans List.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] E C  
**Dahero Trotz der Höllen Heer!**  
**Trotz auch des Todes Rachen!**  
**Trotz aller Welt! mich kann nicht mehr**  
**Ihr Pochen traurig machen!**  
**Gott ist mein Schutz, mein Hilf und Rat;**  
**Wohl dem, der Gott zum Freunde hat!**

Podstawą tekstu tej chorałowej kantaty (40-), którą Bach skomponował na 12 listopada 1724 r., jest pięciostrofowa pieśń Johanna Christoha Rube (1692) o takim samym początku. Nieznany autor tekstu, jak zwykle, zachował dosłownie początkową i końcową strofę, a trzy strofy środkowe przetworzył tak, że na każdą z części 2, 4, 5 przypada po jednej strofie pieśni. Część trzecia jest swobodną wstawką stanowiącą powiązanie z niedzielną Ewangelią. Umieszczona jest - jakby w formie dygresji - w miejscu, w którym tekst pieśni przybliża się najbardziej do biblijnej relacji. Zawierzenie Bogu, tak mówi pieśń Rubego, jest tarczą we wszelkich niebezpieczeństwach (strofa 1), broni przed złością świata (strofa 2), przed wszelkim nieszczęściem (strofa 3), przed brzemieniem mych grzechów (strofa 4) i na koniec przed strachem przed śmiercią (strofa 5). Po drugiej strofie (złość świata) autor tekstu kantaty wprowadza biblijną relację jako przykład: także w podstępnie faryzeuszy objawia się złość świata, w którą Zbawiciel posyła swoich jak między wilki (por. Mat. X, 16); lecz także tu Jezus mnie chroni, „jako że usta jego tak mądrze wyrokują” (część 3, wers 6) - chodzi tu o odpowiedź faryzeuszom: „Oddawajcie co jest cesarskiego cesarzowi, a co Bożego, Bogu”. Werdyktem tym podstępny atak świata zostaje odparty.

Kompozycja Bacha została nam przekazana tylko w postaci głosów i to niestety niezupełnie kompletnych. Brakuje drugiej partii obligato do części drugiej - zapewne skrzypiec II solo - a do części czwartej posiadamy głos skrzypiec (co do pozostałych głosów por. niżej) sporządzony później przez ucznia Bacha i późniejszego jego zięcia Johanna Christoha Altnickola (w Lipsku: 1744-1748): wydaje się więc, że w 1724 r. w części tej jako drugi instrument obligato obsadzony był inny niż skrzypce instrument, może wiolonczela piccolo (44-).

Część wstępna ma układ stosowany z upodobaniem przez Bacha: chorał, śpiewany przez chór, wprowadzany jest wers po wersie w koncertującą partię orkiestry; melodia pieśni leży w sopranie. Znamienna dla części otwierającej tę kantatę jest silna zależność wszystkich głosów od chorału. Już temat wprowadzającego instrumentalnego ritornelu wyprowadzony jest z melodii chorałowej, melodii „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte”:

Violino I

początek partii wokalne

Soprano

Wohl dem, der sich auf seinen Gott

Tematyka ta utrzymana jest także w instrumentalnych interludiach i w zakończeniu, w powtórzeniu wstępnego ritornelu. W odcinkach chórowych wszystkie głosy uczestniczą (jeśli nie pauzują) w tematyce danego wersu chorału: sopran wykonuje półnutami wers pieśni, pozostałe głosy wokalne, oba oboje miłosne i continuo kontrapunktują w imitacyjnym układzie wersem pieśni skróconym do ósemek; smyczki milczą początkowo (zapewne dla lepszej słyszalności cantus firmus), a pod koniec wersu również wchodzi tematycznie, jeśli tylko zostaje im jeszcze czas dla rozwinięcia tematu (w wersie 1 i 3 tylko krótka kadencja). Tematyczna imitacja, która w „normalnym typie” wstępnych części kantat chorałowych obejmuje co najwyżej imitację wyprzedzającą do momentu wejścia głosu niosącego melodię, w oma-

wianej części pozostaje utrzymana przez cały wers i wypiera nawet koncertowanie instrumentów z własną tematyką, dla którego miejsce zostaje jeszcze tylko w interludiach.

W arii „Gott ist mein Freund” („Bóg mym przyjacielem”) Bach wywodzi materiał tematyczny z kontrastu w tekście między „Toben” („wrzawą”) nieprzyjaciela i ufego spokoju chrześcijanina pewnego przyjaźni Boga. Głosy wokalne i instrumentalne mają tę samą tematykę; we wstępnym ritornelu skrzypce I i II solo<sup>122</sup> jak również continuo wykonują przemianę partii spokojne i ruchliwe, a w części wokalne „Toben” podmalowane zostaje żywymi figurami skrzypiec. Również część środkowa utworu utrzymanego w czystej formie da capo nie przynosi żadnego uspokojenia.

Tylko osiem taktów recytatywu secco (część 3) oddziela obie arie, z których druga (część 4) także wymaga dwóch instrumentów obbligato - oboju miłosnego (I + II) i skrzypiec (por. wyżej) w postaci nam przekazanej. Płynnej figuracji pierwszej arii tu przeciwstawione są wielokrotnie zmieniające się rytmy, jej symetrycznej formie przeciwstawiona jest odniesiona do tekstu wielozłonowość, którą można, co prawda, interpretować również jako złożony wariant formy da capo: abccab'a'b'. Jeśli kontrast w pierwszej arii został przeważnie wywołany jednoczesnym przeciwstawieniem spokojego i wzburzonego głosu, to teraz pojawia się on raczej jako kontrast sukcesywny:

- a „Das Unglück schlägt ...” („Nieszczęście okuwa ...”): punktowane rytmy, „poc' allegro”
- b „Doch plötzlich erscheinest...” („Lecz nagle się zjawia ...”): melodyka oparta na trójdźwiękach, takt trójdzielny, „vivace”
- c „Mir erscheint des Trostes Licht ...” („Pojawia się mi światło otuchy ...”): płynne cantabile, odcinek z udziałem continua (instrumenty obbligato pauzują), „andante”

Ostatnie wersy tekstu („da lern ich erst ...” - „dopiero wtedy dowiaduję się ...”) - są cytatem z trzeciej strofy pieśni; Bach nie wprowadził jednak do kompozycji żadnej reminiscencji chorałowej melodii.

Drugi recytatyw (część 5) jest instrumentowany na smyczki uwypuklając także kompozycyjnie wzmiankę o „największym” wrogu we mnie samym. Słowa „Ich gebe Gott, was Gottes ist” („Bogu daję, co Boga jest”) jeszcze raz wskazują na czytanie z Ewangelii.

Prosty utwór chorałowy zamyka następnie kantatę.

### Falsche Welt, dir traue ich nicht - BWV 52

NBA I/26 - CW: ca 18 min.

1. SINFONIA [cor. I, II, ob. I-III, fg., sm., b.c.]

F C

2. RECITATIVO [S, b.c.]

d-a C

Falsche Welt, dir traue ich nicht!

Hier muß ich unter Skorpionen

Und unter falschen Schlangen wohnen.

Dein Angesicht,

Das noch so freundlich ist,

Sinnt auf ein heimliches Verderben:

Wenn Joab küßt,

<sup>122</sup> Próby rekonstrukcji zaginionej, lecz łatwej do uzupełnienia partii obbligato dokonali William H. Scheide (manuskrypt) i Winifried Radeke (wyciąg fortepianowy, Wiesbaden, bez roku wydania).

- So muß ein frommer Abner sterben.  
 Die Redlichkeit ist aus der Welt verbannt,  
 Die Falschheit hat sie fortgetrieben,  
 Nun ist die Heuchelei  
 An ihrer Stelle blieben.  
 Der beste Freund ist ungetreu,  
 O jämmerlicher Stand!
3. ARIA [S, v. I, II, b.c.] d C  
 Immerhin, immerhin,  
 Wenn ich gleich verstoßen bin!  
     Ist die falsche Welt mein Feind,  
     O so bleibt doch Gott mein Freund,  
     Der es redlich mit mir meint.
4. RECITATIVO [S, b.c.] B-F C  
 Gott ist getreu!  
 Er wird, er kann mich nicht verlassen;  
 Will mich die Welt und ihre Raserei  
 In ihre Schlingen fassen,  
 So steht mir seine Hülfe bei.  
 Gott ist getreu!  
 Auf seine Freundschaft will ich bauen  
 Und meine Seele, Geist und Sinn  
 Und alles, was ich bin,  
 Ihm anvertrauen.  
 Gott ist getreu!
5. ARIA [S, ob. I-III, b.c.] B 3  
 Ich halt es mit dem lieben Gott,  
 Die Welt mag nur alleine bleiben.  
     Gott mit mir, und ich mit Gott,  
     Also kann ich selber Spott  
     Mit den falschen Zungen treiben.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr. - cor. II samodzielnie)] F C  
**In dich hab ich gehoffet, Herr,  
 Hilf, daß ich nicht zuschanden werd,  
 Noch ewiglich zu Spotte!  
 Das bitt ich dich,  
 Erhalte mich  
 In deiner Treu, Herr Gotte!**

Jeśli Salomon Franck wykorzystał biblijną relację o czynszu, w swych wierszach do kantaty 163, do drastycznego porównania serca chrześcijanina do monety czynszowej (514), to gniew nieznanego autora naszej kantaty 52 budzi wyłącznie podstępność faryzeuszy, którzy chcieli wciągnąć Jezusa w pułapkę. Jako prawdziwe dziecko swych czasów poeta wnioskuje, że chrześcijanin nie ma innego wyboru, jak tylko odwrócić się od świata z jego fałszywością i skierować myśl tylko ku Bogu. Jako przykład perfidii świata przytoczone jest zamordowanie Abnera przez Joaba (II Sam. III, 27).

Cztery części swobodnej poezji uporządkowane są w przejrzystym przeciwstawieniu: pierwsze z ugrupowań recytatyw - aria traktuje o fałszywości świata (części 2 i 3), drugie o wierności Boga (części 4 i 5). Zakończenie kantaty stanowi pierwsza strofa pieśni Adama Reusnera (1533), której pierwszy wers jest zarazem jej tytułem.

Kompozycja Bacha powstała na 24 listopada 1726 r.; z wyjątkiem czterogłosowego chóralu końcowego partia wokalna przeznaczona jest wyłącznie na sopran solo. Tym bogatszy



jest skład instrumentów: dwa rogi, trzy oboje, smyczki i continuo\* ; bowiem Bach, podobnie jak w wielu innych kantatach z tego roku, wykorzystał część instrumentalnego utworu z okresu przed Lipskiem - pierwszą część *I Koncertu brandenburskiego* w jego wczesnej wersji bez violino piccolo BWV 1046a - jako wstępną sinfonię.

Wokalną część kantaty rozpoczyna recytatyw secco (część 2). Po nim następuje pierwsza aria (część 3) z dwójgim skrzypiec i continuo. Motywika instrumentów, a szczególnie rzucające krótko „Immerhin” („Zawsze”) sopranu, uderzająco ilustruje „wzgardliwe” lekceważenie chrześcijanina dla świata, na którym nic mu nie zależy. Nawet w części środkowej arii, w której tekst mówi, że przecież „Bóg mym przyjacielem” jest („Gott mein Freund [ist]”) i w której sopran rozwija stosowną, bogatą w koloratury melodykę, skrzypce zachowują jednak wciąż swą wstępną motywikę.

Obie następujące teraz części kantaty traktują o wierności Boga. Krótki recytatyw secco (część 4) rozwija się przez wielokrotne powtarzanie słów „Gott ist getreu” („Bóg wierny jest”) aż do granic ariosa. Przylegająca aria (część 5) swą swobodę i taneczność zawdzięcza instrumentacji na trzy oboje i continuo, swemu wyraźnemu akordowemu układowi, trójdzielnemu taktowi i wyraźnej periodyczności melodyki, przy czym taneczny charakter odzwierciedla oczywiście nie „świat” (jak to często ma miejsce gdzie indziej), lecz radość tego, który wie, że jest bezpieczny w Bogu.

W prostym chorale końcowym do instrumentów dołączają ponownie także rogi występujące poza tym tylko w sinfonii wstępnej - róg I melodią choralową (wzmacniając sopran), róg II samodzielny głosem, ograniczonym do tonów naturalnych możliwych do wydobywania na rogu.

### *Dwudziesta czwarta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: Kol. I, 9-14 (św. Paweł modli się za Kolosan)

EWANGELIA: Mat. IX, 18-26 (wskrzeszenie córki Jaira)

### **O Ewigkeit, du Donnerwort - BWV 60**

NBA I/27, 3 - CW: ca 20 min.

1. ARIA [A + cor., T, ob. d'am. I, II, sm., b.c.]

D C

Trwoga

O Ewigkeit, du Donnerwort,  
O Schwert, das durch die Seele bohrt,  
O Anfang ohne Ende!  
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,  
Ich weiß vor großer Traurigkeit  
Nicht, wo ich mich hinwende;  
Mein ganz erschrocknes Herze bebt,  
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

Nadzieja

„Herr, ich warte auf dein Heil”.

2. RECITATIVO [A, T, b.c.]

h-G C

Trwoga

O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!

Nadzieja

Mein Beistand ist schon da,

\* We wstępnej sinfonii wymieniony jest jeszcze fagot (przyp. tłum.).

Mein Heiland steht mir ja  
Mit Trost zur Seite.

Trwoga  
Die Todesangst, der letzte Schmerz  
Ereilt und überfällt mein Herz  
Und martert diese Glieder.

Nadzieja  
Ich lege diesen Leib vor Gott zum Opfer nieder.  
Ist gleich der Trübsal Feuer heiß,  
Genung, es reinigt mich zu Gottes Preis.

Trwoga  
Doch nun wird sich der Sünden große Schuld  
Vor mein Gesichte stellen.

Nadzieja  
Gott wird deswegen doch kein Todesurteil fällen.  
Er gibt ein Ende den Versuchungsplagen,  
Daß man sie kann ertragen.

3. ARIA [A, T, ob, d'am. I, v. I solo, b.c.]

h 3  
4

Trwoga  
Mein letztes Lager will mich schrecken,  
Nadzieja  
Mich wird des Heilands Hand bedecken,  
Trwoga  
Des Glaubens Schwachheit sinket fast,  
Nadzieja  
Mein Jesus trägt mit mir die Last.

Trwoga  
Das offne Grab sieht greulich aus,  
Nadzieja  
Es wird mir doch ein Friedenshaus.

4. RECITATIVO [A, B, b.c.]

e-D C

Trwoga  
Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt  
Und reißet fast  
Die Hoffnung ganz zu Boden.

Bas  
„Selig sind die Toten;“

Trwoga  
Ach! aber ach, wieviel Gefahr  
Stellt sich der Secle dar,  
Den Sterbeweg zu gehen!  
Vielleicht wird ihr der Höllenrachen  
Den Tod erschrecklich machen,  
Wenn er sie zu verschlingen sucht;  
Vielleicht ist sie bereits verflucht  
Zum ewigen Verderben.

Bas  
„Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben;“

Trwoga  
Wenn ich im Herren sterbe,  
Ist denn die Seligkeit mein Teil und Erbe?  
Der Leib wird ja der Würmer Speise!  
Ja, werden meine Glieder  
Zu Staub und Erde wieder,  
Da ich ein Kind des Todes heiße,  
So schein ich ja im Grabe zu verderben.

Bas  
„Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben,  
von nun an.“

Trwoga  
Wohlan!

- Soll ich von nun an selig sein:  
 So stelle dich, o Hoffnung, wieder ein!  
 Mein Leib mag ohne Furcht im Schlafe ruhn,  
 Der Geist kann einen Blick in jene Freude tun.
5. CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] A C
- Es ist genug;  
 Herr, wenn es dir gefällt,  
 So spanne mich doch aus!  
 Mein Jesus kömmt;  
 Nun gute Nacht, o Welt!  
 Ich fahr ins Himmelshaus,  
 Ich fahre sicher hin mit Frieden,  
 Mein großer Jammer bleibt danieden.  
 Es ist genug.**

Kantata powstała w czasie pierwszego roku pobytu Bacha w Lipsku i została wykonana po raz pierwszy 7 listopada 1723 r. Nieznany autor tekstu nawiązuje do odczytywanej uprzednio Ewangelii: wskreszenie zmarłej przez Jezusa odbierane jest - podobnie jak w kantatach na 16 niedzielę po Trójcy Św. - jako symbol spodziewanego własnego zmartwychwstania, na które człowiek w obliczu własnej śmierci czeka z niepewnością i nadzieją. To wahanie się między zwątpieniem i ufnością stanowi temat kantaty, ujętej w formę „dialogu między trwogą i nadzieją”. W obu alegorycznych postaciach „Trwogi” („Furcht”) i „Nadziei” („Hoffnung”) odzwierciedlona jest rozterka ludzkiej duszy.

W tekście widoczny jest planowy, symetryczny układ. Ramy stanowią dwie strofy pieśni kościelnych: początkowa strofa pieśni Johanna Rista „O Ewigkeit, du Donnerwort” („O wieczności, słowo-grom”, 1642) i piąta strofa pieśni „Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist” Franza Joachima Burmeistra („Dosyć, o Panie, weź więc ducha mego”, 1662). Kolejne ramy stanowią również dwa cytaty biblijne, pierwszy, „Zbawienia twego oczekiwam Panie” (I Mojż. XLIX, 18), złączony jest jako odpowiedź „Nadziei” ze śpiewem chóru - „Trwogą” - w części wstępnej; drugi, „Błogosławieni są umarli ...” (Objaw. XIV, 13), w przedostatniej części, również jest odpowiedzią na obiekcje „Trwogi”, która na to odrzuca definitywnie swe obawy. Pierwszy cytat biblijny wyłania się więc z wstępnego chorału, a chorał końcowy z drugiego cytatu. Części środkowe są swobodną poezją: w centrum znajduje się duetowa aria; wokół niej zgrupowane są dwa recytatywy, w drugim, jak wspomniano, występuje przemiennie biblijny cytat.

Z wyjątkiem końcowego chorału cały utwór skomponowany jest jako dialog; części ze śpiewem solowym nie ma w ogóle. W części czwartej następuje co prawda zmiana partnerów dialogu: podczas gdy w trzech częściach początkowych alt występował jako „Trwoga”, a tenor jako „Nadzieja”, to teraz do altu, do „Trwogi”, dołącza głos basowy: „vox Christi”: nie „Nadzieja” będąca częścią ludzkiej duszy w rozterce, lecz boska plenipotencja zwiastuje błogosławieństwo dla zmarłych, którzy „w Panu umierają”; i tylko wtedy staje się zrozumiałe, gdy „Trwoga” pod koniec tej części śpiewa: „Powróć więc, Nadziejo!” - nie może tu chodzić o bas, który jeszcze trzy takty wstecz brał udział w duecie!

Część wstępna formalnie jest opracowaniem chorałowym na alt solo obramowanym rytornelom, z orkiestrowymi interludiami; od drugiego Stollen, jako kontrapunkt do chorału i do tematyki rytornelu, dochodzi śpiew tenora podającego cytat biblijny, swobodnie brzmiące arioso, o szeroko rozpiętych łukach melodii, okazjonalnie podejmujące motywy rytornelu. Orkiestrowy rytornel, którego tematyka nadaje spójność wielowarstwowemu utworowi, zbudowany jest z żalosego duetu obu obojów miłosnych podpartego ostinatowym motywem

tremolo pojawiającym się to w smyczkach, to w continuo, przewijającym się przez cały utwór. Jeśli duet obojów można interpretować jako tęskne oczekiwanie na zbawienie przez Pana, to motyw tremolo oddaje drzenie „Trwogi”. Jest jednak przy tym wyjęty z melodii chorału, mianowicie z drugiej połowy pierwszego wersu pieśni:

początek partii wokalne

Soprano  
O E - wig - keit, du Don - ner - wort

Violino I  
II

Viola  
Continuo

Zarazem jest to także naszkicowana zapowiedź początkowego wersu chorału końcowego (por. niżej).

Następujący teraz recytatyw dialogowy rozpoczyna się jako secco, w dwóch miejscach przechodzi jednak w arioso, mianowicie na słowie „martert” w tekście („męczy” - chromatyczny melizmat, krótkie akordy podtrzymujące) i pod koniec na „ertragen” („zniesić, ścierpieć” - rozległy melizmat, uzupełniające figury rytmiczne w continuo); pierwszy ariosowy odcinek przypada „Trwodze”, drugi „Nadziei”.

Część centralna, duet, przez dialogowy charakter kantaty nabiera cech dramatycznych. Formalną spójność zapewniają tylko ritornele instrumentalne; partia wokalna jest trzyczęściowa (A B C) bez wyraźnie wyczuwalnych powiązań tematycznych między poszczególnymi częściami; każda część ma jednak ten sam przebieg: rozpoczyna „Trwoga” przedstawiając swe wątpliwości, „Nadzieja” odpowiada, następnie występują obie razem w duecie, nim „Nadziei” nie przypadnie ostatnie słowo. Powstaje w ten sposób trzykrotnie sekwencja solo - duet - solo. Silna zależność melodyki od tekstu nie pozwala na żadną wspólność tematyczną między obiema partiami wokalnymi, dopuszcza jednak powinowactwo: wprowadzony przez „Trwogę” temat zostaje w charakterystyczny sposób przeobrażony w odpowiedzi „Nadziei”, np. w części A:

Alto  
„Furcht”  
(takt 13-)

Mein letz - tes La - (ger will mich schrecken)

Tenore  
„Hoffnung”  
(takt 17-)

Mich wird - des Hei - lands (Hand bedecken)

lub w części C:

Alto  
„Furcht“  
(takt 65-)

Das off - ne Grab sieht greu - - - lich aus

Tenore  
„Hoffnung“  
(takt 68-)

Es wird mir doch ein Frie - - - - dens - haus

Dialogowy charakter tego utworu sięga aż do tematyki instrumentalnej, jednak nie w przemiennych następstwach, lecz w równoczesnym przeciwstawieniu: obój miłosny i continuo przeważnie wykonują podkreśloną rytmicznie motywikę opartą na wartościach nut przedłużonych kropkami, podczas gdy skrzypce solo rozsypują potoczyste pasáže. - Pod względem formalnym utwór bliższy jest więc otwartej formie motetu, niż zamkniętej formie arii; jego przebieg jest raczej ukierunkowany niż symetryczny, prowadzenie melodii nacechowane jest raczej motywicznie niż tematycznie.

Ukierunkowany przebieg jest także charakterystyczny dla następującego teraz recytatywu (część 4), w którym secco „Trwogi” trzykrotnie przerwane zostaje ariosem basu. Podobnie jak w centralnym chórze *Actus tragicus* (627-), powtórzenie służy tu intensyfikacji słuchowego odbioru, polepszeniu docierania do świadomości i w końcu doprowadzeniu do katharsis. Podczas gdy secco „Trwogi” pozostaje jako recytatyw nieskrępowane tematycznie, a w swym tekście stopniowo coraz bardziej ulega ariosowemu śpiewowi basu, to arioso basowe ma charakter wariacji. Tekst każdego odcinka dłuższy jest od poprzedniego (schemat: a - ab - abc), muzycznie natomiast drugi odcinek jest transponowanym o jeden ton w górę powtórzeniem pierwszego, a trzeci - znacznie rozszerzoną wariacją obu poprzednich (schemat: A - A - A'). Fascynująca w tych ariosach jest wszakże pełna wyrazu i łatwa do zapamiętania melodyka podająca tekst w natchnionej mowie, nie nakładająca muzycznemu przebiegowi więzów mimo swych powiązań z tekstem - dojrzały, późny owoc monodii z towarzyszeniem generalbasu, kościelnego koncertu solowego z owego czasu, kiedy to w zasadzie deklamacja oddająca tekst i wykształcona muzycznie forma od dawna już znalazły osobny wyraz w recytatywie i arii.

Część końcową stanowi chorał Burmeistra do melodii Johanna Rudolfa Ahle, ojca Johanna Georga Ahle, którzy obaj jako organiści u Divi Blasii\* byli poprzednikami Bacha na urzędzie w Mühlhausen. 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:

Soprano

Es ist ge - nung

W kompozycji Bacha obraz staje się jeszcze wyraźniejszy, jeśli zważyć, że motyw początkowy jest wywiedziony z melodii „O Ewigkeit, du Donnerwort” (por. wyżej). Z początkowego

\* (kościelny) Św. Błażeja - przyp. tłum.

*a h cis' d' powstaje w części końcowej a' h' cis'' dis''.*

To następstwo tonów zafascynowało jeszcze Albana Berga, skoro wprowadził Bachowski chorał do swego *Koncertu skrzypcowego*. Zapewne niemniej fascynująca była dla niego i sama kompozycja Bachowska, której harmonizacja i polifoniczna lekkość czyni tekst niejako przejrzywym, jak to nawet samemu Bachowi nie zawsze się udawało. Spójrzmy np. na ósmy wers:

Soprano  
Alto

mei n gro - ßer Jam - mer bleibt da - nie - den

Tenore  
Basso

### Ach wie flüchtig, ach wie nichtig - BWV 26

NBA I/27, 31 - CW: ca 19 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B; ob. I-III + fl. tr.; sm., b.c.] a C  
**Ach wie flüchtig, ach wie nichtig**  
**Ist der Menschen Leben!**  
**Wie ein Nebel bald entsteht**  
**Und auch wieder bald vergehet,**  
**So ist unser Leben, sehet!**
2. ARIA [T, fl. tr. solo, v. I solo, bc.] C §  
**So schnell ein rauschend Wasser schießt,**  
**So eilen unser Lebenstage.**  
 Die Zeit vergeht, die Stunden eilen,  
 Wie sich die Tropfen plötzlich teilen,  
 Wenn alles in den Abgrund schießt.
3. RECITATIVO [A, b.c.] C-e C  
 Die Freude wird zur Traurigkeit,  
 Die Schönheit fällt als eine Blume,  
 Die größte Stärke wird geschwächt,  
 Es ändert sich das Glücke mit der Zeit,  
 Bald ist es aus mit Ehr und Ruhme,  
 Die Wissenschaft und was ein Mensche dichtet,  
 Wird endlich durch das Grab vernichtet.
4. ARIA [B, ob. I-III, b.c.] e €  
**An irdische Schätze das Herze zu hängen,**  
**Ist eine Verführung der törichten Welt.**  
 Wie leichtlich entstehen verzehrende Gluten,  
 Wie rauschen und reißen die wallenden Fluten,  
 Bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt.
5. RECITATIVO [S, b.c.] G-a C  
 Die höchste Herrlichkeit und Pracht  
 Umhüllt zuletzt des Todes Nacht.

Wer gleichsam als ein Gott gesessen,  
Entgeht dem Staub und Asche nicht,  
Und wenn die letzte Stunde schläget,  
Daß man ihn zu der Erde träget,  
Und seiner Hoheit Grund zerbricht,  
Wird seiner ganz vergessen.

CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

a c

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig  
Sind der Menschen Sachen!  
Alles, alles, was wir sehen,  
Daß muß fallen und vergehen.  
Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen.

Utwór należy do rocznika kantat chorałowych (40-) a skomponowany został przez Bacha na 19 listopada 1724 r. Podstawę jego stanowi licząca 13 strof pieśń Michaela Francka (1652), której początkowa i końcowa strofa zachowane zostały w brzmieniu dosłownym; pozostałe strofy zostały przetworzone przez nieznanego autora tekstu naszej kantaty, doszło przy tym do zredukowania licznych strof do niewielu części kantaty. Ponieważ treść chorału stanowi wyliczanie rzeczy ulotnych, nietrudno przesledzić wykorzystanie poszczególnych strof w przetworzeniu:

| strofa | hasło („Jak ulotne, ach jak marne jest/są człowiecze...”) | część |
|--------|---|-------|
| 2      | dni   | 2     |
| 3-9    | radość, piękno, siła, szczęście, zaszczyty, wiedza, myśli | 3     |
| 10     | skarby  | 4     |
| 11-12  | panowanie, splendor                                       | 5     |

Związek chorału z wskrzeszaniem zmarłych, o którym donosi niedzielna Ewangelia, jest widoczny, ogranicza się jednak do ogólnego postawienia tematu, bez wchodzenia w szczegóły. Nawet sprzeczność, jaką niesie przywracanie przez Jezusa zmarłych do życia, skoro jest ono aż tak marne, nie zostaje wspomniana.

Część wstępna zachowuje ulubioną przez Bacha w kantatach chorałowych budowę: chorał, wbudowany w partię orkiestrową o własnej tematyce, wykonywany jest wers po wersie przez sopran (wzmocniony przez róg) podparty trzema dolnymi głosami wokalnymi, których akordowa, lecz szybka i niespokojna partia (ósemki) ilustruje ulotność życia. Każdy wers zamyka cytat unisono melodii obu połówek pierwszego wersu („Ach wie flüchtig, ach wie nichtig” - „Jak ulotne, ach jak marne”) w trzech głosach dolnych, ze zmiennym tekstem, w ruchu ósemkowym. Ulotność życia ziemskiego jeszcze wyraziściej oddaje tematyka orkiestry: flet poprzeczny, trzy oboje i smyczki łączą się w wykonywanych akordami, wznoszących się i opadających szesnastkowych gamach, również i continuo podejmuje gamowe figury, których widmowy pośpiech nie ustaje przez cały utwór.

Bardziej płynnie - tekst mówi o wartości szumiącej wody - ale wcale nie mniej żywo przebiegają dalej gamowe figury w arii tenorowej (część 2). Oba instrumenty obbligato, flet poprzeczny i skrzypce solo, zmieniają swe funkcje: to biegną oba unisono - przy czym przejściowe pauzowanie skrzypiec daje efekty echa -, to skrzypce przyjmują (podobnie jak continuo) funkcję akompaniamentu, to flet i skrzypce biegną w tercjach bądź koncertują wspólnie w inny sposób. Także głos tenoru podejmuje - mocno nacechowaną instrumentalnie - gamową

tematykę instrumentów łącząc się z nimi w jednolity kwartet. Jedyne w części środkowej motywy trójdźwiękowe na słowa „wie sich die Tropfen plötzlich teilen” („jak krople, gdy się nagle dzielą”) przejściowo wypierają gamowe biegniki.

Dopiero w części trzeciej po wprowadzającej koloraturze na słowie „Freude” („radość”) ruch uspokaja się przechodząc w prostą deklamację secco. Lecz już w następnej arii budzi się na nowo niesamowity nastrój tańca śmierci, kiedy trzy oboje i continuo rozpoczynają utwór regularnym bourrée. Ponownie śpiewak podejmuje tematykę instrumentalną, która ma tu charakteryzować „irdische Schätze” („ziemskie skarby”); jednak molowa tonacja i brzmienie obojów sprawiają, że utwór nie ewokuje wyzwalającej radości, lecz raczej upiorny strach: śmierć przygrywa na pieszczalce zmuszając ludzi do tańca.

Następujący recytatyw, podobnie jak pierwszy, ukształtowany jest jako proste secco, ale dopiero zamykający chorał swym ostatnim wersem „Wer Gott fürcht’, bleib ewig stehent” („Kto Boga się boi, ten się ostoi”) przynosi zapowiedź pociechy.

Treść kantaty ma może niewiele wspólnego z tym, co współczesny nam kaznodzieja miałby do powiedzenia w nawiązaniu do czytania z Ewangelii. Kantata działa jednak wstrząsająco galerią swych trafnych, wywierających głębokie wrażenie obrazów, dobrze pasuje do rozważań na koniec roku kościelnego, a przede wszystkim jest pod względem muzycznym nieodścignionym arcydziełem.

### *Dwudziesta piąta niedziela po Trójcy Św.*

EPISTOLA: I Tes. IV, 13-18 (o ponownym przyjściu Chrystusa)

EWANGELIA: Mat. XXIV, 15-28 (pokusy przy końcu świata)

### **Es reißet<sup>123</sup> euch ein schrecklich Ende - BWV 90**

NBA I/27, 61 - CW: ca 14 min.

1. [ARIA. T, sm., b.c.]

Es reißet euch ein schrecklich Ende,  
Ihr sündlichen Verächter, hin.  
Der Sünden Maß ist voll gemessen,  
Doch euer ganz verstockter Sinn  
Hat seines Richters ganz vergessen.

d  $\frac{3}{4}$

2. RECITATIVO [A, b.c.]

Des Höchsten Güte wird von Tag zu Tag neu,  
Der Undank aber sündigt stets auf Gnade.  
O, ein verzweifelt böser Schade,  
So dich in dein Verderben führt.  
Ach! wird dein Herze nicht gerührt?  
Daß Gottes Güte dich  
Zur wahren Buße leitet?  
Sein treues Herze lässet sich  
Zu ungezählter Wohltat schauen:  
Bald läßt er Tempel auferbauen,  
Bald wird die Aue zubereitet,  
Auf die des Wortes Manna fällt,

B-d C

<sup>123</sup> Wersja „reißet” tekstu jest błędem odczytu w starszych wydaniach.



So dich erhält.

Jedoch, o! Bosheit dieses Lebens,  
Die Wohltat ist an dir vergebens.

3. ARIA [B, trba, sm., b.c.] B C

So löschet im Eifer der rächende Richter  
Den Leuchter des Wortes zur Strafe doch aus.  
Ihr müsset, o Sünder, durch euer Verschulden  
Den Greuel an heiliger Stätte erdulden,  
Ihr machet aus Tempeln ein mörderisch Haus.

4. RECITATIVO [T, b.c.] g-d C

Doch Gottes Auge sieht auf uns als Auserwählte:  
Und wenn kein Mensch der Feinde Menge zählte,  
So schützt uns doch der Held in Israel,  
Es hemmt sein Arm der Feinde Lauf  
Und hilft uns auf;  
Des Wortes Kraft wird in Gefahr  
Um so viel mehr erkannt und offenbar.

5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] d C

**Leit uns mit deiner rechten Hand  
Und segne unser Stadt und Land;  
Gib uns allzeit dein heiliges Wort,  
Behüt fürs Teufels List und Mord;  
Verleih ein selges Stündelein,  
Auf daß wir ewig bei dir sein!**

Nieznany autor tekstu wybiera z Ewangelii niedzielnej groźbę „obrzydlivości spustoszenia”, która przed Sądnyim Dniem będzie wodzić rodzaj ludzki na pokuszenie, a pod koniec (część 4) podchwytuje pocieszające prorocstwo „ale dla wybranych będą skrócone one dni” (Mat. XXIV, 22). Tekst zawiera niezwykle dużą ilość aluzji biblijnych:

**Część 2**

„Łaskawość Najwyższego odnawia się  
każdego ranka,  
Niewdzięczność jednak grzechem  
wciąż na łaskę odpowiada.”

Treny, III, 22-

„Ach! Czy twego serca nie porusza,  
Że dobroć Boga

Rzym. VI, 1

Wiedzie cię ku prawdziwej pokucie?”

Rzym. II, 4

„Rychło zbuduje on świątynię,  
Rychło zgotowana będzie niwa.”

Zach. VI, 12-15

Psałm XXIII, 2

**Część 3**

„Zgasi w gniewie mściwy sędzia  
Świecznik słowa za karę toć.”

Objaw. II, 5

„Ze świątyni czynicie dom zbójceki.”

Mat. XXI, 13

i in.

**część 4**

„W oczach Boga jesteśmy wybranymi”

Mat. XXIV, 22

por. wyżej

Do chorału końcowego posłużyła 7 strofa pieśni „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott”) Martina Mollera (1584).

Bach skomponował muzykę do tego tekstu na 14 listopada 1723 r. Niestety autograf partytury, jedyne zachowane źródło, nie podaje żadnych informacji o wymaganej przez Bacha obsadzie. Co prawda nie trudno odgadnąć z partytury skład głosów wokalnych, także udział smyczków i continua, a jako koncertujący instrument w części trzeciej wchodzi w grę tylko trąbka, co najwyżej może róg. Nie wiadomo jednak, czy smyczki należy także, jak zazwyczaj w orkiestrze w kantatach Bacha, wzmocnić w niektórych częściach (1 i 5, może także 3) obojami.

Część wstępna, to namiętna i obfitująca w koloratury aria tenorowa, w której żywa figuracja i szybkie pasáže gamowe pierwszych skrzypiec obrazują groźbę kary dla grzeszników (skrzypce II i wiola pełnią funkcję akompaniamentu). W części środkowej dominuje natomiast continuo; smyczki ograniczają się do interludii i przygodnych wejść.

Podczas gdy oba recytatywy skomponowane są jako proste secco, druga aria (część 3) także wymaga pełnego akompaniamentu smyczków, do tego trąbki (? - por. wyżej), która współzawodniczy ze smyczkami nie tylko w hejnałowej melodyce opartej na trójdźwiękach, lecz także w szybkich pasażach. W swej namiętności utwór zbliżony jest do pierwszego; jednak w miejsce koloratur występuje także w głosie wokalnym sylabiczna motywika oparta na trójdźwiękach o charakterze pobudki. Także faworyzowanie continua w części środkowej pokrewne jest budowie części pierwszej; ponadto tym razem swobodnie uformowane da capo zaopatrzone jest jeszcze w partię continua o charakterze kody, nim rozpocznie się instrumentalny ritornel końcowy.

Zamykający chorał skomponowany jest w postaci prostego utworu chórowego na melodię „Vater unser im Himmelreich”.

## Du Friedefürst, Herr Jesu Christ - BWV 116

NBA I/27, 81 - CW: ca 21 min.

- |    |  |                   |
|----|--|-------------------|
| 1. | [CHORAL. S + cor., A, T, B, ob. d'am. I, II, sm., b.c.]<br><b>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,<br/>Wahr' Mensch und wahrer Gott,<br/>Ein starker Nothelfer du bist<br/>Im Leben und im Tod.<br/>Drum wir allein<br/>Im Namen dein<br/>Zu deinem Vater schreien.</b> | A ☉               |
| 2. | ARIA [A, ob. d'am. I solo, b.c.]<br>Ach, unaussprechlich ist die Not<br>Und des erzürnten Richters Dräuen!<br>Kaum, daß wir noch in dieser Angst,<br>Wie du, o Jesu, selbst verlangst,<br>Zu Gott in deinem Namen schreien.  | fis $\frac{3}{4}$ |
| 3. | RECITATIVO [T, b.c.]<br>Gedenke doch,<br>O Jesu, daß du noch<br>Ein Fürst des Friedens heißest!<br>Aus Liebe wolltest du dein Wort uns senden.<br>Will sich dein Herz auf einmal von uns wenden,<br>Der du so große Hülfe sonst beweiseest?                          | A-E C             |

4. TERZETTO [S, T, B, b.c.] E  $\frac{3}{4}$   
 Ach, wir bekennen unsre Schuld  
 Und bitten nichts als um Geduld  
 Und um dein unermeßlich Lieben.  
 Es brach ja dein erbarmend Herz,  
 Als der Gefallnen Schmerz  
 Dich zu uns in die Welt getrieben.
5. RECITATIVO [A, sm., b.c.] cis-A C  
 Ach, laß uns durch die scharfen Ruten  
 Nicht allzu heftig bluten!  
 O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist,  
 Du weißt, was bei der Feinde Grimm  
 Von Grausamkeit und Unrecht ist.  
 Wohlan, so strecke deine Hand  
 Auf ein erschreckt geplagtes Land,  
 Die kann der Feinde Macht bezwingen  
 Und uns beständig Friede bringen!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] A C  
**Erleucht auch unser Sinn und Herz**  
**Durch den Geist deiner Gnad,**  
**Daß wir nicht treiben draus ein Scherz,**  
**Der unsrer Seelen schad.**  
 O Jesu Christ,  
 Allein du bist,  
 Der solchs wohl kann ausrichten.

Chorałowa ta kantata z rocznika 1724/1725 (40-) powstała na 26 listopada 1724 r. Podstawę jej stanowi licząca 7 strof pieśń Jakoba Eberta (1601), której początkowa i końcowa strofa zostały zachowane w brzmieniu dosłownym, natomiast strofy środkowe zostały przetworzone tak, iż strofy 2-4 stanowią odpowiadające numeracją części kantaty, natomiast strofy 5 i 6 stanowią część piątą<sup>124</sup>. Autor przeróbki jest nieznan.

Tekst obranej pieśni ubolewa nad zasłużonym nieszczęściem, jakie spadło na ludzkość, prosi o przebaczenie i o wybawienie ze wszystkich niebezpieczeństw, z których jako największe wymienione są klęski wojny. Przetworzony w kantatę tekst idzie w dużej mierze za tekstem pieśni. O ile ogólny związek z niedzielną Ewangelią i zwiastowaną przez nią okropnością spustoszenia jest oczywisty, o tyle librecista niewiele się natrudził nad wprowadzeniem szczegółowych aluzji do tekstu czytania.

Część wstępna ma schemat budowy preferowany przez Bacha dla szeroko zakrojonych utworów chorałowych: melodia pieśni wykonywana przez sopran (wzmocniony rogami) wers po wersie w długich wartościach nut (wartością podstawową półnuta) wprowadzona jest w mającą własną tematykę partię orkiestrową z ritornelowym obramowaniem i interludiami między wersami. W obrębie partii instrumentalnej, wykonywanej przez dwa oboje miłosne, smyczki i continuo, dominują żywą, koncertującą figuracją pierwsze skrzypce. Opracowanie wokalnej podbudowy z dolnych głosów towarzyszącej melodii pieśni zmienia się; w końcowych wersach jest prostsze, ku środkowi samodzielniejsze (partia instrumentalna wyróżniona kursywą):

<sup>124</sup> Dawniejsze przypuszczenie, że swobodne wstawki poetyckie kantaty zawierają odniesienia do wojennych niebezpieczeństw roku 1744 (lub 1745?), zostało oddalone w *Kritischer Bericht* NBA I/27, s.91-.

**Pierwszy Stollen:**

Wers 1 i 2: partia akompaniamentu akordowa, jednolita, w tych samych wartościach podstawowych co melodia chorału (półnuta); *instrumenty samodzielnie*.

**Drugi Stollen:**

Wers 3 i 4: żywa, imitacyjna partia z wykorzystaniem tematyki ritornelu; *instrumenty częściowo colla parte*.

**Abgesang:**

Wersy 5-6 (ujęte wspólnie): partia akordowa, krótkimi wartościami nut kontrastująca z cantus firmus; *instrumenty samodzielnie*.

Wers 7: analogicznie do wersów 1 i 2

W wersach 1, 2 i 7 dolne głosy wokalne stapiają się w całość z melodią chorału, w wersach 3 i 4 stapiają się natomiast z partią instrumentalną; w wersach 5-6 osiągają największą samodzielność w służbie interpretacji tekstu. W żadnym jednak wersie dolne głosy nie mają tematycznego udziału w melodyce chorału.

Jeśli wstępny chór dzięki figuracyjnemu potraktowaniu pierwszych skrzypiec jawi się jako utwór o charakterze zmodyfikowanego koncertu, to część druga okazuje się pełnym wyrazu solowym śpiewem z obojem miłosnym obbligato. „Wymowny” charakter tego utworu działający bezpośrednio na słuchacza osiągnięty jest przez opracowanie śpiewnych partii, zarówno oboju jak i partii wokalne, w oparciu o ten sam temat, przez przeważnie naprzemienne występowanie obu wykonawców niosących temat (continuo towarzyszy nietematycznie) i przez wyrzeczenie się figuracyjnego koncertowania. Nie byłoby trudno przerobić utwór na duet z towarzyszeniem continuo obdarzając partię oboju tekstem (i przenosząc ją okazjonalnie w niższe położenie).

Następujący dziesięciotaktowy recytatyw (część 3) jest co prawda skomponowany jako secco; jednak słowa „Gedenke doch, o Jesu, daß du noch ein Fürst des Friedens heißest” („Pomnij, o Jezu, że zwiesz się jeszcze Księciem Pokoju”), zapewne ze względu na ich treściowy związek z chorałem, są obramowane przez continuo cytatem pierwszego wersu pieśni. Następuje teraz - jak w BWV 38 sprzed czterech tygodni (502-) - tercet z towarzyszeniem continuo, którego motywicznie nacechowany ritornel zawiera jądro tematyczne dla wokalne części głównej. Również ta część pełni wyrazu nie ustępuje arii altowej (część 2).

Część piąta, będąca modlitwą o położenie kresu utrapieniom i o trwały pokój, wyposażona jest w akompaniament smyczków i obdarzona zakończeniem przechodzącym w arioso. Po niej następuje końcowy chorał w postaci prostego utworu na chór.

## ***Dwudziesta szósta niedziela po Trójcy Św.***

EPISTOLA: II Piotra III, 3-13 (oczekujemy nowych niebios i nowej ziemi)

EWANGELIA: Mat. XXV, 31-46 (Sąd Ostateczny)

### **„Wachet! betet! betet! wachet!” - BWV 70**

NBA I/27, 109 - CW: ca 26 min.

1. CORO [S, A, T, B, trba, ob., sm., b.c.]

Wachet! betet! betet! wachet!

C C

- Seid bereit  
 Allezeit,  
 Bis der Herr der Herrlichkeit  
 Dieser Welt ein Ende machet.
2. RECITATIVO [B, trba, ob., sm., b.c.] F-a C  
 Erschrecket, ihr verstockten Sünder!  
 Ein Tag bricht an,  
 Vor dem sich niemand bergen kann:  
 Er eilt mit dir zum strengen Rechte,  
 O! sündliches Geschlechte,  
 Zum ewgen Herzeleide.  
 Doch euch, erwählte Gotteskinder,  
 Ist er ein Anfang wahrer Freude.  
 Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht,  
 Vor sein erhöhtes Angesicht;  
 Drum zaget nicht!
3. ARIA [A; vc. lub org.; b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
 Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen  
 Aus dem Ägypten dieser Welt?  
 Ach! laßt uns bald aus Sodom fliehen,  
 Eh uns das Feuer überfällt!  
 Wacht, Seelen, auf von Sicherheit,  
 Und glaubt, es ist die letzte Zeit!
4. RECITATIVO [T, b.c.] d-h C  
 Auch bei dem himmlischen Verlangen  
 Hält unser Leib den Geist gefangen;  
 Es legt die Welt durch ihre Tücke  
 Den Frommen Netz und Stricke.  
 Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach;  
 Dies preßt uns aus ein jammervolles Ach!
5. ARIA [S, v. I, v. II + va, b.c.] e C  
 Laß der Spötter Zungen schmähen,  
 Es wird doch und muß geschehen,  
 Daß wir Jesum werden sehen  
 Auf den Wolken, in den Höhen.  
 Welt und Himmel mag vergehen,  
 Christi Wort muß fest bestehen.
6. RECITATIVO [T, b.c.] D-G C  
 Jedoch bei dem unartigen Geschlechte  
 Denkt Gott an seine Knechte,  
 Daß diese böse Art  
 Sie ferner nicht verletzt,  
 Indem er sie in seiner Hand bewahrt  
 Und in ein himmlisch Eden setzt.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] G  $\frac{3}{4}$   
**Freu dich sehr, o meine Seele,  
 Und vergiß all Not und Qual,  
 Weil dich nun Christus, dein Herre,  
 Ruft aus diesem Jammertal!  
 Seine Freud und Herrlichkeit  
 Sollt du sehn in Ewigkeit,  
 Mit den Engeln jubilieren,  
 In Ewigkeit triumphieren.**

Pars 2

8. ARIA [T, sm. + ob., b.c.] G C  
 Hebt euer Haupt empor  
 Und seid getrost, ihr Frommen,  
 Zu euer Seelen Flor!  
 Ihr sollt in Eden grünen,  
 Gott ewiglich zu dienen.  
 Hebt euer Haupt empor  
 Und seid getrost, ihr Frommen!
9. RECITATIVO [B, trba, sm., b.c.] e-C C  
 Ach, soll nicht dieser große Tag,  
 Der Welt Verfall  
 Und der Posaunen Schall,  
 Der unerhörte letzte Schlag,  
 Des Richters ausgesprochne Worte,  
 Des Höllenrachens offne Pforte  
 In meinem Sinn  
 Viel Zweifel, Furcht und Schrecken,  
 Der ich ein Kind der Sünden bin,  
 Erwecken?  
 Jedoch, es gehet meiner Seelen  
 Ein Freudenschein, ein Licht des Trostes auf.  
 Der Heiland kann sein Herze nicht verhehlen,  
 So vor Erbarmen bricht,  
 Sein Gnadenarm verläßt mich nicht.  
 Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.
10. ARIA [B, trba, v. I + II, va, b.c.] C 3  
 Seligster Erquickungstag,  
 Führe mich zu deinen Zimmern!  
 Schalle, knalle, letzter Schlag,  
 Welt und Himmel, geht zu Trümmern!  
 Jesus führet mich zur Stille,  
 An den Ort, da Lust die Fülle.
11. CHORAL [S + trba + ob., A, T, B, sm., b.c.] C C  
**Nicht nach Welt, nach Himmel nicht**  
**Meine Seele wünscht und sehnet,**  
**Jesum wünsch ich und sein Licht,**  
**Der mich hat mit Gott versöhnet,**  
**Der mich freiet vom Gericht,**  
**Meinen Jesum laß ich nicht.**

Kantata w przekazanej nam postaci powstała na 21 listopada 1723 r., mianowicie przez przerobienie weimarskiej kantaty 70a (90), której wykonywanie w Lipsku w przeznaczony dla niej dzień, drugą niedzielę adwentu, było niemożliwe (36). Dostosowanie treści nie było trudne: czytania dla obu dni traktują bowiem o końcu czasu i oczekiwaniu na ponowne przyjście Chrystusa. Tekst Salomona Francka mógł pozostać niezmieniony; wprowadzenie recytatywów i jednej strofy chorału spowodowało jedynie rozszerzenie pozbawionego recytatywów pierwotnego dzieła do postaci dwuczęściowej.

Autor tekstów recytatywów jest nieznany; nasuwającego się przypuszczenia, że sam Bach mógł tu wystąpić w roli poety, nie da się ani potwierdzić, ani obalić. Recytatywy te wnoszą, na ile to jeszcze w ogóle jest potrzebne, bliższe powiązanie z niedzielnym czytaniem; służą temu wzmianki o „słowach wypowiedzianych przez Sędzięgo” (część 9; por. Mat. XXV, 34-36 i 41-

43) lub o odmiennym znaczeniu tego dnia dla „zatwardziałych grzeszników” i dla „wybranych dzieci bożych” (część 2, podobnie część 6 i 9). Poszerzonemu w ten sposób tekstowi brak co prawda konsekwentnego przeprowadzenia myśli; waha się on ustawicznie między obawą, że nie będzie się dostatecznie przygotowanym na koniec świata, a nadzieją, że zostanie się zaliczonym do wybrańców, dla których dzień ten będzie „początkiem prawdziwej radości”.

Kompozycja łączy młodzieńczą świeżość i oryginalność bogactwa inwencji weimarskich lat Bacha z dążeniem do wielkich form, które właśnie w adwentowych kantach z 1716 r. stało się po raz pierwszy dostrzegalne, a przez rozszerzenie z 1723 r. jeszcze bardziej widoczne. We wstępnym chórze wypróbowuje Bach - na ile można sądzić po zachowanej twórczości - po raz pierwszy w wielkim wymiarze kompozytorską technikę wbudowywania chóru w powtórzenia rozwiniętych partii ritornelu orkiestrowego (31-). Powstaje dzięki temu bogata w napięcia naprzemiennosc występowania to chóru (z towarzyszącą orkiestrą), to orkiestry (z wkomponowanym chórem). Przebieg całego utworu w postaci skróconej formy da capo pozwala dostrzec formalne powiązania z arią - konsekwencja kompozycji madrygałowego tekstu na chór, podczas gdy chóry do cytatów biblijnych bliższe są szeregowej formie motetu, niż cyklicznej formie arii. Schematycznie budowa wstępnego chóru przedstawia się następująco (kursywą partie instrumentalne):

*Dwuczłonowa sinfonia wstępna: a b*

**A** Część główna („Wachet! betet! ...” - „Czuwajcie! módlcie się! ...”):

*Sinfonia a + chór*

*Imitacyjny odcinek chóru, instrumenty towarzyszą*

*Sinfonia a b + chór*

**B** Część środkowa („Seid bereit ...” - „Bądźcie gotowi ...”):

*Dwuczłonowy, imitacyjno-akordowy odcinek chóru, instrumenty pauzują bądź towarzyszą*

**A'** Część główna, skrócona („Wachet! betet! ...”):

*Sinfonia a b + chór*

Instrumenty uzyskują charakterystyczne znamię dzięki współdziałaniu trąbki (z obojem, smyczkami i continuo); jej alarmująca pobudka daje impuls do żywego ruchu figuracyjnego w pozostałych instrumentach i w chórze. Obok tego rozbrzmiewają w partiach z wbudowanym chórem, swoiste tylko dla chóru, krótkie okrzyki „Wachet!” („Czuwajcie!”) i długo wytrzymywane akordy „betet!” („módlcie się!”), które sprawiają, że tekst Francka odbierany jest z plastyczną, żywą, nawet ekscytującą bezpośredniością.

W recytatywie *accompagnato*, wykonywanym przez wszystkie instrumenty, Bach w części drugiej przedstawia kolejno przerażenie grzeszników, spokój wybranych i ich radość (żywe koloratury), rozpad świata i w końcu trwogę przywołanych przed oblicze Chrystusa, którym tekst recytatywu zwiastuje pocieszenie.

Część trzecia jest w swej strukturze utworem opartym na continuo; lecz bas instrumentalny jest rozdzielony na spokojny, podtrzymujący głos podstawowy i na głos uzupełniający o linii basu figuracyjnie rozluźnionej, który w 1723 roku był wykonywany przez organy (z wiolonczelą?), natomiast przy powtórnym wykonaniu w roku 1731 tylko przez wiolonczelę obbligato, podczas gdy organy, fagot i wiola basowa wykonywały bas podstawowy. Przez

wielokrotne powtórzenia w partii instrumentalnej powstaje efekt ostinato; partia wokalna podejmuje czołowy motyw instrumentalny zrównując się także ruchliwością z instrumentalną partią obbligato. Jedynie pojedyncze słowa jak „fliehen” („uciec”) i „Feuer” („ogień”) alt uwydatnia żywszym ruchem.

Recytatyw secco (część 4) stanowi pomost do drugiej arii, w której skrzypce i altówki ujęte są razem we wspólny głos obbligato, którego dynamika podlega jednak ustawicznym zmianom osiąganym przez pauzowania i ponowne wejścia drugich skrzypiec wraz z wiolą - efektu oparte-go na takim różnicowaniu trudno się doszukać gdzie indziej w twórczości Bacha. Znów ritornel i partia wokalna mają ten sam temat, lecz partia instrumentalna góruje ruchliwością nad partią wokalną, zwłaszcza dzięki szybkim gamowym figuracjom pierwszych skrzypiec. Krótkie secco prowadzi do prostego czterogłosowego chorału (część 7) zamykającego pierwszą połowę końcową strofą pieśni „Freu dich sehr, o meine Seele” (Freiberg, 1620).

Część ósma otwiera drugą połowę kantaty. Jeśli smyczki w arii poprzedniej (część 5) złożone były razem w unisono, to teraz tworzą pełnogłosowy układ instrumentalny, lecz o wyraźnej supremacji pierwszych skrzypiec (wzmocnionych obojem); pozostałe smyczki spełniają funkcję akompaniującą, tak że powstaje „instrumentalne trio”. Początek ritornelu, podjęty w części wokalnej przez głos śpiewaka, przypomina melodię „O Gott, du frommer Gott” (Darmstadt, 1698), swym wznoszącym się początkiem uzmysławia jednak zarazem wezwanie „Hebt euer Haupt empor” („Podnoście głowę waszą”; za Łuk. XXI, 28). Jest mało prawdopodobne, by Bach chciał tu świadomie nawiązać do wspomnianego chorału; jeśli w ogóle, to prędzej mógł był mieć na myśli śpiewaną na tę samą melodię pieśń „Was frag ich nach der Welt”.

Ostatnia aria i poprzedzający ją recytatyw przynoszą nieoczekiwany wzrost dramatyzmu: oba aspekty Sądu Ostatecznego, o których traktuje kantata, zgroza i radość, zostają bezpośrednio skonfrontowane ze sobą. Użyte do tego są wszystkie instrumenty na zmianę z monodią której towarzyszy continuo, tak więc obsada w czterech ariach utworu jest wciąż stopniowo wzmacniana.

Recytatyw (część 9) rozpoczyna się furioso obrazującym „unerhörten letzten Schlag” („niesłychany ostateczny cios”), trąbka intonuje do tego chorał „Es ist gewißlich an der Zeit” („Oto już nadszedł czas”). Stopniowo następuje uspokojenie aż do ariosowego zakończenia z rozległą melizmatyką na słowach „Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf” („Niech oto zakończę z radością mój bieg”).

Bezpośrednio, bez żadnego ritornelu, podtrzymywana jedynie przez continuo, dołącza się „molt' adagio” aria „Seligster Erquickungstag” („Błogosławiony ożywczy dniu”) transcendentalnie uduchowionym basowym solo, bliższym ariosu, niż ścisłej formie arii. Niesamowity kontrast przynosi „presto” części środkowej „Schalle, knalle, letzter Schlag” („Dźwięcz i hucz ostatni ciosie”) przedstawiając jeszcze raz zawalenie się gmachu świata, po którym zmiana, równie nagła jak poprzednio, przynosi kontynuację początkowego ariosowego śpiewu jako quasi da capo ze słowami „Jesus führet mich zur Stille an den Ort, da Lust die Fülle” („Jezus mnie wiedzie ku cichości, tam gdzie pełnia jest radości”).

Na ten spokojnie zacichający obraz dźwiękowy wchodzi wspaniałym hymnem w siedmiogłosowym układzie końcowy chorał: piąta strofa pieśni „Meinen Jesum laß ich nicht” („Nie puszczę Jezusa mego”) Christiana Keymanna (1658). Radość tego, kto wie, że jest bezpieczny dzięki wstawiennictwu Jezusa, odniosła w Dniu Ostatecznym definitywne zwycięstwo!



**Dwudziesta siódma niedziela po Trójcy Św.**

EPISTOLA: I Tes. V, 1-11 (gotowość na Dzień Sądu)

EWANGELIA: Mat. XXV, 1-13 (podobieństwo o dziesięciu pannach)

**Wachet auf, ruft uns die Stimme - BWV 140**

NBA 1/27, 151 - CW: ca 31 min.

1. CHORALE [S + cor., A, T, B, ob. I, II, taille, sm. + v. picc., b.c.]

Es 3

**Wachet auf, ruft uns die Stimme**  
**Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,**  
**Wach auf, du Stadt Jerusalem!**  
**Mitternacht heißt diese Stunde;**  
**Sie rufen uns mit hellem Munde:**  
**Wo seid ihr klugen Jungfrauen?**  
**Wohl auf, der Bräutigam kömmt;**  
**Steht auf, die Lampen nehmt!**  
**Alleluja!**  
**Macht euch bereit**  
**Zu der Hochzeit,**  
**Ihr müsset ihm entgegen gehn!**

2. RECITATIVO [T, b.c.]

c-c C

Er kommt, er kommt,  
 Der Bräutigam kommt!  
 Ihr Töchter Zions, kommt heraus,  
 Sein Ausgang eilet aus der Höhe  
 In euer Mutter Haus.  
 Der Bräutigam kommt, der einem Rehe  
 Und jungen Hirsche gleich  
 Auf denen Hügeln springt  
 Und euch das Mahl der Hochzeit bringt.  
 Wacht auf, ermuntert euch!  
 Der Bräutigam zu empfangen!  
 Dort, sehet, kommt er hergegangen.

3. ARIA DUETTO [S, B, v. picc., b.c.]

c 8

Sopran  
 Wenn kömmt du, mein Heil?  
 Bas  
 Ich komme, dein Teil.  
 Sopran  
 Ich warte mit brennendem Öle.  
 Sopran  
 Bas

{ Eröffne }  
 { Ich öffne } den Saal

Zum himmlischen Mahl.

Sopran  
 Komm, Jesu!

Bas  
 Komm, liebe Seele!

4. CHORALE [T, sm. in unisono, b.c.]

Es C

**Zion hört die Wächter singen,**  
**Das Herz tut ihr vor Freuden springen,**  
**Sie wachet und steht eilend auf.**  
**Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,**

Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,

Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.

Nun komm, du werthe Kron,

Herr Jesu, Gottes Sohn!

Hosianna!

Wir folgen all

Zum Freudensaal

Und halten mit das Abendmahl.

5. RECITATIVO [B, sm. + v. picc., b.c.]

Es-B C

So geh herein zu mir,

Du mir erwählte Braut!

Ich habe mich mit dir

Von Ewigkeit vertraut.

Dich will ich auf mein Herz,

Auf meinen Arm gleich wie ein Siegel setzen

Und dein betrübt Aug ergötzen.

Vergiß, o Seele, nun

Die Angst, den Schmerz,

Den du erdulden müssen;

Auf meiner Linken sollst du ruhn,

Und meine Rechte soll dich küssen.

6. ARIA DUETTO [S, B, ob. I solo, b.c.]

B C

Sopran

Mein Freund ist mein,

Bas

Und ich bin sein,

oba glosy

Die Liebe soll nichts scheiden.

Sopran

Bas

{ Ich will { mit { dir {  
 { Du sollst { mir { in Himmels Rosen weiden,

Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

Es C

Gloria sei dir gesungen

Mit Menschen- und englischen Zungen,

Mit Harfen und mit Zimbeln schon.

Von zwölf Perlen sind die Pforten,

An deiner Stadt sind wir Konsorten

Der Engel hoch um deinen Thron.

Kein Aug hat je gespürt,

Kein Ohr hat je gehört

Solche Freude.

Des sind wir froh,

Io, io!

Ewig in dulci júbilo.

27 niedziela po Trójcy Św. zdarza się w kalendarzu tylko, gdy Wielkanoc przypada przed 27 marca, a więc ma miejsce między 22 i 26 marca. Zdarza się to nadzwyczaj rzadko; w czasie lipskiego urzędowania Bacha niedziela taka zdarzyła się tylko w 1731 i 1742 r., a poprzednio, wyłączając okres dzieciństwa (1690, 1693), zdarzyła się tylko raz, gdy był organistą w Arnstadt (1704), a więc na stanowisku, na którym zarzucono mu, że „dotąd wcale nie był muzykował” (por. Dok II, s. 20).

Datowanie jedynej na ten dzień zachowanej kantaty nie stanowi zatem żadnej trudności; powstała na 25 listopada 1731 roku i została może ponownie wykonana w 1742 r. Bach skorzystał ze sposobności, by uzupełnić kolejnym dziełem swój rocznik kantat chorałowych, dziełem, które co prawda nie całkiem pasuje do typu obranego w roku 1724/1725; trzystrofowa pieśń Philippa Nicolaia (1599) z jedyną strofą środkową oferuje bowiem zbyt mało możliwości dla madrygalowego przetworzenia, musiała więc zostać wzbogacona swobodną poezją. Nieznany autor tekstu zachował zatem wszystkie trzy strofy pieśni w brzmieniu dosłownym - stanowią one jako części 1, 4 i 7 początek, środek i koniec kantaty - a między nie wprowadził części tworzące za każdym razem podwójny człon recytatyw (solo) - aria (duet).

Tekst, wychodząc z Ewangelii na tę niedzielę, kontynuuje myśli oblubienica przychodzącego do swej oblubienicy: Jezus jest oblubieńcem, dusza wierzącego chrześcijanina jego oblubienicą. Wiersze zawierają liczne aluzje biblijne, przede wszystkim z Pieśni nad Pieśniami Salomona:

## część 2

„Nadchodzi, nadchodzi,  
Oblubieniec nadchodzi!  
Wynijdziecie, córki Syjońskie,  
Przybywa śpiesznie z wysokości  
Do domu waszej matki.  
Oblubieniec nadchodzi, sarnie  
I młodemu jelonkowi podobny  
Po pagórkach skacze...”

Mateusz XXV, 6

Pieśń n.P. III, 11

Łukasz I, 78

Pieśń n.P. III, 4; VIII, 2

Pieśń n.P. II, 9; II, 17; VIII, 14

Pieśń n.P. II, 8

## część 3

„Kiedyż przyjdiesz, me Zbawienie?”

Izajasz LXII, 11

I Mojżeszowa II, 18

„Czekam z płonąca oliwą.”

Mateusz XXV, 4

## część 5

„Od wieczności poślubiłem cię.  
Polożę cię na mym sercu,  
Na mym ramieniu, jak pieczęć...”  
„Na mej lewicy spocznesz,  
A ma prawica cię ucałuje.”

Ozeasz II, 21

Pieśń n.P. VIII, 6

Pieśń n.P. II, 6

## część 6

„Mój miły jest mój, a jam jest jego ,”  
„... paść się między niebiańskimi różami,”  
„Gdzie pełnia radości,  
gdzie rozkosz będzie.”

Pieśń n.P. II, 16; VI, 3

Pieśń n.P. VI, 3

Psalm XVI, 11, Izajasz XXXV, 10

Rozdzielenie początkowych słów części szóstej „Mein Freund ist mein - und ich bin sein” („Mój miły jest mój - a jam jest jego”) między obu partnerów w duccie Bacha jest właściwie niepoprawne i nie będzie poprawne także gdy, za dawniejszymi wydaniem kantaty, zmieni-

my na „... und ich bin dein” („a ja jestem twój”) - poprawne byłoby co najwyżej „und du bist mein” („a tyś jest moja”). Najwidoczniej nie chodziło Bachowi o stworzenie realistycznego dialogu, lecz o zachowanie biblijnego cytatu bez ubocznych zamiarów dramatycznych.

Szeroko zakrojony chór wstępny reprezentuje typ preferowany przez Bacha dla chórowych utworów chorałowych: melodia pieśni wykonywana przez sopran wzmocniony rogami, wprowadzana jest wers po wersie w samodzielnej partii orkiestry która, choć o własnej tematyce, skomponowana jest nie bez nawiązań do melodii chorału. Porównajmy takt piąty i następne ritornelu wstępnego z rozpoczęciem pieśni przez sopran:

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is for Soprano, with lyrics 'Wa - chet auf'. The middle staff is for Violino piccolo and Violino I. The bottom staff is for Continuo. There are 'x' marks above certain notes in the Violino piccolo and Continuo parts, indicating specific rhythmic or articulation points.

Partia orkiestry w instrumentacji na 3 oboje (obój I, II i taille), smyczki (wraz z skrzypcami piccolo) i continuo, rozpoczyna się blokami akordowymi w punktowanym rytmie wymiennie w smyczkach i obojach, z nich wyłania się w dialogu między pierwszymi skrzypcami (+ skrzypce piccolo) i pierwszym obojem przytoczona wyżej melodia, póki oba instrumenty nie złączą się w końcowej kadencji wstępnego ritornelu. Być może Bach pragnie już tym wstępem wskazać na dialogową konstrukcję całego dzieła. W odcinkach śpiewanych samodzielna tematyka orkiestry jest utrzymana; melodii chorału wykonywanej w długich wartościach nut towarzyszą trzy dolne głosy wokalne, w żywszym, najczęściej imitacyjnym układzie, nie podejmując jednak przy tym melodii chorału. Czasami partia dolnych głosów skupia się w krótkich akordowych wezwaniach („wach auf”, „mach euch bereit” - „czuwaj”, „gotujcie się”), podczas gdy 9 wers pieśni - „Alleluja” - jako jedyny ma rozwiniętą, fugowaną, tematycznie wyprowadzoną z orkiestrowego ritornelu podbudowę i przez to ów wers, choć o najkrótszym tekście, rozszerzony zostaje dwukrotnie w porównaniu z rozmiarami pozostałych wersów.

Trzej śpiewacy soliści mają swoje ściśle określone role: tenor rolę narratora, sopran - duszy, a bas Jezusa.

Radośnie ożywiony recytatyw secco (część 2) obwieszcza zbliżenie się oblubieńca i przygotowuje pierwszy duet między Jezusem a duszą (część 3). Jako instrument obbligato przewidyje Bach skrzypce piccolo, „Terzgeige”<sup>\*</sup> o stroju *b-f-c''-g''*, skrzypce o małej menzurze. Żywa, wprost wirtuozowska figuracja tej partii solowej brzmi przez to szczególnie jasno,

<sup>\*</sup> „Terzgeige” - dosłownie „skrzypce tercjowe” - termin związany zapewne ze strojem instrumentu podwyższonym w porównaniu ze strojem zwykłych skrzypiec o małą tercję (*b-f-c''-g''* miast *g-d'-a'-e''*) (por. D.D. Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, PWM, Kraków 1980, s.349 i przypis tamże na s.136 - przyp. tłum.).

srebrzyście, i ma może oddawać promienny blask oblubienicy oczekującej z „płonącą oliwą” na ukochanego. Śpiew w duecie, tematycznie rozwinięty z początku ritornelu, nacechowany namiętną tęsknotą sprawia mistyczne wrażenie: niebiańska i ziemską miłość stopione są tu w jedno. Pod względem muzycznym utwór ten należy do najpiękniejszych duetów miłosnych w światowej literaturze.

Chórowym częściom na początku i na końcu dzieła przeciwstawione jest w środkowej części chórowej trio (2 strofa pieśni), w którym nieznacznie przyozdobiona melodia chorału, wykonywana przez tenor, wprowadzana jest wers po wersie w partię instrumentalną. Owa instrumentalna partia jest tematycznie samodzielna: skrzypce i altówki złączone w krzepkim unisono koncertują ponad nietematycznym continuo. Chwytna melodyka przysporzyła temu chórowemu utworowi wielu miłośników; a sam Bach umieścił go w postaci transkrypcji organowej w swych sześciu chorałach, tzw. „chorałach Schüblerowskich” na pierwszym miejscu (BWV 645).

Teraz oblubieniec przyjmuje swą oblubienicę, duszę, do siebie: smyczkowy akompaniament recytatywu uwydatnia znaczenie tego momentu dla chrześcijanina, a zarazem służy interpretacji tekstu, prowadząc na słowach „und dein betrübtes Aug ergötzen” („i tve smutne ko rozradować”) do niezwyklej następstw harmonicjnych. Następujący teraz duet (część 2) daje wyraz radości połączonej pary; podobnie jak część trzecia, jest to czysty duet miłosny, tanecznie pogodny, ale zarazem muzycznie tak głęboko odczuty i tak kunsztowny, że swoboda nie pociąga tu za sobą żadnego obniżenia artystycznego napięcia. Także w tej części ziemskie szczęście miłości i niebiańska szczęśliwość wieczna stapiają się w jedno. Gdziekolwiek mówi się o mistyce Jezusowej w wielkiej sztuce, nie powinno się pominąć tej kantaty.

W archaicjnych półnutach pisze Bach prosty, czterogłosowy chorał końcowy, który przez wysokie położenie melodii pieśni w sopranie i jej zdwojenie w oktawach przez skrzypce piccolo, oddaje jeszcze raz, w niezrównany sposób ziemskimi środkami w alegorycznej postaci, wieczną szczęśliwość oczekującą chrześcijanina w niebiańskim Jeruzalem.

### 3. Święta maryjne

#### *Oczyszczenie Marii Panny (drugiego lutego)*

EPISTOLA: Mal. III, 1-4 (Pan przyjdzie do swej świątyni)

EWANGELIA: Łuk. II, 22-32 (okazanie Jezusa w świątyni)

#### **Erfreute Zeit im neuen Bunde - BWV 83**

NBA I/28.1, 3 - CW: ca 20 min.

1. ARIA [A, cor. I, II, ob. I, II, v. solo, sm., b.c.] F C  
Erfreute Zeit im neuen Bunde,  
Da unser Glaube Jesum hält:  
    Wie freudig wird zur letzten Stunde  
    Die Ruhestatt, das Grab bestellt!
  
2. ARIA [CHORAL + RECYTATYW. B, sm. in unisono, b.c.] B §/C  
„Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren,  
wie du gesaget hast.”  
  
Was uns als Menschen schrecklich scheint,  
Ist uns ein Eingang zu dem Leben.  
Es ist der Tod  
Ein Ende dieser Zeit und Not,  
Ein Pfand, so uns der Herr gegeben  
Zum Zeichen, daß ers herzlich meint  
Und uns will nach vollbrachtem Ringen  
Zum Friede bringen.  
Und weil der Heiland nun  
Der Augen Trost, des Herzens Labsal ist,  
Was Wunder, daß mein Herz des Todes Furcht vergißt?  
Es kann erfreut den Ausspruch tun:  
  
„Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen,  
welchen du bereitet hast für allen Völkern.”
3. ARIA [T, v. solo, sm., b.c.] F C  
Eile, Herz, voll Freudigkeit  
Vor den Gnadenstuhl zu treten!  
    Du sollt deinen Trost empfangen  
    Und Barmherzigkeit erlangen,  
    Ja, bei kummervoller Zeit  
    Stark am Geiste kräftig beten.
  
4. RECHITATIVO [A, b.c.] d-a C  
Ja, merkt dein Glaube noch viel Finsternis,  
Dein Heiland kann  
Der Zweifel Schatten trennen;  
Ja, wenn des Grabes Nacht  
Die letzte Stunde schrecklich macht,  
So wirst du doch gewiß  
Sein helles Licht  
Im Tode selbst erkennen.
  
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ cor. I, d. drewn., sm.)] d C  
**Er ist das Heil und selig Licht**

Für die Heiden,  
Zu erleuchten, die dich kennen nicht,  
Und zu weiden.  
Er ist deins Volks Israel  
Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

Czytanie Ewangelii na Oczyszczenie Marii Panny tylko krótko opowiada o ceremonii oczyszczenia Marii, natomiast znacznie obszerniej o Symeonie, któremu zostało przepowiedziane, iż nie umrze, zanim nie zobaczy Mesjasza. Nawiązując do tego, w poezji i kazaniach epoki baroku zawsze w tym dniu kierowano myśli ku własnej śmierci. Także i nieznany autor poetyckiego tekstu tej kantaty zaraz w pierwszej arii zestawia „radosny czas” („erfreute Zeit”) bezpośrednio z „ostatnią godziną” („letzte Stunde”), i tylko ten, kto wysłuchał przedtem czytania Ewangelii wie, że wypowiedź Symeona zostaje tu odniesiona do całego chrześcijaństwa: teraz, gdy pojawił się Zbawiciel, wierzący chrześcijanin może umrzeć spokojnie, bowiem śmierć utraciła swą grozę. Część druga myśli tę, wyłożoną w formie zbliżonej do kazania, obramowuje własnymi słowami Symeona (Łukasz II, 29 i 30-31). Trzecia część kantaty jest o tyle niezwykła, że cały jej tekst stanowi parafrazę słów Biblii:

BWV 83, część 3:

„Serce, pełne radości,  
Śpiesz przed łaski tron  
przystąpić!  
Twoją pociechę odierzysz,  
I miłosierdzia dostąpisz,  
Masz się i w czas boleści,  
Duchem silny, mocno modlić.”

List do Hebrajczyków IV, 16:

„Przystąpmy tedy z radością\*  
do tronu łaski,  
abyśmy dostąpili miłosierdzia  
i znaleźli łaskę,  
na czas, gdy będzie nam  
potrzebna pomoc.”

Kończący madrygałową poezję recytatyw (część 4), wiąże poprzednie rozważania z ostatnim werselem Ewangelii: jeśli nawet teraz otaczają nas ciemności, to przecież w naszej śmierci Zbawiciel sam ukaże się jako „jasne światło”. Ten sam werseł biblijny, w poetyckim opracowaniu Marcina Lutra (1524) stanowi, jako czwarta strofa pieśni „Mit Fried und Freud ich fahr dahin”, końcowy chorał.

Kompozycja Bacha powstała na 2 lutego 1724 r. i przypuszczalnie została wykonana ponownie w tym samym dniu roku 1727. Obsada głosów wokalnych ogranicza się co prawda zasadniczo do solistów, a chór występuje co najwyżej w końcowym chorale, ale część wstępna ma odświętną instrumentację: do normalnej obsady składającej się z dwóch obojów, smyczków i continua, dochodzą dwa rogi i koncertujące skrzypce. Przeciwstawienie „radosny czas” – „ostatnia godzina” w tekście odbija się także w przeciwstawnym pod względem muzycznym ukształtowaniu części głównej i środkowej utworu utrzymanego w formie da capo: część główna rozwija się z eksponowanej we wstępnym ritornelu tematyki o potrójnym kontraście: akordowego tutti (motyw czołowy), rozgrywania motywów naprzemian w chórach i solistyczno-wirtuozowskiego koncertowania solowych skrzypiec. Motyw czołowy jest zarazem początkiem partii wokalne:

\* Greckie „παρησία” (szczerą, otwartą wypowiedź, szczerą, otwartość) tłumaczenie niemieckie oddane słowem „Freudigkeit” (radość), natomiast tłumaczenia polskie słowem „ufność” (przyp. tłum.).

Alto  
(Takt 17-18)

Er - freu - te - Zeit, er - freu - te - Zeit

Wielokrotne wbudowanie głosu wokalnego (31-) powoduje wyraźną dominację partii instrumentalnej w dwuczłonowej części głównej. Inaczej zbudowana jest część środkowa. Tutaj tematyka ritornelu dochodzi do głosu jedynie w krótkim przedzielającym interludium i następujących potem dwóch taktach wbudowanego śpiewu; część ta rozwija przeważnie nową, wywiedzioną z tekstu tematykę. Rozbrzmiewają przy tym figury grane przez skrzypce wykorzystujące pustą strunę (*a'*, potem *d'*, w drugiej połowie - wzmagając napięcie - dwukrotnie *e''*), które bez wątpienia pomyślane są jako naśladowanie sygnaturki za umarłych:

Violino solo

itd.

Oba odcinki części środkowej kończą się pełną wyrazu chromatyką.

Część druga nie ma chyba odpowiednika w całej twórczości kantatowej Bacha. Cytowany dosłownie ustęp biblijny, to początek „Kantyku Symeona”, jeden z trzech podobnych do Psalmów twórców poetyckich Nowego Testamentu, które w kościele chrześcijańskim są stałą częścią liturgii Godzinek\*, gdzie zazwyczaj śpiewane były do jednego z dziewięciu tonów psalmowych. Postaci tekstu:

#### Kantyk, wers pierwszy - recytatyw - Kantyk, wers drugi i trzeci

odpowiada w zasadzie także forma muzyczna. Recytatyw skomponowany jest jako *secco* z towarzyszeniem *continua*; wersety Kantyku są chorałowym opracowaniem ósmego tonu psalmowego: psalmodia basu obramowana jest przez dwugłosowy swobodny układ kanoniczny, w którym jeden głos wykonują prowadzone unisono skrzypce i wiola, a drugi *continuo*. Własna, niezależna od chorału tematyka tej instrumentalnej partii wyeksponowana zostaje w sześciotaktowej przygrywce i następnie powtarzana przy wciąż zmieniających się rejestrach dźwięków. Fragmenty tej kanonicznej tematyki służą ponadto do zaznaczenia w dwóch miejscach ceszur recytatywu, tak iż powstaje następująca forma całości (kursywa oznacza partię instrumentalną):

- A wers 1: *układ kanoniczny*, do tego ósmy ton psalmowy (bas)
- B recytatyw - *kanon* - recytatyw - *kanon* - recytatyw
- A' wers 2 i 3: jak wers 1 powyżej

\* Nabożeństwo modlitewne (bez komunii) podzielone (za brewiarzem) według godzin dnia: jutrznia, pryma, tercja, seksta, nona, nieszpory i kompleta. W kościele katolickim zachowane w klasztorach, a także w kościołach dla ogółu wiernych (zazwyczaj jako poranne lub wieczorne nabożeństwo maryjne). W kościele luterańskim zachowane w postaci nabożeństw (zazwyczaj bez komunii, lecz z kazaniem): porannego (jutrznia) i wieczornego (nieszpory; przyp. tłum.).



Aria tenorowa (część 3), z udziałem smyczków z koncertującymi skrzypcami solo, jest w jej biegnących nieustannie triolach nacechowana wyobrażeniem „pośpiechu” uwarunkowanego tekstem; także głos wokalny w rozległych girlandach koloratur włączony zostaje w triolowe biegniki. Dominuje wbudowanie głosu wokalnego w powtarzaną przez zespół instrumentów partię ritornelu.

Krótki recytatyw secco (część 4) prowadzi do prostego, czterogłosowego chóralu końcowego.

### Mit Fried und Freud ich fahr dahin - BWV 125

NBA I/28.1, 33 - CW: ca 24 min.

1. [CHORAL. S + cor., A, T, B, fl. tr., ob., sm., b.c.] c  $\frac{12}{8}$   
**Mit Fried und Freud ich fahr dahin**  
**In Gottes Willen;**  
**Getrost ist mir mein Herz und Sinn,**  
**Sanft und stille;**  
**Wie Gott mir verheißen hat,**  
**Der Tod ist mein Schlaf worden.**
2. ARIA [A, fl. tr., ob. d'am., b.c.] h  $\frac{3}{4}$   
 Ich will auch mit gebrochnen Augen  
 Nach dir, mein treuer Heiland sehn.  
 Wennleich des Leibes Bau zerfällt [zerbricht]  
 Doch fällt mein Herz und Hoffen nicht.  
 Mein Jesus sieht auf mich im Sterben  
 Und lässet mir kein Leid geschehn.
3. RECITATIVO [+ CHORAL. B, sm., b.c.] a-h C  
 O Wunder, daß ein Herz  
 Vor der dem Fleisch verhaßten Gruft  
 Und gar des Todes Schmerz  
 Sich nicht entsetzet!  
**Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,**  
**Der treue Heiland,**  
 Der auf dem Sterbebette schon  
 Mit Himmelssüßigkeit den Geist ergötzet,  
**Den du mich, Herr, hast sehen lan,**  
 Da in erfüllter Zeit  
 Ein Glaubensarm das Heil des Herrn umfinge;  
**Und machst bekannt**  
 Von dem erhabnen Gott, dem Schöpfer aller Dinge,  
**Daß er sei das Leben und Heil,**  
 Der Menschen Trost und Teil,  
 Ihr Retter vom Verderben  
**Im Tod und auch im Sterben.**
4. ARIA DUETTO [T, B, v. I, II, b.c.] G C  
 Ein unbegreiflich Licht erfüllt  
 Den ganzen Kreis der Erden,  
 Es schallet kräftig fort und fort  
 Ein höchst erwünscht Verheißungswort:  
 Wer glaubt, soll selig werden.
- RECITATIVO [A, b.c.] e-e C  
 O unerschöpfter Schatz der Güte,  
 So sich uns Menschen aufgetan:  
 Es wird der Welt,  
 So Zorn und Fluch auf sich geladen,  
 Ein Stuhl der Gnaden

- Und Siegeszeichen aufgestellt,  
 Und jedes gläubige Gemüte  
 Wird in sein Gnadenreich geladen.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] e C  
**Er ist das Heil und selig Licht  
 Für die Heiden,  
 Zu erleuchten, die dich kennen nicht,  
 Und zu weiden.  
 Er ist deins Volks Israel  
 Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.**

Utwór będący kantatą chorałową z rocznika 1724/1725 (40-) powstał na drugiego lutego 1725 r. Podstawę tekstu stanowi „Nunc dimittis” w Lutrowym zniemczeniu (1524), czyli „Kantaty Symeona” (Łuk. II, 29-32), stanowiący stałą część nabożeństwa na zakończenie dnia, komplety, zarazem jednak także część czytania Ewangelii na święto Oczyszczenia Marii Panny. Pieśń Lutra ujmuje każdy wers biblijnego pierwowzoru w osobnej strofie. Nieznany redaktor tekstu Bachowskiej kantaty musiał poszerzyć tekst pieśni tak, aby mógł służyć za wystarczającą podstawę dla kompozycji. Zachowuje, jak zwykle, obie strofy krańcowe, drugą zaś, wzbogaconą tropowym (19) tekstem recytatywowym, umieszcza jako część trzecią. Część druga natomiast podejmuje w formie swobodnej poezji myśli drugiej strofy pieśni i rozwija je dalej: również ja, jak Symeon, chcę w chwili śmierci patrzeć na Jezusa, wtedy bowiem Jezus także spojrzy na mnie i nie dopuści, by stała mi się jakaś krzywda. Swobodnym przetworzeniem poetyckim trzeciej strofy pieśni jest część czwarta i piąta kantaty. Tekst części czwartej łączy wymienienie światła, które oświeca pogan, z aluzją do Marka VI, 16 („Kto uwierzy i ochrzczi się, będzie zbawiony” - „Wer da glaubet und getauft wird, der wird selig werden”), podczas gdy część piąta stanowi nawiązanie do Listu do Rzymian III, 25 (Chrystus, „którego Bóg ustanowił ołtarzem łaski” - „welchen Gott hat vorgestellt zu einem Gnadenstuhl”) wskazując na akt łaski Boga. Tekst kantaty zawiera więc, jeszcze wyraźniej niż pieśń Lutra, elementy reformacyjnego credo: usprawiedliwienie z wiary (część 4) jedynie przez łaskę (część 5).

Żałować wypada przy tej kompozycji Bacha, że pomijanie dziś świąt maryjnych, swego czasu jeszcze obchodzonych\*, nie często daje okazję do wykonywania tego wspaniałego dzieła ukazującego kantora od Św. Tomasza na szczytach jego kunsztu. Wspaniały, wzruszający chór wstępny we wprowadzającej sinfonii przeciwstawia smyczkom flet poprzeczny i obój. Triole akordowych pochodów nadają niezwykłą gęstość i pełnię wyrazu partii o własnej tematyce, która jednak wywodzi się ze skoku o kwintę na początku pieśni:

Flauto traverso  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola

(por. tu)

Mit Fried und Freud...

\* Autor ma zapewne na myśli pomijanie dziś świąt maryjnych w kościołach luterańskich w Niemczech (przyp. tłum.).

Melodia pieśni, jak zazwyczaj we wstępnych częściach kantat chorałowych, wykonywana jest - do partii orkiestry o własnej tematyce (por. wyżej) - wers po wersie, w długich wartościach nut przez sopran wspierany przez trzy dolne głosy wokalne, które w pierwszym, drugim i piątym wersie pieśni opracowują imitacyjnie (wzmacniane smyczkami) podany wyżej czołowy temat instrumentalny, w wersie trzecim postępują tak z motywem pokrewnym, podczas gdy wers czwarty i szósty („sanft und stille” - „spokojny i cichy” oraz „Der Tod ist mein Schlaf worden” - „śmierć stała się mi snem”) ze względu na interpretację tekstu znamionuje akompaniament przeważnie akordowy, śpiewany ponadto „piano”, oraz modulacje do odległych tonacji i chromatyka.

Nie mniej piękna jest aria altowa (część 2): flet poprzeczny i obój miłosny koncertują w punktowanych rytmach i równoległych tercjach nad spokojnymi, wykonywanymi *legato*, powtarzanymi ósemkami *continua*. Liczne dźwięki opóźnione, przednutki i inne ornamenty świadczą, że kompozytorowi szczególnie zależało na pełnej wyrazu interpretacji tego utworu.

Części trzeciej, mimo nieustannego przeplatania się recytatywu z chorałem, nieodmiennie towarzyszy radosny motyw smyczków, który ma oznaczać, że śmierć, odkąd Jezus przyszedł na świat, nie będzie więcej postrzegana jako budząca przerażenie, lecz jako upragniona i błoga. Melodia pieśni jest nieco przyozdobiona; jedynie wers końcowy - „Im Tod und auch im Sterben” („W śmierci, a także w konaniu”) - który jest zarazem zakończeniem utworu poszerzony zostaje o dwa takty, bogato wyposażony w chromatykę i znacznie przyozdobiony; smyczki kończą doń swój nacechowany motywem akompaniament, spokojnymi nutami harmonizując zakończenie.

Część czwarta jest tematycznie jednolitym kwintetem składającym się z obojga skrzypiec, *continua* i - dołączających w odcinkach śpiewanych - obu głosów wokalnych o niskich rejestrach. Cały jego materiał tematyczny wyeksponowany jest w sześciotaktowym ritornelu wstępnym; składa się z trzech motywów  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ , które w obrębie imitacyjnego układu ritornelu są tak ułożone, że  $\alpha$  służy jako kontrapunkt zarówno do motywu czołowego  $\beta$  na początku jak i do jego kontynuacji  $\gamma$ :

początek

Violino I  
II

Continuo

takt 3

Violino I

Violino II

Część główna ma cztery odcinki ze śpiewem *a ab a ab*, przy czym *a* jest przeniesionym do głosu wokalnego i poszerzonym początkiem ritornelu (por. wyżej, takt 1) a *b* partią wokalną wbudowaną (31-) w dalszy przebieg ritornelu (por. wyżej, takt 3). Niezwykła liczba czterech odcinków śpiewanych jest być może uwarunkowana tekstem, który mówi o „całym okręgu ziemi” („den ganzen Kreis der Erden”), liczba cztery symbolizowała bowiem według dawnej tradycji m.in. cztery strony świata. Środkowa część arii przynosi liczne grupy motywów związanych z tekstem: „rozbrzmiewa ...” („Es schallet ...”) - imitacje, motywy wołania; „kto wierzy ...” („Wer glaubt ...”) - wytrzymywane tony, następnie imitacja i kadencja końcowa.

Recytatyw *secco* (część 5) wiedzie do końcowego chorału w prostym, czterogłosowym układzie chóru z towarzyszeniem wszystkich instrumentów.

### Ich habe genug - BWV 82

NBA I/28.1, 77, 111 i 155 - CW: ca 23 min.

1. ARIA [B, ob., sm., b.c. / S, fl. tr., sm., b.c.]<sup>125</sup> c/e 3  
 Ich habe genug.  
 Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,  
 Auf meine begierigen Arme genommen;  
 Ich habe genug!  
 Ich hab ihn erblickt,  
 Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;  
 Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden  
 Von hinnen zu scheiden.  
 Ich habe genug!
2. RECITATIVO [B, b.c. / S, b.c.] As-B/C-D C  
 Ich habe genug!  
 Mein Trost ist nur allein,  
 Daß Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.  
 Im Glauben halt ich ihn,  
 Da seh ich auch mit Simeon  
 Die Freude jenes Lebens schon.  
 Laßt uns mit diesem Manne ziehn!  
 Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten  
 Der Herr erretten!  
 Ach! wäre doch mein Abschied hier,  
 Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:  
 Ich habe genug!
3. ARIA [B, sm. + ob. da c., b.c. / S, sm. + fl. tr., b.c.] Es/G C  
 Schlummert ein, ihr matten Augen,  
 Fallet sanft und selig zu!  
 Welt, ich bleibe nicht mehr hier,  
 Hab ich doch kein Teil an dir,  
 Das der Seele könnte taugen.  
 Hier muß ich das Elend bauen,  
 Aber dort, dort werd ich schauen  
 Süßen Friede, stille Ruh.
4. RECITATIVO [B, b.c. / S, b.c.] c-c/e-e C  
 Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!

<sup>125</sup> Dane przed kreską ukośną odnoszą się do wersji w c-moll (w wersji z 1735 r. wszędzie zamiast basu jest mezzosopran), dane po ukośnej kresce odnoszą się do wersji w e-moll.

Da ich im Friede fahren werde  
 Und in dem Sande kühler Erde  
 Und dort bei dir im Schoße ruhn?  
 Der Abschied ist gemacht,  
 Welt, gute Nacht!

## 5. ARIA [B, ob., sm., b.c. / S, fl. tr., sm., b.c.]

c/e 3

Ich freue mich auf meinen Tod,  
 Ach! hätt er sich schon eingefunden.  
 Da entkomm ich aller Not,  
 Die mich noch auf der Welt gebunden.

Jak we wszystkich kantatach Bacha na Oczyszczenie Marii Panny, z relacji Ewangelii o okazaniu Jezusa w świątyni wybrana została tylko opowieść o Symeonie i odniesiona do współczesnej gminy: teraz oto, po objawieniu się Zbawiciela, chrześcijanin, zdaniem nieznanego autora tekstu, nie może sobie życzyć niczego goręcej niż rozstać się ze światem („von hinnen zu scheiden”), zostać uwolnionym z więzów ciała, aby zjednoczyć się z Jezusem w słodkim pokoju i ukojeniu. Ze wszystkich tekstów na Oczyszczenie Marii Panny ten jest najbardziej przepojony tęskną mistyką; świat jest tylko miejscem niedoli, z którym chrześcijanin nie jest związany.

Bach skomponował tę kantatę na 2 lutego 1727 i wykonywał ją później wielokrotnie częściowo ją przy tym przerabiając, mianowicie:

w 1731, a być może także w 1730, jako kantatę solową w e-moll na sopran,  
 w 1735 przypuszczalnie jako kantatę solową w c-moll na mezzosopran, być może także w e-moll (dwa wykonania w zbliżonym czasie?),  
 około 1745/1748 w wersji zasadniczo zgodnej z wersją z 1727 jako kantatę solową na bas

Za wielką popularnością tego utworu przemawia także przepisanie części kantaty do *Klavierbüchlein* Anny Magdaleny Bach (zapoczątkowanej w 1725 r.). Chodzi przy tym, jak to wykazano w *Kritischer Bericht* NBA V/4, o przepisaniu z kantaty do *Klavierbüchlein*, a nie na odwrót.

Obsada jest skromna: jednemu tylko głosowi wokalnemu towarzyszy zespół smyczków continuo oraz obój, który w wersji e-moll z powodu wysokiego rejestru zastąpiony został fletem poprzecznym. Uwagę zwraca to, że w trzech ariach instrumentarium to uczestniczą prawie bez wyjątku; nawet milczenie oboju w części trzeciej (według naszych dotychczasowych wydań) przepisane jest, jeśli w ogóle, to najwyżej w jednej lub dwóch przekazanych wersjach: w późnym wykonaniu arii z basem współdziała tu obój myśliwski, a w wersji e-moll zatrudniony jest flet poprzeczny.

Część wstępna rozpoczyna się pełną wyrazu melodią oboju nad spokojnym ruchem akordów smyczków; wejście oboju skokiem o sekstę w górę przypomina pokrewne temat w arii „Erbarme dich” z *Pasji wg. św. Mateusza* i arii „Wenn kömmt du, mein Heil” z kantaty „Wachet auf, ruft uns die Stimme” (BWV 140). Część ta oznajmia, że z pełnym szczęściem wdzięczności „Zadosyc ja mam” („Ich habe genug”) związane jest zarazem tęskne życzenie by „dziś jeszcze z radością rozstać się ze światem” („noch heute mit Freuden von hinnen zu scheiden”). Bach okazuje się przy tym mistrzem przekształcania motywu. Motyw oboju pojęty zostaje w swej oryginalnej postaci przez bas:

Basso

Ich ha - be ge - nung

Przekształcenie na zakończenie wszystkich trzech odcinków wokalnych (forma całości: A B B'), przenoszone do tonacji g-moll, f-moll, i c-moll, brzmi za każdym razem tak samo - tu w g-moll:

Basso

ich ha - be ge - nung!

Część B rozpoczyna się kolejnym przekształceniem motywu do innego tekstu:

Basso

Ich hab ihn er - blickt

Gdyby chcieć doliczyć także bardziej odległe, to otrzymałoby się jeszcze pokazaną liczbę dalszych przekształceń.

Część druga, recytatyw secco, jeszcze raz podchwytuje początkowe słowa kantaty, tym razem w nowej szacie muzycznej:

Basso

Ich ha - be ge-nung

Wezwanie „Podążmy wraz z tym mężem” („Laßt uns mit diesem Manne ziehen!”) wnoszący powiązanie między relacją biblijną a zgromadzoną gminą, uwydatnione jest dwutaktową ariosową częścią środkową; imitacja między continuum a basem symbolizuje naśladowanie. Utwór kończy się kolejnym, znów nowym przeniesieniem do muzyki słów początkowych mającym dzięki swej opadającej kadencji charakter konkluzji:

Basso

Ich ha - be ge - nung.

Teraz następuje owa aria-kołysanka (część 3), słuszenie zaliczana do ulubionych utworów Bacha, bowiem, choć ma cechy typowe dla baroku, to jednak przez niezwykle bogactwo inwencji i głębię wyrazu pozostawia za sobą daleko w tyle wszelką typowość. Charakterystyczne są dla niej częste nuty pedałowe w continuo, jak również ciężenie melodii do mikso-lidyjskiej (małej) septymy (*des''* na początku drugiego taktu i często potem), której subdominantowy charakter przynosi wrażenie odprężenia, oraz rytm kołysanki uzyskiwany synkopami

ni i wielokrotne zawieszanie ruchu fermatami. Niezwykła jest także rozszerzona forma da capo, bowiem w część środkową - przeważnie z towarzyszeniem continua - wprowadzony jest ponownie odcinek wokalny A, tak iż powstaje rodzaj ronda (*rit.* - ritornel instrumentalny):

*rit.* - A - *rit.* - B A C - *rit.* - A - *rit.*

Krótkie secco z ariosowym zakończeniem („Welt, gute Nacht” - „Dobranoc, świecie”) prowadzi do radośnie ożywionej arii końcowej, która ani tekstem, ani muzyką nie dorównuje obu poprzednim ariom. Aria ta należy do tych utworów zbliżonych do tańca, przejrzystość uczłunowanych periodycznie, ożywionych rytmicznymi impulsami, które niewątpliwie zdradzają wielki kunszt Bacha, jednak dla poprzedzających części nie stanowi zakończenia odpowiadającego im wagą, podwójnie więc żal, że brak chorału końcowego.

### Bekennen will ich seinen Namen - BWV 200

NBA I/28.1, 189 - CW: ca 5 min.

ARIA [A, v. I, II, b.c.]

E C

Bekennen will ich seinen Namen,

Er ist der Herr, er ist der Christ,

In welchem aller Völker Samen

Gesegnet und erlöset ist.

Kein Tod raubt mir die Zuversicht:

Der Herr ist meines Lebens Licht.

Aria ta, odnaleziona dopiero w roku 1924 i udostępniona publicznie w 1935 roku, jest najprawdopodobniej częścią większego, poza tą arią zaginionego dzieła. Sądząc po cechach dyplomatycznych powstała dopiero po 1735 roku, być może nawet w latach czterdziestych XVIII w. Tekst jest parafrazą „Kantyku Symeona” (Łuk. II, 29-32), jednak, w odróżnieniu od kantat na Oczyszczenie Marii Panny zachowanych w całości, punktem centralnym nie jest tęsknota za śmiercią, lecz wyznawanie Pana wszystkich ludów. Nie poświadczono jest także przypisanie tej arii świętu Oczyszczenia Marii Panny; wynika ono z dużym prawdopodobieństwem z tekstu, pozostaje jednak hipotezą dopóki nie znamy kontekstu arii.

Kompozycja, której autentyczności dowodzi istniejący autograf brudnopisu, ma hymniczny rozmach przypominający Händla. Partia instrumentalna jest po części homofoniczna po części imitacyjna; budowa zbliżona jest do formy Bar, gdyż tekst o postaci ababcc podłożony został pod muzyczną formę AA'BC. Także to unikanie zwyczajowej formy da capo (choć pojawia się także we wcześniejszych utworach) dobrze zgadza się z założeniem, że utwór powstał w późniejszym okresie twórczości Bacha.

Kilka innych kantat, które dotarły do nas z innym przeznaczeniem, wykonywał Bach czasa mi, za względu na ich treściową przydatność, także na święto Oczyszczenia Marii Panny:

„Komm, du süße Todesstunde” BWV 161 (452-456),

„Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn” BWV 157 (631-634),

„Der Friede sei mit dir” BWV 158 (253-255) - starszą wersję?

**Zwiastowanie Marii Pannie (dwudziestego piątego marca)**

EPISTOLA: Iz. VII, 10-16 (proroctwo o narodzeniu Mesjasza)

EWANGELIA: Łuk. I, 26-38 (anioł Gabriel zwiastuje Marii narodziny Jezusa)

Siehe, eine Jungfrau ist schwanger - BWV Anh. I 199

1. [BASSO SOLO?]: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“
2. ARIA: Ihr frohen Lippen, reget euch!
3. CHOR[AL]: Ei! **meine Perle, du werthe Kron**
4. RECIT[ATIVO]: Wir Menschen waren tot in Sünden
5. ARIA: Nur der Immanuel
6. CHOR[AL]: **Das hat er alles uns getan**

Kantata ta, do której muzyka zaginęła, wykonana została przez Bacha 25 marca 1724 r. w Lipsku, jak to wynika z tekstów odkrytych w Leningradzie (obecnie: Sankt Petersburg) przez Wolfa Hobohma (*Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*: w BJ 1973, s. 5-32). Że ponadto utwór był prawdopodobnie własną kompozycją Bacha, wnioskować można ze zgodności formalnej tekstu z tekstami innych kompozycji Bacha z lat 1724 i 1725 (38-). Szczegóły oraz pełny tekst u Hobohma w cytowanej pracy, faksimile wydrukowanego w 1724 r. tekstu w BT, s.427.

**Wie schön leuchtet der Morgenstern - BWV 1**

NBA I/28 - CW: ca 25 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, cor. I, II, ob. da c. I, II, v. conc. I, II, sm., b.c.] F  $\frac{12}{8}$   
**Wie schön leuchtet der Morgenstern**  
**Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,**  
**Die süße Wurzel Jesse!**  
**Du Sohn David aus Jakobs Stamm,**  
**Mein König und mein Bräutigam,**  
**Hast mir mein Herz besessen,**  
**Lieblich, freundlich,**  
**Schön und herrlich, groß und ehrlich, reich von Gaben,**  
**Hoch und sehr prächtig erhaben.**
2. RECITATIVO [T, b.c.] d-g C  
 Du wahrer Gottes und Marien Sohn,  
 Du König derer Auserwählten,  
 Wie süß ist uns dies Lebenswort,  
 Nach dem die ersten Väter schon  
 So Jahr' als Tage zählten,  
 Das Gabriel mit Freuden dort  
 In Bethlehem verheißen!  
 O Süßigkeit, o Himmelsbrot!  
 Das weder Grab, Gefahr, noch Tod  
 Aus unsern Herzen reißen.
3. ARIA [S, ob. da c., b.c.] B C  
 Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen,  
 Die nach euch verlangende gläubige Brust!  
 Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe  
 Der brünstigsten Liebe



Und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

4. RECITATIVO [B, b.c.] g-B C  
 Ein irdischer Glanz, ein leiblich Licht  
 Rührt meine Seele nicht;  
 Ein Freudenschein ist mir von Gott entstanden,  
 Denn ein vollkommnes Gut,  
 Des Heilands Leib und Blut,  
 Ist zur Erquickung da.  
 So muß uns ja  
 Der überreiche Segen,  
 Der uns von Ewigkeit bestimmt  
 Und unser Glaube zu sich nimmt,  
 Zum Dank und Preis bewegen.
5. ARIA [T, v. conc. I, II, sm., b.c.] F 3  
 Unser Mund und Ton der Saiten  
 Sollen dir  
 Für und für  
 Dank und Opfer zubereiten.  
 Herz und Sinnen sind erhoben,  
 Lebenslang  
 Mit Gesang,  
 Großer König, dich zu loben.
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr - cor. II samodzielnie)] F C  
 Wie bin ich doch so herzlich froh,  
 Daß mein Schatz ist das A und O,  
 Der Anfang und das Ende;  
 Er wird mich doch zu seinem Preis  
 Aufnehmen in das Paradeis,  
 Des klopf ich in die Hände.  
 Amen! amen!  
 Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange,  
 Deiner wart ich mit Verlangen.

Kantata ta, skomponowana na 25 marca 1725 r., jest ostatnim utworem pośród kantat chorałowych (40-) rocznika 1724/1725, gdyż, choć drugi rok urzędowania Bacha w Lipsku kończy się dopiero niedzielą Św. Trójcy, Bach od Wielkanocy 1725 znów komponował do „normalnych” kantatowych tekstów.

Z pieśni Philippa Nicolaia (1599) - która zgodnie z dawną tradycją przypisana była świętu Epifanii, śpiewana była jednak także na święto Zwiastowania Marii Pannie - nieznanemu librecista zachował w brzmieniu dosłownym strofy krańcowe: pierwszą i siódmą. Strofa druga stanowi podstawę pierwszego recytatywu (część 2), strofa trzecia - pierwszej arii (część 3); do drugiego recytatywu wykorzystana została strofa czwarta i częściowo także strofa piąta, natomiast w drugiej arii (część 5) łatwo rozpoznać można strofę szóstą.

Pieśń Nicolaia daje się w niejednym aspekcie powiązać z czytaniem na ten dzień, zwiastuje bowiem przyjście Zbawiciela. Nadaje się do tego zwłaszcza strofa końcowa, która właściwie ułożona była z myślą o ponownym przyjściu Jezusa („... Przyjdź radości cudna korono, nie zwlekaj, z utęsknieniem na cię czekam” - „... Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange, deiner wart ich mit Verlangen”), a która także w BWV 61 i 36 (pierwsza wersja) uzyskała adwentową interpretację. Dalsze powiązania między czytaniem i pieśnią ustanowione zostały w przetworzeniach strof środkowych, szczególnie w części drugiej z jej wskazaniem na wyglądanie praocjów (der „ersten Väter”) na Mesjasza, oraz na obietnicę anioła Gabriela.

W sumie należy przecież przyznać autorowi tekstu, że ze zrozumieniem odczuł żarliwość cechującą wiersze Nicolai'a, która sprawiła, że jego pieśni stały się trwałym dziedzictwem kościoła ewangelickiego, i dostarczył poezji, jeśli nawet nie genialnej, to jednak pełnej treści i ujmującej.

Ten wdzięk i głębię odczucia tekstu uwydatnił Bach jeszcze bardziej w swej kompozycji. Zespół instrumentów otrzymuje swój odświeżony blask dzięki udziałowi dwóch rogów, dwóch obojów myśliwskich i dwojga koncertujących skrzypiec solo; podwalinę stanowią smyczki i continuo. Powstaje przez to niezwykley układ brzmieniowy: instrumenty dęte i tutti smyczków tworzą gęsto obsadzony rejestr środkowy o pełnym brzmieniu, ponad nim koncertuje dwoje skrzypiec solo, w żywej figuracji których łatwo rozpoznać można wyobrażenie migoczącej gwiazdy zarannej, tym łatwiej, że tym razem nie ma wcale używanych zwykle instrumentów dętych wysokiego rejestru (fletów, obojów, trąbek).

Budowa otwierającego chóru ukazuje nam raz jeszcze - na zakończenie regularnego komponowania kantat chorałowych - charakterystyczną formę wielkich chórów chorałowych: melodia pieśni podzielona wersami na odcinki znajduje się w sopranie, do którego przyłącza się pierwszy róg. Dolne głosy wokalne wspierają cantus firmus, czasem przygotowują go w imitacyjnym układzie, posługując się przy tym bądź tematyką eksponowaną we wstępnej partii orkiestry, bądź tematyką spokrewnioną z chorałem, bądź też tematyką swobodnie dobiebraną. Charakterystycznych przykładów różnorodnego opracowania dolnych głosów dostarcza z jednej strony wers drugi („voll Gnad und Wahrheit von dem Herren” - „pełna łaski i prawdy od Pana”) oraz wers piąty („mein König und mein Bräutigam” „mój król i mój oblubieniec”) - tu melodia wersu przygotowana jest długą wstępną podbudową głosów wokalnych (z wiernym cytatem cantus firmus w tenorze i alcie) - a z drugiej strony wers siódmy („lieblich” - „miły”) - tu opracowanie ogranicza się tylko do dwóch homofonicznych akordów: kontrast między niosącym melodię głosem górnym a kontrapunktującym kompleksem głosów dolnych znika. Orkiestra w dwunastotaktowej wstępnej sinfonii rozwija własną tematykę, która z melodią pieśni powiązana jest nie tylko skokiem o kwintę rozpoczynającym temat, lecz także ogólnie przez figuracje podkreślające trójdzwięki. Szesnastkowa figuracja solowych skrzypiec nadająca, jak wspomniano, utworowi jego koloryt, utrzymana zostaje także w wokalnych odcinkach; pozostałe instrumenty tylko niekiedy są tu prowadzone samodzielnie i często dołączane są do głosów wokalnych. Problem kompozytorski stanowi tkwiąca w melodii we wszystkich dziesięciu wersach tendencja do utrzymywania się w tonacji podstawowej, mogąca w tego rodzaju rozległym chórze łatwo prowadzić do monotonii. Bach unika tego zagrożenia dostrzegając w obrębie odcinków wokalnych możliwości harmonicznym odchyleni lub modulując do innych tonacji interludium (na początku Abgesang i przed wersem końcowym). Powstaje w ten sposób utwór wspaniały i urozmaicony, pełen radosnego oczekiwania.

Podczas gdy oba recytatywy kantaty (części 2 i 4) skomponowane są jako proste secco z towarzyszeniem continua, akcentując jedynie słowa „Freudenschein” („radosny blask”) i „Erquickung” („pokrzenie”) melizmatycznymi ozdobieniami, to wydaje się, że obie arie Bach komponował ze szczególną pieczołowitością. Pierwsza z nich (część 3) stanowi pod względem brzmienia rzadkie połączenie instrumentu obligato w tenorowym rejestrze (obój myśliwski) z sopranem jako głosem wokalnym. Melodia jest w niej prowadzona uroczystie i śpiewnie: początek części wokalne uzyskany jest przez podłożenie tekstu do początku ritor-

nelu, natomiast bardziej instrumentalno-figuratywny ciąg dalszy ritornelu odgrywa w wokalnych odcinkach uderzająco małą rolę.

Druga aria (część 5) przydzielona jest smyczkom i daje kompozytorowi okazję do wprowadzania pełnych wdzięku kontrastów solo-tutti przy pomocy obojga koncertujących skrzypiec. Nawet w obrębie partii tutti Bach wprowadza jeszcze efekty echa, natomiast rezygnuje w dużej mierze z efektów polifonicznych. Powstaje przez to wrażenie taneczno-radosnego utworu, który nawet bez bezpośrednich nawiązań tematycznych przerzuca pomost do wstępnego chóru swą instrumentacją i grą figuracyjną. Tematyka jest bardzo jednolita, co wzmaga wrażenie radosnej swobody; pod względem muzycznym również część środkowa okazuje się wariantem części głównej.

Końcowy chorał przez samodzielne i zdecydowane ożywione prowadzenie drugiego rogu - pozostałe instrumenty idą wraz z głosami wokalnymi - znowu otrzymuje hymniczno-odświętny charakter. Jak figuracja solowych skrzypiec w poprzedzającej arii, tak teraz wzbogacona instrumentami dętymi pełni brzmienia wszystkich instrumentów w połączeniu z chorałem śpiewanym przez chór nawiązuje do części wstępnej zamykając formalnie utwór.

#### Himmelskönig, sei willkommen - BWV 182

Kantata ta powstała w 1714 r. na Niedzielę Palmową (229-232). Ponieważ jednak w Lipsku w okresie postu nie wykonywano kantat z wyjątkiem jedynie święta Zwiastowania Marii Pannie, więc ją Bach, jak wynika ze źródeł, wykonał w Lipsku na to święto. Pod względem treści łatwo wskazać związek, jako że tekst, nawiązując do czytania o wjeździe Jezusa do Jerozolimy, traktuje zarazem o przyjściu Chrystusa. Przypadek także chciał, że już przy pierwszym wykonaniu w 1714 r. Niedziela Palmowa i Zwiastowanie Marii Pannie przypadły tego samego dnia.

#### Nawiedzenie Marii Panny (drugiego lipca)

EPISTOLA: Iz. XI, 1-5 (proroctwo zapowiadające Mesjasza)

EWANGELIA: Łuk. I, 39-56 (odwiedziny Marii u Elżbiety, hymn Marii)

#### Herz und Mund und Tat und Leben - BWV 147

NBA 1/28 - CW: ca 34 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, trba; sm. + ob. I, II; fg., b.c.]

C ♯

Herz und Mund und Tat und Leben

Muß von Christo Zeugnis geben

Ohne Furcht und Heuchelei,

Daß er Gott und Heiland sei.

2. RECITATIVO [T, sm., b.c.]

F-a C

Gebenedeiter Mund!

Maria macht ihr Innerstes der Seelen

Durch Dank und Rühmen kund;

Sie fänget bei sich an,

Des Heilands Wunder zu erzählen,

Was er an ihr als seiner Magd getan.

- O menschliches Geschlecht,  
 Des Satans und der Sünden Knecht,  
 Du bist befreit  
 Durch Christi tröstendes Erscheinen  
 Von dieser Last und Dienstbarkeit!  
 Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte  
 Verschweigt, verleugnet solche Güte;  
 Doch wisse, daß dich nach der Schrift  
 Ein allzuscharfes Urteil trifft!
3. ARIA [A, ob. d'am., b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
 Schäme dich, o Seele, nicht,  
 Deinen Heiland zu bekennen,  
 Soll er dich die seine nennen  
 Vor des Vaters Angesicht!  
 Doch wer ihn auf dieser Erden  
 Zu verleugnen sich nicht scheut,  
 Soll von ihm verleugnet werden,  
 Wenn er kommt zur Herrlichkeit.
4. RECITATIVO [B, b.c.] d-a C  
 Verstockung kann Gewaltige verblenden,  
 Bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;  
 Doch dieser Arm erhebt,  
 Obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,  
 Hingegen die Elenden,  
 So er erlöst.  
 O hochbeglückte Christen,  
 Auf, machet euch bereit,  
 Itzt ist die angenehme Zeit,  
 Itzt ist der Tag des Heils: Der Heiland heißt  
 Euch Leib und Geist  
 Mit Glaubensgaben rüsten,  
 Auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,  
 Um ihn im Glauben zu empfangen!
5. ARIA [S, v. I solo, b.c.] d C  
 Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,  
 Mein Heiland, erwähle  
 Die gläubende Seele,  
 Und siehe mit Augen der Gnaden mich an!
6. CHORAL [S + trba, A, T, B; sm. + ob. I, II; b.c.] G  $\frac{3}{4}$  8  
**Wohl mir, daß ich Jesum habe,**  
**O wie feste halt ich ihn,**  
**Daß er mir mein Herze labe,**  
**Wenn ich krank und traurig bin.**  
**Jesum hab ich, der mich liebet**  
**Und sich mir zu eigen gibet;**  
**Ach drum laß ich Jesum nicht,**  
**Wenn mir gleich mein Herze bricht.**
- Parte seconda. Po kazaniu
7. ARIA [T, vc.?, b.c.] F  $\frac{3}{4}$   
 Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne  
 In Wohl und Weh, in Freud und Leid,  
 Daß ich dich meinen Heiland nenne  
 Im Glauben und Gelassenheit,  
 Daß stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

- Hilf, Jesu, hilf!
8. RECITATIVO [A, ob. da c. I, II, b.c.] C-C C  
 Der höchsten Allmacht Wunderhand  
 Würkt im Verborgenen der Erden.  
 Johannes muß mit Geist erfüllet werden,  
 Ihn zieht der Liebe Band  
 Bereits in seiner Mutter Leibe,  
 Daß er den Heiland kennt,  
 Ob er ihn gleich noch nicht  
 Mit seinem Munde nennt,  
 Er wird bewegt, er hüpfet und springet,  
 Indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,  
 Indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet.  
 Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt,  
 Wenn euer Herz in Liebe brennet,  
 Und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,  
 Gott ist es, der euch kräftig stärkt,  
 Er will in euch des Geistes Kraft erregen,  
 Ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.
9. ARIA [B, trba; sm. + ob. I, II; b.c.] C C  
 Ich will von Jesu Wundern singen  
 Und ihm der Lippen Opfer bringen,  
 Er wird nach seiner Liebe Bund  
 Das schwache Fleisch, den irdschen Mund  
 Durch heiliges Feuer kräftig zwingen.
10. CHORAL [obsada jak w 6] G  $\frac{3}{8}$   
**Jesus bleibet meine Freude,  
 Meines Herzens Trost und Saft,  
 Jesus wehret allem Leide,  
 Er ist meines Lebens Kraft,  
 Meiner Augen Lust und Sonne,  
 Meiner Seele Schatz und Wonne;  
 Darum laß ich Jesum nicht  
 Aus dem Herzen und Gesicht.**

Kantata sięga wstecz do weimarskiego tekstu Salomona Francka (27-) zawierającego jednak tylko części 1, 3, 5, 7, 9 oraz odmienny chorał końcowy (95-). Bach skomponował co prawda w 1716 r. kantatę (BWV 147a) do przeznaczonego na czwartą niedzielę adwentu tekstu, ale, jak się wydaje, nie wykonał jej. Ponieważ w Lipsku na czwartą niedzielę adwentu nie wykonywano żadnych kantat, tekst otrzymał swe nowe przeznaczenie przez rozmaite przeróbki, wymianę chorału końcowego, ale zwłaszcza przez dopisanie części recytatywowych 2, 4, i 8 oraz przez dołączenie innej strofy chorału, która zamyka pierwszą część rozszerzonego teraz do dwóch części dzieła. Nawet jeśli i bez tego adwentowy tekst Francka mógł się nadawać na święto maryjne, to w nowo dopisanych częściach tekstu powiązania stały się jeszcze wyraźniej uwypuklone, gdy zasadniczy temat, wyznawanie Jezusa (poprzednio przez Jana Chrzciciela), odniesiony został do Marii: jej hymn („Magnificat”, Łuk. I, 46-55) jest pełnym wdzięczności wyznawaniem Boga, do wtórowania któremu wezwane jest całe chrześcijaństwo. Redaktor tekstu, na wzór kaznodziei, zapala się przy tym gniewem przeciwko zatwardziałości zaslepionych (część 2 i 4) wplatając zarazem liczne aluzje do tekstu czytania, np. gdy część czwarta powiada, że ramię Najwyższego strąca możnych z tronu i wywyższa nędzarzy (por. Łuk. I, 52), lub gdy część ósma wspomina o tym jak Jan podskoczył w łonie matki. Szóstą i szesnastą strofą pieśni „Jesu, meiner Seelen Wonne” Martina Jahna (1661)

także cała zebrana gmina, reprezentowana przez chór, wyznaje, iż Jezus jest skarbem, którego należy strzec.

Autograf partytury Bacha daje nam rzadką okazję bycia świadkiem spontanicznej zmiany tekstu dokonanej przez Bacha. W części piątej zaczął już Bach wpisywać tekst Francka tak, jak go znamy z jego ogłoszonych drukiem poezji:

„Beziehe die Höhle  
Des Herzens, der Seele,  
Und blicke mit Augen der Gnade mich an.”

(„Zstąp do jaskini  
Serca, duszy,  
I spojrzysz na mnie oczyma łaski.”)

Jednak obraz Jezusa spoglądającego oczyma łaski z jaskini odebrał zapewne jako niezbyt fortunny, zmienił bowiem tekst w trakcie przepisywania na bardziej gustowną formę: „Mein Heiland, erwähle die gläubende Seele ...” („Zbawicielu mój, wybierz wierzącą duszę ...”).

Znany nam dzisiaj kształt otrzymała kompozycja Bacha na 2 lipca 1723 r. w Lipsku. Uroczysty charakter podkreśla trąbka dodana do zwykłej obsady instrumentów składającej się z dwóch obojów, smyczków i continua (+fagot).

Chór wstępny jest przykładem wyszukanej symetrii. Ponieważ tekst stanowi gramatyczną całość, nie można go było podzielić na sposób motetu ani też tylko na część główną i część środkową; we wszystkich trzech częściach utworu, zbudowanego w swobodnej formie da capo, wykonywany jest cały tekst, i to zapewne mogło być powodem, że Bach środkową część utworu także muzycznie bardzo wyraźnie zbliżył do części krańcowych (w oznaczeniach raczej A A' A niż A B A'). W każdej części dominuje to orkiestra - z wbudowanym chórem (31-), to chór - w odcinkach a cappella z towarzyszeniem continua; w obu częściach krańcowych jako trzecia możliwość dochodzi jeszcze fuga chórowa z instrumentami prowadzonymi (przeważnie) colla parte, tak iż powstaje następująca forma całości (kursywa = partie instrumentalne):

|                   |  |
|-------------------|--|
|                   | <i>sinfonia a</i>  |
| część główna:     | fuga b + <i>instrumenty</i><br><i>sinfonia a'</i> + chór<br>a cappella odcinek x                       |
| część środkowa:   | <i>sinfonia a'</i> + chór<br>a cappella odcinek y  |
| swobodne da capo: | fuga b' + <i>instrumenty</i><br><i>sinfonia a'</i> + chór<br>a cappella odcinek z<br><i>sinfonia a</i> |

Trzy recytatywy utworu są różnie zinstrumentowane: w części drugiej akompaniują proste akordy smyczków, poszczególne słowa uwydatniane są żywszym ruchem; część czwarta, utwór

z towarzyszeniem continua, ma ariosową część środkową, natomiast części ósmej towarzyszy nacechowane motywem *accompagnato* dwóch obojów myśliwskich, których wyrazista motywu akcentuje tekst mówiący o Bożych cudach, i tylko w miejscu, gdzie mowa jest o podskoczeniu Jana w łonie matki, ów stały motyw ustępuje przejściowo miejsca figurze interpretującej tekst.

Z czterech arii, które w tekście Francka następują po sobie bezpośrednio, choć w innej kolejności (95), część trzecia wyróżnia się zwiewnym rytmem, w którym normalne takty na  $\frac{3}{4}$  wymieniają się z ukrytymi taktami na  $\frac{3}{2}$ , i to nieregularnie i czasem w różnych głosach inaczej rozłożone. Rytm ów, występujący zaraz na początku w obligatoryjnym oboju miłosnym



zostaje w części śpiewanej podjęty także przez głos wokalny na słowach „Schäme dich, o Seele, nicht” („Nie wstydz się, o duszo”), a później i w innych wersach tekstu.

Druga aria, część piąta, skomponowana, tak jak pierwsza, jako trio na instrument obligatoryjny, głos wokalny i continuo, odznacza się wirtuozowskimi figuracjami triolowymi solowych skrzypiec; blask tej wspaniałej partii instrumentalnej ma najwidoczniej odzwierciedlać pełne radości oczekiwanie na nadejście Mesjasza. Podobnie jak w części pierwszej, tekst prawie nie jest podzielony, Bach więc w niezwykłym układzie zestawia po sobie sześć odcinków wokalnych, w których pełny tekst wykonywany jest pięciokrotnie. Brak wokalnego *da capo*, zakończenie uzyskane jest natomiast przez wprowadzenie obu ostatnich odcinków jako chór wbudowany (31-) w niemal cały rozległy ritornel, nim zostanie on na koniec jeszcze raz powtórzony przez same instrumenty.

Część siódma jest utworem z towarzyszeniem continua, którego basowa linia instrumentalna otaczana jest przez triolowe figuracje wiolonczeli. Motyw czołowy ritornelu, zarazem początek partii wokalnej



(„Hilf, Je - su, hilf“)

powraca w utworze wielokrotnie i wreszcie stanowi również „dewizę końcową”.

Z niewielką ilością głosów trzech pierwszych arii kontrastuje pełnia głosów arii ostatniej, w której użyte zostały wszystkie instrumenty łącznie z trąbką, by słać cuda czynione przez Jezusa (wersja tekstu starszych wydań: „von Jesu Wunden” - „o ranach Jezusa”, zamiast „von Jesu Wundern” - „o cudach Jezusa”, jest rezultatem błędu przy odczytywaniu). Utwór ma

wyraźnie koncertowy charakter; po wyrazistym na kształt pobudki temacie czołowym następuje progresywna kontynuacja, przez dochodzenie i milknięcie obojów uzyskiwane są efekty echa. W drugiej części arii („er wird nach seiner Liebe Bund” - „on miłości swej przymierzem”) instrumenty najpierw wyraźnie ustępują miejsca głosowi wokalnemu, lecz pod koniec, podobnie jak w części piątej, Bach stwarza wrażenie formalnego zakończenia przez wbudowanie chóru w niemal cały ritornel przed końcowym powtórzeniem tegoż przez instrumenty.

Obie części choralowe (6 i 10) kończące pierwszą, względnie drugą połowę kantaty, są pod względem muzycznym identyczne. Prosty, czterogłosowy układ wokalny wykonywany wers po wersie wstawiony jest w rozbudowaną partię orkiestry z ritornelem na początku i na końcu oraz interludiami o wdzięcznym, pastoralnym charakterze, któremu utwór ten zawdzięcza nadzwyczajną (zwłaszcza w krajach anglosaskich) popularność. Że ośmiotaktowy ritornel wywiedziony został z melodii pieśni („Werde munter, mein Gemüte”), pokazuje poniższe zestawienie:

Violino I  
(Takt 1-8)

Soprano  
(T. 9-12, 14-17)

Wohl mir, daß ich Je - - sum ha - be,  
o wie fe - - ste halt - - ich - - ihn

### Meine Seel erhebt den Herren - BWV 10

NBA I/28 - CW: ca 23 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, trba, ob. I, II, sm., b.c.] g C  
**Meine Seel erhebt den Herren,**  
**Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes;**  
**Denn er hat seine elende Magd angesehen.**  
**Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind.**
2. ARIA [S, ob. I + II, sm., b.c.] B C  
**Herr, der du stark und mächtig bist,**  
**Gott, dessen Name heilig ist,**  
**Wie wunderbar sind deine Werke!**  
**Du siehest mich Elenden an,**  
**Du hast an mir so viel getan,**  
**Daß ich nicht alles zähl und merke.**



3. RECITATIVO [T, b.c.] g-d C  
 Des Höchsten Güt und Treu  
 Wird alle Morgen neu  
 Und wähet immer für und für  
 Bei denen, die allhier  
 Auf seine Hülfe schau  
 Und ihm in wahrer Furcht vertraun.  
 Hingegen übt er auch Gewalt  
 Mit seinem Arm  
 An denen, welche weder kalt  
 Noch warm  
 Im Glauben und im Lieben sein;  
 Die nacket, bloß und blind,  
 Die voller Stolz und Hoffart sind,  
 Will seine Hand wie Spreu zerstreun.
4. ARIA [B, b.c.] F C  
 Gewaltige stößt Gott vom Stuhl  
 Hinunter in den Schwefelpfuhl;  
 Die Niedern pflegt Gott zu erhöhen,  
 Daß sie wie Stern am Himmel stehen.  
 Die Reichen läßt Gott bloß und leer,  
 Die Hungrigen füllt er mit Gaben,  
 Daß sie auf seinem Gnadenmeer  
 Stets Reichtum und die Fülle haben.
5. DUETTO E CHORAL [A, T, trba lub ob. I + II, b.c.] d g  
**Er denket der Barmherzigkeit  
 Und hilft seinem Diener Israel auf.**
6. RECITATIVO [T, sm., b.c.] B-g C  
 Was Gott den Vätern alter Zeiten  
 Geredet und verheißen hat,  
 Erfüllt er auch im Werk und in der Tat.  
 Was Gott dem Abraham,  
 Als er zu ihm in seine Hütten kam,  
 Versprochen und geschworen,  
 Ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen:  
 Sein Same mußte sich so sehr  
 Wie Sand am Meer  
 Und Stern am Firmament ausbreiten,  
 Der Heiland ward geboren,  
 Das ewge Wort ließ sich im Fleische sehen,  
 Das menschliche Geschlecht von Tod und allem Bösen  
 Und von des Satans Sklaverei  
 Aus lauter Liebe zu erlösen;  
 Drum bleibts darbei,  
 Daß Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.
7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] g C  
**Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn  
 Und dem Heiligen Geiste,  
 Wie es war im Anfang, itzt und immerdar  
 Und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.**

Wśród kantat chorałowych Bacha (40-) dzieło to zajmuje pozycję szczególną: u jej podstawy nie leży ewangelicka pieśń kościelna; a przecież jeśli jakaś kantata słusznie nosi miano kantaty chorałowej, to właśnie ta. Jej podstawę stanowi bowiem chorałowa melodia (grego-

riańska), mianowicie melodia dziewiątego tonu psalmowego (tu podana za kancjonałem Scheina z 1627 r.):



Hymn Marii (Łuk. I, 46-55) jest od dawien dawna częścią składową liturgii niesporów i za czasów Bacha śpiewany był w języku niemieckim, podczas popołudniowych nabożeństw w Lipsku, na melodię dziewiątego tonu psalmowego w czterogłosowym układzie Johanna Hermannna Scheina (1627). Na Nawiedzenie Marii Panny tekst ten - „Magnificat” - stanowił zarazem czytanie Ewangelii. Nasuwało się więc, by hymn ten uczynić podstawą kantaty z 1724 roku. Nieznany redaktor tekstu kantaty zachował więc w dosłownym brzmieniu wersety 46-48 (część 1), 54 (część 5) oraz, stanowiący zazwyczaj zakończenie psalmodii, hymn do Trójcy Św., zaś pozostałe wersety przetworzył parafrazując na arie i recytatywy: z wersetu 49 powstała część druga, z wersetów 50-51 część trzecia, z wersetów 52-53 część czwarta, i wreszcie z wersetu 55 część szósta, której tekst poszerzony został wskazaniem na narodziny Zbawiciela. Wielokrotnie wplecione zostały, zgodnie z przyjętymi w baroku zwyczajami, aluzje także do innych miejsc w Biblii. Część trzecia zawiera odesłanie do Trenów III, 22-23 („Die Güte des Herrn ists, daß wir nicht gar aus sind; seine Barmherzigkeit ... ist alle Morgen neu, und deine Treue ist groß” - „Wielka jest dobroć Pana, żeśmy do szczętu nie zginęli; miłosierdzie jego ... odnawia się każdego ranka, wielka jest wierność twoja”) i do Objawienia III, 16 („Weil du aber lau bist und weder kalt noch warm, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde” - „A tak, ponieważś letni, a ani zimny ani gorący, wypłuję cię z ust moich”), zaś część szósta rozwija dalej zawarte już w tekście Łukasza powołanie się na obietnicę Boga daną Abrahamowi (nawiązując zwłaszcza do Pierwszej Księgi Mojżeszowej XVIII, 1-). W przetworzeniu brak natomiast szczegółowych nawiązań do relacji z Ewangelii, które wychodziłyby poza sam „Magnificat”, nie wspomniane np. są odwiedziny Marii u Elżbiety.

Kompozycja Bacha powstała na 2 lipca 1724 r. i jest piątym utworem w obrębie rocznika kantat chorałowych. Część wstępna rozpoczyna się koncertującą sinfonią instrumentalną nie mającą związków z tonem psalmowym: triem skrzypiec wzmocnionych obojami oraz continuo z wiołą wypełniającą harmonię. Po dwunastu taktach wchodzi chór - wraz z wzmocniającą cantus firmus trąbką - odcinkami wykonujący połówki wersetów. Dziewiąty ton psalmowy znajduje się w wersecie pierwszym w sopranie; dolne głosy kontrapunktują w swobodnej polifonii, ich tematyka zaczerpnięta jest z partii orkiestry. W drugim wersecie cantus firmus przechodzi do altu (znów wzmocnionego trąbką), lecz ta druga część utworu jest w zasadzie transponowanym do subdominandy powtórzeniem pierwszej, wykonywanej z zamianą głosów. Zakończenie utworu Bach zgrabnie uzyskuje, powracając do tonacji podstawowej, przez wbudowanie chóru uwolnionego od cantus firmus w końcowe powtórzenie wstępnej sinfonii.

Koncertująca jest także część druga, aria sopranowa ze smyczkami i dochodzącymi bądź pauzującymi, w zależności od rejestru, obojami. Uwagę zwraca żywy ruch szesnastek obejmujący nie tylko głosy górne, ale także i continuo, oraz dynamiczne stonowanie części środkowej „Du siehest mich Elenden an” - „Spoglądasz na mnie uniżoną” - (przy zachowanej tematyce akompaniamentu instrumentalnego) kończącej się odcinkiem jedynie z akompaniamentem continuo zanim nastąpi da capo części głównej.

Recytatyw secco z ariosowym zakończeniem (część 3) stanowi pomost do następnej arii (część 4), utworu z towarzyszeniem continua, którego wprowadzające takty instrumentalne powracają jako basso quasi ostinato w częściach wokalnych: w pierwszej z trzech części tylko początek, w obu pozostałych częściach także kontynuacja. Zakończenie arii stanowi, podobnie jak we wstępnym chórze, pełne powtórzenie wydłużonego nutą pedałową ritornelu z wbudowanym głosem wokalnym (31-).

W następującym teraz duecie (część 5) nie tylko tekst biblijny zachowany jest dosłownie, także melodia dziewiątego tonu psalmowego rozbrzmiewa ponownie, wprawdzie w ten sposób, że alt i tenor prowadzone są ponad continuum w imitacyjnym układzie o własnej tematyce, podczas gdy cantus firmus, podobnie jak w „Suscepit Israel” z *Magnificat* BWV 243a, wykonywany jest przez oboje i trąbkę - co prawda wydaje się, że ma być wykonywany albo przez drzewo albo przez blachę - do wyboru. Bach powrócił później do tego utworu w postaci transkrypcji organowej (BWV 648) w swych sześciu chorałach sztychowanych u Schüblera.

Część szósta rozpoczyna się jako secco z towarzyszeniem continua. Poczynając od słów „Sein Same mußte sich so sehr wie Sand am Meer ... ausbreiten, der Heiland ward geboren” („Potomstwo jego musiało się rozprzestrzenić tak bardzo jak piasek nad morzem ..., Zbawiciel się narodził”) przyłączają się jednak nacechowane motywicznie figury smyczków („andante”), aby uwypuklić słowa, które dla tego święta mają szczególne znaczenie i by podkreślić spełnienie obietnicy Boga (danej Abrahamowi i danej Marii).

Utwór zamykają w prostym czterogłosowym układzie oba wersety doksológii; cantus firmus w głosie górnym stanowi znów dziewiąty ton psalmowy.

#### Meine Seele erhebt den Herren (bez numeru BWV)

Jak wykazują odnalezione w Leningradzie (obecnie: Sankt Petersburg) druki tekstów (por. Wolf Hohohm w BJ 1973), w święto Nawiedzenia Marii Panny 2 lipca 1725 wykonał Bach kantatę do wyżej wymienionego tekstu, którego autor jest nieznan (faksimile podane w BT, s.435-). Wśród zachowanych kantat Bacha nie ma takiej kantaty; nie wiadomo jednak, czy chodziło tu w ogóle o kompozycję Bacha.

## 4. Święto Jana Chrzciciela (dwudziestego czwartego czerwca)

EPISTOLA: Iz. XXXX, 1-5 (oto głos wołającego na puszczy)

EWANGELIA: Łuk. I, 57-80 (narodziny Jana Chrzciciela i hymn Zachariasza)

### Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe - BWV 167

NBA I/29, 3 - CW: ca 18 min.

1. ARIA [T, sm., b.c.] G c  $\frac{12}{8}$ 

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe  
Und preiset seine Gütigkeit!  
Lobt ihn aus reinem Herzenstriebe,  
Daß er uns zu bestimmter Zeit  
Das Horn des Heils, den Weg zum Leben  
An Jesu, seinem Sohn, gegeben.
2. RECITATIVO [A, b.c.] e-e C

Gelobet sei der Herr Gott Israel,  
Der sich in Gnaden zu uns wendet  
Und seinen Sohn  
Vom hohen Himmelsthron  
Zum Welterlöser sendet.  
Erst stellte sich Johannes ein  
Und mußte Weg und Bahn  
Dem Heiland zubereiten;  
Hierauf kam Jesus selber an,  
Die armen Menschenkinder  
Und die verlornen Sünder  
Mit Gnad und Liebe zu erfreun  
Und sie zum Himmelreich in wahrer Buß zu leiten.
3. ARIA DUETTO [S, A, ob. da c., b.c.] a  $\frac{3}{4}$ , C,  $\frac{3}{4}$ 

Gottes Wort, das trüget nicht,  
Es geschieht, was er verspricht.  
Was er in dem Paradies  
Und vor so viel hundert Jahren  
Denen Vätern schon verhieß,  
Haben wir gottlob erfahren.
4. RECITATIVO [B, b.c.] C-G C

Des Weibes Samen kam,  
Nachdem die Zeit erfüllet;  
Der Segen, den Gott Abraham,  
Dem Glaubensheld, versprochen,  
Ist wie der Glanz der Sonne angebrochen,  
Und unser Kummer ist gestillet.  
Ein stummer Zacharias preist  
Mit lauter Stimme Gott  
Vor seine Wundertat,  
Die er dem Volk erzeiget hat.  
Bedenkt, ihr Christen, auch,  
Was Gott an euch getan,  
Und stimmt ihm ein Loblied an!

5. CHORAL [S + trba, A, T, B, sm. + ob., b.c.]

G 3

Sei Lob und Preis mit Ehren  
 Gott Vater, Sohn, Heiliger Geist!  
 Der woll in uns vermehren,  
 Was er uns aus Genaden verheißt,  
 Daß wir ihm fest vertrauen,  
 Gänzlich verlassen auf ihn,  
 Von Herzen auf ihn bauen,  
 Daß unsr Herz, Mut und Sinn  
 Ihm festiglich anhangen;  
 Darauf singn wir zur Stund:  
 Amen, wir werdens erlangen,  
 Gläubn wir aus Herzens Grund.

Tekst nieznanego poety sławi miłość Boga nawiązując do hymnu Zachariasza, „Benedictus”, stanowiącego część czytania Ewangelii. Poszczególne zwroty jak „das Horn des Heils” („Róg zbawienia - część 1) lub „Gelobet sei der Herr Gott Israel” („Pochwalony niech będzie Pan, Bóg Izraela - część 2) przejęte są prawie dosłownie (por. Łuk. I, 68-69). Część druga przenosi wzrok z Jezusa na Jana Chrzciciela, który przygotował Zbawicielowi drogę. W tym, co się stało, autor widzi spełnienie danego „już w raju” („in dem Paradies”) przyrzeczenia (część 3). Chodzi o słowa Boga do węża po upadku pierwszych ludzi „Nieprzyjaźń położę między tobą i między niewiastą, między nasieniem twoim i między nasieniem jej; ono zdepce ci głowę ...”, słowa, które według starej chrześcijańskiej tradycji nauczania zawierają obietnicę, że Jezus, „nasienie niewiasty” (por. część 4) kiedyś zdepce wężowi z raju głowę i tym samym zmaże grzech Adama<sup>126</sup>. Tekst kończy się wezwaniem do chrześcijan, by zastanowili się nad dobrodziejstwem Boga i zaśpiewali mu (jak Zachariasz) hymn pochwalny (część 4). Następuje potem piąta (dodatkowa) strofa pieśni „Nun lob, mein Seel, den Herren” Johanna Gramanna (Królewiec, 1549).

Kompozycja Bacha powstała na 24 czerwca 1723 r., a więc wkrótce po objęciu przez niego urzędu kantora u Św. Tomasza w Lipsku. Być może wdrażaniu się do nowych warunków należy przypisać, że w tej - skomponowanej dodatkowo poza muzyką na zwykle niedziele - kantacie chór występuje tylko w końcowym chorale, a również z instrumentów poza smyczkami i continuo wymagany jest tylko obój (bądź obój myśliwski) i trąbka<sup>127</sup> (użyta jedynie do wzmocnienia melodii chorału). Utwór, ze swymi dwiema tylko ariami, jest też zamierzony wyraźnie skromnie.

Aria wstępna jest niezwykle wdzięczna: pastorałe, które przedstawia raczej niczym nieskrępowaną radość niż zachętę do sławienia Boga. Pełne brzmienie smyczków ritornelu z gęstymi pochodami akordów sektowych ulega w części wokalnejszej zróżnicowaniu: bądź jedynie skrzypce solo (z continuo) towarzyszą głosowi wokalnemu, bądź śpiewowi powściągliwym piano towarzyszy tutti smyczków. Zwarte brzmienie wielokrotnie rozluźniane jest przelotnymi imitacjami; w zasadzie jednak utwór jest homofoniczny i nie został zaprojektowany tak, aby rozwijać się w ściślejszej wielogłosowości.

Część druga, recytatyw secco, otrzymuje ariosowe zakończenie: oba ostatnie wersy tekstu („łaską i miłością ucieścić i poprowadzić ich, prawdziwie pokutujących, do królestwa niebie-

<sup>126</sup> Por. Helene Werthemann, op. cit., s. 71-.

<sup>127</sup> „Clarino” - trąbka suwakowa czy trąbka naturalna w oktawach?

skiego”) są podkreślone quasi-ostinatowym motywem szesnastek continua i w ten sposób uwydatnione jako cel Bożego planu zbawczego.

Następujący teraz kwartet, w którym obok duetu wokalnego występuje obligatoryjny obój myśliwski (część 3), nie jest właściwie - podobnie jak wstępna aria - zamierzony polifonicznie i ma, dzięki bliskiemu sąsiedztwu rejestrów instrumentu obbligato i głosu wokalnego, ponownie gęste, pełne brzmienie. Jednak wraz z obojem myśliwskim wyraźniej niż w części pierwszej zaznacza się element koncertowy. Po sześciotaktowym wprowadzającym ritornelu wchodzą homofonicznie głosy wokalne, potem następują krótkie motywy imitacyjne („es geschieht, was er verspricht” - „staje się to, co on przyrzeka”) wymiennie z partiami homofonicznymi w zgrabnej kombinacji z partiami ritornelowymi oboju myśliwskiego. Niezwykła jest część środkowa tego duetu zbudowanego w czystej formie da capo: jej pierwsza połowa przechodzi w takt 4/4 i jednocześnie w kanon głosów wokalnych, którego czoło

Soprano

Was er in dem Pa - ra - dies

dołączane jest, jako stały motyw akompaniamentu, na zmianę przez obój myśliwski i przez continuo. Druga połowa części środkowej powraca znów do taktu 3/4, jednak nie do tematyki części głównej. Zamiast tego głosy wokalne łączą się w radośnie wykrzykujących równoległych tercjach i sekstach powtarzając nieustannie motyw, co sprawia wrażenie radości bez kresu. Dopiero potem wchodzi da capo części głównej. Widać tu (jak to już mogliśmy obserwować wielokrotnie), że duety Bacha i jego epoki bardziej jeszcze niż arie na głos solowy związane są z motetową wieloczłonowością.

Drugi recytatyw jest znów skomponowany jako secco z ariosowym zakończeniem, jednak ostatnie takty nie są tym razem nacechowane ostinatowym motywem, lecz antycypują melodię „Nun lob, mein Seel, den Herren” końcowego chorału (—):

Basso

Be - denkt, ihr Chri - sten, auch, was Gott an euch ge - tan, und stirm - met ihm ein Lob - lied an, und stirm - met ihm ein Lob - lied an!

a tempo

Pochwalny ten hymn (część 5) jest właściwym punktem kulminacyjnym dzieła, w którym po raz pierwszy jednoczą się wszystkie instrumenty: smyczki wzmocnione obojem, chór wzmocniony trąbką (wtórującą sopranowi wykonującemu melodię pieśni) i continuo. Instrumenty obramowują chór i towarzyszą mu z własną tematyką, którą Bach potrafi zgrabnie powiązać z zadaną melodią chorału, tak iż utwór uzyskuje nieoczekiwanie promienne zwieńczenie.

Christ unser Herr zum Jordan kam - BWV 7

NBA I/29, 27 - CW: ca 26 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, ob. d'am. I, II, v. conc. I, II, sm., b.c.] e C  
**Christ unser Herr zum Jordan kam**  
 Nach seines Vaters Willen,  
 Von Sankt Johannis die Taufe nahm,  
 Sein Werk und Amt zu erfüllen;  
 Da wollt er stiften uns ein Bad,  
 Zu waschen uns von Sünden,  
 Ersäufen auch den bittern Tod  
 Durch sein selbst Blut und Wunden;  
 Es galt ein neues Leben.
2. ARIA [B, b.c.] G C  
 Merkt und hört, ihr Menschenkinder,  
 Was Gott selbst die Taufe heißt!  
 Es muß zwar hier Wasser sein,  
 Doch schlecht Wasser nicht allein.  
 Gottes Wort und Gottes Geist  
 Tauft und reiniget die Sünder.
3. RECITATIVO [T, b.c.] e-d C  
 Dies hat Gott klar  
 Mit Worten und mit Bildern dargetan,  
 Am Jordan ließ der Vater offenbar  
 Die Stimme bei der Taufe Christi hören;  
**Er sprach: Dies ist mein lieber Sohn,**  
 An diesem hab ich Wohlgefallen,  
 Er ist vom hohen Himmelsthron  
 Der Welt zugut  
 In niedriger Gestalt gekommen  
 Und hat das Fleisch und Blut  
 Der Menschenkinder angenommen;  
 Den nehmet nun als euren Heiland an  
 Und höret seine teuren Lehren!
4. ARIA [T, v. conc. I, II, b.c.] a  $\frac{3}{4}$   
 Des Vaters Stimme ließ sich hören,  
 Der Sohn, der uns mit Blut erkaufte,  
 Ward als ein wahrer Mensch getauft.  
 Der Geist erschien im Bild der Tauben,  
 Damit wir ohne Zweifel glauben,  
 Es habe die Dreifaltigkeit  
 Uns selbst die Taufe zubereit'.
- RECITATIVO [B; sm. + v. conc. I, II; b.c.] e-h C  
 Als Jesus dort nach seinen Leiden  
 Und nach dem Auferstehn  
 Aus dieser Welt zum Vater wollte gehn,  
 Sprach er zu seinen Jüngern:  
 Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden,  
 Wer glaubet und getauft wird auf Erden,  
 Der soll gerecht und selig werden.
6. ARIA [A; sm. + d. drewn. + v. conc. I, II; b.c.] e C  
 Menschen, glaubt doch dieser Gnade,  
 Daß ihr nicht in Sünden sterbt,  
 Noch im Höllenpfehl verderbt!  
 Menschenwerk und -heligkeit  
 Gilt vor Gott zu keiner Zeit.

Sünden sind uns angeboren,  
Wir sind von Natur verloren;  
Glaub und Taufe macht sie rein,  
Daß sie nicht verdammlich sein.

7. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

e-h C

**Das Aug allein das Wasser sieht,  
Wie Menschen Wasser gießen,  
Der Glaub allein die Kraft versteht  
Des Blutes Jesu Christi,  
Und ist für ihm ein rote Flut  
Von Christi Blut gefärbet,  
Die allen Schaden heilet gut  
Von Adam her geerbet,  
Auch von uns selbst begangen.**

Utwór jest kantatą chorałową (40-), trzecią w tym roczniku, skomponowaną na 24 czerwca 1724 r. Podstawę jej stanowi pieśń chrzestna Marcina Lutra, której krańcowe strofy, pierwsza i siódma, zachowane są dosłownie, podczas gdy strofy od drugiej do szóstej zostały przez nieznanego autora przetworzone, każda na część kantaty odpowiadającej jej numeracją. Poetyckie przetworzenie trzyma się ściśle tekstu Lutra, do którego prawie nic nie dodaje. W szczególności brak jakichkolwiek specjalnych nawiązań do czytania Ewangelii na ten dzień, które opowiada przecież o narodzinach Jana Chrzciciela, a nie o chrzcie Jezusa.

Najbardziej ważką częścią utworu jest wstępny chór. To, że cantus firmus przypada w nim tenorowi, przewidziane było z góry pozycją kantaty jako trzeciej w roczniku (42). Pozostałe głosy wokalne obramowują śpiewaną w długich wartościach nut melodyjną chorału układem o swobodnej polifonii, w którym wprowadzone są co prawda niekiedy imitacje; jednak prawie wcale nie mają udziału w tematyce cantus firmus. Jeszcze bardziej samodzielna jest partia orkiestry, której niezależna od pieśni tematyka wyeksponowana zostaje w dwunastotaktowej sinfonii wprowadzającej. Instrumentarium, poza zespołem smyczków i continuo, stanowią jeszcze dwa oboje miłosne oraz koncertujące skrzypce; zaś pokrewieństwo utworu z koncertem skrzypcowym stanie się wyraźne, jeśli odcinki chorałowe, którym ciągle towarzyszy figuracyjna gra skrzypiec solo, porównać z epizodami solowymi, a interludia orkiestrowe - z ritornelami tutti koncertu instrumentalnego. Skądinąd także i przez same odcinki instrumentalne przewija się figuracja skrzypiec solo, i może mają rację ci komentatorzy, którzy chcą widzieć w tym migoczącą grę fal Jordanu. Dla Bacha wyobrażenie toczących się wód Jordanu było bowiem rzeczywiście źródłem inspiracji, o czym świadczy figura, którą bez wątpliwości można uznać za „motyw fal”, występująca początkowo w continuo, potem na zmianę także w ripieno skrzypiec wraz z wiolą, prawie bez przerwy przewijająca się przez cały utwór. Na początku brzmi ona:



Trudniejszy do interpretacji jest właściwy temat tutti, któremu wymieniona wyżej figura „fal” daje tylko podkład: szorstki, ostro rytmizowany, szczególnie twórczy, w którym Arnold Schering chce widzieć skały „pomiędzy którymi przez cieśniny przewija się nurt” (przedmowa do partytury wydanej u Eulenburga). Nie uważamy jednak tego objaśnienia w żadnym



wypadku za zobowiązujące i sądzimy, że daloby się z pewnością przytoczyć szereg dalszych takich, równie niezobowiązujących, możliwych objaśnień. Ważniejszy od tego rodzaju niepewnej hermeneutyki wydaje się nam muzyczny stan rzeczy: płynnemu, niezróżnicowanemu rytmicznie motywowi fal przeciwstawiony jest wyprofilowany, zróżnicowany rytmicznie temat:



W trzech ariach stopniowo zwiększana jest obsada. Część druga jest arią z towarzyszeniem *continua*; wybór basowego rejestru dla głosu wokalnego oznacza oczywiście, że sam Jezus - bądź też Jan Chrzciciel - wzywa nas do uznania doniosłości chrztu, gdy tymczasem opadające biegniki trzydziestodwojek *continua* zapewne słusznie będą interpretowane jako spływanie wody chrztu, która jednak, jak poucza nas tekst, jest tylko zewnętrznym widzialnym znakiem aktu chrztu. Druga aria, do której prowadzi recytatyw *secco*, ma charakter *gigi* (część 4). Dwoje skrzypiec solo, otacza w imitacyjnym układzie głos wokalny, podczas gdy ten ze swej strony podąża z interpretacją za poszczególnymi zwrotami tekstu, i na „mit Blut erkauff” („krwią okupił”) wykonuje chromatycznie opadającą linię melodii, na „getauft” („ochrzczony”) śpiewa opadający w głębię trójdźwięk, natomiast na słowa „damit wir ohne Zweifel glauben” („byśmy wierzyli bez wątpienia”) w iście barokowej manierze właśnie wątpienie będzie oddane przez śmiałe następstwa harmoniczne, a w jednym miejscu także przez komplikacje rytmiczne. Godna uwagi jest także formalna budowa arii: trzy odcinki śpiewane (tekst: I, II, II) są muzycznie uderzająco podobne (A' A'' A'''), w dużej mierze dzięki częstym cyta-  
tom ritornelu w skrzypcach z wbudowanym głosem wokalnym (31-). Być może ten środek stylistyczny służy, w połączeniu z trójdzielnością rytmu *gigi* i takiegoż podziału na odcinki, za symbol Św. Trójcy, o której jest mowa w tekście.

Część piąta rozpoczyna się jako recytatyw z towarzyszeniem krótkich akordów smyczków. Jednak nakaz chrzczenia - „Geht hin in alle Welt ...” („Idźcie na cały świat ...”) - tworzący drugą część zdania, jest skomponowany jako *arioso*, przez co uwydatniona jest jego doniosłość dla chrześcijańskiej nauki o zbawieniu.

Niezwykłą formę ma ostatnia aria z towarzyszeniem smyczków wzmocnionych obojami. Aria ta utrzymana jest w typie kawatyny\*, miast koncertującej wirtuozerii neapolitańskiej arii *da capo* ma bowiem pieśniową, zbliżoną do *ariosa* strukturę. Brak wprowadzającej przygrywki instrumentalnej, za to po pierwszych czterech taktach śpiewanych następuje czterotaktowy ritornel instrumentalny, który przez swe powroty na wzór *ronda* otrzymuje funkcję kształtowania formy. Głosowi wokalnemu towarzyszy najczęściej tylko *continuo*, w drugim odcinku jednak także przytłumione motywy smyczków; wyjątek stanowi ponadto koniec utworu: po przedostatnim odcinku tekstu głos wokalny nie zostaje przerwany i oddzielony ritornelem, lecz jest kontynuowany w postaci śpiewu wbudowanego (31-); dołącza potem bezpośrednio ostatni odcinek śpiewany z towarzyszeniem *continua*. Po nim następuje jeszcze, niejako dla

\* Autor używa tu terminu „cavata”, bardziej powszechna zarówno w języku niemieckim jak i polskim jest forma zdrobniała: „cavatina” (kawatyna; przyp. tłum).

wyrównania, instrumentalny epilog: instrumentalna wersja pierwszego odcinka wokálnego poprzedzająca czterotaktowy ritornel. Całość formy utworu daje się naszkicować mniej więcej następująco:

|                       |                           |                     |
|-----------------------|---------------------------|---------------------|
| <i>Alt + continuo</i> | <i>smyczki + continuo</i> |                     |
| {                     | wersy 1-2: <i>a</i>       | –                   |
|                       |                           | ritornel (e-moll)   |
| {                     | wersy 1-3: <i>a'</i>      | figury towarzyszące |
|                       |                           | ritornel (a-moll)   |
| {                     | wersy 4-5: <i>b</i>       | –                   |
|                       |                           | ritornel (h-moll)   |
| {                     | wersy 6-7: <i>c</i>       | –                   |
| {                     | wersy 8-9: <i>d</i>       | ritornel (e-moll)   |
| {                     | wersy 8-9: <i>e</i>       | –                   |
| {                     |                           | epilog <i>a</i> }   |
| {                     |                           | ritornel }          |
|                       |                           | (e-moll)            |

Utwór zamyka siódma strofa chorału w postaci prostego chóru z instrumentami prowadzonymi *colla parte*.

Gelobet sei der Herr, der Gott Israel (bez numeru BWV)

Jak wykazują odnalezione w Leningradzie (obecnie: Sankt Petersburg) druki tekstów (por. Wolf Hohobm w BJ 1973), w dniu świętego Jana, dwudziestego czwartego czerwca 1725 r. wykonał Bach kantatę do wyżej wymienionego tekstu, który zaczerpnięty jest z trzeciego rocznika kantat (21-) Erdmanna Neumeistra (faksimile podane w BT, s.434). Wśród zachowanych kantat Bacha nie ma takiej kantaty; nie wiadomo jednak, czy chodziło tu w ogóle o kompozycję Bacha.

### Freue dich, erlöste Schar - BWV 30

NBA I/29, 61 - CW: ca 40 min.

1. CHOR [S, A, T, B, fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

D  $\frac{2}{4}$

Freue dich, erlöste Schar,  
Freue dich in Sions Hütten!  
Dein Gedeihen hat itzund  
Einen rechten festen Grund,  
Dich mit Wohl zu überschütten.

2. RECITATIVO [B, b.c.]

h-G C

Wir haben Rast,  
Und des Gesetzes Last  
Ist abgetan.  
Nichts soll uns diese Ruhe stören,  
Die unsre liebe Väter oft  
Gewünscht, verlangt und gehofft.  
Wohlan,  
Es freue sich, wer immer kann,

- Und stimme seinem Gott zu Ehren  
Ein Loblied an,  
Und das im höhern Chor,  
Ja, singt einander vor!
3. ARIA [B, sm., b.c.] G  $\frac{3}{8}$   
Gelobet sei Gott, gelobet sein Name,  
Der treulich gehalten Versprechen und Eid!  
Sein treuer Diener ist geboren,  
Der längstens darzu auserkoren,  
Daß er den Weg dem Herrn bereit'.
4. RECITATIVO [A, b.c.] D-cis C  
Der Herold kömmt und meldt den König an,  
Er ruft; drum säumet nicht,  
Und macht euch auf  
Mit einem schnellen Lauf,  
Eilt dieser Stimme nach!  
Sie zeigt den Weg, sie zeigt das Licht,  
Wodurch wir jene selge Auen  
Dereinst gewißlich können schauen.
5. ARIA [A, fl. tr., sm., b.c.] A C  
Kommt, ihr angefochten Sündler,  
Eilt und lauft, ihr Adamskinder,  
Euer Heiland ruft und schreit!  
Kommet, ihr verirrtten Schafe,  
Stehet auf vom Sündenschlafe,  
Denn itzt ist die Gnadenzeit!
6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn., sm.)] A C  
**Eine Stimme läßt sich hören  
In der Wüsten weit und breit,  
Alle Menschen zu bekehren:  
Macht dem Herrn den Weg bereit,  
Machet Gott ein ebne Bahn,  
Alle Welt soll heben an,  
Alle Täler zu erhöhen,  
Daß die Berge niedrig stehen.**
- Secunda pars
7. RECITATIVO [B, ob. I, II, b.c.] e-fis C  
So bist du denn, mein Heil, bedacht,  
Den Bund, den du gemacht  
Mit unsern Vätern, treu zu halten  
Und in Genaden über-uns zu walten;  
Drum will ich mich mit allem Fleiß  
Dahin bestreben,  
Dir, treuer Gott, auf dein Geheiß  
In Heiligkeit und Gottesfurcht zu leben.
8. ARIA [B, ob. d'am., vc. conc., sm., b.c.] h  $\frac{2}{4}$   
Ich will nun hassen  
Und alles lassen,  
Was dir, mein Gott, zuwider ist.  
Ich will dich nicht betrüben,  
Hingegen herzlich lieben,  
Weil du mir so genädig bist.
9. RECITATIVO [S, b.c.] fis-G C  
Und obwohl sonst der Unbestand

Den schwachen Menschen ist verwandt,  
 So sei hiermit doch zugesagt:  
 So oft die Morgenröte tagt,  
 So lang ein Tag den andern folgen läßt,  
 So lange will ich steif und fest,  
 Mein Gott, durch deinen Geist  
 Dir ganz und gar zu Ehren leben.  
 Dich soll sowohl mein Herz als Mund  
 Nach dem mit dir gemachten Bund  
 Mit wohlverdientem Lob erheben.

10. ARIA [S, violini I in unisono, b.c.]

e  $\frac{3}{8}$

Eilt, ihr Stunden, kommt herbei,  
 Bringt mich bald in jene Auen!  
 Ich will mit der heiligen Schar  
 Meinem Gott ein' Dankaltar  
 In den Hütten Kedar bauen,  
 Bis ich ewig dankbar sei.

11. RECITATIVO [T, b.c.]

h-D C

Geduld, der angenehme Tag  
 Kann nicht mehr weit und lange sein,  
 Da du von aller Plag  
 Der Unvollkommenheit der Erden,  
 Die dich, mein Herz, gefangen hält,  
 Vollkommen wirst befreiet werden.  
 Der Wunsch trifft endlich ein,  
 Da du mit den erlösten Seelen  
 In der Vollkommenheit  
 Von diesem Tod des Leibes bist befreit,  
 Da wird dich keine Not mehr quälen.

12. CHOR [obsada jak w 1]

D  $\frac{2}{4}$

Freue dich, geheiligte Schar,  
 Freue dich in Sions Auen!  
 Deiner Freude Herrlichkeit,  
 Deiner Selbstzufriedenheit  
 Wird die Zeit kein Ende schauen.

Przyczyna powstania tej kantaty na dzień św. Jana wydaje się być raczej zewnętrznej natury. Dwudziestego ósmego września 1737 roku wykonał Bach (718-) na cześć pana na Wiederau, Johanna Christiana von Henicke, swą kantatę „Angenehmes Wiederau” (BWV 30a) i aby nie dopuścić, by skomponowana wtedy (lub już wówczas powtórnie wykorzystana) muzyka popadła w zapomnienie, powziął zapewne następnie zamiar, by przez podłożenie innego tekstu uczynić możliwym jej wykonywanie w dorocznej kościelnej działalności muzycznej. Tekst świecki dostarczył zręczny Picander (49-) i nie jest wykluczone, że on był też tym, który dokonał przeróbki na tekst kościelny, okazał bowiem już wielokrotnie swą biegłość w takich praktykach.

Przetworzenie wierszy kantaty z Wiederau z wielką zręcznością sprostало dwójkiemu wymaganiu: pozostania w obszarze afektów skomponowanej muzyki a zarazem ustanowienia powiązania treściowego z tekstami czytań na ten dzień. Na pewno części o treści ogólnie pochwalnej, jak wejściowy i końcowy chór, są już przez to usprawiedliwione, że w centralnym punkcie Ewangelii również znajduje się pieśń pochwalna, „Canticum Zachariae”. Ale już część trzecia ustanawia swym początkowym wersem bezpośredni związek z Łukaszem I, 68 („Gelobet sei der Herr, der Gott Israel” - „Błogosławiony niech będzie Pan, Bóg Izraela”),

świętuje następnie narodziny Chrzciciela i nawiązuje swym ostatnim wersem („daß er den Weg dem Herrn bereit” - „by drogę Panu przygotował”) do czytanej Epistoły. Także oba pierwsze recytatywy obramowujące tę arię (części 2 i 4) świętują nadejście Chrzciciela jako początek zbawczego dzieła. Pierwsza połowa kantaty kończy się zwiastowaniem łaski grzesznikom (część 5) i trzecią strofą pieśni „Tröstet, tröstet meine Lieben” Johanna Oleariusa (1671) jeszcze raz nawiązującej do słów Epistoły. To co następuje teraz, to częste w tekstach z tamtych czasów odniesienie przekazanego posłania do każdego chrześcijanina zgromadzonego zboru: łaska Boża w odpowiedzi budzi decyzję porzucenia wszystkiego, co sprzeciwia się Bogu (część 8 i 9) i nadzieję rychłego uwolnienia od ziemskiej niedoskonałości<sup>128</sup> (część 10 i 11) oraz rozkoszowania się wieczną szczęśliwością „in Sions Auen” („na niwach Syjonu”), tzn. w niebiańskim Jeruzalem (część 12).

Kompozycja, która powstała zapewne na 24 czerwca 1738 r. lub któregoś następnego roku niewiele później, jest - w swym kształcie kantaty na Św. Jana - jedną z ostatnich kantat kościelnych spod pióra Bacha (przynajmniej spośród zachowanych). Część wstępna, której przesztą oryginalna obsada, wbrew dotychczasowym mniemaniom, nie wymaga trąbek ani kotłów, wykazuje w swej budowie pokrewieństwo z formami tanecznymi: chór wchodzi natchniami, jednak już po ośmiu taktach ustępuje miejsca czysto instrumentalnemu, lekko tylko zmienionemu powtórzeniu tegoż odcinka (a). To samo dzieje się z następującym potem, również ośmiotaktowym odcinkiem (b), tak iż część główna A wykazuje, abstrahując od włączania się i pauzowania chóru, znaną formę dwuczęściowego utworu z reprzyzami:

|  |              |
|--|--------------|
| uczłonowanie części A:                 | : a :  : b : |
| harmonika (T = tonika; D = dominanta): | T-D D-T      |
| ilość taktów:                          | 2×8 2×8      |

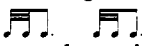
Po tej łączącej 32 takty części A następuje równie długa, także periodycznie poczłonowana, lecz wykonywana w całości przez chór wraz z instrumentami część B, potem wierne powtórzenie części A, odmienione powtórzenie części B (B') i wreszcie da capo części A. Powstająca w ten sposób forma ronda A B A B' A jest periodycznie na wskroś poczłonowana czterotaktowymi odcinkami i ich wielokrotnościami; całkowita liczba taktów wynosi 5 x 32 = 160.

Do osobliwości tej kantaty należy, że także teksty recytatywów, a więc części 2, 4, 7, 9 i 11, napisane są jako parodie, choć Bach nie skorzystał z możliwości ponownego użycia muzyki z kantaty 30a do tych części. Także w innych dziełach Bach z reguły nie parodiował recytatywów lub później zastępował je w miarę możliwości nowymi (np. w kantacie 134, zapewne także w 66). Dlaczego w tak późnych latach brał jednak jeszcze raz pod uwagę możliwość parodiowania recytatywów, nie wiemy; być może z obawy przed ewentualnym niedostatkiem czasu.

<sup>128</sup> Nie jest całkiem jasne, co ma na myśli poeta mówiąc o „dziękczynnym ołtarzu w namiotach Kedaru” („Dankaltar in den Hütten Kedar”), bowiem w ustępie Psalmu, do którego jest to najwidoczniej nawiązaniem (Ps. CXX, 5), Psalmista żali się, iż usiłując zachować pokój, czuje się obcym znajdując się wśród wojowniczych szczepów Kedaru. Widocznie poeta tym zwrotem chce wyrazić nadzieję, że u kresu czasu także wśród wojowniczych szczepów zapanuje pokój. [Przyp. tłum.: Kedar jest też wymieniany u Izajasza LX, 7: „Wszystkie stada Kedaru ... podążą na mój ołtarz” („Alle Herden in Kedar ... sollen ... auf meinen Altar kommen”).]

Recytatywy są więc w istocie nowymi kompozycjami, przy czym Bach dla części 2, 4, 9 i 11 wybrał formę secco, natomiast część 7, wprowadzenie do drugiej połowy kantaty, jest nacechowanym motywem recytatywem *accompagnato* z udziałem dwóch obojów.

Cztery arie utworu, podobnie jak chór wejściowy, utrzymane są w wesołym, swobodnym i beztróskim nastroju. Widoczny jest także wielokrotnie ich taneczny charakter. Zbliżona do *passepied* jest część trzecia, aria basowa z zespołem smyczków, równie przejrzysta w swym ułożeniu jak chór wejściowy. Część piąta nacechowana jest modnym synkopowanym rytmem; instrumentarium stanowią flet i ponownie smyczki. Środkowe i dolne głosy służą jednak tylko jako wykonywane *pizzicato* uzupełnienie harmoniczne, melodię wykonuje flet i pierwsze skrzypce (z tłumikiem!) prowadzone to unisono, to w formie duetu. Niezwykły i znów spokrewniony z tańcem jest nie tylko rytm, lecz także obramowanie instrumentalnym ritornelem w formie dwuczęściowego utworu z repryzami (analogicznej do podanego wyżej schematu części A wstępnego chóru).

Homofoniczna w swej strukturze jest także część ósma, przy czym liczne efekty echa potęgują wrażenie przeważnie wertykalnego ułożenia. Poza tym zróżnicowanie między skrzypcami solo i pierwszymi skrzypcami *ripieno* służy dodatkowemu cieniowaniu brzmienia w orkiestrze składającej się z oboju miłosnego i smyczków oraz *continua*. Jak synkopy w części piątej, tak tutaj rytm lombardzki  określa charakter utworu. Wszystko to sprawia, że także ta aria robi wrażenie swą elegancją. Oczekiwania, które słuchacz wiąże z kościelnymi ariami Bacha, spełnia najbardziej część dziesiąta. Skrzypce prowadzone unisono tworzą wraz z sopranem i *continuem* trio, które zbliżone jest co prawda rytmem 9/8 do *gigi*, jest jednak - już z racji szczupłej ilości głosów - skomponowane bardziej polifonicznie niż wszystkie pozostałe arie tej kantaty. Znacznie bardziej wyczuwalne niż w poprzednich ariach są także związki z tekstem przez występujące zaraz na początku partii wokalne okrzyki „Eilt, eilt, eilt ...” („Śpieszcie, śpieszcie, śpieszcie ...”) jak również później przez biegnące ku górze motywy gamowe na tym samym słowie.

O ile na zakończenie pierwszej połowy kantaty Bach umieścił prosty czterogłosowy chór na melodię „Freu dich sehr, o meine Seele”, to drugą połowę i zarazem całą kantatę kończy, analogicznie do świeckiego pierwowzoru, powtórzeniem wstępnego chóru ze zmienionym tekstem, przez co utwór uzyskuje końcowy wydźwięk raczej ogólnie odświętny, hymniczny, niż nawiązujący do sytuacji.

## 5. Święto Archaniola Michała (dwudziestego dziewiątego września)

EPISTOLA: Obj. XII, 7-12 (walka św. Michała ze smokiem)

EWANGELIA: Mat. XVIII, 1-11 (Królestwo Niebios należy do dzieci, ich aniołowie widzą oblicze Boga)

### Herr Gott, dich loben alle wir - BWV 130

NBA 1/30, 3 - CW: ca 14 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I-III, sm., b.c.]

C C

**Herr Gott, dich loben alle wir  
Und sollen billig danken dir  
Für dein Geschöpf der Engel schon,  
Die um dich schwebn um deinen Thron.**

2. RECITATIVO [A, b.c.]

f-G C

Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt,  
Wie Gott sich zu uns Menschen neigt,  
Der solche Helden, solche Waffen  
Vor uns geschaffen.

Sie ruhen ihm zu Ehren nicht;  
Ihr ganzer Fleiß ist nur dahin gericht',

**Daß sie, Herr Christe, um dich sein  
Und um dein armes Häufelein:  
Wie nötig ist doch diese Wacht  
Bei Satans Grimm und Macht?**

3. ARIA [B; trba I-III, timp. (później: sm.); b.c.]

C ♯

Der alte Drache brennt vor Neid  
Und dichtet stets auf neues Leid,  
Daß er das Häufelein trennet.  
Er tilgte gern, was Gottes ist,  
Bald braucht er List,  
Weil er nicht Rast noch Ruhe kennet.

4. RECITATIVO [S, T, sm., b.c.]

e-G C

Wohl aber uns, daß Tag und Nacht  
Die Schar der Engel wacht,  
Des Satans Anschlag zu zerstören!  
Ein Daniel, so unter Löwen sitzt,  
Erfährt, wie ihn die Hand des Engels schützt.  
Wenn dort die Glut  
In Babels Ofen keinen Schaden tut,  
So lassen Gläubige ein Danklied hören,  
So stellt sich in Gefahr  
Noch itzt der Engel Hülfe dar.

5. ARIA [T, fl. tr., b.c.]

G ♯

Laß, o Fürst der Cherubinen,  
Dieser Helden hohe Schar  
Immerdar  
Deine Gläubigen bedienen,  
Daß sie auf Elias Wagen  
Sie zu dir gen Himmel tragen.

6. CHORAL [S, A, T, B, (+ sm.), trba I-III, timp., d. drewn., b.c.]

C 3

**Darum wir billig loben dich  
Und danken dir, Gott, ewiglich,  
Wie auch der lieben Engel Schar  
Dich preisen heut und immerdar.**

**Und bitten dich, wollst allezeit  
Dieselben heißen sein bereit,  
Zu schützen deine kleine Herd,  
So hält dein göttlich Wort in Wert.**

Utwór jest kantatą chorałową (40-) skomponowaną na 29 września 1724 r. Z pieśni Paula Ebera (1554), przeróbki łacińskiego „Dicimus grates tibi” Phillippa Melanchtona (1539) pierwsza i obie ostatnie strofy (1, 11 i 12) zachowane zostały w brzmieniu dosłownym, natomiast strofy środkowe zostały przez nieznanego librecistę kantaty przetworzone następująco:

2-3 w część 2 (recytatyw)

4-6 w część 3 (aria)

7-9 w część 4 (recytatyw)

10 w część 5 (aria)

W tekście poczynione zostały jedynie nawiązania natury ogólnej do czytań na ten dzień. Po pochwaleniu Boga i podziękowaniu za stworzenie aniołów (część 1) następuje najpierw opisanie ich istoty (część 2), a potem wspomniany zostaje stary smok, szatan, przed którym chronią nas aniołowie (część 3) - tu ujawnia się nawiązanie do czytanej Epistoły, która opowiada o walce św. Michała i jego aniołów ze smokiem, lecz powiązanie to podane jest już w pieśni, nie jest więc dodane przez librecistę. W części czwartej opieka, którą zapewniają aniołowie, udokumentowana zostaje przykładami biblijnymi: Daniel wybawiony został od lwów (por. Dan. VI, 23), a mężowie w piecu ognistym od śmierci w płomieniach (por. Dan. III, 1-). Potem następuje prośba o wzięcie mnie samego pod ochronę przez aniołów, aż wierzącego uniosą oni, jak niegdyś Eliasza, do nieba (por. II Król. II, 11) - obraz, który znajduje się już w dawniejszych utworach poetyckich (por. końcowy chorał kantaty 19 na stronie 578 poniżej). Kantata kończy się pochwaleniem Boga, podzięką i prośbą o przyszłą ochronę.

Kompozycja Bacha wymaga odświeżonej orkiestry składającej się z trzech trąbek, kotłów, trzech obojów, smyczków i continua. Koresponduje z tym okazałość chóru wstępnego. Znamienne, że teologia za czasów Bacha nie zwykła była widzieć w aniołach owej zniewieściałej łagodności, którą przydały im czasy późniejsze, tak więc także wstępna część naszej kantaty pełna jest wojowniczej agresywności: aniołowie jawią się tu jako zwycięzcy szatana i obrońcy wybrańców Bożych. Wstępną sinfonię tej części znamionują różnego rodzaju trójdźwięki, które wymieniane są między chórami trąbek, obojów, smyczków i continua koncertujących na przemian żwawo i burzliwie bez tematycznych związków z chorałem, który, jak zazwyczaj w wielkich chórach chorałowych Bacha, wykonywany jest wers po wersie, w długich wartościach nut przez sopran. Pozostałe głosy wokalne podpierają melodię bądź imitacyjnymi, bądź swobodnie polifonicznymi kontrapunktami; również one są motywicznie samodzielne i nie są wyprowadzone ani z tematyki instrumentalnej ani z melodii pieśni, choć spokrewnione są między sobą (zwłaszcza w pierwszym i trzecim wersie pieśni, podobnie w wersie czwartym).



Po zwięzłym recytatywie secco następuje pierwsza aria (część 3) w niezwykle obsadzie trzech trąbek i kotłów oprócz basu i continua - sugestywny obraz walki aniołów ze starym smokiem. Wydaje się, że wysokie wymagania stawiane trębaczom były powodem, dla którego Bach w późniejszym, ponownym wykonaniu dokonał przeinstrumentowania arii na smyczki - na pewno z wielkim uszczerbkiem dla efektu, jaki sprawia ten wspaniały obraz batalistyczny.

Następujący teraz duet, recytatyw z towarzyszeniem smyczków (część 4), stanowi skrajny kontrast z poprzedzającą arią. Jego spokój i urok odzwierciedlają bezpieczeństwo, jakim wierzący cieszy się pod opieką aniołów „jeszcze ninie” („noch itzt”).

Radością i beztrudną promieniuje druga aria (część 5), której gawotowy rytm należy zapewne raczej kojarzyć z podzięką za służbę Bożych aniołów dla chrześcijaństwa niż z modlitwą, którą jest tekst tej części. Koloratury części środkowej na „[gen Himmel] tragen” („[do nieba] niesli”) budzą sugestywnie wyobrażenie dusz unoszonych przez aniołów coraz wyżej do góry.

Do chóru wstępnego nawiązuje natomiast odświętne brzmienie trąbek końcowego chorału: głosy wokalne, oboje, smyczki i continuo wykonują w prostym czterogłosowym układzie obie ostatnie strofy chorału, podczas gdy trąbki i kotły promienną kadencją wieńczą zakończenia czterech wersów każdej strofy.

### Es erhub sich ein Streit - BWV 19

NBA I/30, 57 - CW: ca 22 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba I-III, timp.; sm. + ob. I, II, taille; b.c.]

C §

Es erhub sich ein Streit.

Die rasende Schlange, der höllische Drache  
Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.

Aber Michael bezwingt,  
Und die Schar, die ihn umringt,  
Stürzt des Satans Grausamkeit.

2. RECITATIVO [B, b.c.]

e-e C

Gottlob! der Drache liegt.

Der unerschaffne Michael

Und seiner Engel Herr

Hat ihn besiegt.

Dort liegt er in der Finsternis

Mit Ketten angebunden,

Und seine Stätte wird nicht mehr

Im Himmelreich gefunden.

Wir stehen sicher und gewiß,

Und wenn uns gleich sein Brüllen schrecket,

So wird doch unser Leib und Seel

Mit Engeln zugedecket.

3. ARIA [S, ob. d'am. I, II, b.c.]

G §

Gott schickt uns Mahanaim zu;

Wir stehen oder gehen,

So können wir in sichrer Ruh

Vor unsern Feinden stehen.

Es lagert sich, so nah als fern,

Um uns der Engel unsers Herrn

Mit Feuer, Roß und Wagen.

4. RECITATIVO [T, sm., b.c.] e-h C  
 Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?  
 Ein Wurm, ein armer Sünder.  
 Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,  
 Daß er ihn nicht zu niedrig schätzt  
 Und ihm die Himmelskinder,  
 Der Seraphinen Heer,  
 Zu seiner Wacht und Gegenwehr,  
 Zu seinem Schutze setzt.
5. ARIA [T, trba I, sm., b.c.] e  $\frac{3}{8}$   
 Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!  
 Führet mich auf beiden Seiten,  
 Daß mein Fuß nicht möge gleiten!  
 Aber lernt mich auch allhier  
 Euer großes Heilig singen  
 Und dem Höchsten Dank zu singen!
6. RECITATIVO [S, b.c.] C-F C  
 Laßt uns das Angesicht  
 Der frommen Engel lieben  
 Und sie mit unsern Sünden nicht  
 Vertreiben oder auch betrüben.  
 So sein sie, wenn der Herr gebeut,  
 Der Welt Valet zu sagen,  
 Zu unsrer Seligkeit  
 Auch unser Himmelswagen.
7. CHORAL [S, A, T, B, trba I-III, timp., b.c. (+ d. drewn., sm.)] C  $\frac{3}{4}$   
**Laß dein Engel mit mir fahren**  
**Auf Elias Wagen rot**  
**Und mein Seele wohl bewahren,**  
**Wie Lazrum nach seinem Tod.**  
**Laß sie ruhn in deinem Schoß,**  
**Erfüll sie mit Freud und Trost,**  
**Bis der Leib kommt aus der Erde**  
**Und mit ihr vereinigt werde.**

Bach skomponował tę kantatę na 29 września 1726 r. Tekst sięga do stroficznego wiersza Picandra o św. Michale (49) z lat 1724/1725, i niewykluczone, że sam Bach przetworzył go na tekst kantaty; jednak domniemania tego - jak też innego, że redaktorem mógł być Picander - nie można ani dowieść, ani obalić. Dosłownie przejęta została część trzecia; także część czwarta jest tylko nieco swobodniejszą madrygałową przeróbką pierwszej strofy; bardziej przekształcona została część szósta. Nowo dopisane zostały części pierwsza i druga, dodatkami w tekście kantaty jest też końcowy chorał, dziewiąta strofa pieśni „Freu dich sehr, o meine Seele” (Freiberg 1620).

Tekst wiąże się ściśle, zwłaszcza w obu nowo dołączonych częściach początkowych, z czytaną Epistolą i opowiada o pokonaniu szatana przez św. Michała. Niezwykle jest sformułowanie „Bóg zsyła nam Machanaim” („Gott schickt uns Mahanaim zu”) w części trzeciej, gdyż nawet jeśli „Machanaim” znaczy tyle, co „dwa obozy wojsk”, to jest to przecież nazwa miejsca, w którym niegdyś Jakub oglądał zastępy aniołów Bożych (por. I Moj. XXXII, 3[2]). Tu jednak nazwa ta oznacza same zastępy aniołów. Myśl, że aniołowie stają obozem wokół nas, znajduje się także w Psalmie XXXIV, 8, natomiast „z ogniem, rumakiem i wozem” („Mit Feuer, Roß und Wagen”) nawiązuje zapewne do uratowania Elizeusza przez niebiańskie zastępy przed grożącym mu pojmaniem (por. II Król. VI, 17). Także początek następującej ter-

czwartej części podejmuje słowa Psalmu (por. Ps. VIII, 5: „Was ist der Mensch, daß du seiner gedenkst ...” - „Cóż jest człowiek, że o nim pamiętasz ...”, podobnie Ps. CXXXXIV, 3), aby wskazać na miłość Boga, która objawia się w ochronie człowieka przez aniołów. Części 5-7 proszą o dalszą opiekę i o eskortę aniołów także u kresu życia; przy czym unoszenie duszy przez aniołów porównane zostaje z wzięciem do nieba Eliasza (II Król. II, 11).

Część wstępna jest jednym z najbardziej monumentalnych chórów otwierających kantaty Bacha, klasycznym przeniesieniem do muzyki tego „klasycznego” tekstu, któremu już Johann Christoph Bach, wysoce uzdolniony wuj Bacha, organista w Eisenach, nadał postać chóru sprawiającego głębokie wrażenie (wiemy, że Bach wykonał pewnego razu ten dwudziestodwugłosowy utwór w Lipsku wywołując powszechny podziw). Podstawą naszej kantaty jest tekst biblijny, fragment czytanej Epistoły, wprawdzie nie w brzmieniu dosłownym, lecz przerobiony na madrygał, i dlatego też Bach komponuje utwór nie według motetowej zasady szeregowania preferowanej dla chórów do słów Biblii, lecz obiera czystą formę da capo: zbliżony do fugi chór z częściowo samodzielnie (i tematycznie) prowadzonymi instrumentami otacza część środkową o bardziej homofonicznej, niekiedy swobodnie polifonicznej strukturze, z partią instrumentalną również w dużej mierze samodzielną. Odświętna obsada z trąbkami, kotłami i smyczkami wzmocnionymi obojami zwiększa wrażenie jakie wywołuje utwór; dominuje jednak chór, który wchodzi od razu bez żadnej przygrywki instrumentalnej i milknie tylko na krótko; wobec braku wprowadzającej sinfonii odpada także możliwość wbudowania chóru, tak iż utwór ten zbliża się do zasady motetu, co prawda - jak to widzieliśmy - nie układem formalnym, ale w swej strukturze.

Część druga skomponowana jest jako prosty, sylabicznie deklamowany recytatyw secco. Po nim następuje aria sopranowa (część 3) z dwoma obligatoryjnymi obojami miłosnymi, które z głosem wokalnym stapiają się w jednolity utwór. Już we wstępnym temacie, ale także później, rozpoznawalne są zrodzone z tekstu figury, jak wytrzymywane tony na „stoiemy” („stehen”) i „[w ...] spokoju” („[in ...] Ruh”), czy ruch szesnastek na „idziemy” („gehen”); uderza jednak w tej dwuczęściowej arii, przy całym powiązaniu z tekstem, także jednolitość materiału tematycznego, który w drugiej połowie nie doznaje żadnych głębiej sięgających zmian.

Drugi recytatyw (część 4) jest, w odróżnieniu od pierwszego, instrumentowany na smyczki, jednak upodabnia się doń sylabiczną deklamacją bez żadnych melizmatów. Aria, która potem następuje (część 5), słusznie uchodzi za jedno ze szczytowych osiągnięć w aryjnej twórczości Bacha. Punktowany rytm siciliany, który już Albert Schweitzer określił jako „rytm anielski”, dominuje w utworze, którego słodycz skrajnie kontrastuje z burzliwym chórem wstępnym. Aria ta jest jednak także opracowaniem chorałowym, w jej odcinkach wokalnych rozbrzmiewa bowiem, wykonywana kolejnymi wersami przez trąbkę, melodia chorału „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr”, przy słuchaniu której obeznani z tekstami uczęszczający do kościoła za czasów Bacha nie mogli mieć wątpliwości, że chodziło o trzecią strofę tej pieśni: „Ach Herr, laß dein lieb Engelein am letzten End die Seele mein in Abrahams Schoß tragen ...” („Ach Panie, zwól by twój anioł[ek] miły zaniósł u kresu duszę mą na łono Abrahama”).

Przejdźcie do końcowego chorału stanowi znów prosty recytatyw secco (część 6); sam chorał jest prostym chórem wzmocnionym dętymi instrumentami drewnianymi i smyczkami, jednak z obligatoryjną trąbką, której blask jeszcze raz przypomina o opiewanym na początku zwycięstwie św. Michała nad szatanem.

**Man singet mit Freuden vom Sieg - BWV 149**

NBA I/30, 99 - CW: ca 22 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. CORO [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I-III, fg., sm., b.c.]  | D $\frac{3}{8}$ |
| „Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten<br>der Gerechten:<br>Die Rechte des Herrn behält den Sieg, die Rechte<br>des Herrn ist erhöht, die Rechte des Herrn behält<br>den Sieg.“   |                 |
| 2. ARIA [B, vne, b.c.]  | h C             |
| Kraft und Stärke sei gesungen<br>Gott, dem Lamme, das bezwungen<br>Und den Satanas verjagt,<br>Der uns Tag und Nacht verklagt.<br>Ehr und Sieg ist auf die Frommen<br>Durch des Lammes Blut gekommen.   |                 |
| 3. RECITATIVO [A, b.c.]   | e-D C           |
| Ich fürchte mich<br>Vor tausend Feinden nicht,<br>Denn Gottes Engel lagern sich<br>Um meine Seiten her;<br>Wenn alles fällt, wenn alles bricht,<br>So bin ich doch in Ruhe.<br>Wie wär es möglich zu verzagen?<br>Gott schickt mir ferner Roß und Wagen<br>Und ganze Herden Engel zu. |                 |
| 4. ARIA [S, sm., b.c.]  | A $\frac{3}{8}$ |
| Gottes Engel weichen nie,<br>Sie sind bei mir allerenden.<br>Wenn ich schlafe, wachen sie,<br>Wenn ich gehe,<br>Wenn ich stehe,<br>Tragen sie mich auf den Händen.  |                 |
| 5. RECITATIVO [T, b.c.]   | C-G C           |
| Ich danke dir,<br>Mein lieber Gott, dafür.<br>Dabei verleihe mir,<br>Daß ich mein sündlich Tun bereue,<br>Daß sich mein Engel drüber freue,<br>Damit er mich an meinem Sterbetage<br>In deinen Schoß zum Himmel trage.  |                 |
| 6. ARIA [A, T, fg., b.c.]   | G C             |
| Seid wachsam, ihr heiligen Wächter,<br>Die Nacht ist schier dahin.<br>Ich sehne mich und ruhe nicht,<br>Bis ich vor dem Angesicht<br>Meines lieben Vaters bin.  |                 |
| 7. CHORALE [S, A, T, B, trba I-III, timp., b.c. (+ d. drewn., sm.)]   | C C             |
| Ach Herr, laß dein lieb Engelein<br>Am letzten End die Seele mein<br>In Abrahams Schoß tragen,<br>Den Leib in seim Schlafkämmerlein<br>Gar sanft ohn einge Qual und Pein<br>Ruhn bis am jüngsten Tage!<br>Alsdenn vom Tod erwecke mich,   |                 |

Daß meine Augen sehen dich  
 In aller Freud o Gottes Sohn,  
 Mein Heiland und Genadenthron!  
 Herr Jesu Christ, erhöre mich, erhöre mich,  
 Ich will dich preisen ewiglich!

Poetycki tekst pochodzi z rocznika Picandra z 1728 r. (49-) i wykazuje liczne podobieństwa z poprzednio rozważanym tekstem do BWV 19, którego pierwotna postać pochodzi przecież także spod pióra Picandra (578). Oba teksty nawiązują do Epistoły na święto archanioła Michała - tekst tu rozważany czyni to biblijnym cytatem z Psalmu CXVIII, 15-16 - i świętują pokonanie szatana (część 2). Oba wspominają w części trzeciej, że aniołowie Boży stają obozem wokół nas (por. Ps. XXXIV, 8) i że Bóg zsyła „rumaka i wóz” („Roß und Wagen”) na pomoc (zwrot „Gott schickt ... zu” - „Bóg ... zsyła” - wspólny jest dla obu tekstów). Także myśl, że aniołowie są stale obecni (w BWV 19/5 wyrażona w formie prośby), powraca tu (część 4), i wreszcie życzenie, by aniołowie zechcieli zanieść po śmierci duszę do Boga, znajdujemy zarówno w BWV 19/6 i 7, jak i w piątej i siódmej części naszej kantaty. Nowa w niniejszym tekście jest nawiązująca do Izajasza XXI, 11 myśl o czujności strażników - „noc jest już niemal tuż” („die Nacht ist schier dahin”), natomiast chorał „Ach Herr, laß dein lieb Engelein”, trzecia strofa pieśni „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr” Martina Schallinga (1569), znów wspólny jest dla obu tekstów, o ile pozbawiony tekstu cytat melodii w BWV 19/5 można uznać za część poetyckiego tekstu; w naszej kantacie strofa ta stanowi chorał końcowy.

Chór wstępny jest parodią; jego muzyka pochodzi z kantaty myśliwskiej BWV 208, w której stanowi chór końcowy. W miejsce obu rogów myśliwskich weszły trzy trąbki i kotły; utwór został zarazem przetransponowany z F-dur do D-dur. Obsada pozostałych instrumentów składająca się z trzech obojów, fagotu, smyczków i continua pozostała ta sama. Bach bardzo zrecznie dopasował chór do nowego tekstu, czemu sprzyjał radosny nastrój obu tekstów, które po części zawierają nawet te same rdzenie wyrazów („freudige Stunden” - „mit Freuden” / „radosne godziny” - „z radością”; „was Trauren besieget” - „behält den Sieg” / „co smutek zwycięża” - „odnosi zwycięstwo”); i gdyby kantata myśliwska się nie zachowała, to znamiona parodii pewnie nie ujawniłyby się w podłożeniu tekstu (wybór cytatu biblijnego jako tekstu parodii pociągał za sobą zresztą swobodniejsze postępowanie przy opracowywaniu utworu na nowo), lecz raczej ujawniłyby się wciąż jeszcze w tym, że jak na chór do biblijnego cytatu utwór skomponowany jest uderzająco homofonicznie i do tego w czystej formie da capo - wyraz radosnej, ba, niemal figlarnej beztroski, która nie wie już nic o minionej „walce w niebiosach”.

Czy jeszcze dalsze części dzieła są parodiami, tego nie wiemy; jeśli tak było, to ich postaci pierwotne zaginęły. Pzetworzenia byłyby wtedy znów nadzwyczaj udane. Tak więc pierwsza aria (część 2), utwór z udziałem continua, ze swym dalekosiężnym motywem czołowym jest przekonywającym wizerunkiem owego proroczego „wielkiego głosu” z Objawienia (XII, 10) zwiastującego zwycięstwo Baranka.

Recytatyw secco (część 3) prowadzi do drugiej arii (część 4) z udziałem smyczków, utworu o ujmującym uroku. Jej przejrzyste ucłonowanie w grupach czterotaktowych (i wielokrotnościach tychże), jak również jej śpiewna melodyka, ujawniają znamiona tańca, i nawet uwarunkowane tekstem kształtowanie melodii, które oddaje chodzenie, stanie, unoszenie na rękach aniołów, nie zakłóca tego charakteru utworu.

Drugi recytatyw (część 5) ponownie jest recytatywem secco o szczupłych rozmiarach. Później, jako trzecia aria (część 6), następuje duet z obligatoryjnym fagotem, którego brzmienie rzadko solowo wykorzystywane, miałoby tu może oddawać ciemność nocną, jednak swobodna i ożywiona figuracją raczej ma odzwierciedlać czujność strażników. Również ten utwór odznacza się chwytliwą melodyką, i nawet wielokrotne kanony w obu głosach wokalnych nie sprawiają nigdzie wrażenia kontrapunktowej kunsztowności, tak naturalnie bowiem wpasowują się w swobodny, żywy przebieg utworu.

Prosty chorał kończy utwór, przynosi jednak jeszcze niespodziankę na zakończenie: w ostatniej kadencji krótkim końcowym motywem wchodzi jeszcze raz trąbki.

### Nun ist das Heil und die Kraft - BWV 50

NBA I/30, 143 - CW: ca 5 min.

[CHÓR. S I, A I, T I, B I, S II, A II, T II, B II, trba I-III, timp.,

ob. I-III, sm., b.c.]

D 3

„Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes seines Christus worden, weil der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott.”

Utwór ten stawia przed badaczami nie rozstrzygnięte pytania odnośnie swego powstania, zastosowania i przynależności (do jakiegoś większego zaginionego dzieła?). O jego przeznaczeniu można z pewnym prawdopodobieństwem wnioskować z tekstu stanowiącego jego podstawę, Objawienia św. Jana (XII, 10) należącego do Epistoły na dzień św. Michała. Ale utwór, wobec swej jednoczęściowości, nie jest regularną kantatą, raczej chyba chórem wstępnym - lub końcowym? - jakiejs kompozycji, której reszta zaginęła. Utwór zachował się tylko w odpisach sporządzonych po śmierci Bacha; a późniejsi kopiści rzeczywiście, jak to wykazuje *Kritischer Bericht* NBA I/30, również w innych podobnych przypadkach okazywali zainteresowanie jedynie chórami wstępnymi kantat; także z tych kompozycji, gdyby materiał źródłowy zaginął, znalibyśmy tylko części wstępne. Bach nie miał jednak w Lipsku podczas zwykłego nabożeństwa wystarczającej ilości śpiewaków by móc wykonać utwór wokalny z podwójnym chórem, taki jak ten; niezwykła okazałość mogłaby więc, jak się wydaje, wskazywać na jakąś szczególną okazję. Ostatnio jednak William H. Scheide<sup>78</sup> postawił przekonującą tezę, że utwór należałoby sprowadzić do jednochórowej postaci pierwotnej z pięcioma głosami wokalnymi (z podzielonym altem?), która powstała na Św. Michała 1723 r. (upodobanie do formy fugi permutacyjnej w latach przed 1724), być może jako dodatek do jakiejś ponownie wykorzystanej kantaty z lat wcześniejszych (BWV Anh. I 5?). Poszerzenie do ośmiu głosów wokalnych byłoby wtedy dziełem jakiegoś nieznanego redaktora utworu. Istotnie, akordowe zagęszczanie tematów, które często spotykamy w tym utworze, jest nietypowe dla

<sup>129</sup> „Nun ist das Heil und die Kraft” BWV 50: *Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung*, w: BJ 1982, s. 81-96.

Bacha, a utwór nie traci nic ze swego uroku, jeśli zredukuje się go, zgodnie z propozycją Scheidego, do pięciu głosów wokalnych<sup>130</sup>.

Cały utwór jest jedną wielką fugą chórową, w której temat i jego stałe kontrapunkty stale zamieniają się z sobą miejscami zgodnie z zasadą permutacyjną (26-). Rozwój przebiega w dwóch równych i tak samo zbudowanych połowach liczących za każdym razem dokładnie 68 taktów; każda połowa składa się z rozbudowanej części fugowej i krótkiego, niefugowego suplementu. Przy tym w zachowanej wersji poszczególne kontrapunkty wielokrotnie rozbrzmiewają nie linearnie, lecz w akordowym zagęszczeniu. Schematycznie utwór daje się naszkicować następująco:

- A fuga (osiem faz permutacyjnych)  
suplement (imitacje przemiennie w chórach)
- A' fuga (siedem faz permutacyjnych)  
suplement (imitacje przemiennie w chórach)

Głębokie wrażenie, jakie utwór wywiera na słuchaczu, oparte jest na kunstownym wykorzystaniu rozmaitych technik, spośród których zasługuje na wymienienie zwłaszcza rodzaj pseudo-inwersji tematu. Przez ich zestawianie z tematem w oryginalnej postaci w obrębie tej samej fazy permutacyjnej słuchacz uzyskuje wrażenie niezwyklej przestrzennej głębi i przepychu. Utwór „stanowi wyczerpujące urzeczywistnienie wszystkich możliwości konstrukcyjnych zawartych w zasadzie permutacyjnej stając się punktem kulminacyjnym tego gatunku” (Werner Neumann).

<sup>130</sup> Odnośnie domniemanego związku z BWV Anh. I 5 należy jednak zachować ostrożność. Także w aspekcie wokalnej pięciogłosowości nie można wykluczyć powstania utworu przed rokiem 1723 - por. BWV 51 (Weimar 1715!) i niejasności związane z wykonaniem (?) tej kantaty w Lipsku w roku 1735 (238). *Magnificat* BWV 243a, „koronny” przykład Scheidego (op. cit., s. 91) na pięciogłosowość wokalną w pierwszym roku urzędowania Bacha w Lipsku nie jest odpowiednim obiektem do porównań z kantatą na niedziele lub dni świąteczne, wykonywany był bowiem podczas nieszporów, a nie podczas przedpołudniowego nabożeństwa.

## 6. Święto Reformacji (trzydziestego pierwszego października)

EPISTOLA: II Tes. II, 3-8 (wezwanie do niezłomności wobec przeciwnika)

EWANGELIA: Obj. XIV, 6-8 (wieczna Ewangelia: bójcie się Boga i oddajcie mu chwałę)

### Ein feste Burg ist unser Gott - BWV 80

NBA I/31, 67 i 73 - CW: ca 30 min.

1. [CHORAL. S, A, T, B; ob. I-III in unisono; sm., b.c. (podzielony)] D C

Ein feste Burg ist unser Gott,  
Ein gute Wehr und Waffen;  
Er hilft uns frei aus aller Not,  
Die uns itzt hat betroffen.  
Der alte böse Feind,  
Mit Ernst ers itzt meint  
Groß Macht und viel List  
Sein grausam Rüstung ist,  
Auf Erd ist nicht seingsleichen.
2. ARIA [B + CHORAL. S, ob.; sm. in unisono; b.c.] D C

Alles, was von Gott geboren,  
Ist zum Siegen auserkoren.  
Mit unser Macht ist nichts getan,  
Wir sind gar bald verloren.  
Es streit' vor uns der rechte Mann,  
Den Gott selbst hat erkoren.  
Wer bei Christi Blutpanier  
In der Taufe Treu geschworen,  
Siegt im Geiste für und für.  
Fragst du, wer er ist?  
Er heißt Jesus Christ,  
Der Herre Zebaoth,  
Und ist kein andrer Gott,  
Das Feld muß er behalten.  
Alles, was von Gott geboren,  
Ist zum Siegen auserkoren.
3. RECITATIVO [B, b.c.] h-fis C

Erwäge doch,  
Kind Gottes, die so große Liebe,  
Da Jesus sich  
Mit seinem Blute dir verschriebe,  
Wormit er dich  
Zum Kriege wider Satans Heer  
Und wider Welt und Sünde  
Geworben hat!  
Gib nicht in deiner Seele  
Dem Satan und den Lastern statt!  
Laß nicht dein Herz,  
Den Himmel Gottes auf der Erden,  
Zur Wüste werden!  
Bereue deine Schuld mit Schmerz,  
Daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde!



4. ARIA [S, b.c.] h  $\frac{12}{8}$   
 Komm in mein Herzenshaus,  
 Herr Jesu, mein Verlangen!  
 Treib Welt und Satan aus  
 Und laß dein Bild in mir erneuert prangen!  
 Weg! schnöder Sündengraus!
5. CHORAL [4 voci in unisono, ob. d'am. I, II, taille, sm., b.c.] D  $\frac{8}{8}$   
 Und wenn die Welt voll Teufel wär  
 Und wollten uns verschlingen,  
 So fürchten wir uns nicht so sehr,  
 Es soll uns doch gelingen.  
 Der Fürst dieser Welt,  
 Wie saur er sich stellt,  
 Tut er uns doch nicht,  
 Das macht, er ist gericht',  
 Ein Wörtlein kann ihn fällen.
6. RECITATIVO [T, b.c.] h-D C  
 So stehe dann  
 Bei Christi blutgefärbten Fahne,  
 O Seele, fest!  
 Und glaube, daß dein Haupt dich nicht verläßt,  
 Ja, daß sein Sieg  
 Auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!  
 Tritt freudig an den Krieg!  
 Wirst du nur Gottes Wort  
 So hören als bewahren,  
 So wird der Feind gezwungen auszufahren,  
 Dein Heiland bleibt dein Heil,  
 Dein Heiland bleibt dein Hort!
7. DUETTO [A, T, ob. da c., v., b.c.] G  $\frac{3}{4}$   
 Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen,  
 Doch selger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt!  
 Es bleibet unbesiegt und kann die Feinde schlagen  
 Und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.
8. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)] D C  
 Das Wort sie sollen lassen stahn  
 Und kein' Dank dazu haben.  
 Er ist bei uns wohl auf dem Plan  
 Mit seinem Geist und Gaben.  
 Nehmen sie uns den Leib,  
 Gut, Ehr, Kind und Weib,  
 Laß fahren dahin,  
 Sie habens kein' Gewinn;  
 Das Reich muß uns doch bleiben.

Kantata ta wywodzi się ze skomponowanej w Weimarze w 1715 r. na niedzielę Oculi kantaty BWV 80a „Alles, was von Gott geboren” (227-), której Bach nie mógł już w Lipsku wykorzystać, bowiem w tym okresie roku kościelnego nie wykonywano tu żadnych kantat. Ponieważ oryginalne źródła prawie całkowicie zaginęły, więc poszczególne etapy historii powstania niniejszego utworu nie dają się w pełni zrekonstruować.

Wydaje się bowiem, że Bach w okresie 1728-1731 opracował najpierw tylko skromniejszą wersję na Święto Reformacji z prostym chórem wstępnym; po nim następowała część druga, przypuszczalnie w znanej nam postaci. O wersji tej nic więcej nie da się powiedzieć. Kiedy

utwór otrzymał swą znaną dziś wspaniałą część wstępną - nie wiemy. Czy było to może zbliżone w czasie do powstałej w 1735 r. kantaty 14, której chór wstępny skomponowany jest na podobnej zasadzie?

Ale nie dość na tym - także przekazana obsada utworu nie jest pewna i najwidoczniej została w naszych wydaniach zafalszowana, trąbki bowiem, które przepisują dotychczasowe wydania w części pierwszej i piątej, zostały dokonponowane przez Wilhelma Friedemanna Bacha, i to dopiero po śmierci jego ojca.

Jeśli chodzi o treść, łatwo można było dokonać przeróbki pierwotnej kantaty na niedzielę Oculi na kantatę chorałową, ponieważ już wczesna wersja weimarska zawierała dwie strofy z czterostrofowej pieśni Lutra (1528/1529): strofę drugą jako chorał końcowy i jeszcze jedną strofę jako (przypuszczalnie) instrumentalny cytat we wstępnej arii „Alles, was von Gott geboren”. Bach potrzebował więc tylko dołączyć nowo skomponowane części, pierwszą i piątą, instrumentalny cytat w arii basowej - która stała się teraz częścią drugą - pozwolić śpiewać sopranowi do tekstu drugiej strofy pieśni, wreszcie wymienić tekst końcowego chorału ze strofy drugiej na czwartą, by kantata zawierała wszystkie cztery strofy Lutrowej pieśni. Zarazem musiało zostać zmienione w tekście nazbyt szczegółowe odniesienie do Ewangelii czytanej w niedzielę Oculi (225), gdyż byłoby niezrozumiałe: „Wie selig ist der Leib, der, Jesu, dich getragen” („Jakże błogosławione jest łono, które ciebie, Jezu, nosiło”; por. Łuk. XI, 27) zmienione zostało na „Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen” („Jakże błogosławieni są ci, którzy Boga w ustach noszą”). Pozostały tekst madrygałowy, nawiązujący do wypędzania diabła w Ewangelii na niedzielę Oculi, mógł być zachowany bez trudności, zwłaszcza ze względu na strofę pieśni Lutra „Und wenn die Welt voll Teufel wär” („Choć diablów pełen byłby świat”) jak też na strofę drugą sławiącą Chrystusa jako zwycięzcę, który musi się ostać na polu bitwy. Początkowy wers tekstu Francka, obecnie części drugiej, jest nawiązaniem do Pierwszego Listu św. Jana V, 4, („[Denn] alles, was von Gott geboren ist, überwindet die Welt” - „[Bo] wszystko, co się narodziło z Boga, zwycięża świat”).

Wstępny chór jest chyba szczytowym osiągnięciem w twórczości wokalnejs Bacha. Chór wzmocniony smyczkami śpiewa chorałowy motet, tzn. każdy poszczególny wers wykonywany jest „fugowo”, przy czym okazjonalnie linie melodii musiały zostać poddane niewielkim ingerencjom, aby bardziej nadawały się na temat fugi (zwłaszcza w tożsamych wersach pierwszym i trzecim dla uniknięcia powtarzania dźwięku na początku). Dodatkowym kunsztownym chwytem jest zestawienie przeprowadzenia drugiego wersu (tożsamego z czwartym) pieśni z powtórzeniem wersu pierwszego (tożsamego z trzecim). Pod koniec przeprowadzenia każdego wersu oboje (u W.F. Bacha: trąbki) i bas continua wykonują w kanonie niezmienną melodię chorału. Podobnie jak w kantacie 77 (429) cytat cantus firmus w najwyższym i najniższym rejestrze służy za symbol obowiązywania w całym świecie tego, co zostało powiedziane: władza Boga obejmuje swym zakresem cały kosmos. Godne podziwu jest to, że Bach przy całym kunsztownym kontrapunkcie znajduje jeszcze sposobność, by odtwarzać muzycznie poszczególne cechy charakterystyczne tekstu, zwłaszcza w wersie „sein grausam Rüstung ist” („jest straszną jego bronią”; chromatyczna linia melodii, początkowo wstępująca, później zstępująca).

Część druga jest arią chorałową. Skrzypce i wiola zebrane są razem w jeden głos obligatoryjny, którego motywika tumultu w nieustannym ruchu szesnastkowym już w ritornelu wstępnym maluje wyrazisty obraz bitwy. Po wejściu bogatej w koloratury ariowej partii basu dołącza sopran wykonujący nieco ozdobioną drugą strofę pieśni wzmocniony obojem wnoszą

cym zarazem dodatkowe przyozdobienia. Tym sposobem główna część arii zestawiona zostaje z oboma Stollen pieśni, część środkowa z pierwszymi czterema wersami Abgesang, zaś pseudo da capo dwóch pierwszych wersów arii (swobodnie muzycznie wyjąwszy pojedyncze reminiscencje) z końcowym wersem chorału.

Basowy recytatyw z towarzyszeniem continua (część 3) ma często stosowaną w Weimarze formę secco - arioso, a ariosowe opracowanie końcowego wersu „daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde” („by duch Chrystusowy połączył się mocno z tobą”) trwa prawie tak samo długo, jak cała poprzedzająca część recytatywowa.

Również arii sopranowej (część 4) towarzyszy jedynie continuo. Jej wdzięk silnie kontrastuje z obiema energicznymi częściami wstępnymi; muzycznie znamionuje ją, jak większość utworów z towarzyszeniem continua, wyraziście i swobodnie rozwijany głos wokalny ponad wielokrotnie powtarzaną i rozmaicie odmienianą ritornelową tematyką continua.

Część piąta, jako rozbudowane opracowanie chorałowe stanowi pendant części pierwszej, ma jednak zasadniczo odmienny charakter. Motetowemu, kontrapunktowemu chórowi tamtej części, tu przeciwstawiony jest chór wykonujący melodię chorału w wyrazistym unisono, wers po wersie wprowadzany w koncertującą partię orkiestry. Jej temat ma charakter gigi; początek wywodzi się z początku pieśni, ciąg dalszy snuty jest swobodnie bez związku z chorałem. Partia trąbek, które bądź wplatają hejnałowe figury, bądź zdwajają inne głosy, jest znów dodatkiem Friedemanna Bacha.

Część szósta ma taką samą budowę jak część trzecia: secco z ariosowym zakończeniem na ostatnim wersie tekstu („dein Heiland bleibt dein Hort” - „twój Zbawiciel będzie twą ostoją”).

W części siódmej alt i tenor wraz z niezwykłym instrumentarium w skład którego wchodzi obój myśliwski, skrzypce i continuo, tworzą kwintet, którego uczuciowa głębia stanowi nowy punkt kulminacyjny utworu. Po części homofonicznej, po części imitacyjnej utwór, swą różnorodną, wywiedzioną z tekstu motywiką czterech odcinków - schemat A A' B C - zbliżony jest do szeregowej formy motetu; zwłaszcza wojowniczo ożywione opracowanie muzyczne trzeciego wersu (B) „Es bleibet unbesiegt und kann die Feinde schlagen” („Pozostaje niezwyciężone i może pobić wrogów”) stanowi odczuwalny kontrast z wdzięczną gestyką pozostałych odcinków tego duetu.

Utwór zamyka czwarta strofa pieśni Lutra, jak zwykle, chorałem w prostym, czterogłosowym układzie.

### Gott der Herr ist Sonn und Schild - BWV 79

NBA I/31, 3 - CW: ca 17 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, cor. I, II, timp.; ob. I, II + fl. tr. I, II; sm., b.c.] G ♯  
 „Gott der Herr ist Sonn und Schild. Der Herr gibt  
 Gnade und Ehre, er wird kein Gutes mangeln lassen  
 den Frommen.”
2. ARIA [A, ob. I lub fl. tr. I, b.c.] D ♯  
 Gott ist unsre Sonn und Schild!  
 Darum rühmet dessen Güte  
 Unser dankbares Gemüte,  
 Die er für sein Häuflein hegt.  
 Denn er will uns ferner schützen,  
 Ob die Feinde Pfeile schnitzen  
 Und ein Lästehund gleich billt.

3. CHORAL [S, A, T, B, cor. I, II, b.c. (+ d. drewn., sm.)] G C  
**Nun danket alle Gott**  
**Mit Herzen, Mund und Händen,**  
**Der große Dinge tut**  
**An uns und allen Enden,**  
**Der uns von Mutterleib**  
**Und Kindesbeinen an**  
**Unzählig viel zugut**  
**Und noch itzund getan.**
4. RECITATIVO [B, b.c.] e-h C  
 Gottlob, wir wissen  
 Den rechten Weg zur Seligkeit;  
 Denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen,  
 Drum bleibt dein Name jederzeit gepriesen.  
 Weil aber viele noch  
 Zu dieser Zeit  
 An fremdem Joch  
 Aus Blindheit ziehen müssen,  
 Ach! so erbarme dich  
 Auch ihrer gnädiglich,  
 Daß sie den rechten Weg erkennen  
 Und dich bloß ihren Mittler nennen.
5. ARIA [S, B, v. I + II, b.c.] h C  
 Gott, ach Gott, verlaß die Deinen  
 Nimmermehr!  
 Laß dein Wort uns helle scheinen;  
 Obgleich sehr  
 Wider uns die Feinde toben,  
 So soll unser Mund dich loben.
6. CHORAL [obsada jak w 3] G  $\frac{3}{4}$   
**Erhalt uns in der Wahrheit,**  
**Gib ewigliche Freiheit,**  
**Zu preisen deinen Namen**  
**Durch Jesum Christum. Amen.**

W poetyckim tekście nie można dostrzec żadnych bliższych związków z jakimś określonym czytaniem, chwali on tylko Boga - nawiązując do Psalmu LXXXIV, 12 - za opiekę, jaką zapewnia swemu ludowi (część 2), dziękuje mu słowami pierwszej strofy znanej pieśni Martina Rinckarta (1636) za jego dobrodziejstwa (część 3), wielbi Jezusa za to, że wskazał nam „właściwą drogę do zbawienia” („den rechten Weg zur Seligkeit”) i prosi go zarazem, by zlitował się także nad tymi, którzy tej drogi jeszcze nie uznali, lecz „ze ślepoty w obcym jarzmie chodzić muszą” („an fremdem Joch aus Blindheit ziehen müssen” - część 4). Kantata kończy się prośbą o ochronę w przyszłości, przyodzianą najpierw w szatę madrygałowej poezji, a później wyrażoną słowami końcowej strofy z pieśni Ludwiga Helmbolda „Nun laßt uns Gott dem Herren” (1575).

Bach ukończył kompozycję prawdopodobnie na 31 października 1725 r. Instrumentacja w tym wykonaniu składała się z dwóch rogów i kotłów, dwóch obojów, smyczków i continua. Dopiero przy okazji późniejszego wykonania - przypuszczalnie w 1730 r. - dodał jeszcze Bach dwa flety poprzeczne, które w częściach, gdzie jest pełna obsada (1, 3, 6), poprowadzone zostały razem z obojami, natomiast w części drugiej pierwszy flet przejął partię obligato zastępując pierwszy obój. Użycie fletów w tym utworze również w dzisiejszych wykonaniach nie jest więc obligatoryjne.

Częścią utworu, która sprawia największe wrażenie, jest potężny chór wstępny, w którym niezwykle rozmiary ma już wprowadzająca sinfonia instrumentalna licząca 45 taktów. Rozmiarowi temu odpowiada także jej znaczenie dla struktury całości utworu: tu eksponowane są oba tematy, które dla dalszego rozwoju mają decydujące znaczenie, mianowicie na początku uroczysty temat rógów, który ponownie napotkamy także w części trzeciej:



następujący potem (takt 13-) temat fugi oparty na repetycjach dźwięków:



Chór właściwy dzieli się na trzy części. Rozpoczyna się czterema pełnymi rozmachami, zbudowanymi akordowo i w swobodnej polifonii odcinkami chórowymi a b a b (do tematu fugi w instrumentach), po których za każdym razem następuje temat rógów ze wstępu jako rozdzielające interludium. W drugiej części („Er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen” - „Nie pozwoli by zbrakło, co jest dobrego, bogobojnym”) z wokalnie uproszczonego, granego jednak jednocześnie przez instrumenty w oryginalnej postaci, tematu fugi (patrz wyżej) rozwija się fuga chórowa, po której, jako trzecia część, następuje znów bardziej homofoniczny kompleks, którego członki zewnętrzne mają formę chóru wbudowanego w początek i zakończenie wprowadzającej sinfonii, natomiast człon środkowy jest powtórzeniem chórowego odcinka b z pierwszej części chóru.

Uroczy jest pomysł Bacha, by po wspomnianej już arii altowej z obligatoryjnym obojem (pierwsza wersja) bądź fletem (wykonanie późniejsze) powrócić, w chorale „Nun danket alle Gott”, do tematu rógów z części wstępnej, tworząc w ten sposób chorał rozszerzony samodzielnie partią rógów i interludiami, dzięki któremu trzy pierwsze części pojmować można jako jeden kompleks. Choć dwuczęściowość kantaty nie jest poświadczona, wydaje się całkiem możliwe, że teraz następowało kazanie; wtedy wstępne słowa czwartej części „Gottlob, wir wissen den rechten Weg zur Seligkeit” („Bogu chwała, znamy właściwą drogę do zbawienia”) mogły nawiązywać nie tyle do poprzedniego tekstu (z którym niewiele je łączy), ile do egzegezy kaznodziei. Po owym prostym recytatywie secco następuje homofoniczny duet o niemal pieśniowej, wpadającej w ucho melodyce. Czymś niezwykle jest, że połączone skrzypce wchodzi z ritornelem dopiero po wprowadzającej „dewizie” głosu wokalnemu, oraz że ten zwięzły ośmiotaktowy temat instrumentalny przez swe częste powracanie sprawia niemal wrażenie ostinata: utwór cechuje raczej szeregowie niż cykliczne formowanie.

Zakończenie stanowi prosty chorał, w którym ilość głosów poszerzona została do sześciu przez obligatoryjne prowadzenie chóru rogów.

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes - BWV 76

Patrz strona 340-.

## 7. Poświęcenie kościoła i organów

EPISTOLA: Obj. XXI, 2-8 (nowe Jeruzalem)

EWANGELIA: Łuk. XIX, 1-10 (nawrócenie się Zacheusza)

### Höchsterwünschtes Freudenfest - BWV 194

NBA I/31, 147 - CW: ca 39 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, ob. I-III, fg., sm., b.c.] B ♯<sub>2</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>4</sub>  
 Höchsterwünschtes Freudenfest,  
 Das der Herr zu seinem Ruhme  
 Im erbauten Heiligtume  
 Uns vergnügt begehnen läßt.  
 Höchsterwünschtes Freudenfest!
2. RECITATIVO [B, b.c.] B-B C  
 Unendlich großer Gott,  
 Ach wende dich  
 Zu uns, zu dem erwählten Geschlechte,  
 Und zum Gebete deiner Knechte!  
 Ach, laß vor dich  
 Durch ein inbrünstig Singen  
 Der Lippen Opfer bringen!  
 Wir weihen unsre Brust dir offenbar  
 Zum Dankaltar.  
 Du, den kein Haus, kein Tempel faßt,  
 Da du kein Ziel noch Grenzen hast,  
 Laß dir dies Haus gefällig sein,  
 Es sei dein Angesicht  
 Ein wahrer Gnadenstuhl, ein Freudenlicht.
3. ARIA [B, ob. I, sm., b.c.] B ♯<sub>2</sub>  
 Was des Höchsten Glanz erfüllt,  
 Wird in keine Nacht verhüllt.  
 Was des Höchsten heiliges Wesen  
 Sich zur Wohnung auserlesen,  
 Wird in keine Nacht verhüllt,  
 Was des Höchsten Glanz erfüllt.
4. RECITATIVO [S, b.c.] g-Es C  
 Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,  
 Da dein unendlich helles Licht  
 Bis in verborgne Gründe siehet,  
 Ein Haus gefällig sein?  
 Es schleicht sich Eitelkeit allhie an allen Enden ein.  
 Wo deine Herrlichkeit einziehet,  
 Da muß die Wohnung rein  
 Und dieses Gastes würdig sein.  
 Hier wirkt nichts Menschenkraft,  
 Drum laß dein Auge offenstehen  
 Und gnädig auf uns gehen;  
 So legen wir in heilger Freude dir  
 Die Farren und die Opfer unsrer Lieder  
 Vor deinem Throne nieder  
 Und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

5. ARIA [S, sm., b.c.] Es ☿  
 Hilf, Gott, daß es uns gelingt,  
 Und dein Feuer in uns dringt.  
 Daß es auch in dieser Stunde  
 Wie in Esaiae Munde  
 Seiner Wirkung Kraft erhält  
 Und uns heilig vor dich stellt.
6. CHORALE [S, A, T, B, b.c. (+ instr.<sup>131</sup>)] B C  
**Heilger Geist ins Himmels Throne,  
 Gleicher Gott von Ewigkeit  
 Mit dem Vater und dem Sohne,  
 Der Betrübten Trost und Freud!  
 Allen Glauben, den ich find,  
 Hast du in mir angezündt,  
 Über mir in Gnaden walte,  
 Ferner deine Gab erhalte.**
- Deine Hülfe zu mir sende,  
 O du edler Herzensgast!  
 Und das gute Werk vollende,  
 Das du angefangen hast.  
 Blas in mir das Fünklein auf,  
 Bis daß nach vollbrachtem Lauf  
 Ich den Auserwählten gleiche  
 Und des Glaubens Ziel erreiche.**
- Post concionem\*
7. RECITATIVO [T, b.c.] F-c C  
 Ihr Heiligen, erfreuet euch,  
 Eilt, eilet euren Gott zu loben:  
 Das Herze sei erhoben  
 Zu Gottes Ehrenreich,  
 Von dannen er auf dich,  
 Du heilige Wohnung, siehet  
 Und ein gereinigt Herz zu sich  
 Von dieser eiteln Erde ziehet.  
 Ein Stand, so billig selig heißt:  
 Man schaut hier Vater, Sohn und Geist.  
 Wohlan, ihr gotterfüllte Seelen!  
 Ihr werdet nun das beste Teil erwählen;  
 Die Welt kann euch kein Labsal geben,  
 Ihr könnt in Gott allein vernügt und selig leben.
8. ARIA [T, b.c.] g C  
 Des Höchsten Gegenwart allein  
 Kann unsrer Freuden Ursprung sein.  
 Vergehe, Welt, mit deiner Pracht,  
 In Gott ist, was uns glücklich macht!
9. RECITATIVO DUETTO [S, B, b.c.] B-F C  
 Bas  
 Kann wohl ein Mensch zu Gott im Himmel steigen?  
 Sopran  
 Der Glaube kann den Schöpfer zu ihm neigen.

<sup>131</sup> Obój III ze względu na zakres prowadzony jest w dużej mierze samodzielnie.

\* Po dokonaniu (obrzędu poświęcenia; przyp. tłum.).



Bas

Er ist oft ein zu schwaches Band.

Sopran

Gott führet selbst und stärkt des Glaubens Hand,  
Den Fürsatz zu erreichen.

Bas

Wie aber, wenn des Fleisches Schwachheit wollte weichen?

Sopran

Des Höchsten Kraft wird mächtig in den Schwachen.

Bas

Die Welt wird sie verlachen.

Sopran

Wer Gottes Huld besitzt, verachtet solchen Spott.

Bas

Was wird ihr außer diesen fehlen!

Sopran

Ihr einzger Wunsch, ihr alles ist in Gott.

Bas

Gott ist unsichtbar und entfernt:

Sopran

Wohl uns, daß unser Glaube lernet,  
Im Geiste seinen Gott zu schauen.

Bas

Ihr Leib hält sie gefangen.

Sopran

Des Höchsten Huld befördert ihr Verlangen,  
Denn er erbaut den Ort, da man ihn herrlich schaut.

oba glosy

Da er den Glauben nun belohnt

Und bei uns wohnt,

Bei uns als seinen Kindern,

So kann die Welt und Sterblichkeit die Freude nicht vermindern.

10. ARIA [S, B, ob. I, II, b.c.]

F 3

O wie wohl ist uns geschehn,

Daß sich Gott ein Haus ersehnt!

Schmeckt und sehet doch zugleich,

Gott sei freundlich gegen euch.

Schüttet eure Herzen aus

Hier vor Gottes Thron und Haus!

11. RECITATIVO [B, b.c.]

B-B C

Wohlan demnach, du heilige Gemeinde,

Bereite dich zur heiligen Lust!

Gott wohnt nicht nur in einer jeden Brust,

Er baut sich hier ein Haus.

Wohlan, so rüstet euch mit Geist und Gaben aus,

Daß ihm sowohl dein Herz als auch dies Haus gefalle!

12. CHORAL [obsada jak w 6]

B 3

Sprich Ja zu meinen Taten,

Hilf selbst das Beste raten;

Den Anfang, Mittl und Ende,

Ach, Herr, zum besten wende!

Mit Segen mich beschütte,

Mein Herz sei deine Hütte,

Dein Wort sei meine Speise,

Bis ich gen Himmel reise!

W tej postaci, w jakiej utwór do nas dotarł, posłużył najpierw, po zbudowaniu i wypróbowaniu organów w Störmthal koło Lipska, jako kantata na poświęcenie organów podczas otwartego nabożeństwa drugiego listopada 1723 r. Ogólna treść tekstu umożliwiła późniejsze wykonywanie tego utworu w roku kościelnym jako kantaty na niedzielę Św. Trójcy. Miało to miejsce zaraz w następnym roku czwartego czerwca 1724 r., następnie w skróconej wersji z obligatoryjnymi organami (i przestawionymi niektórymi częściami) przypuszczalnie szesnastego czerwca 1726 i wreszcie po raz trzeci dwudziestego maja 1731 r. Z tego ostatniego wykonania zachował się wydrukowany tekst obejmujący tylko pierwszą połowę (części 1 do 6); źródła poświadczają jednak także wykonanie drugiej połowy, która, wykonana zapewne po kazaniu, nie została w wydrukowanym tekście zamieszczona. Oczywiście jest bardzo prawdopodobne, należy wręcz przyjąć, że Bach wykonywał powtórnie swe kantaty o wiele częściej, niż tego możemy dziś dowieść.

Lecz wykonanie z 1723 r. nie było też wykonaniem najwcześniejszym; kantata sięga bowiem świeckiej muzyki gratulacyjnej, odróżniającej się od wersji zachowanej brakiem części chorałowych (6 i 12), ponadto odmiennymi recytatywami i taneczną częścią końcową, która wyłączona została przy przerabianiu na kantatę na poświęcenie organów. Niestety, z owej świeckiej wersji zachowały się tylko nieliczne glosy, a wraz z głosami wokalnymi utraciliśmy także jej tekst. Można jednak uważać za pewne, że chodzi tu o utwór Bacha z okresu pobytu w Köthen.

W zachowanej wersji tekst jest ukierunkowany raczej na poświęcenie kościoła niż na poświęcenie organów, jako że z zainstalowaniem organów w Störmthal dokonano zarazem także odnowienia wnętrza kościoła. Tekst nie wymienia więc nigdzie organów, lecz świętuje „wybudowanie świątyni” („erbaute Heiligum” - część 1), dziękuje Bogu i prosi go, by „upodobał sobie ten dom” („Laß dir dies Haus gefällig sein” - część 2). Oznajmia dalej, że mieszkanie Najwyższego napełnione będzie blaskiem i żadna ciemność go nie skryje (część 3). Część czwarta przestrzega przed ludzką zarozumiałością i prosi, skoro siły ludzkie nie mogą nic zdziałać, o wstawienictwo dla kościoła słowami Salomona z Pierwszej Księgi Królewskiej VIII, 29 („niech będą otworzone oczy twoje nad tym domem”) oraz w oparciu o Ozeasza XIV, 3 („tedy chcemy ofiarować cielce warg naszych”). Również część piąta prosi - odwołując się do Izajasza VI, wers szósty i następne - by udał się śpiew na chwałę Pana. Zakończenie pierwszej połowy stanowi szósta i siódma strofa pieśni „Treuer Gott, ich muß dir klagen” Johanna Heermanna (1630). Druga połowa nie przynosi żadnych zasadniczo nowych myśli, a tylko sławi Trójkę Świętą (część 7), której sama tylko obecność przynosi szczęście (część 8). Najbardziej przyciąga uwagę dialog w części dziewiątej wywodzący się może z podobnego dialogu świeckiego pierwowzoru, w swym przechodzeniu od wątpienia (bas) do potwierdzenia (sopran) porównywalny jest bowiem z dialogami takimi jak ten między „Trwogą” i „Nadzieją” z kantaty 66 (242-), który również sięga świeckiego pierwowzoru. Pozostałe części oddają chwałę Bogu (do części 10 por. Psalm XXXIV, 9), a zakończenie stanowi dziesiąta strofa pieśni Paula Gerhardta „Wach auf, mein Herz, und singe” (1647/1653).

Kompozycja Bacha jest dlatego niezwykła, ponieważ w obrębie jego twórczości stanowi najbardziej konsekwentną próbę przeniesienia formy suity orkiestrowej do kantaty. Co prawda Bach zrezygnował z tego, by zachować także w kantacie konstytutywną dla suity jedność

\* W polskich wydaniach Biblii jest to wers drugi, współcześnie zazwyczaj tłumaczony: „my złożymy ci w ofierze owoce naszych warg” (przyp. tłum.).

tonacji wszystkich części (doprowadziłyby to do nieuniknionej monotonii); tak więc przypuszczenie niektórych badaczy, że kantata nasza wywodzi się z przeniesienia na głosy wokalne jakiejś konkretnej suity instrumentalnej, jest też nadzwyczaj niewiarygodne.

Część pierwsza ma formę uwertury francuskiej, przy czym jej powolne części krańcowe przypadają samej orkiestrze (wyjąwszy krótkie chórowe zakończenie), natomiast szybka, furrowana część środkowa stanowi utwór na chór z częściowo samodzielnymi instrumentami, który być może powstał - to byłoby w każdym razie możliwe - przez wbudowanie chóru w istniejący już utwór instrumentalny. Spośród arii część trzecia ma charakter pastorałe, część piąta jest gawotem, część ósma gigą, a część dziesiąta menuetem. Powodu takiej suitowej koncepcji należy się oczywiście doszukiwać w świeckim pierwowzorze tej kantaty, który służył się ponadto częścią o charakterze passepied. Świecki pierwowzór mógłby też być przyczyną nadzwyczaj wysokiego rejestru głosów wokalnych, co skłoniło Bacha, by wykonać utwór powtórnie w niedzielę Św. Trójcy 1724 r. w niskim stroju kameralnym i z niżej położonymi recytatywami basowymi.

Recytatywy - nie wiemy w jakiej mierze skomponowane zostały na nowo, a w jakiej przejęte ze świeckiego pierwowzoru - są zawsze skomponowane jako secco z towarzyszeniem continuo; jedynie część dziewiąta, recytatyw w formie duetu, ma ariosowe zakończenie („andante”).

Oba chorały mają prosty, czterogłosowy układ; jedynie trzeci obój z uwagi na zakres (dla zdwojenia partii tenoru instrument położony jest zbyt wysoko) otrzymał głos w dużej mierze samodzielny.

## 8. Wybór rady miejskiej\*

### Gott ist mein König - BWV 71

NBA I/32.1, 3 i 67 - CW: ca 20 min.

1. TUTTI [S, A, T, B, org.; trba I-III, timp.; fl. d. I, II, vc.;  
ob. I, II, fg.; sm., vne] C/D<sup>132</sup> C  
„Gott ist mein König von altersher, der alle Hülfe  
tut, so auf Erden geschicht.”
  
2. [T e S solo, org.] e/fis C  
„Ich bin nun achtzig Jahr,” warum soll dein Knecht  
sich mehr beschweren? Ich will „ümkehren,  
daß ich sterbe in meiner Stadt, bei meines  
Vaters und meiner Mutter Grab.”  
**Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen,  
Durch manchen sauren Tritt hindurch ins Alter dringen,  
So gib Geduld, für Sünd und Schanden mich bewahr,  
Auf daß ich tragen mag mit Ehren graues Haar.**
  
3. QUATUOR VOCI [S, A, T, B, org.] a/h C  
„Dein Alter sei wie deine Jugend. Und Gott ist mit  
dir in allem, das du tust.”
  
4. [B solo, org.; fl. d. I, II, vc.; ob. I, II, fg.] F/G  $\frac{3}{2}$ , C,  $\frac{3}{2}$   
„Tag und Nacht ist dein. Du machest, daß beide,  
Sonn und Gestirn, ihren gewissen Lauf haben. Du  
setzest einem jeglichen Lande seine Grenze.”
  
5. [A solo, org.; trba I-III, timp.] C/D  $\frac{3}{2}$ C  
Durch mächtige Kraft  
Erhältst du unsre Grenzen,  
Hier muß der Friede glänzen,  
Wenn Mord und Kriegessturm sich allerort erhebt.  
Wenn Kron und Zepter bebt,  
Hast du das Heil geschafft  
Durch mächtige Kraft!
  
6. [CHÓR. S, A, T, B, org.; fl. d. I, II, vc.; ob. I, II, fg.; sm., vne] c/d  
„Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele  
deiner Turteltauben.”
  
7. TUTTI [obsada jak w I] C/D C $\frac{3}{2}$   
Das neue Regiment  
Auf jeglichen Wegen  
Bekröne mit Segen!  
Friede, Ruh und Wohlergehen  
Müsse stets zur Seiten stehen  
Dem neuen Regiment.  
  
Glück, Heil und großer Sieg  
Muß täglich von neuen  
Dich, Joseph, erfreuen,  
Daß an allen Ort und Landen  
Ganz beständig sei vorhanden  
Glück, Heil und großer Sieg!

\* Dokładniej termin Ratswechsel oznacza zmianę (ew. wymianę) rady miejskiej. W Mühlhausen np. roku wybierano nie całą radę, lecz kolejną jej urzędową część (przyp. tłum.).

<sup>132</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego, następne do stroju kameralnego.

Jako organście od Divi Blasii\* w wolnym mieście Rzeszy Mühlhausen przypadło Bachowi także zadanie uświetniania „muzykowaniem” nabożeństwa, które było odprawiane z okazji wyboru rady miejskiej, rokrocznie czwartego lutego, w dzień po wyborach. Niejednokrotnie taka kompozycja była nawet później wydawana drukiem - co prawda tylko ze względów reprezentacyjnych i w małym nakładzie. Bach skomponował dla Mühlhausen dwie takie kantaty na wybór rady miejskiej, w 1708 r. będąc organistą u Divi Blasii i w 1709 r. będąc już w Weimarze, obie zostały też wydane drukiem. Jednak tylko pierwszy z obu utworów się zachował, z drugiego nie dotarł do nas ani autograf ani druk, i dlatego nie da się stwierdzić, czy muzyka została może przeniesiona do jakiegoś utworu o innym przeznaczeniu - można by tu np. zastanawiać się nad kantatą noworoczną BWV 143 - czy też doszczętnie zaginęła.

Tekst zachowanej kantaty z 1708 roku jest, w stylu dawniejszych kantat kościelnych, zestawiony w dużej mierze z cytatów biblijnych; do tego dochodzi w części drugiej strofa chorału. Także wykorzystanie poezji o większej ilości strof w części siódmej odpowiada dawniejszemu typowi kantaty, natomiast jednostrofowa swobodna poezja, jaką spotykamy w części piątej, znajdowała zastosowanie zarówno w dawniejszym jak i w „nowoczesnym” typie kantaty.

Nie wiemy, kto napisał wiersze i ułożył tekst, przychodzi jednak na myśl Georg Christian Eilmar, proboszcz w Mühlhausen, na którego życzenie - zapewne parę miesięcy wcześniej - powstała kantata 131 (638). Może też tekst skleił sobie sam Bach, jednak tezie tej, reprezentowanej zwłaszcza przez Rudolfa Wustmanna, zarzucić można, że Bach nie miałby żadnego powodu, by część siódmą napisać w postaci dwóch strof nie przystosowując kompozycji do formy stroficznej.

Temat nasunęła autorowi tekstu okazja, z powodu której odprawiane było nabożeństwo, przekazanie przez starą radę urzędu radzie nowej; mottem pierwszej połowy tekstu jest więc starość i młodość. Wskazuje już na to implicite część wstępna: „Von altersher” („z dawien dawna”) Bóg pokazał, iż jest królem i wybawcą. Teraz jednak jego sługa (stara rada) jest już za stary i chce powrócić do swego miasta, by tam umrzeć (część 2). Kulminacją {tej} myśli {przewodniej} jest zdanie „Dein Alter sei wie deine Jugend” („Twa starość niech będzie jako młodość twoja”), któremu towarzyszy błaganie o podobną pomoc również dla nowej rady (część 3). Pozostałe części to pieśń pochwalna (część 4, 5), prośba (część 6) i życzenia pomyślności dla nowych rządów („neue Regiment” - część 7).

Bach daje swej kompozycji tytuł „Motetto”, ocenić to można jednak tylko jako dowód na pomieszenie pojęć dotyczących stylu w jego czasach; termin „Concerto”, który Bach nadawał zwykle swym późniejszym kantatom, byłby i tu trafniejszy. Z praktyki wielochórowych koncertów wywodzi się bowiem podział orkiestry na cztery chóry:

- chór I: trzy trąbki, kotły
- chór II: dwa flety dzióbkowe, wiolonczela<sup>133</sup>
- chór III: dwa oboje, fagot
- chór IV: dwoje skrzypiec, wiola, wiola basowa

\* Od Świętego Błażeja (przyp. tłum.).

<sup>133</sup> Partia wiolonczeli obejmująca zakres G-es'' położona jest niezwykle wysoko. Najwidoczniej Bach miał do dyspozycji instrument, którego najniższa struna strojona była w G.

Jako piąty dochodzi tu chór wokalny, który sam w sobie znów ma stopniowane brzmienie przez pauzowanie lub przyłączanie się ripienistów do chóru solowego koncertistów. Powstaje w ten sposób nadzwyczaj zmienny, zróżnicowany dynamicznie obraz dźwiękowy, któremu pod względem formalnym odpowiada charakterystyczny dla młodzieńczych utworów Bacha podział na szereg drobnych odcinków. Również części z niewielką ilością głosów zbliżone są jeszcze wyraźnie do koncertu kościelnego siedemnastego wieku i nie dają się ująć w terminach arii i ariosa (nie mówiąc już o recytatywie).

W części pierwszej (tekst: Ps. LXXIV, 12) te drobne odcinki spojone są klamrami powracającej jak refren figury (a)

Soprano  
Alto

Gott ist mein Kö - nig

Tenore  
Basso

Jest ona częścią składową odcinków tutti A stanowiących rami, a ponadto przedziela oba odcinki solowe, którym akompaniują jedynie smyczki, B („von altersher” - „z dawna”) i C („der alle Hülfe tut, so auf der Erden Geschicht” - „który sprawia wszelkie zbawienie, co staje się na ziemi”), tak iż powstaje forma łukowa ABaCA’. Po części akordowej, po części swobodnie polifonicznej partii chóru, w odcinkach tutti towarzyszą koncertujące przemienne chóry orkiestry. Utwór kończy się - quasi pianissimo - zachichającym, pozbawionym akompaniamentu brzmieniem fletów dzióbkowych.

Część druga, to koncert kościelny na tenor do tekstu Drugiej Księgi Samuelowej XIX, 35 i 37, połączony z szóstą strofą pieśni „O Gott, du frommer Gott” Johanna Heermanna (1630) wykonywanej w przyozdobionej postaci przez sopran (na melodię, która w EKG pod numerem 383 oznaczona jest jako melodia druga). Towarzyszą temu organy, po części jako bas generalny, po części obligatoryjnie z echowymi figurami.

Utwór „Dein Alter sei wie deine Jugend” („Twa starość niech będzie jako młodość twoja” - do tekstu V Moj. XXXIII, 25 i I Moj. XXI, 22) jest jednym z nielicznych czysto wokalnych jedynie z towarzyszeniem continua - chórów w kantatach Bacha; co prawda partia śpiewana powierzona jest też tylko koncertistom. W utworze tym napotyka się po raz pierwszy w twórczości Bacha technikę fugi permutacyjnej (26) - tu jeszcze w skromnym wymiarze, nie wykorzystywana jest w niej bowiem możliwość wzmagania intensywności poprzez stopniowe dochodzenie instrumentów i ripienistów, ale za to jest tu bardziej konsekwentna unikając modulacji (poza zwykłym przeniesieniem do dominanty fazy comes) i samodzielnych partii continua.

Solo basowe „Tag und Nacht ist dein” („Dzień i noc jest twoja” - Ps. LXXIV, 16-17) ma już formę da capo nowoczesnej arii, mimo to ma jeszcze fakturę koncertu kościelnego. W części głównej akompaniuje chór fletów i chór obojów; wielokrotne przemierzanie oktawy przez głos basu symbolizuje wszechmoc boskiej potęgi, o której mówi tekst. Część środkowa kontrastuje z nią obsadą (continuo), rodzajem taktu i intensywnością ruchu.

Po altowym solo „Durch mächtige Kraft” („Twą potężną mocą”), utworze z udziałem *continua* z krótkimi wstawkami chóru trąbek i nieco dłuższym *ritornelem* trąbek na zakończenie, następuje najbardziej oryginalna i interesująca część kantaty. W postaci homofonicznego chóru - można by tu mówić o sopranowej monodii w czterogłosowej obsadzie - o ścieśnionej melodyce i dlatego tym bardziej wyrazistej deklamacji, rozbrzmiewa błagalna prośba „Nie zechcesz wrogowi dać duszy gołębiczy swojej” („Du wolltest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben” - Ps. LXXIV, 19). Smyczki podążają z głosami wokalnymi, chóry obojów i fletów wypełniają krótkie przygrywki i interludia oraz podkreślają kadencje chóru. Genialnym pomysłem, znacznie wzmagającym oddziaływanie utworu, jest zróżnicowanie figuracji *continua*. Wiola basowa i organy wykonują („staccato”) tony podpierające, fagot ogrywa je figuracjami, a wiolonczela dołącza w górnej oktawie figuracje o jeszcze większej intensywności ruchu i zwiększonych interwałach:

Głębokie wrażenie pozostawia zakończenie utworu: chór po raz ostatni śpiewa tekst *unisono*, do *mediatio* (pierwsza połowa wersetu) pierwszego tonu psalmowego; instrumenty dęte towarzyszą początkowo na zmianę uzupełniającymi figurami, potem także smyczki przejmują przez dwa takty szesnastkowe figuracje wiolonczeli, a gdy ucicha chór i smyczki, trwa jeszcze przez jeden takt ruch w drewnianych instrumentach dętych.

W końcowym chórze (część 7) ponownie zebrane jest całe instrumentarium. Pod względem formalnym dominuje motetowe szeregowanie; Bach łączy ze sobą krótkie, homofoniczne odcinki o rozmaitych rodzajach taktu, różnych tempach i zmieniającej się obsadzie solo i tutti chóru wokalnego. Jedyne, co prawda wyraźnie odczuwalny wyjątek stanowi wielka fuga chórowa wkrótce po rozpoczęciu drugiej strofy do słów „muß täglich von neuen dich, Joseph, erfreuen” („niechaj cię co dzień na nowo, Józefie, raduje” - adresatem jest tu cesarz Józef I, któremu wolne miasto Rzeszy Mühlhausen bezpośrednio podlegało). Zapowiada się tu zarazem coś nowego, jest to mianowicie pierwsza próba Bacha przejścia do dużych form, przeciwstawienia różnorodności krótkich form XVII wieku „przebiegu jednolitego” (Besseler\*). Środkiem do tego wiodącym jest zasada permutacyjna, która została już zastosowana także w części trzeciej, tam jednak statycznie, podczas gdy tu, przez zmianę nośników dźwięków osiągnię jest wciąż narastające stopniowanie: ekspozycję fugi śpiewają soliści chóru tylko z towarzyszeniem *continua*; potem, po przejściu przez wszystkie cztery kontrapunkty, każdy głos milknie, a na jego miejsce wchodzi instrumenty; dochodzi chór ripienistów, i wreszcie, po osiągnięciu pełni głosów pozostałych wykonawców, wejście tematu w pierwszej trąbce prowadzi do końcowego zwieńczenia fugi. Wobec tego imponującego, genialnego pomysłu,

\* Heinrich Besseler (1900-1969), muzykolog niemiecki (przyp. tłum.).

reszta drugiej strofy sprawia już tylko wrażenie kody. Również ten utwór - podobnie jak część pierwsza - kończy się quasi pianissimo obu fletów dzióbkowych (unisono).

### Preise, Jerusalem, den Herrn - BWV 119

NBA I/32.1, 131 - CW: ca 27 min.

- |    |  |                                    |
|----|--|------------------------------------|
| 1. | [CHÓR. S, A, T, B, trba I-IV, timp., fl. d. I, II, ob. I-III, sm., b.c.]<br>„Preise, Jerusalem, den Herrn, lobe, Zion, deinen Gott!<br>Denn er machet fest die Riegel deiner Tore und segnet deine Kinder drinnen,<br>er schaffet deinen Grenzen Friede.“  | C c, $\frac{3}{8}$ , $\frac{6}{8}$ |
| 2. | RECITATIVO [T, b.c.]<br>Gesegnet Land, glückselige Stadt,<br>Woselbst der Herr sein Herd und Feuer hat!<br>Wie kann Gott besser lohnen,<br>Als wo er Ehre läßt in einem Lande wohnen?<br>Wie kann er eine Stadt<br>Mit reicherm Nachdruck segnen,<br>Als wo er Güt und Treu einander läßt begegnen,<br>Wo er Gerechtigkeit und Friede<br>Zu küssen niemals müde,<br>Nicht müde, niemals satt<br>Zu werden teur verheißen, auch in der Tat erfüllet hat?<br>Da ist der Schluß gemacht:<br>Gesegnet Land, glückselige Stadt!   | G-G C                              |
| 3. | ARIA [T, ob. da c. I, II, b.c.]<br>Wohl dir, du Volk der Linden,<br>Wohl dir, du hast es gut!<br>Wieviel an Gottes Segen<br>Und seiner Huld gelegen,<br>Die überschwenglich tut,<br>Kannst du an dir befinden.<br>Wohl dir, du Volk der Linden,<br>Wohl dir, du hast es gut!   | G C                                |
| 4. | RECITATIVO [B, trba I-IV, timp., fl. d. I, II, ob. da c. I, II, b.c.]<br>So herrlich stehst du, liebe Stadt!<br>Du Volk! das Gott zum Erbteil sich erwählet hat.<br>Doch wohl! und aber wohl! wo mans zu Herzen fassen<br>Und recht erkennen will,<br>Durch wen der Herr den Segen wachsen lassen.<br>Ja!<br>Was bedarf es viel?<br>Das Zeugnis ist schon da,<br>Herz und Gewissen wird uns überzeugen,<br>Daß, was wir Gutes bei uns sehn,<br>Nächst Gott durch kluge Obrigkeit<br>Und durch ihr weises Regiment geschehn.<br>Drum sei, geliebtes Volk, zu treuem Dank bereit,<br>Sonst würden auch davon nicht deine Mauern schweigen! | C-C C                              |
| 5. | ARIA [A, fl. d. I + II, b.c.]<br>Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,<br>Ja selber Gottes Ebenbild.<br>Wer ihre Macht nicht will ermesen,<br>Der muß auch Gottes gar vergessen:<br>Wie würde sonst sein Wort erfüllt?  | g $\frac{3}{8}$                    |



6. RECITATIVO [S, b.c.] F-C C  
 Nun! wir erkennen es und bringen dir,  
 O höchster Gott, ein Opfer unsers Danks dafür.  
 Zumal, nachdem der heutige Tag,  
 Der Tag, den uns der Herr gemacht,  
 Euch, teure Väter, teils von eurer Last entbunden,  
 Teils auch auf euch  
 Schlaflose Sorgenstunden  
 Bei einer neuen Wahl gebracht,  
 So seufzt ein treues Volk mit Herz und Mund zugleich:
7. [CHÖR. Obsada jak w 1] C C  
 Der Herr hat Guts an uns getan,  
 Des sind wir alle fröhlich.  
 Er seh die teuren Väter an  
 Und halte auf unzählig  
 Und späte lange Jahre naus  
 In ihrem Regimente Haus,  
 So wollen wir ihn preisen.
8. RECITATIVO [A, b.c.] F-e C  
 Zuletzt!  
 Da du uns, Herr, zu deinem Volk gesetzt,  
 So laß von deinen Frommen  
 Nur noch ein arm Gebet vor deine Ohren kommen  
 Und höre! ja erhöere!  
 Der Mund, das Herz und Seele seufzet sehre.
9. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ większość instr.)] C C  
**Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,**  
**Und segne, was dein Erbteil ist.**  
**Wart und pfleg ihr' zu aller Zeit**  
**Und heb sie hoch in Ewigkeit!**  
 Amen.

Jak w Mühlhausen, tak też i w Lipsku do urzędowych obowiązków Bacha należało uświetnianie figuralną muzyką nabożeństwa z okazji wyboru rady miejskiej. Nabożeństwo to odbywało się corocznie w poniedziałek po dniu św. Bartłomieja (24 sierpnia), dniu wyborów rady.

Kantata „Preise, Jerusalem, den Herrn” powstała, jak to poświadcza własnoręczna data na partyturze, w pierwszym roku urzędowania Bacha w Lipsku, i została wykonana po raz pierwszy trzydziestego sierpnia 1723 r.

Nieznany autor nawiązuje do danej sytuacji, jak to było w zwyczaju przy tego rodzaju okazjach, pochwalnymi i dziękczynnymi tekstami i wreszcie prosi Boga o przysłą opiekę. Punkt wyjścia stanowią wersy 12-14 Psalmu CXXXVII (część 1), a następne części mówią o pomyślności miasta, w którym Bóg „chwale {swej} zwoli zamieszkać w {tej} ziemi” („Ehre läßt in einem Land wohnen”), „pozwała, by łaskawość i wierność się spotkały” („Güt und Treu einander läßt begegnen”) i gdzie sprawiedliwość i pokój się całują (por. Ps. LXXXV, 10-11). W oparciu o trzynasty rozdział Listu do Rzymian autor wychwala - nieco zbyt przesadnie, jak na nasze poglądy, którym obca jest absolutystyczna nauka o państwie - zwierzchność jako „od bicie Boga” („Gottes Ebenbild” - część 4 i 5). Pozostałe części poświęcone są podzięce i modlitwie: podzięce ojcom miasta, Bogu, który „nam dobro uczynił” („Guts an uns getan [hat]” - por. Ps. CXXXVI, 3), oraz modlitwie słowami z „Tedeum” zniemczonego przez Marcina Lutra (1529).

Cztery (!) trąbki, kotły, dwa flety dzióbkowe, trzy oboje, smyczki i continuo, których wymaga kompozycja Bacha, to orkiestra odświętna, okazała. Okazała jest także forma francuskiej uwertury, którą obiera dla wstępnego chóru. Ciężkie, uroczyste, punktowane rytmy obramowują w instrumentalnej wstępnej i końcowej przygrywce szybką część środkową, która według rozpowszechnionej tradycji powinna być fugą, tu jednak założona jest przeważnie homofonicznie, z imitacjami jedynie w głosach krańcowych (bas, sopran).

W następującym teraz prostym recytatywie secco słowa początkowe „Gesegnet Land, glückselge Stadt” („Błogosławiony kraj, szczęsne miasto”) powtórzone zostają na końcu. Bach przydaje jeszcze tej ramowej formie szczególnego uroku odwracając niejako w końcowym powtórzeniu kolejność brzmienia.

Początkowi

Tenore

Ge - seg - net Land, glück - sel - ge - Stadt

zakończenie odpowiada

Tenore

Ge - seg - net Land, glück - sel - ge Stadt!

Aria „Wohl dir, du Volk der Linden” („Powodzenia, ludzie lip”<sup>\*</sup> - część 3) dzięki swej obsadzie - dwa oboje myśliwskie, tenor i continuo - a więc dzięki wyraźnemu uwydatnieniu środkowego rejestru dźwięków, uzyskuje łagodny, nawet ciepły ton podkreślony jeszcze śpiewną, chwytliwą melodyką.

Drugi recytatyw (część 4) zbudowany jest, jeszcze wyraźniej niż pierwszy, w formie ramowej: początek i koniec zaznaczone są ritornelem trąbek; część środkowa (tzn. właściwa część śpiewana, jeśli pominąć to, że trąbki towarzyszą jeszcze w obu początkowych wersach) instrumentowana jest akordami drewnianych instrumentów dętych.

Druga aria (część 5) w miejsce drewnianych instrumentów dętych o niskim rejestrze z pierwszej arii wprowadza instrumenty o wysokim rejestrze z tej grupy, prowadzone unisono flety dzióbkowe; ma jednak, tak jak tamta, śpiewną, tu niemal taneczną melodykę. Jeśli nawet ostre, powtarzane ósemki fletów były przez niektórych komentatorów interpretowane jako szydercze karykaturowanie tekstu „Zwierchność jest darem Boga, ba, nawet odbiciem Boga” („Die Obrigkeit ist Gottes Gabe, ja selber Gottes Ebenbild”), to nam taka interpretacja wydaje się jednak wątpliwa. Czy nie miesza się tu nowoczesnych pojęć o wyrobionym politycznie obywatelu z hierarchicznym myśleniem epoki baroku?

<sup>\*</sup> Polska nazwa miasta Lipsk kojarzy się z lipami i skojarzenie to jest trafne, bowiem początkiem tego miasta był gród słowiański o nazwie wywodzącej się od lipy. Rdzeń słowiański został utracony w niemieckiej nazwie „Leipzig”. W języku niemieckim nazwa „Leipzig” nie kojarzy się już z lipą, ale w tradycji pozostaje świadomość, że początkiem miasta był „lipowy gród”, stąd nazwanie mieszkańców miasta „ludem lip” (przełom.).

Następujący teraz recytatyw secco (część 6) przechodzi bezpośrednio w chór „Der Herr hat Guts an uns getan” („Bóg nam dobro uczynił” - część 7) w czystej formie da capo, w którym przeważnie akordowa, czasem imitacyjnie rozluźniona część środkowa obramowana jest fugą chórową. Temat fugi - świadomie lub niezamierzenie - upodobniony jest do początku pieśni „Nun danket alle Gott” („Dziękujmy Bogu wraz”). Obramowana ritornelem fuga stopniowo narasta od układu a cappella (+ continuo) rozpoczynanego być może przez chór solistów, przez dochodzące stopniowo instrumenty (drewniane instrumenty dęte po części samodzielne i wykonujące temat) aż do potrójnego stretta przy współudziale trąbek.

Po wspaniałym, uroczystym chórze następuje jeszcze tylko krótkie secco oraz cztery wersy niemieckiego „Tedeum” w prostym, zbliżonym do śpiewu gminy układzie, z lekko rozluźnionym końcowym „Amen”.

### Ihr Tore zu Zion - BWV 193

NBA I/32.1, 203 - nie w pełni zachowana<sup>134</sup>.

- |  |       |
|--|-------|
| 1. CHORUS [zachowane: S, A, ob. I, II, sm.]                      | D C   |
| Ihr Tore / Pforten / zu Zion, ihr Wohnungen Jakobs, freuet euch! |       |
| Gott ist unsers Herzens Freude,                                  |       |
| Wir sind Völker seiner Weide,                                    |       |
| Ewig ist sein Königreich.  |       |
| 2. RECITATIVO [zachowany: S]                                     | h-e C |
| Der Hüter Israel entschläft noch schlummert nicht;               |       |
| Es ist annoch sein Angesicht                                     |       |
| Der Schatten unsrer rechten Hand;                                |       |
| Und das gesamte Land   |       |
| Hat sein Gewächs im Überfluß gegeben.                            |       |
| Wer kann dich, Herr, genug davor erheben?                        |       |
| 3. ARIA [zachowane: S, ob. I, sm.]                               | e g   |
| Gott, wir danken deiner Güte,                                    |       |
| Denn dein väterlich Gemüte                                       |       |
| Währet ewig für und für.   |       |
| Du vergibst das Übertreten,                                      |       |
| Du erhörest, wenn wir beten,                                     |       |
| Drum kömmt alles Fleisch zu dir.                                 |       |
| 4. RECITATIVO [zachowany: A]                                     | h-G C |
| O Leipziger Jerusalem, vergnüge dich an deinem Feste!            |       |
| Der Fried ist noch in deinen Mauern,                             |       |
| Es stehn annoch die Stühle zum Gericht,                          |       |
| Und die Gerechtigkeit bewohnet die Paläste.                      |       |
| Ach bitte, daß dein Ruhm und Licht                               |       |
| Also beständig möge dauern!                                      |       |
| 5. ARIA [zachowane: A, ob. I]                                    | G C   |
| Sende, Herr, den Segen ein,                                      |       |
| Laß die wachsen und erhalten,                                    |       |
| Die vor dich das Recht verwalten                                 |       |
| Und ein Schutz der Armen sein!                                   |       |
| Sende, Herr, den Segen ein!                                      |       |
| 6. RECITATIVO [nie zachowane]                                    |       |
| 7. CHORUS AB INITIO REPETATUR                                    | D C   |

<sup>134</sup> Rekonstrukcja dokonana przez Reinholda Kubika ukazała się w wydawnictwie Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart.

Kantata została najprawdopodobniej wykonana po raz pierwszy 25 sierpnia 1727 r. (por. jednak niżej w omówieniu BWV Anh. I 4 na s. 611), lub może któregoś następnego roku niewiele później. Tekst, którego autor nie jest znany, nawiązuje w części pierwszej do Psalmu LXXXVII, 2, w części drugiej do Psalmu CXXI, 4, oraz wystawia Boga jako opiekuna „Lipskiego Jeruzalem”.

Muzyka jest przynajmniej w części parodią kantaty 193a (673); może też oba utwory pospółu sięgają do jakiejś jeszcze wcześniejszej kantaty (z Köthen?), jednak niekompletny przekaz nie pozwala na żadne wiążące wnioski.

### Gott, man lobet dich in der Stille - BWV 120

NBA I/32.2, 55 - CW: ca 26 min.

- |   |         |
|---|---------|
| 1. [ALTO SOLO. A, ob. d'am. I, II, sm. b.c.]  | A §     |
| „Gott, man lobet dich in der Stille zu Zion, und dir bezahlet man Gelübde.”   |         |
| 2. CHOR [S, A, T, B, trba I-III, timp.; sm. + ob. d'am. I, II; b.c.]  | D C     |
| Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen,<br>Steiget bis zum Himmel nauf!<br>Lobet Gott im Heiligtum<br>Und erhebet seinen Ruhm;<br>Seine Güte,<br>Sein erbarmendes Gemüte<br>Hört zu keinen Zeiten auf.   |         |
| 3. RECITATIVO [B, b.c.]   | h-h C   |
| Auf, du geliebte Lindenstadt,<br>Komm, falle vor dem Höchsten nieder,<br>Erkenne, wie er dich<br>In deinem Schmuck und Pracht<br>So väterlich<br>Erhält, beschützt, bewacht<br>Und seine Liebeshand<br>Noch über dir beständig hat.<br>Wohlan,<br>Bezahle die Gelübde, die du dem Höchsten hast getan,<br>Und singe Dank- und Demutlieder!<br>Komm, bitte, daß er Stadt und Land<br>Unendlich wolle mehr erquickern<br>Und diese werte Obrigkeit,<br>So heute Sitz und Wahl verneut,<br>Mit vielem Segen wolle schmücken! |         |
| 4. ARIA [S, v. conc., sm., b.c.]  | G §     |
| Heil und Segen<br>Soll und muß zu aller Zeit<br>Sich auf unsre Obrigkeit<br>In erwünschter Fülle legen,<br>Daß sich Recht und Treue müssen<br>Miteinander freundlich küssen.  |         |
| 5. RECITATIVO [T, sm., b.c.]  | D-fis C |
| Nun, Herr, so weihe selbst das Regiment mit deinem Segen ein,<br>Daß alle Bosheit von uns fliehe<br>Und die Gerechtigkeit in unsern Hütten blühe,<br>Daß deines Vaters reiner Same<br>Und dein gebenedeiter Name  |         |

- Bei uns verherrlicht möge sein!  
 6. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ większość instr.)] h-D c  
 Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein,  
 Die mit deinem Blut erlöset sein!  
 Laß uns im Himmel haben teil  
 Mit den Heiligen im ewgen Heil!  
 Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,  
 Und segne, was dein Erbteil ist;  
 Wart und pfleg ihr' zu aller Zeit  
 Und heb sie hoch in Ewigkeit!

Tak jak w poprzednio rozpatrywanej kantacie na wybór rady miejskiej, specjalna okazja daje asumpt do oddania chwały Bogu i do podziękii za opiekę, którą otoczył on „umiłowane miasto lip” („geliebte Lindenstadt”) oraz do prośby o błogosławieństwo na czasy przyszłe. Wprowadzający cytat biblijny, z Psalmu LXV, 2, wyznacza zarazem temat obu następnym częściom, jest to mianowicie „chwała” Pana („Lob” - w części 2) i „spełnienie słubów” z wdzięczności („Bezahlung der Gelübde” - w części 3); część czwarta i piąta błagają o błogosławieństwo na przyszłość, zaś część szósta powtarza tę prośbę słowami z „Tedeum” w wersji zmienionej przez Marcina Lutera (1529).

Kilka części tego utworu Bach wykorzystał także w inny sposób; bądź pochodzą one z wcześniejszego okresu (zapewne z okresu w Köthen), bądź powracają w kantacie ślubnej BWV 120a (615-) i przeróbce kantaty 120 na obchody dwustulecia Konfesji Augsburskiej (BWV 120b). Pełne wyjaśnienie wszystkich takich powiązań nie jest chyba na podstawie zachowanych materiałów możliwe. Pewne wydaje się, że rozpatrywana tu kantata w jakiejś postaci musiała powstać już przed rokiem 1730 (data jej przerobienia na BWV 120b), natomiast jedyna zachowana partytura - a tym samym dostępna nam postać utworu - wydaje się być czystopisem z lat późniejszych.

Tekst wstępnej części ([in der] „Stille” - „w ciszy”\*) skłonił chyba Bacha, by wbrew zwyczajowi rozpocząć kantatę utworem solowym; instrumentarium stanowią dwa oboje miłosne, smyczki i continuo. Friedrich Smend wysunął przekonywającą tezę, że aria ta wywodzi się z powolnej części środkowej jakiegoś instrumentalnego koncertu z Köthen, i rzeczywiście, pokrewieństwo motywiczne z drugą częścią kantaty 35, której dotyczy takie samo przypuszczenie (426-), jest uderzające. W potocznych, wymagających wysokich umiejętności koloraturach altu podporządkowujących się (niejednokrotnie tematycznej) partii instrumentalnej, dostrzegać by można wtedy pozostałości partii solowej (na skrzypce?).

Dopiero w części drugiej wybucha radosna wrzawa: orkiestra, wzmocniona trąbkami i kotłami, rozpoczyna sinfonicznym wprowadzeniem, w którym zawarte są już oba tematy następującej potem części chórowej: fanfara oparta na trójdźwięku („Jauchzet...” - „Wykrzykujcie ...”) i wstępująca stopniowo sekwencja szesnastek („steiget ...” - „wznosicie się ...”). Zostają one bądź przejęte przez chór w figuratywnym i imitacyjnym układzie, bądź też wykorzystane przez orkiestrowe ramy dla wbudowanych partii chóru (31-). Dwuczłonowa część środkowa zbudowanego w formie da capo utworu wykonywana jest - wyjąwszy rozczłonkowane interludium instrumentalne - przez przeważnie homofoniczny chór z towarzyszącymi

\* W polskich tłumaczeniach Psalmu LXV, 2 owa „cisza” jest często pomijana, np. w Biblii Tysiąclecia wers ten brzmi: „Ciebie należy wielbić, Boże, na Syjonie. Tobie śluby dopełnić”, uwzględnia ją jednak tłumaczenie Czesława Miłosza: „Dla Ciebie pokorne milczenie jest chwałą, Boże na Syjonie, Tobie niech będą dopełnione śluby” (przyp. tłum.).

instrumentami. Utwór stał się znany przede wszystkim dzięki ponownemu wykorzystaniu jego części głównej do „Et expecto resurrectionem mortuorum” w „Credo” z *Mszy h-moll*, co prawda w znacznie zmienionej formie.

Recytatyw secco prowadzi do arii sopranowej (część 4) sięgającej przypuszczalnie jakiejś świeckiej kompozycji z okresu pobytu w Köthen. Sam pierwowzór się nie zachował, zachowała się jednak wczesna przeróbka tegoż w część *Sonaty skrzypcowej G-Dur* z koncertującym klawesynem (BWV 1019a). Ze swą przejmującą melodyką i filigranową figuracją solowych skrzypiec (którym towarzyszą smyczki) utwór ten powraca nastrojem do „cichego” tonu wstępnej arii - szczególnie ujmujący klejnot wśród arii Bacha.

Przylega doń krótki recytatyw (część 5), którego modlitewny charakter uwydatniony jest akompaniamentem smyczków; po nim następuje chór, zaczerpnięty z „Tedeum” końcowy „chorał” w prostym układzie.

### Wir danken dir, Gott, wir danken dir - BWV 29

NBA I/32.2, 3 - CW: ca 28 min.

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. SINFONIA [trba I-III, timp.; sm. + ob. I, II; org. obbl., b.c.]   | D $\frac{3}{4}$ |
| 2. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., b.c. (+ sm. + ob. I, II)]<br>„Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder.”  | D $\frac{4}{4}$ |
| 3. ARIA [T, v. I solo, b.c.]<br>Halleluja, Stärk und Macht<br>Sei des Allerhöchsten Namen!<br>Zion ist noch seine Stadt,<br>Da er seine Wohnung hat,<br>Da er noch bei unserm Samen<br>An der Väter Bund gedacht.  | A $\text{♩}$    |
| 4. RECITATIVO [B, b.c.]<br>Gottlob! es geht uns wohl!<br>Gott ist noch unsre Zuversicht,<br>Sein Schutz, sein Trost und Licht<br>Beschirmt die Stadt und die Paläste,<br>Sein Flügel hält die Mauern feste.<br>Er läßt uns allerorten segnen,<br>Der Treue, die den Frieden küßt,<br>Muß für und für<br>Gerechtigkeit begegnen.<br>Wo ist ein solches Volk wie wir,<br>Dem Gott so nah und gnädig ist! | fis-e C         |
| 5. ARIA [S, ob. I, sm., b.c.]<br>Gedenk an uns mit deiner Liebe,<br>Schleuß uns in dein Erbarmen ein!<br>Segne die, so uns regieren,<br>Die uns leiten, schützen, führen,<br>Segne, die gehorsam sein!   | h $\text{♩}$    |
| 6. RECITATIVO [A + chór. S, A, T, B, b.c.]<br>Vergiß es ferner nicht, mit deiner Hand<br>Uns Gutes zu erweisen;<br>So soll dich unsre Stadt und unser Land,<br>Das deiner Ehre voll,<br>Mit Opfern und mit Danken preisen,<br>„Und alles Volk soll sagen: Amen!”   | D-D C           |

7. ARIA [A, org. obl., b.c.] D 2  
 Halleluja, Stärk und Macht  
 Sei des Allerhöchsten Namen!
8. CHORALE [S, A, T, B, trba I-III, timp., b.c. (+ d. drewn. + sm.)] D 3  
 Sei Lob und Preis mit Ehren  
 Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!  
 Der woll in uns vermehren,  
 Was er uns aus Gnaden verheißt,  
 Daß wir ihm fest vertrauen,  
 Gänzlich verlassen auf ihn,  
 Von Herzen auf ihn bauen,  
 Daß unsr Herz, Mut und Sinn  
 Ihm tröstlich solln anhangen;  
 Drauf singen wir zur Stund:  
 Amen, wir werdens erlangen,  
 Glaubn wir aus Herzens Grund.

Datę powstania tej kantaty poświadcza własnoręczna adnotacja Bacha: 1731. Pierwsze jej wykonanie odbyło się więc dwudziestego siódmego sierpnia tegoż roku. Ponowne wykonania w roku 1739 i 1749 poświadczają wydrukowane teksty.

Ponownie autor tekstu (nieznany) trzymał się utartego wzorca łącząc podziękowanie za doznane dobrodziejstwa z prośbą o błogosławieństwo na przyszłość. Początek stanowi drugi werset Psalmu LXXV, lecz także madrygałowa poezja zawiera liczne aluzje do tekstów biblijnych. Syjon nie jest już tu dla chrześcijańskiej gminy miejscem ograniczonym do Jerozolimy, lecz miejscem oddawania czci Panu; gdy więc w części trzeciej rozbrzmiewał śpiew:

|  |   |
|--|---|
| „Zion ist noch seine Stadt,<br>Da er seine Wohnung hat,” | („Syjon miastem jego trwa,<br>Tam on swe mieszkanie ma,”) |
|--|---|

to znający Biblię uczestnik nabożeństwa myślał zapewne o Pierwszej Księdze Kronik XXIII, 25 - „Pan ... będzie mieszkał w Jeruzalemie aż na wieki” - odnosząc jednak zarazem „Jeruzalem” do „Lipska”. Szczególnie liczne są aluzje do Biblii w części czwartej. Prócz ogólnych sformułowań jak „Gott ist noch unsre Zuversicht” („Bóg jest wciąż naszą nadzieją” - por. Ps. XLVI, 2; LXII, 8, częste także gdzie indziej) lub „sein Schutz ... beschirmt die Stadt und die Paläste, sein Flügel hält die Mauern feste” („Opieka jego ... ochrania miasto i pałace, skrzydła jego osłaniają mury” - por. Ps. CXXII, 7; XXXVI, 8), tu także znajduje się znów nawiązanie do słów z Psalmu LXXXV, 11 użytych już apostroficznie w kantatach na wybór rady miejskiej BWV 119 (część 2); Anh. I 4 (część 3) i 120 (część 4): „... daß Güte und Treue einander begegnen, Gerechtigkeit und Friede sich küssen” („... aby łaska i wierność się spotkały, a sprawiedliwość i pokój pocałowały”). Wreszcie zwrot w części szóstej: „und alles Volk soll sagen: Amen” („i rzecze wszystkim lud: Amen”) pochodzi z Piątej Księgi Mojżeszowej XXVII, 15-26. Zakończenie stanowi piąta strofa (dodatkowa, Królewiec 1549) pieśni „Nun lob, mein Seel, den Herren” Johanna Gramanna (1530).

Jak w wielu innych kantatach na wybór rady miejskiej, tak i tu sięgnął Bach znów do wcześniejszych kompozycji, zarazem z najwyższym mistrzostwem je przekształcając. Wspomniana, odświętnie instrumentowana sinfonia jest więc przeróbką „Preludio” z Partity E-Dur na skrzypce solo BWV 1006. Partię skrzypiec przejmują organy, partia orkiestry została dokomponowana. W prostszej instrumentacji utwór ten był już wykorzystany w kantacie 120a (615-).

Pierwovzór jest rozpoznawalny w nieustającej figuracji partii organów, nie pojawia się natomiast, jako przeciwwaga dla partii solowej, temat tutti ritornelu orkiestry. Forma tej sinfonii w twórczości Bacha jest więc szczególna.

Wspaniała jest prostota tematu następującego teraz - zbliżonego do fugi, mocno przy tym naznaczonego kanonicznymi formacjami - chóru. Odpowiednio do dwóch członów tekstu („Wir danken dir ... und verkündigen ...” - „Dziękujemy ci, Boże ... i opowiadamy ...”), także w kompozycji muzycznej panują dwa tematy, z których zresztą pierwszy bardziej niż drugi determinuje dalszy rozwój:

The image shows two staves of musical notation for the Bass part. The first staff, labeled 'I', contains the melody for the first line of text: "Wir dan - ken dir, Gott, wir dan - - - - ken dir". The second staff, labeled 'II', contains the melody for the second line of text: "und - - - ver - kun - - di - gen dei - ne Wun - - - - der". The notation includes a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of simple, rhythmic patterns with some rests and ties.

Smyczki i drewniane instrumenty dęte podążają z głosami wokalnymi, których partia stanowi gęstą tkaninę tematów. Napięcie stopniowo narasta przez dojście najpierw pierwszej trąbki zdwajającej temat wykonywany przez sopran, potem dwukrotnie wchodzi pierwsza i druga trąbka z tematem w stretcie poszerzając cztery głosy chóru do układu sześciu głosów, a wreszcie przez (nietematyczne) wejście trzeciej trąbki (i kotłów) do siedmiu (względnie ośmiu) głosów.

Po tym chórze o archaicznym układzie następuje nowoczesny, koncertujący utwór pod postacią arii tenorowej: solowe skrzypce i głos wokalny jako równoprawni partnerzy tworzą wraz z continuum ożywione, pełne połotu trio mające w dużej mierze jednolity charakter, jako że temat wokalny jest rozwinięciem tematu wstępnego ritornelu, a i część środkowa skomponowanej w formie da capo arii zachowuje w partii skrzypiec tematykę ritornelu.

Po prostym recytatywie secco (część 4) następuje aria sopranowa „Gedenk an uns mit deiner Liebe” („Pamiętaj o nas w swej miłości”), urocze siciliano z towarzyszeniem oboju i smyczków, którego melodyka, jak we wszystkich utworach Bacha tego typu, promieniuje ujmującym ciepłem i wewnętrzną głębią podkreśloną jeszcze instrumentacją: w odcinkach wokalnych continuo milknie, organy przyłączają się „tasto solo”, a więc bez harmonicznym akordów wypełniających, do wioli, której głos przyjmuje rolę podstawy. Tylko takty na samym końcu części środkowej - także ta aria ma formę da capo - stanowią od tego wyjątek.

Obie następujące teraz części są niezwykle w swej budowie: recytatyw secco (część 6) po słowach „und alles Volk soll sagen:” („i rzecze wszystek lud:”) kończy się śpiewanym przez chór unisono (bądź w oktawach) „Amen” i bezpośrednio po tym, bez ritornelu, wchodzi jeszcze raz część główna trzeciej części kantaty, tym razem przetransponowana z A-dur do D-dur, śpiewana przez alt, któremu zamiast skrzypiec towarzyszą organy obligato, przez co dzieło tematycznie (część 3 = części 7) jak i pod względem obsady (organy obligato w części 1 i 7) zostaje nadzwyczaj mocno spięte jakby klamrami.



W końcowym chorale jeszcze raz usłyszeć można pełną obsadę, bowiem prosty układ chóru wzmocniony obojami i smyczkami otrzymuje w zakończeniach niektórych wersów promienne zwieńczenie obligatoryjnym chórem trąbek.

### Lobe den Herrn, meine Seele - BWV 69

NBA I/32.2, 113 - CW: ca 27 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I-III, fg., sm., b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
 „Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht,  
 was er dir Gutes getan hat!”
2. RECITATIVO [S, b.c.] h-G C  
 Wie groß ist Gottes Güte doch!  
 Er bracht uns an das Licht,  
 Und er erhält uns noch!  
 Wo findet man nur eine Kreatur,  
 Der es an Unterhalt gebricht?  
 Betrachte doch, mein Geist,  
 Der Allmacht unverdeckte Spur,  
 Die auch im kleinen sich recht groß erweist.  
 Ach! möcht es mir, o Höchster, doch gelingen,  
 Ein würdig Danklied dir zu bringen!  
 Doch, sollt es mir hierbei an Kräften fehlen,  
 So will ich doch, Herr, deinen Ruhm erzählen.
- ARIA [A, ob. I, v. I, b.c.] G  $\frac{3}{8}$   
 Meine Seele,  
 Auf! erzähle,  
 Was dir Gott erwiesen hat!  
 Rühme seine Wundertat,  
 Laß, dem Höchsten zu gefallen,  
 Ihm ein frohes Danklied schallen!
- RECITATIVO [T, sm., b.c.] e-fis C  
 Der Herr hat große Ding an uns getan.  
 Denn er versorget un erhält,  
 Beschützt und regiert die Welt.  
 Er tut mehr, als man sagen kann.  
 Jedoch, nur eines zu gedenken:  
 Was könnt uns Gott wohl Beßres schenken,  
 Als daß er unsrer Obrigkeit  
 Den Geist der Weisheit gibet,  
 Die denn zu jeder Zeit  
 Das Böse straft, das Gute liebet?  
 Ja, die bei Tag und Nacht  
 Vor unsre Wohlfahrt wacht?  
 Laßt uns dafür den Höchsten preisen;  
 Auf! ruft ihn an,  
 Daß er sich auch noch fernerhin  
 So gnädig woll erweisen.  
 Was unserm Lande schaden kann,  
 Wirst du, o Höchster, von uns wenden  
 Und uns erwünschte Hülfe senden.  
 Ja, ja, du wirst in Kreuz und Nöten  
 Uns züchtigen, jedoch nicht töten.
- ARIA [B, ob. d'am., sm., b.c.] h  $\frac{3}{4}$   
 Mein Erlöser und Erhalter,

Nimm mich stets in Hut und Wacht!  
Steh mir bei in Kreuz und Leiden,  
Alsdenn singt mein Mund mit Freuden:  
Gott hat alles wohlgemacht.

6. CHORAL [S, A, T, B, trbne I-III, timp., b.c. (+ d. drewn., sm.)]

h-D C

**Es danke, Gott, und lobe dich**  
**Das Volk in guten Taten.**  
**Das Land bringt Frucht und bessert sich,**  
**Dein Wort ist wohl geraten.**  
Uns segne Vater und der Sohn,  
Uns segne Gott, der Heilige Geist,  
Dem alle Welt die Ehre tut,  
Für ihm sich fürchten allermeist,  
Und sprecht von Herzen: Amen!

Kantata ta jest przeróbką powstałej pierwotnie na dwunastą niedzielę po Trójcy Św. w 1723 r. kompozycji o takim samym początku (421-). Radosna treść czytania Ewangelii na tę niedzielę, kończącego się słowami „On wszystko dobrze uczynił ...” („Er hat alles wohl gemacht ...”; por. tu część 5), umożliwiła ponowne wykorzystanie kompozycji jako kantaty na wybór rady miejskiej przy stosunkowo nieznacznych zmianach, które Bach poczynił w ostatnich latach życia: recytatywy zostały napisane i skomponowane na nowo, w miejsce dotychczasowego końcowego chorału wprowadzona została trzecia strofa pieśni Lutra „Es woll uns Gott genädig sein” (1524); natomiast części pierwsza i piąta pozostały niezmienione, podobnie też część trzecia, która została przerobiona już przy jednym z wcześniejszych wykonań i teraz najwidoczniej poddana została jeszcze tylko pewnym korekturom w zakresie tekstu.

Odniesienia do wyboru rady miejskiej znajdują się przeto tylko w recytatywach, z których pierwszy, secco z towarzyszeniem continua, wychwala Boga jako Stwórcę i Żywiciela, któremu należy się wdzięczność i chwała. Drugi recytatyw nawiązuje bardziej szczegółowo do danej sytuacji; zaczyna się również jako secco, lecz po słowach „Jedoch, nur eines zu gedenken:” („przecie, by jedno wspomnieć tylko:”) dochodzą smyczki podkreślając także muzycznie wdzięczność dla mądrej zwierzchności. Wreszcie, przechodząc do bezpośredniego zwrócenia się do Boga, utwór zostaje podniesiony na jeszcze wyższy poziom, do ariosa (z motywowym akompaniamentem), przebiega więc w sumie trzy stopnie: secco (rozmyślenia ogólne) - accompagnato (zwrócenie myśli ku zarządowi miasta) - arioso (modlitwa o pomoc na przyszłość).

Ilość głosów w prostym chórze końcowego chorału powiększona zostaje samodzielnym prowadzeniem chóru trąbek, który podkreśla zakończenia wersów, zaś przy prośbie o błogosławieństwo w Abgesang towarzyszy także całemu wersowi.

Muzyka do kilku kantat Bacha na wybór rady miejskiej zaginęła i wiadomo o nich bądź poprzez teksty, bądź z innych dokumentów:

Kantata na wybór rady miejskiej w Mühlhausen w 1709 r., BWV Anh. I 192

Choć kantata ta, podobnie jak BWV 71 sprzed roku - została, jak wiadomo, nawet wydrukowana, nie udało się jej dotąd odnaleźć. Być może jej muzyka dotarła do nas w którymś z zachowanych utworów, możliwe jednak też, że całkiem zaginęła. Por. także opis BWV 71 powyżej (597).

Dokumentację przedstawił Ernst Brinkmann: „Neues über J. S. Bach in Mühlhausen” w: Mühlhäuser Geschichtsblätter, Jg. 31, Mühlhausen 1932, s. 294-.

„Wünschet Jerusalem Glück”, BWV Anh. I 4

Zachował się tekst Picandra (49) wydrukowany w drugim tomie jego poezji (Lipsk 1729). Nie udało mi się dotychczas znaleźć żadnego potwierdzenia dokładnej wskazówki Spitty, iż kantata Bacha powstała w 1727 r. Por. także opis BWV 193 powyżej (603). Poświadczono jest powtórne wykonanie osiemnastego sierpnia 1741 r.

„Gott, gib dein Gerichte dem Könige”, BWV Anh. I 3

Także tu zachował się tekst wydrukowany w poezjach Picandra, mianowicie w tomie trzecim (Lipsk 1732), tym razem zaopatrzony datą: 1730.

Dokumentację przedstawił Arnold Schering: „Kleine Bachstudien” w: BJ 1933, s. 50-.

„Herrscher des Himmels, König der Ehren”, BWV Anh. I 193

Prócz zachowanego drukiem tekstu z 1740 r. („Nützliche Nachrichten Von Denen Bemühungen derer Gelehrten und andern Begebenheiten in Leipzig”, Lipsk 1740) można jeszcze wykazać, że końcowa część (część 7) była parodią końcowego chóru (części 15) *Kantaty myśliwskiej* BWV 208 (660-); pozostała muzyka zaginęła.

Dokumentację przedstawił Werner Neumann: „Eine verschollene Ratswechsellkantate J. S. Bachs” w: BJ 1961, s. 55-.

Nie potwierdzone jest natomiast wysunięte przez Spittę (II, 286-) i przyjęte od tej pory przez wszystkich badaczy przypuszczenie, że kantata 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren” została, ze względu na swą stosowną treść, wykonana nie tylko w dniu swego właściwego przeznaczenia, w dwunastą niedzielę po Trójcy Św., lecz także na wybór rady miejskiej (25 sierpnia 1732). Jest oczywiście możliwe, że takie wykonanie się odbyło, podobnie jak możliwe było powtórne wykorzystywanie innych kantat o treści równie stosownej, np. BWV 97, 100, 117, 192; brak jednak jakiegokolwiek dowodu, który by nas uprawniał, by z wchodzących w grę utworów wybrać określony i uznać go przede wszystkim za kantatę na wybór rady miejskiej.

## 9. Zaślubiny

## Der Herr denket an uns - BWV 196

NBA I/33, 3 - CW: ca 14 min.

- |   |                 |
|---|-----------------|
| 1. SINFONIA [sm., vc., b.c.]  | C C             |
| 2. [CHÓR. S, A, T, B, sm., vc., b.c.]<br>„Der Herr denket an uns und segnet uns. Er segnet<br>das Haus Israel, er segnet das Haus Aaron.” | C C             |
| 3. [ARIA. S, v. I + II, b.c.]<br>„Er segnet, die den Herrn fürchten, beide, Kleine<br>und Große.”   | a C             |
| 4. [DUETTO. T, B, sm., v.c., b.c.]<br>„Der Herr segne euch je mehr und mehr, euch und<br>eure Kinder.”                                    | C $\frac{3}{2}$ |
| 5. CHORUS [S, A, T, B, sm., v.c., b.c.]<br>„Ihr seid die Gesegneten des Herrn, der Himmel<br>und Erde gemacht hat. Amen.”                 | F-C C           |

Kantata jest wczesnym dziełem Bacha. Świadczy o tym - jako że źródła oryginalne się nie zachowały - zarówno tekst, w którym brak swobodnej poezji, a który składa się jedynie z wersetów 12-15 CXV Psalmu i końcowego „Amen”, jak też formy muzyczne: recytatywów nie ma wcale, a występujące formy arii, duetu i chóru są nadzwyczaj zwięzłe. Także pod względem wszystkich pozostałych znamion stylu kantata plasuje się niewątpliwie pomiędzy kantatami 131, 106, 71 z Mühlhausen, które by ją poprzedzały, a pierwszymi kantatami weimarskimi 18, 182 i in., które bez wątpienia następują po niej.

Philipp Spitta wysunął tezę, że kantata została skomponowana na 5 czerwca 1708 r. na wesele pastora Johanna Lorenza Staubera z Reginą Wedemann, ciotką pierwszej żony Bacha. Kilka miesięcy wcześniej pastor Stauber udzielił mianowicie ślubu Bachowi, wówczas organście w Mühlhausen. Argumentacji Spitty, iż „dom Aarona” („das Haus Aaron”) pozwala sądzić, że chodziło o pastora, a [Pan pobłogosławi] „wam i waszym dzieciom” („euch und eure Kinder”) wskazuje na obdarzonego już dziećmi wdowca, można co prawda co nieco zarzucić: gdy, tak jak tu, tekst w całej rozciągłości pochodzi z jednego tylko Psalmu, to rzadko tylko wszystkie szczegóły da się dokładnie dopasować do danej sytuacji (również sformułowanie „wasze dzieci” nie byłoby poprawne; poza tym ludzie w tamtych czasach na pewno nie byli tak pruderyjni, by nie myśleć przy tym o możliwych przyszłych dzieciach). Mimo to, słabo ugruntowana teza Spitty jest przecież nadal przekonywująca, jako jedyna bowiem, jak dotąd, wskazuje zarazem wiarygodny powód i czas. Należy więc ją przyjąć, póki nie zaprzeczą jej nowe argumenty.

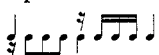
Zwięzła i przystępna kompozycja Bacha nie wymaga właściwie objaśniania; wskaźmy wszakże na pewne typowe cechy stylu.

W owym wczesnym okresie Bach nie stosuje jeszcze techniki wbudowanego chóru, lecz poprzedza wstępny chór samodzielną, spokrewnioną tematycznie z następującym potem chórem, symfonią instrumentalną. Jądrzem samego chóru (część 2) jest fuga permutacyjna (26); poprzedzają ją krótkie, imitacyjne odcinki chórowe, których skrócone da capo zamyka utwór.

Najbardziej „nowoczesną” częścią kantaty jest aria sopranowa w czystej formie da capo (część 3) z obligatoryjną partią skrzypiec (skrzypce I + II unisono). Tu po raz pierwszy (wśród zachowanych dzieł Bacha) spotykamy śpiew wbudowany (31-), kiedy w odcinku śpiewanym skrzypce wchodzi prawie pełnym cytatem wprowadzającego ritornelu. Rozmiary tej arii są co prawda jeszcze bardzo skromne.

Staromodne wrażenie sprawia znowu drobnoodcinkowość następującego teraz duetu (część 4), w którym krótkie smyczkowe ritornele występują na zmianę z równie krótkimi odcinkami śpiewanymi.

Końcowy chór (część 5) jest dwuczęściowy: po szeregu homofonicznych bloków chórowych z figuracją orkiestry, następuje formalnie bardzo luźno tkana fuga do słowa „Amen”, w której pod koniec napięcie wzrasta, by potem - typowe dla wczesnego Bacha - zakończyć się w piano. Dalszą cechą znaną dla młodego Bacha są (tu, i niekiedy także już we wcześniejszych utworach) komplementarne figury, za pomocą których osiągnęte zostaje wrażenie

nieustannego ruchu, np. 

#### Sein Segen fließt daher wie ein Strom - BWV Anh. I 14

Z kantaty tej zachował się tylko tekst. Z druku wynika, że Bach wykonał utwór 12 lutego 1725 r. w Lipsku z okazji ożenku „zarządzającego prowiantem i spławianiem” Christopha Friedricha Lösnera z Johanną Elisabethą Scherling. Nie tylko już początek tekstu, ale także i następne wiersze wskazują wielokrotnie na zawód narzeczonego - praktyka, która była szeroko rozpowszechniona w ówczesnych tekstach kantat ślubnych i czasem przynosiła dość osobliwe owoce\*. Muzyka zaginęła.

#### O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe - BWV 34a

NBA I/33, 29 - nie w pełni zachowana.

1. [CHÓR. Zachowane: S, A, T, B, v. I, va, b.c.]

D  $\frac{3}{4}$

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,

Entzünde der Herzen geweihten Altar.

Laß himmlische Flammen durchdringen und wallen,

Ach laß doch auf dieses vereinigte Paar

Die Funken der edelsten Regungen fallen.

2. RECITATIVO [B, b.c.]

G-h C

Wie, daß der Liebe hohe Kraft

In derer Menschen Sêelen

Ein Himmelreich auf Erden schafft?

Was ziehet dich, o höchstes Wesen!

Der Liebe Wirkung zu erwählen?

Ein Herz zur Wohnung auszulesen?

• ARIA E RECITATIVO [zachowane: A, T, v. I, va, b.c.]

h-D C

„Siehe, also wird gesegnet der Mann, der den Herren fürchtet.”

Wo dringt der Geist mit Glaubensaugen hin?

Wo suchet er des Segens Quellen,

\* Początek kantaty to cytat z Mądrości Syracha XXXIX, 22 (bądź 27): „Błogosławieństwo jego płynie więc jak rzeka” (przyp. tłum.).

- Die treuer Seelen Ehestand  
Als ein gesegnetes, gelobtes Land  
Vermögen darzustellen?  
„Der Herr wird dich segnen aus Zion,”  
Was aber hat dein Gott dir zgedacht,  
Dir, dessen Fleiß in Gottes Hause wacht?  
Was wird der Dienst der heiligen Hütten  
Auf dich vor Segen schütten?  
„Daß du sehest das Glück Jerusalem dein Leben lang,”  
Weil Zion Wohl zuerst dein Herze rührt,  
Wird sich auch irdisches Vergnügen  
Nach deines Herzens Wunsche fügen,  
Da Gott ein auserwähltes Kind dir zugeführt,  
Daß du in ungezählten Jahren  
Verneutes Wohlsein mögst erfahren.  
„Und sehest deiner Kinder Kinder.”  
So rufen wir zur Segensstunde  
Von Herzen mit vereintem Munde:
4. CHORUS [zachowane: S, A, T, B, v. I, va, b.c.] D C ♯  
„Friede über Israel.”  
Eilt zu denen heiligen Stufen.  
Eilt, der Höchste neigt sein Ohr.  
Unser Wünschen dringt hervor,  
Friede über Israel,  
Friede über euch zu rufen.
- Post copulationem \*
5. ARIA [zachowane: A, v. I, va, b.c.] A C  
Wohl euch, ihr auserwählten Schafe,  
Die ein getreuer Jakob liebt.  
Sein Lohn wird dort am größten werden,  
Den ihm der Herr bereits auf Erden  
Durch seiner Rahel Anmut gibt.
6. RECITATIVO [S, b.c.] fis-D C  
Das ist vor dich, o ehrenwürdger Mann,  
Die edelste Belohnung,  
So dich vergnügen kann.  
Gott, der von Ewigkeit die Liebe selber hieß  
Und durch ein tugendhaftes Kind dein Herze rühren ließ,  
Erfülle nun mit Segen deine Wohnung,  
Daß sie wie Obed Edoms sei,  
Und lege Kraft dem Segensworte bei.
7. CHORUS [zachowane: S, B, v. I, va, b.c.] D C  
Gib, höchster Gott, auch hier dem Worte Kraft,  
Das so viel Heil bei deinem Volke schafft:  
„Der Herr segne dich und behüte dich.”  
Es müsse ja auf den zurücke fallen,  
Der solches läßt an heilger Stätte schallen:  
„Der Herr erleuchte sein Angesicht über dich und sei dir gnädig,”  
Sein Dienst, so stets am Heiligtume baut,  
Macht, daß der Herr mit Gnaden auf ihn schaut.

\* Po złączeniu (udzieleniu ślub; przyp. tłum.).

„Der Herr erhebe sein Angesicht über dich und gebe dir Friede.“  
 Der Herr, von dem die keuschen Flammen kamen,  
 Erhalte sie und spreche kräftig amen.

Z kantaty, która według oceny zachowanych źródeł musiała zostać wykonana w pierwszej połowie 1726 r., zachowały się tylko niektóre głosy. Tekst pozwala przypuszczać, że narzeczony był teologiem. Później Bach wykorzystał ponownie części 1, 4 i 5 w swej kantacie na Zielone Świąta BWV 34, o takim samym początku, jako części 1, 5 i 3 (307-308).

### Herr Gott, Beherrscher aller Dinge - BWV 120a

NBA I/33, 77 - nie w pełni zachowana.

1. [CHÓR. Zachowane: S, A, T, B, trba II, va, b.c.]

D C

Herr Gott, Beherrscher aller Dinge,  
 Der alles hat, regiert und trägt,  
 Durch den, was Odem hat, sich regt,  
 Wir alle sind viel zu geringe  
 Der Güte und Barmherzigkeit,  
 Womit du uns von Kindesbeinen  
 Bis auf den Augenblick erfreut.

2. RECITATIVO [E CORO. Zachowane: S, A, T, B, va, b.c.]

h-h C,  $\frac{3}{4}$ C

Bas  
 Wie wunderbar, o Gott, sind deine Werke,  
 Wie groß ist deine Macht,  
 Wie unaussprechlich deine Treu!  
 Du zeigst deiner Allmacht Stärke,  
 Eh du uns auf die Welt gebracht.  
 Zur Zeit,  
 Wenn wir noch gar nichts sein  
 Und von uns selbst nichts wissen,  
 Ist deine Liebe und Barmherzigkeit  
 Vor unser Wohlgedeihn  
 Aufs eifrigste beflissen;  
 Der Name und die Lebenszeit  
 Sind bei dir angeschrieben,  
 Wenn wir noch im Verborgnen blieben;  
 Ja, deine Güte ist bereit,  
 Wenn sie uns auf die Welt gebracht,  
 Uns bald mit Liebesarmen zu umfassen.  
 Und daß wir dich nicht aus dem Sinne lassen,  
 So wird uns deine Güte und Macht  
 An jedem Morgen neu.  
 Drum kommts, da wir dies wissen,  
 Daß wir von Herzensgrunde rühmen müssen:

Chor

„Nun danket alle Gott, der große Dinge tut an allen Enden!“

Tenor

Nun, Herr, es werde diese Lieb und Treu  
 Auch heute den Verlobten neu;  
 Und da jetzt die Verlobten beide  
 Vor dein hochheilig Angesichte treten  
 Und voller Andacht beten,  
 So höre sie vor deinem Throne  
 Und gib zu unsrer Freude,  
 Was ihnen gut und selig ist, zum Lohne.

3. ARIA [zachowane: S, va, b.c.]

G 8

Leit, o Gott, durch deine Liebe  
Dieses neu verlobte Paar.  
Mach an ihnen kräftig wahr,  
Was dein Wort uns vorgeschrieben,  
Daß du denen, die dich lieben,  
Wohltun wollest immerdar.

Secunda parte post copulationem\*

4. SINFONIA [sm. + ob. I, II; org. obbl., b.c.]

D 3

5. RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.]

h-cis C

Tenor  
Herr Zebaoth,  
Herr, unsrer Väter Gott,  
Erhöre unser Flehn,  
Gib deinen Segen und Gedeihn  
Zu dieser neuen Ehe,  
Daß all ihr Tun in, von und mit dir gehe.  
Laß alles, was durch dich geschehen,  
In dir gesegnet sein,  
Vertreibe alle Not,  
Und führe die Vertrauten beide  
So, wie du willt,  
Nur stets zu dir.  
So werden diese für und für  
Mit wahrer Seelenfreude  
Und deinem reichen Segen,  
An welchem alles auf der Welt gelegen,  
Gesättigt und erfüllt.

Chor

**Erhör uns, lieber Herre Gott.**

6. ARIA [A, T, ob. d'am. I, II, sm., b.c.]

A 8

Herr, fange an und sprich den Segen  
Auf dieses deines Dieners Haus.  
Laß sie in deiner Furcht bekleiben,  
So werden sie in Segen bleiben;  
Erheb auf sie dein Angesichte,  
So gehts gewiß in Segen aus.

7. RECITATIVO [B, b.c.]

fis-A C

Der Herr, Herr unser Gott, sei so mit euch,  
Als er mit eurer Väter Schar  
Vor diesem und auch jetzo war.  
Er pflanz euch Ephraim und dem Manasse gleich.  
Er laß euch nicht,  
Er zieh nicht von euch seine Hand.  
Er neige euer Herz und Sinn  
Stets zu ihm hin,  
Daß ihr in seinen Wegen wandelt,  
In euern Taten weislich handelt.  
Sein Geist sei euch stets zugewandt.  
Wenn dieses nun geschicht,

\* Część druga po złączeniu (udzieleniu ślub; przyp. tłum.).



So werden alle eure Taten  
Nach Wunsch geraten.  
Und eurer frommen Eltern Segen  
Wird sich gedoppelt auf euch legen.  
Wir aber wollen Gott mit Lob und Singen  
Ein Dank- und Freudenopfer bringen.

3. CHORAL [S, A, T, B, trba I-III, timp., b.c. (+ d. drewn., sm.)]

D 3

**Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet,  
Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet.  
Denke daran,  
Was der Allmächtige kann,  
Der dir mit Liebe begegnet.**

Lobe den Herrn, was in mir ist, lobe den Namen.  
Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen.  
Er ist dein Licht,  
Seele, vergiß es ja nicht;  
Lobende, schließe mit Amen.

Większość części tej kantaty, to bez wątpienia parodie. Powstała najprawdopodobniej w 1729 r. na jakiś ślub, o którym nic bliższego nie wiadomo. Oryginalne są jedynie recytatywy części 2, 5 i 7. Części 1, 3 i 6 są parodiowo powiązane z częściami 2, 4 i 1 kantaty 120 na wybór rady miejskiej (604-), która, na ile można to dziś stwierdzić, posłużyła zapewne jako bezpośredni wzór. Część czwarta jest przeróbką „Preludio” z *Partity E-Dur* na skrzypce solo BWV 1006; partia solowa została przydzielona organom obbligato, zaś akompaniament orkiestry smyczkowej (zapewne wzmocnionej obojami) został dokończony. W tej wersji utworu posłużył z kolei jako pierwowzór dla wstępnej sinfonii kantaty 29 (607), w której pojawia się instrumentacja wzbogacona trąbkami i kotłami. Wreszcie końcowy chorał (część 8) także nie został skomponowany na nowo, lecz przejęty z kantaty 137 (423).

Do kantaty tej głosy zachowały się jedynie fragmentarycznie, ponadto zachował się fragment partytury rozpoczynający się pod koniec części czwartej, a sięgający końca kantaty. Ponieważ jednak części 1, 3 i 4, jak to wyżej pokazano, dają się uzupełnić z innych kantat, część druga byłaby w swych zasadniczych partiach zachowana, nie ma więc nieprzewidywalnych trudności, które stanęłyby na przeszkodzie próbom rekonstrukcji<sup>135</sup>.

Treść tekstu jest stosunkowo ogólna i nie pozwala wywnioskować nic bliższego o osobach narzeczonych. Chór wstępny pochodzi, jak wspomniano, z kantaty 120 (część 2); związana tam z tekstem motywika („steiget bis zum Himmel auf” - „wznosicie się aż do nieba”) rozpoznawalna jest jeszcze także w utworze będącym parodią. Jądro następującego teraźniejszego recytatywu secco stanowi zwięzły chór, w którym, wbrew Frederickowi Hudsonowi (Kritischer Bericht NBA I/33, s. 61), nie możemy bynajmniej dostrzec chorałowej wariacji na temat pieśni „Nun danket alle Gott”, lecz motet do słów Jezusa [syna] Syracha L, 24 (bądź 22). Jeśli nawet początek pozwala dostrzec jakieś reminiscencje melodii pieśni, to z uwagi na to, że nie jest tu umieszczony tekst pieśni (lecz wskazany cytat biblijny), jak też ze względów formalno-muzycznych, nie mamy tu do czynienia z wariacją. Część trzecia jest znów znana z kantaty 120 (część 4), a część czwarta rozważana była przy omawianiu kantaty 29 (607). Część piątą na nowo dokończony recytatyw secco, kończy się słowami z litanii „Erhör uns, lieber Herr

<sup>135</sup> Rekonstrukcję przedłożył w 1955 r. Frederick Hudson w wydawnictwie J. Curven & Sons, Londyn

Gott" („Wysłuchaj nas, miły Panie Boże”), które Bach przeniósł do muzyki w prostym czterogłosowym układzie melodii liturgicznej. Część szósta zapożyczona jest z kantaty 120 (część 1), została jednak rozbudowana do duetu przez dołączenie głosu tenoru; w kantacie 120 nie ma również części środkowej w fis-moll liczącej 28 taktów. W następującym teraz recytatywie secco znajduje się prośba o błogosławieństwo dla nowożeńców; są przy tym odwołania do trzech charakterystycznych miejsc w Biblii, choć nie zacytowanych dosłownie: do Pierwszej Księgi Królewskiej VIII, 57-, Pierwszej Księgi Mojżeszowej XLVIII, 20, oraz Pierwszej Księgi Kronik XXVIII, 20. Zakończenie stanowi czwarta i piąta strofa pieśni „Lobe den Herren, der mächtigen König der Ehren”) Joachima Neandra (1680) w układzie z kantaty 137; chór trąbek dochodzi jednak dopiero w drugiej strofie.

### Gott ist unsre Zuversicht - BWV 197

NBA I/33, 119 - CW: ca 30 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.] D ♯  
 Gott ist unsre Zuversicht,  
 Wir vertrauen seinen Händen.  
     Wie er unsre Wege führt,  
     Wie er unser Herz regiert,  
     Da ist Segen aller Enden.
2. RECITATIVO [B, b.c.] A-A C  
 Gott ist und bleibt der beste Sorger,  
 Er hält am besten Haus.  
 Er führet unser Tun zuweilen wunderlich,  
 Jedem noch fröhlich aus,  
 Wohin der Vorsatz nicht gedacht.  
 Was die Vernunft unmöglich macht,  
 Das füget sich.  
 Er hat das Glück der Kinder, die ihn lieben,  
 Von Jugend an in seine Hand geschrieben.
3. ARIA [A, ob. d'am., sm., b.c.] A  $\frac{3}{4}$  C,  $\frac{3}{4}$   
 Schläfert allen Sorgenkummer  
 In den Schlummer  
 Kindlichen Vertrauens ein.  
     Gottes Augen, welche wachen  
     Und die unser Leitstern sein,  
     Werden alles selber machen.
4. RECITATIVO [B, sm., b.c.] fis-A C  
 Drum folget Gott und seinem Triebe.  
 Das ist die rechte Bahn.  
 Die führet durch Gefahr  
 Auch endlich in das Kanaan  
 Und durch von ihm geprüfte Liebe  
 Auch an sein heiliges Altar  
 Und bindet Herz und Herz zusammen,  
 Herr! sei du selbst mit diesen Flammen!
5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drewn., sm.)] A C  
 Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst,  
 Laß uns empfinden der Liebe Brunst,  
 Daß wir uns von Herzen einander lieben  
 Und in Fried auf einem Sinne bleiben.  
 Kyrie eleis!

## Post copulationem \*

6. ARIA [B, ob., fg., obbl. v. I, II, b.c.] G C  
 O du angenehmes Paar,  
 Dir wird eitel Heil begegnen,  
 Gott wird dich aus Zion segnen  
 Und dich leiten immerdar,  
 O du angenehmes Paar!
7. RECITATIVO [S, b.c.] C-C C  
 So wie es Gott mit dir  
 Getreu und väterlich  
 Von Kindesbeinen an gemeint,  
 So will er für und für  
 Dein allerbesten Freund  
 Bis an das Ende bleiben.  
 Und also kannst du sicher gläuben,  
 Er wird dir nie  
 Bei deiner Hände Schweiß und Müh  
 Kein Gutes lassen fehlen.  
 Wohl dir, dein Glück ist nicht zu zählen.
8. ARIA [S, v. solo, ob. d'am. I, II, b.c.] G §  
 Vergnügen und Lust,  
 Gedeihen und Heil  
 Wird wachsen und stärken und laben.  
 Das Auge, die Brust  
 Wird ewig sein Teil  
 An süßer Zufriedenheit haben.
9. RECITATIVO [B, ob. I, II, sm., b.c.] D-fis C  
 Und dieser frohe Lebenslauf  
 Wird bis in späte Jahre währen.  
 Denn Gottes Güte hat kein Ziel,  
 Die schenkt dir viel,  
 Ja mehr, als selbst das Herz kann begehren.  
 Verlasse dich gewiß darauf.
10. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ d. drawn., sm.)] h C  
 [So wandelt froh auf Gottes Wegen,  
 Und was ihr tut, das tut getreu!  
 Verdienet eures Gottes Segen,  
 Denn der ist alle Morgen neu:  
 Denn welcher seine Zuversicht  
 Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.]

Bach skomponował tę kantatę w późnym okresie lipskim - po 1735 r. - na bliżej nieznanym ślub, wykorzystując przy tym, bądź zamierzając wykorzystać, niektóre wcześniej powstałe utwory. W odróżnieniu od kantaty 120a, w budowie wiersza której nie można dostrzec żadnego dostosowania do utworów upatrzonych przez Bacha do parodiowania, tutaj nieznanemu poetą tak ułożył arie, że część trzecia koresponduje z arią „Wieget euch, ihr satten Schafe” stanowiącą szóstą część *Kantaty pasterskiej* BWV 249a (663-) bądź jej parodii BWV 249b i 249 (715, 239-), zaś część szóstą i ósmą odpowiada czwartej i szóstej części kantaty 197a (103-). Bach co prawda zrealizował parodie tylko w dwóch ostatnich wymienionych przypadkach, czy dlatego, że w koń-

\* Po złączeniu (udzieleniu ślubu: przyp. tłum.).

cu znalazł więcej czasu do komponowania niż się tego spodziewał, czy też uznał z innych powodów za wskazane skomponowanie części trzeciej na nowo.

Tekst, podobnie jak w kantacie 120a, nie zawiera żadnych dostrzegalnych szczególnych odniesień do narzeczeńskiej pary, lecz wzywa, nawiązując do Psalmu XLVI, 2, do zawierzenia Bogu (pierwsza połowa), za co nagrodą będzie nieustająca dobroć Boga i jego błogosławieństwo (druga połowa). Uderzająco często - czyżby jednak należało tu może dostrzegać aluzję do zawodu narzeczonego? - jest mowa o drodze, po której Bóg będzie prowadził narzeczeńską parę (część 1: „Wie er unsre Wege führt” - „[W tym,] jak kieruje naszymi drogami”; część 2: „Er führet unser Tun” - „On kieruje naszym postępowaniem”; część 3: „Leitstern” - „gwiazda przewodnia”; część 4: „Das ist die rechte Bahn” - „To jest prawa droga”; część 6: „... dich leiten immerdar” - „[będzie...] cię nieustannie prowadził”; część 9: „Lebenslauf” - „bieg życia”; część 10: „... auf Gottes Wegen” - „... po Bożych drogach”). Wzmianka w części drugiej, iż Bóg szczęście swych dzieci „na dłoni swej zapisał” („in seine Hand geschrieben”) odwołuje się do Izajasza XLIX, 16, a wiersze części szóstej „Bóg ci pobłogosławi z Syjonu i zawsze cię powiedzie” („Gott wird dich aus Zion segnen und dich leiten immerdar”) oparte są na Psalmie CXXVIII, 5, Psalmie, który czytany był podczas nabożeństwa, na którym udzielano ślubu. Wreszcie powiedzenie „on ci nigdy ... dobra żadnego nie odmówi” („er wird dir nie ... kein Gutes lassen fehlen”) pojmować można jako powołanie się na Psalm LXXXIV, 12. Część piąta to trzecia strofa pieśni „Nun bitten wir den heiligen Geist” Marcina Lutra (1524); końcowy chorał (część 10) w oryginalnej partyturze Bacha, jedynym autentycznym źródle, które do nas dotarło, nie jest opatrzony tekstem, nie ma jednak żadnych wątpliwości, że miała to być ostatnia (7) strofa pieśni „Wer nur den lieben Gott läßt walten” Georga Neumarka (1641). Wydaje się nam natomiast bardzo wątpliwe, by taka modyfikacja {tekstu strofy}, która dotarła do nas we wtórnych źródłach z otoczenia Zeltera i która została przyjęta także w popularnych nowych wydaniach - „So wandelt froh ...” - pochodziła od Bacha; należy w niej widzieć prawdopodobnie wytwór Zeltera, powinno się więc raczej w wykonaniach uwzględniać tekst oryginalny, ten, który Bach wykorzystał np. w kantacie 93 (część 7).

Chór wstępny ma formę da capo, a jego część główną - którą wprowadza sinfonia instrumentalna - stanowi ekspozycja fugi chórowej i jej akordowa bądź utrzymana w swobodnej polifonii kontynuacja z daleko posuniętą dominacją orkiestry przy wbudowanym chórze (31-); część środkowa, z prostym układem chóru, w swej samodzielnej partii instrumentalnej podejmuje również motywy z wprowadzającej sinfonii, a w instrumentalnych interludiach tematykę fugi. Instrumentacja jest wyraźnie odświętna: chór trąbek, dwa oboje, smyczki i continuo.

Cztery recytatywy kantaty skomponowane są na zmianę jako secco z ariosowym zakończeniem i jako accompagnato. O ile jednak ariosowe zakończenie w części drugiej jest jedynie krótko zaznaczone, to w części siódmej zajmuje połowę całego utworu, natomiast wzmacnianie napięcia w obrębie recytatywów accompagnato polega na tym, że część czwarta rozpoczyna się krótkimi uderzeniami akordów smyczków i continua, a kończy się długo wytrzymywanymi akordami towarzyszącymi, zaś w części dziewiątej instrumentarium wzbogacone zostaje dodaniem dwóch obojów, w których wytrzymywaną, podpartą continuum harmonię wprowadzane są krótkie akordowe uderzenia smyczków.

Także trzy arie zwracają uwagę pełnią głosów instrumentalnych. Część trzecia, o fakturze altowej arii z obligatoryjnym obojem, otrzymała jeszcze towarzyszący, zinstrumentowany na podobieństwo basu generalnego zespół smyczków, którego pierwsze skrzypce podpierają bądź oboj, bądź alt. Uderzająco Bach uwydatnia w tej części podany przez tekst kontrast

między snem i czuwaniem poprzez zmianę taktu oraz żywszy ruch i swobodniejsze traktowanie smyczków w części środkowej. Instrumentacja obu arii zapożyczonych z kantaty 19 również została wzmocniona. Część szósta, która w pierwowzorze instrumentowana była przez puszczalnie na dwa flety poprzeczne i obligatoryjną wiolonczelę lub fagot, otrzymała jeszcze dodatkową partię oboju, flety zastąpione zostały skrzypcami; część ósma, pierwotnie arioso basowa z obligatoryjnym obojem miłosnym, została przepisana na sopran i obligatoryjne skrzypce, oraz wzbogacona dwoma wypełniającymi harmonię obojami miłosnymi. Podczas gdy ostatnio wymieniona aria była tak ogólnie utrzymana w swym radosnym afekcie, podłożenie innego tekstu nie sprawiło żadnych kłopotów, to w części szóstej charakter kościelny i żłóbka także w parodii jest jeszcze wyraźnie wyczuwalny.

Chorały kończące obie połowy kantaty (część 5 i 9) utrzymane są w prostej czterogłosowości.

### Dem Gerechten muß das Licht - BWV 195

NBA I/33, 172 - CW: ca 16 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B; S, A, T, B in rip.; trba I-III, timp.,  
fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] D C, §  
„Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen  
und Freude den frommen Herzen.  
Ihr Gerechten, freuet euch des Herrn und danket ihm  
und preiset seine Heiligkeit.”
2. RECITATIVO [B, b.c.] h-G C  
Dem Freudenlicht gerechter Frommen  
Muß stets ein neuer Zuwachs kommen,  
Der Wohl und Glück bei ihnen mehrt.  
Auch diesem neuen Paar,  
An dem man so Gerechtigkeit  
Als Tugend ehrt,  
Ist heut ein Freudenlicht bereit,  
Das stellet neues Wohlsein dar.  
O! ein erwünscht Verbinden!  
So können zwei ihr Glück eins an dem andern finden.
3. ARIA [B, ob. I, II; sm. + fl. tr. I, II; b.c.] G  $\frac{2}{4}$   
Rühmet Gottes Güt und Treu,  
Rühmet ihn mit reger Freude,  
Preisest Gott, Verlobten beide!  
Denn eu'r heutiges Verbinden  
Läßt euch lauter Segen finden,  
Licht und Freude werden neu.
4. RECITATIVO [S solo, fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II, b.c.] e-D C  
Wohlan, so knüpfet denn ein Band,  
Das so viel Wohlsein prophezeihet.  
Des Priesters Hand  
Wird jetzt den Segen  
Auf euren Ehestand,  
Auf eure Scheitel legen.  
Und wenn des Segens Kraft hinfort an euch gedeihet,  
So rühmt des Höchsten Vaterhand.  
Er knüpfte selbst eu'r Liebesband  
Und ließ das, was er angefangen,  
Auch ein erwünschtes End erlangen.

5. CHORUS [obsada jak w 1] D  $\frac{3}{4}$   
 Wir kommen, deine Heiligkeit,  
 Unendlich großer Gott, zu preisen.  
 Der Anfang rührt von deinen Händen,  
 Durch Allmacht kannst du es vollenden  
 Und deinen Segen kräftig weisen.

Post copulationem\*

6. CHORAL [S, A, T, B, cor. II, timp., fl. tr. I, II,  
 b.c. (+ cor. I, ob. I, II, sm.)] G C  
**Nun danket all und bringet Ehr,**  
**Ihr Menschen in der Welt,**  
**Dem, dessen Lob der Engel Heer**  
**Im Himmel stets vermeldt.**

Kantata, w wersji, w której do nas dotarła, pochodzi z ostatnich lat życia Bacha. Ocena źródeł, zwłaszcza dołączona do oryginalnej partytury kartka z tekstem, poświadczają jednak co najmniej jedną wersję wcześniejszą, która nie tylko musiała znacznie się różnić w swej pierwszej połowie, lecz ponadto w miejsce części szóstej zawierała w pełni zrealizowaną drugą połowę. Aria i chór tej połowy są parodiowo powiązane z powstałą w 1737 roku kantatą 30a „Angenehmes Wiederau”; przypuszczalna postać drugiej połowy daje się zrekonstruować jak następuje:

Pars II (post copulationem)

6. ARIA [A, fl. tr., sm., b.c.?] A  $\frac{6}{8}$  (?)  
 Auf und rühmt des Höchsten Güte  
 Mit erkenntlichem Gemüte,  
 Angenehm vereintes Paar.  
 Denn eu'r Wünschen, denn eu'r Hoffen  
 Ist nun völlig eingetroffen  
 Und eu'r Glück ist offenbar.
7. RECITATIVO [?] ? ?  
 Hochedles Paar, du bist nunmehr verbunden,  
 Itzt warten schon die segensvollen Stunden,  
 Auf dich und dein erhabnes Haus.  
 Der Höchste sprach durch seines Dieners Mund  
 Itzt über Dich den Segen aus.  
 Er wird gewiß bekleiben  
 Und edle Früchte treiben.  
 So geht nun hin in Frieden  
 Euch ist ein solches Wohl,  
 Ein dau'rhaft Wohl beschieden  
 Das keine Zeit vermindern soll.  
 Du aber Herr laß itzt Gebet und Flehen,  
 Das noch einmal zu deinem Throne steigt,  
 Doch die Erhörung sehen;  
 Daß deine Gnade sich zu den Verlobten neigt.
8. CHOR [obsada jak w 1 ?] D  $\frac{2}{4}$   
 Höchster schenke diesem Paar

\* Po złączeniu (udzieleniu ślubu; przyp. tłum.).

Freude die dein Segen schenket!  
 Gib daß deine Gnadenhand  
 Stets in ihrem Ehestand  
 Glück und Heil zu ihnen lenket.


Nie da się co prawda wykluczyć, że także tę wersję poprzedzała jeszcze jakaś inna (papier okładki był przez Bacha używany najczęściej w okresie 1727-1731); kantata byłaby wtedy wymownym świadectwem praktyk, z pomocą których Bach spełniał wymogi swego urzędu, by zawsze mieć na podorzędziu kompozycje na specjalne okazje.

Jeśli zna się skłonność poetów baroku do wprowadzania do swych weselnych „Carmina”<sup>\*</sup> aluzji do osobistych atrybutów narzeczeńskiej pary - obyczaj, który mogliśmy już zaobserwować omawiając tekst „Sein Segen fließt daher wie ein Strom” (613) - to nie trzeba szczególnej przenikliwości by się domyślić, że kantata ta była napisana na ślub jakiegoś prawnika. Wskazuje na to nie tylko wstępny chór, Psalm XCVII, 11-12, lecz także zwrot w następującym potem recytatywie, iż w młodej parze „podziwia się tak sprawiedliwość, jak cnotę” („so Gerechtigkeit als Tugend ehrt”). Pozostały tekst jest ogólniejszy: dziękuje Bogu za zawarty związek małżeński i prosi o błogosławieństwo na przyszłość. Wątpliwe, czy można z alokucji „Wysoce szlachetna paro” („Hochedles Paar”) z wcześniejszej wersji - która w wersji ostatej wyraźnie została pominięta - wnioskować, iż był to ślub pary pochodzenia szlacheckiego. Według naszej (niestety bardzo niekompletnej) znajomości okazji, przy których Bach miał wykonać kantatę ślubną, jest mianowicie także możliwe, że wcześniejsza wersja zawdzięcza swe powstanie zaślubinom 11 września 1741 r. radcy prawnego i burmistrza Naumburga, Gottloba Heinricha Pippinga z Johanną Eleonorą Schütz, córką zmarłego pastora z kościoła Św. Tomasza. Aluzja do „sprawiedliwości” i „cnoty” odnosiłaby się wtedy do zawodu narzeczonego i pochodzenia narzeczonej - nawiasem mówiąc, w bocznej linii prawniczki Heinricha Schütza.

Obsada instrumentalna kantaty, z trzema trąbkami, kotłami, dwoma fletami poprzecznymi, dwoma obojami, smyczkami i continuo, jak na kantatę ślubną jest uderzająco bogata, a z podziału czterogłosowego chóru na chór solistów i chór ripienistów wnioskować można także o okazałej liczbie śpiewaków. Wspaniały chór wstępny jest dwuczęściowy: jądrem każdej części jest fuga chórowa do jednego z dwóch wersetów Psalmu („Dem Gerechten muß das Licht ...” - „Światło wschodzi sprawiedliwemu ...”, „Ihr Gerechten, freuet euch ...” - „Radujcie się, sprawiedliwi ...”); obie fugi są jednak silnie nasycone nefugowym, koncertującym elementem: pierwsza - cytatami tematu z instrumentalnego wprowadzenia oraz wbudowanym chórem (31-), druga - odcinkami sekwencyjnymi i kanonicznymi, tak iż rzadko tylko powstaje wrażenie ścisłej linearności.

Następujący teraz recytatyw (część 2) zbliżony jest do ariosa: zaraz na początku rozbrzmiewa w continuo figura triolowa, zapewne inspirowana słowem „Freudenlicht” („światło radości”), która panuje w dużej części utworu i narzuca rytmiczność śpiewu recytatywu.

<sup>\*</sup> W użytym łacińskim słowie pobrzmiewa aluzja do tekstów średniowiecznych pieśni wagantów (*Carmina*: pieśni) w języku łacińskim, a także niemieckim. Były wśród nich pieśni miłosne i biesiadne, a także pieśni o poważniejszym charakterze. Najbogatszy zbiór tych pieśni, *Carmina burana*, przechowywany był ongiś w klasztorze w Benediktbeuren (*burana* wywodzi się ze zlatynizowanej nazwy miejscowości). Teksty tych pieśni wykorzystał Carl Orff w znanej kompozycji z 1936 r. o takimż tytule (przyp. tłum.).

Część trzecia, jedyna aria z późnej wersji, wykazuje skłonność do ludowo-tanecznej, wyrazistej melodyki. Uwagę zwraca niezbyt częsta u Bacha dominacja „lombardzkiego” rytmu . Miałby się w tym uzewnętrzniać modernistyczny rys późnego Bacha?

Drugi recytatyw „Wohlan, so knüpfet denn ein Band” („Nuże, splećcie więc węzeł”) skomponowany jest jako *accompagnato*: chyże figury gamowe obu fletów podkolorują ponaglający tekst przy wypełniających harmonię wytrzymywanych tonach dwóch obojów miłosnych. Przeważnie akordowo-homofoniczny chór w formie *da capo* zamyka części kantaty wykonywane przed ślubem. Również ten utwór ma cechy taneczne i można w nim dostrzec stylizowanego poloneza.

W zachowanej późnej wersji następuje jeszcze tylko prosty chorał, który już tym zdradza, iż powstał osobno, że w miejsce trzech trąbek wchodzi teraz dwa rogi: pierwszy róg wzmacniając melodię, drugi róg prowadzony samodzielnie. Początkowa strofa pieśni Paula Gerharta „Nun danket all und bringet Ehr” (1647) śpiewana jest na melodię „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich”.



## 10. Uroczystości żałobne

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (*Actus tragicus*) - BWV 106

NBA I/34, 3 - CW: ca 23 min.

1. SONATINA [fl. d. I, II, va da g. I, II, b.c.] Es/F<sup>136</sup> C
2. a [CHÓR. S, A, T, B, fl. d. I, II, va da g. I, II, b.c.] Es-c/F-d C,  $\frac{3}{4}$  C  
 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.  
 „In ihm leben, weben und sind wir,” solange er will.  
 In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will.
2. b [T, fl. d. I, II, va da g. I, II, b.c.] c/d C  
 Ach Herr, „lehre uns bedenken, daß wir sterben  
 müssen, auf daß wir klug werden.”
2. c [B, fl. d. I + II, b.c.] c-f/d-g  $\frac{3}{8}$   
 „Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben  
 und nicht lebendig bleiben!”
2. d [S, A, T, B, fl. d. I, II, va da g. I, II, b.c.] f/g C  
 „Es ist der alte Bund:” Mensch, „du mußt sterben!”  
 Sopran  
 „Ja, komm Herr Jesu!”
3. a [A solo, va da g. I, II, b.c.] b/c C  
 „In deine Hände befehl ich meinen Geist; du hast  
 mich erlöset, Herr, du getreuer Gott.”
3. b [A, B solo, va da g. I, II, b.c.] As-c/B-d C  
 Bas  
 „Heute wirst du mit mir im Paradies sein.”  
 Alt  
**Mit Fried und Freud ich fahr dahin**  
**In Gottes Willen,**  
**Getrost ist mir mein Herz und Sinn,**  
**Sanft und stille.**  
**Wie Gott mir verheißen hat:**  
**Der Tod ist mein Schlaf worden.**
4. [CHORAL. S, A, T, B, fl. d. I, II, va da g. I, II, b.c.] Es/F C  
**Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit**  
**Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit’,**  
**Dem Heiligen Geist mit Namen!**  
**Die göttlich Kraft**  
**Macht uns sieghaft**  
**Durch Jesum Christum, amen.**

Kantata znana pod nazwą *Actus tragicus* musiała chyba powstać krótko po BWV 131 (638), a więc podczas pobytu Bacha w Mühlhausen, prawdopodobnie jeszcze w roku 1707. Nie wiemy na jaką żałobną uroczystość została skomponowana, być może dla uczczenia pamięci wuja, Tobiasza Lämmerhirta z Erfurtu, który zmarł dziesiątego sierpnia 1707 r. i który młodemu organistcie z Mühlhausen zapisał pięćdziesiąt guldenów<sup>137</sup>. Mimo iż w formie i w cechach stylu wyczuwalna jest wszędzie bliskość kantaty 131, *Actus tragicus* jest dziełem

<sup>136</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego, następne do stroju kameralnego.

<sup>137</sup> Zaproponowana przez Hermanna Schmalfußa w BJ 1970, s. 41 data [pra]wykonania w dniu trzeciego czerwca 1708 na pogrzebie Dorothei Susanny Tilesius, z domu Eilmar, jest, moim zdaniem, ze względu na cechy stylistyczne kantaty, zbyt późna.



Część, której treść przynosi przełom zestawiając bezpośrednio z sobą Zakon i Ewangelię, stanowi zarazem muzyczną kulminację i centrum dzieła. Ów punkt centralny otaczają z każdej strony po dwa sola, a ramy stanowią z kolei dwa chóry, pierwszy poprzedzany częścią instrumentalną (sonatiną), drugi kończący się fugą do ostatniego wersu chorału. *Chorał* w obrębie kantaty włączony jest tylko do jej drugiej połowy, tej z *Ewangelią*.

Również kolejność tonacji jest uporządkowana symetrycznie, lecz tu centrum, którym jest tonacja b-moll, osiągnięte jest dopiero o jedną część później, w altowym solo „In deine Hände” („W ręce twoje {powierzam ducha mego}”).

Sonatina jest rodzajem nastrojowego preludium: oba flety dzióbkowe, najczęściej unisono, choć z niewielkimi heterofonicznymi i echo-dynamicznymi cieniowaniami, koncertują ponad płaszczyzną dźwiękową gamb i continua. Cały utwór nacechowany jest jedynie motywicznie, nie dochodzi do tematycznego okrzepnięcia formy.

Chór „Gottes Zeit” jest trzyczęściowym motetem:

- 1) homofoniczny chór, częściowo wzmocniony instrumentalnie;
- 2) fugato („allegro”) z instrumentami bądź wspomagającymi, bądź prowadzonymi samodzielnie;
- 3) homofoniczny chór („adagio assai”), instrumenty najczęściej colla parte.

Porządek podziału na odcinki wyznaczają myśli przewodnie tekstu (czas Boży - życie - śmierć). Poszczególne słowa tekstu są przy tym wyrażone oddawane muzycznie, np. słowo „solange [er will]” („jak długo [on chce]”) oddane jest wytrzymywaniem dźwiękiem.

Następuje teraz solo tenora w formie swobodnej chaconne, natomiast przylegające solo basu, któremu towarzyszą tylko oba flety unisono oraz continuo, swą ożywioną, koncertującą figuracją i rozległą koloraturą głosu wokalnego („lebendig” - „żywy”) zbliża się najbardziej do nowoczesnej arii, brak jednak tematycznie konstytutywnego ritornelu.

W centralnej części utworu nakłada się na siebie kilka warstw. Dawna sztuka wielochórowych i wielotekstowych motetów otrzymuje tu nowe życie - sztuka, która od dawna spadła do poziomu pocziwego artystycznego rzemiosła, do sprawdzonej recepty, według której zanni wiejscy kantorzy w Turyngii zwykli byli łączyć sentencję z chorałem w swych pogrzebowych motetach (24). Tu jednak, w *Actus tragicus*, zda się, jakby ta forma kompozycji objawiła dopiero swój sens i swą zasadność, w sposób konieczny wyrasta bowiem z przebiegu myśli tekstu. Najpierw trzy dolne głosy wokalne rozpoczynają fugę chórową „Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben” („Stare to jest przymierze: człowiecze, musisz umrzeć”). Po dwóch przeprowadzeniach tematu rozwój się urywa, i sopran, jedynie z towarzyszeniem continua, odpowiada: „Ja, komm, Herr Jesu!” („Tak, przyjdź Panie Jezu!”). Po pięciu taktach dołączają instrumenty trzygłosowym układem melodii chorału „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt” („Panu-m poruczył sprawę moją”), z której na razie wykonywana jest melodia pierwszych dwóch wersów. Następstwo fuga chórowa - sopran - chorał powtarza się jeszcze potem trzykrotnie, tak iż cały utwór składa się z czterokrotnego powtórzenia swych trzech elementów. W trakcie tego zachodzi oczywiście szereg istotnych zmian.

Poszczególne fazy są coraz krótsze (25, 12, 6, 12 taktów, w ostatniej fazie włącznie z kodą), tak iż powstaje wrażenie stopniowego zagęszczania i narastania napięcia; ponadto w drugiej fazie sopran wchodzi już w trakcie fugi chórowej, zaś w fazie czwartej odwrócona

zostaje kolejność wejścia sopranu i chóralu, tak iż chór rozbrzmiewa tu w zestawieniu z fugą chórową, a sopran samotnie kończy utwór.

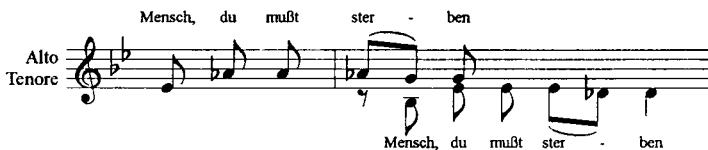
Również tematy utworu podlegają stopniowym, lecz znamionym przeobrażeniom. Nie zmieniony pozostaje co prawda temat fugi należący do rozpowszechnionego w czasach Bacha typu, do którego sprowadzają się również tematy *Musikalisches Opfer* i w przybliżeniu także *Kunst der Fuge* (zakres kwinty poszerzony o półton górny i dolny):



Maleje jednak waga tego tematu: podczas gdy w pierwszej fazie występuje on sześciokrotnie, a w fazie drugiej trzykrotnie, to w fazie trzeciej nie występuje wcale, zaś w fazie czwartej jeszcze tylko dwukrotnie. W takiej mierze zyskuje na znaczeniu kontrapunkt, który jednak stopniowo zmienia się. W pierwszych obu fazach brzmi on:



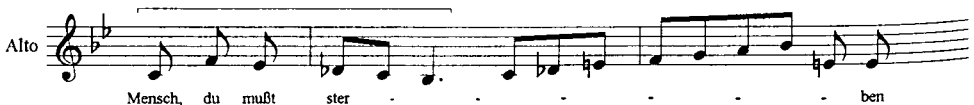
W fazie trzeciej przybiera postać następującą:



A w fazie czwartej zmienia się w:



Wreszcie w kodzie znajdujemy postać:



Kontrapunkt zbliża się więc swą postacią coraz bardziej do melodii, którą wchodzi sopran:



Z melodii tej (—) można wnosić, iż była pojmowana jako cytata pierwszego wersu bardzo wówczas rozpowszechnionej pieśni „Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End” („Tęskno mi serdecznie do błęgiego końca”), której początkowa strofa kończy się słowami „O Jesu, komm nur bald” („O Jezu, przyjdź już rychło”).

Wskazać należy na jeszcze inną okoliczność: osiemnaście strof cytowanej przez instrumenty pieśni „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt” w uderzający sposób odpowiada biegowi myśli w tekście naszej kantaty, jak pokazuje zestawienie najważniejszych przykładów zbieżności:

*strofa chorału:*

2. „Mein Zeit und Stund ist,  
wann Gott will”  
(„*Mój czas i godzina jest,  
gdy Bóg chce*»)
8. „Ach Herr, lehr uns  
bedenken wohl,  
Daß wir sind sterblich  
allzumal”  
(„*Ach Panie, naucz nas  
[zważać dobrze],  
Że jesteśmy śmiertelni  
wszyscy wraz*”)
10. „Wenn mein Gott will, so  
will ich mit  
Hinfahrn in Fried”  
(„*Gdy mój Bóg chce, to  
chcę też ja  
Odejść w pokoju*”)
16. „Mein’ lieben Gott-von  
Angesicht  
Werd ich anschauen, dran  
zweifel ich nicht,  
In ewger Freud und  
Seligkeit,  
Die mir bereit’;  
Ihm sei Lob, Preis in  
Ewigkeit.”

*tekst kantaty:*

- „In ihm sterben wir zur rechten  
Zeit wenn er will”  
(„*W nim umieramy w stosowny  
czas, gdy on chce*”)
- „Ach Herr, lehre uns bedenken,  
daß wir sterben müssen”  
  
(„*Ach Panie, naucz nas  
[zważać], że umrzeć musimy*”)
- „Mit Fried und Freud ich fahr  
dahin  
In Gottes Willen”  
(„*Z pokojem i radością odchodzę  
tam  
Dla woli Boga*”)
- „Heute wirst du mit mir im  
Paradies sein”  
  
„Glorie, Lob, Ehr und Herr-  
lichkeit  
Sei dir, Gott Vater und Sohn  
bereit’.”

(„Mego miłego Boga  
oblicze

Będę oglądał, w to  
nie wątpię,

W wiecznej radości i  
szczęśliwości,

Które mi zgotowane;

Niech będzie mu chwała  
i cześć na wieki.”)

(„Dziś będziesz ze mną w raju”)

(„Gloria, chwała, cześć  
i sława

Niech Ci będzie,

Boże Ojczy i Synu  
oddana.”)

Altowemu solo „In deine Hände” („W ręce twoje”), którego deklamacyjna melodyka nawiązuje do koncertu kościelnego XVII wieku, towarzyszy tylko continuo; swym quasi-ostinatowym basem solo to pokrewne jest chaconne. Po nim następuje bezpośrednio solo basowe „Heute wirst du mit mir im Paradies sein” („Dziś będziesz ze mną w raju”), rozpoczynające się również jako utwór z towarzyszeniem continuo; continuo porzuca jednak swą ostinatową figurację i przechodzi do imitacyjnej zależności od głosu wokalnego, którego rejestr głosu (bas) pojmować należy jako „vox Christi”, natomiast imitacje między basem a continuo symbolizują naśladowanie („du mit mir” - „[będziesz] ty ze mną”). Zanim jeszcze zakończy się to zdanie, wchodzi ponownie alt, który przy akompaniamencie gamb śpiewa chorał „Mit Fried und Freud ich fahr dahin” („Z pokojem i radością odchodzę tam”), jako odpowiedź człowieka na obietnicę Jezusa. Bach przy tym pieczołowicie uwzględnia w kompozycji charakterystyczne zwroty w tekście, jak „sanft und stille” („spokojny i cichy”) lub „der Tod ist mein Schlaf worden” („Śmierć stała się mym snem”), odcinkami utrzymanymi w piano.

Chorał końcowy rozpoczyna się wykonywaniem poszczególnych wersów pieśni w prostym układzie chóru, poprzedzonym krótką przygrywką instrumentalną i przerywanym interludiami pomiędzy wersami, które najczęściej jak echo powtarzają (w fletach dzióbkowych) przyozdobione zakończenie każdego wersu. Ostatni wers rozrasta się jednak do fugi („allegro”), i po radosnej końcowej kulminacji z augmentacją tematu w sopranie kantata zacicha - podobnie jak BWV 71 (600) - efektem echa we fletach.

Gdy próbujemy sobie uświadomić raz jeszcze, co w dziele tym jest szczególnego, to uwagę zwraca dominujące znaczenie części centralnej, porównywalne może do takiej dominacji w architekturze zamków i kościołów baroku (Drezno, kościół Marii Panny), którego najczęściej nie ma w późniejszych dziełach Bacha, i nawet tam, gdzie występuje - może we wczesnych kantatach 131 i 4, później w *Magnificat*, w motecie *Jesu, meine Freude* - nigdzie, nawet w przybliżeniu, nie przejawia takiej koncentracji użytych środków jak w *Actus tragicus*. Kontrast między Zakonem a Ewangelią w tekście zostaje tu spotęgowany przez swą symultaniczność i uwydatniony następującymi środkami muzycznymi:

|           | „Zakon”                                  | „Ewangelia”  |
|-----------|--|--|
| układ:    | wielogłosowy (chórowy)                   | monodyczny (solowy?)                               |
| styl:     | wiązany (fuga)                           | swobodny (arioso)                                  |
| rejestr:  | niski (symbol względnego oddalenia Boga) | wysoki (symbol względnej bliskości Boga)           |
| dynamika: | nie oznaczona (= forte)                  | zróznicowana (efekty echa, zakończenie pianissimo) |
| rytmika:  | równomierna, spokojna                    | zróznicowana, ożywiona                             |

Dochodzi do tego chorał, jako symbol kościoła założonego przez Chrystusa. Znajduje się on po stronie Ewangelii (por. wyżej), przeciwstawia jednak stosunek pojedynczego chrześcijanina do Boga ponadindywidualnemu pojęciu chrześcijańskiej gminy, co muzycznie uwydatnione zostaje kontrastującymi parami: monodia - układ wielogłosowy, wokaliści - instrumenty, ruch zróżnicowany - ruch równomierny.

*Actus tragicus* jest jedyny w swym rodzaju. W niewiele lat po jego skomponowaniu Bach zmienił zasadniczo typy budowy swych kantat; lecz dzieła stworzone środkami kompozytorskimi wczesnego okresu pozostają za tą kantatą daleko w tyle, zarówno pod względem głębi uczucia, jak i głębi duchowej.

### Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn - BWV 157

NBA V/34, 43 - CW: ca 21 min.

1. DUETTO [T, B, fl. tr., ob. d'am., v. I solo, b.c.] h c  
„Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!”
2. ARIA [T, ob. d'am. solo, b.c.] fis  $\frac{3}{4}$   
Ich halte meinen Jesum feste,  
Ich laß ihn nun und ewig nicht.  
Er ist allein mein Aufenthalt,  
Drum faßt mein Glaube mit Gewalt  
Sein segnenreiches Angesicht;  
Denn dieser Trost ist doch der beste.  
Ich halte meinen Jesum feste.
3. RECITATIVO [T, sm., b.c.] A-D c  
Mein lieber Jesu du,  
Wenn ich Verdruß und Kummer leide,  
So bist du meine Freude,  
In Unruh meine Ruh  
Und in der Angst mein sanftes Bette;  
Die falsche Welt ist nicht getreu:  
Der Himmel muß veralten,  
Die Lust der Welt vergeht wie Spreu;  
Wenn ich dich nicht, mein Jesu, hätte,  
An wen sollt ich mich sonst halten?  
Drum laß ich nimmermehr von dir,  
Dein Segen bleibe denn bei mir.
4. ARIA [+ RECYTATYW. B, fl. tr., v. I solo, b.c.] D c  
Ja, ja, ich halte Jesum feste,  
So geh ich auch zum Himmel ein,  
Wo Gott und seines Lammes Gäste  
In Kronen zu der Hochzeit sein.  
Da laß ich nicht, mein Heil, von dir,  
Da bleibt dein Segen auch bei mir.  
  
Ei, wie vergnügt  
Ist mir mein Sterbekasten,  
Weil Jesus mir in Armen liegt!  
So kann mein Geist recht freudig rasten!  
  
Ja, ja, ich halte Jesum feste,  
So geh ich auch zum Himmel ein.  
  
O schöner Ort!  
Komm, sanfter Tod, und führ mich fort!

Wo Gott und seines Lammes Gäste  
In Kronen zu der Hochzeit sein.

Ich bin erfreut,  
Das Elend dieser Zeit  
Noch von mir heute abzulegen;  
Denn Jesus wartet mein im Himmel mit dem Segen.

Da laß ich nicht, mein Heil, von dir,  
Da bleibt dein Segen auch bei mir.

5. CHORAL [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

D C

**Meinen Jesum laß ich nicht,  
Geh ihm ewig an der Seiten;  
Christus läßt mich für und für  
Zu dem Lebensbächlein leiten.  
Selig, wer mit mir so spricht:  
Meinen Jesum laß ich nicht.**

Trzydziestego pierwszego października 1726 roku zmarł, w siedemdziesiątym piątym roku życia, Johann Christoph von Ponickau, szambelan i radca dworu, radca sądu apelacyjnego, i kilka dni potem pochowany został w rodzinnym grobie w kościele w Pomßen. Był on wielce poważaną osobistością o rozlicznych zasługach dla Saksonii. Nie wiemy, czy miał bezpośrednie kontakty z Bachem; w zbiorze wierszy Picandra (49) znajdujemy jednak długą elegię na jego śmierć, po której następuje bezpośrednio tekst kantaty „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn”. Została ona wykonana szóstego lutego 1727 r. podczas poświęconego jego pamięci uroczystego nabożeństwa w kościele w Pomßen.

Co prawda miała owa żałobna muzyka jeszcze drugą część („Po kazaniu”), która nie występuje u Picandra, lecz jedynie w pamiątkowym druku z żałobnej uroczystości, i część tę stanowiła kantata „Liebster Gott, vergißt du mich” na siódmą niedzielę po Trójcy Św. (380), której tekst pochodził ze zbioru „Gottgefälliges Kirchen-Opffer” Georga Christiana Lehmsa (29), a który na uroczystość żałobną wymagał jedynie nieznaczących zmian<sup>138</sup>. Najwidoczniej Bach na żałobną uroczystość wykorzystał jakąś dawniejszą kompozycję do owego tekstu Lehmsa, najpewniej swą własną.

Zachowała się jednak tylko kompozycja do tekstu Picandra („Przed kazaniem”), a i ta tylko w późniejszych odpisach z przeznaczeniem na święto Oczyszczenia Marii Panny. Najwidoczniej Bach część tę, po tym jak spełniła swą rolę, wykonał ponownie jako samodzielną kantatę na owe maryjne święto (551). Było to możliwe bez większych zachodów, ponieważ Ewangelia czytana w tym dniu opowiada historię sędziwego Symeona, którego słowa „Teraz puszczasz sługę swego, Panie, w pokoju ... gdyż oczy moje widziały Zbawiciela twego” były odtąd wręcz pojmowane jako symbol chrześcijańskiej śmierci. Muzyka żałobna, której tematem było kierowanie spojrzenia umierającego człowieka ku Jezusowi, mogła więc być zawsze wykonana na święto Oczyszczenia Marii Panny i rozumiana jako wykładnia Ewangelii na to święto.

Swobodny tekst poetycki poprzedzony jest zdaniem z Pierwszej Księgi Mojżeszowej XXXII, 27, słowami Jakuba do anioła, z którym się potykał (część 1). Słowa te\* są jednak w

<sup>138</sup> Por. Hans-Joachim Schulze, *Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, w: BJ 1959, i Klaus Hofmann, *Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn” BWV 157*, w: BJ 1982. \*„Nie puszczę cię, dopóki mi nie pobłogosławisz” (przyp. tłum).



dalszym tekście kantaty rozumiane i interpretowane jako kierowane do Jezusa. Pierwsza aria i następujący po niej recytatyw wychwalają uchwycenie się Jezusa, jako pociechę w biedzie i strapieniu; następna aria kieruje spojrzenie ku śmierci („... so geh ich auch zum Himmel ein” - „... tak pójdę też do nieba ja”): także tu błogosławieństwo zostaje przy tym, kto nie puści Jezusa. Przylegający recytatyw włączony jest w arię; jej słowa powtarzane są odcinkami pomiędzy wersami recytatywu. Zakończenie stanowi ostatnia strofa pieśni „Meinen Jesum laß ich nicht” Christiana Keymanna (1658). Ponieważ oryginalne materiały źródłowe zaginęły, nie da się już dziś ustalić, czy zmiana początkowego wersu strofy - powinien on właściwie brzmieć „Jesum laß ich nicht von mir” - była przez Bacha zamierzona, czy też była raczej wynikiem omyłki kopyisty\*.

Kompozycja Bacha mogła uwzględniać lokalne możliwości podczas wykonania: chór pojawia się tylko w prostym chorale końcowym, smyczkom przypada wyłącznie funkcja akompaniamentu, natomiast główne brzemie przypada trzem instrumentom solowym i dwóm głosom wokalnym. Nie odczuwamy jednak jako niedostatek tego, że Bach tym razem nie sięgnął do pełnego brzmienia odświętnej orkiestry z innych kantat, wybierając zamiast tego wyszukane zestawienie fletu poprzecznego, oboju i skrzypiec solo, podobne do tych, jakie stosował niemal wyłącznie tylko w swych wczesnych kantatach (np. w BWV 152). Nader szczęśliwie połączone zostało w ten sposób w naszej kantacie urokliwe brzmienie z mistrzostwem kompozycji.

Wprowadzający duet wymaga w obsadzie instrumentalnej trzech wymienionych instrumentów solowych i continua. Muzyczne opracowanie słów „Nie puszczę cię, dopóki mi nie pobłogosławisz” nie jest ujęte realistycznie już z racji podwojenia głosów wokalnych; nie wydaje się też, by w komponowaniu posłużył Bachowi za ideę przewodnią obraz Jakuba mocującego się z aniołem, muzyka nie przedstawia bowiem walki, lecz błagalne gesty zanoszącego prośbę.

Następująca teraz aria (część 2), z typową dla baroku pogładowością przedstawia długo wytrzymywanymi dźwiękami uchwycenie się Jezusa, ale również energicznie wspinającymi się figurami trzydziestodwojek śmiało obejmowanie wiarą. Niższy rejestr oboju miłosnego, użytego tu jako instrument obligatoryjny, poszerza możliwości brzemieniowe w porównaniu z wysokim rejestrem trzech instrumentów w duecie wstępnym.

Po recytatywie *accompagnato* (część 3) następuje znów aria (część 4). O ile poprzednia aria wymagała oboju miłosnego jako instrumentu obligatoryjnego, to ta wymaga fletu poprzecznego i skrzypiec. Przez wspomniane już włączenie partii recytatywowych powstała forma szczególnie kunsztowna: w pierwszej połowie wykonywany jest odcinkami cały tekst arii; druga połowa przynosi znacznie skrócone powtórzenie pierwszej, przerywane jednak trzykrotnie wstawkami recytatwu, w których pierwszej i trzeciej towarzyszy jedynie continuo, natomiast w drugiej także flet i skrzypce. Energiczne skoki interwałowe w czole tematu i obrany rejestr głosu wokalnego (bas) budzą wrażenie radosnej, ufnej pewności. Ożywiony ruch w tematyce arii stanowi efektowny kontrast ze spokojnymi partiami recytatywu. Uwag godne jest to, jak Bach przez jednolitość motywyki utrzymuje spójność arii złożonej z wiel

\* Tak samo został ów wers zmieniony w kantacie 154 (część 8, s. 170-). Oryginalna postać ostatniej strofy zachowana jest w kantacie 124 (część 6, s. 172-). Znaczeniowo obie formy omawianego wersu są prawie identyczne i w tłumaczeniu dosłownym brzmią: „Mego Jezusa nie puszczę” i „Jezusa nie puszczę ode mnie (przyp. tłum.).

części: każdy poszczególny odcinek arii bas otwiera zachowaną prawie bez zmian, zaczerpniętą z instrumentalnego ritornelu figurą, która ponadto umieszczona jest na początku pierwszego odcinka jako „dewiza” i powtarzana jest także w obrębie odcinków, w sumie rozbrzmiewając więc dwunastokrotnie w basie - symbol „uchwycenia” („Festhalten”) w wielowarstwowej strukturze tego utworu:



Końcowy chorał (część 5) zamyka kantatę prostym, choć bardziej niż zwykle polifonicznie rozluźnionym układem chóru.

### **Klagt, Kinder, klagt es aller Welt - BWV 244a**

*Muzyka żałobna dla księcia Leopolda von Anhalt-Köthen*

NBA I/34, (Kritischer Bericht) - muzyka zaginęła.

#### Odsłona pierwsza

1. ARIA: Klagt, Kinder, klagt es aller Welt
2. [RECYTATYW]: O Land! bestürztes Land
3. ARIA: Weh und Ach kränkt die Seelen tausendfach
4. [RECYTATYW]: Wie, wenn der Blitze Grausamkeit
5. ARIA: Zage nur, du treues Land
6. [RECYTATYW]: Ach ja! dein Scheiden geht uns nah
7. ARIA: Komm wieder, teurer Fürstengeist

#### Odsłona druga

8. [CHÓR]: „Wir haben einen Gott, der da hilft”
9. [RECYTATYW]: Betrübter Anblick voll Erschrecken
10. ARIA: Erhalte mich, Gott, in der Hälfte meiner Tage
11. [RECYTATYW]: Jedoch der schwache Mensche zittert nur
12. ARIA: Mit Freuden sei die Welt verlassen
13. [RECYTATYW]: Wohl also dir, du aller Fürsten Zier
14. [CHÓR] = powtórzenie części ósmej

#### Odsłona trzecia

15. ARIA: Laß, Leopold, dich nicht begraben
16. [RECYTATYW]: Wie konnt es möglich sein
17. ARIA: Wird auch gleich nach tausend Zählen
18. [RECYTATYW]: Und, Herr, das ist die Spezerei
19. ARIA à 2 CHÖREN: Geh, Leopold, zu deiner Ruh

#### Odsłona czwarta

20. ARIA: Bleibet nun in eurer Ruh
21. [RECYTATYW]: Und du, betrübtes Fürstenhaus
22. ARIA: Hemme dein gequältes Kränken
23. [RECYTATYW]: Nun scheiden wir
24. ARIA TUTTI: Die Augen sehn nach deiner Leiche

Dziewiętnastego listopada 1728 r. zmarł książę Leopold von Anhalt-Köthen. Ostateczne złożenie do grobu, jak również nabożeństwo poświęcone jego pamięci, odbyły się jednak dopiero w marcu następnego roku, a Bachowi, który jako nadworny kapelmistrz księcia Leopolda spędził w Köthen od 1717 do 1723 roku pewnie najpiękniejszy okres swego życia, i który także po swoim odejściu pozostał kötheńskim nadwornym kapelmistrzem „tam gdzie mieszkał”, zlecono skomponowanie i wykonanie muzyki żałobnej.

„Muzykowano” przy dwóch różnych uroczystościach: przy właściwym złożeniu do grobu w nocy z 23 na 24 marca i podczas nabożeństwa poświęconego pamięci księcia w dniu 24 marca. Jednak muzyka do obu tych uroczystości zaginęła<sup>139</sup>. Zachował się jedynie czteroczęściowy tekst ułożony przez lipskiego librecistę Bacha, Picandra (49). Według Smenda (op. cit.), muzyka skomponowana do tego tekstu wykonywana była wyłącznie 24 marca przed południem, natomiast poprzedzającej nocy wykonana była inna, do której nie zachował się nawet tekst. Jest to oczywiście możliwe, można jednak spytać, czy Bach rzeczywiście miał możliwość wykonania w Köthen, krótko po sobie, czegoś więcej ponad cztery części tej tak okazałej i wymagającej muzyki. Nie wiemy tego.

Choć muzyka do tekstu Picandra zaginęła, można jednak dostrzec, że Bach komponując chóry i arie wykorzystał muzykę, którą znamy z innych jego utworów: zgodność budowy wiersza jest aż nazbyt wyraźnym dowodem. Co prawda z podobnych przypadków wiemy, że Bach w trakcie komponowania okazjonalnie zmieniał jeszcze zamiar, ale wiemy też, że mogło to dotyczyć co najwyżej niewielkiej części tekstowych odpowiedników.

Porównanie pokazuje, że większość chórów i arii utworzona została do muzyki z *Pasji wg. św. Mateusza*<sup>140</sup>, a dwa inne chóry są parodiami *Ody żałobnej* BWV 198. Oto zestawienie części będących parodiami:

z *Pasji wg. św. Mateusza* pochodzą następujące części:

| część | <i>Pasja wg. św. Mateusza</i>                    |
|-------|--|
| 3     | Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei      |
| 5     | Blute nur, du liebes Herz                        |
| 10    | Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen |
| 12    | Aus Liebe will mein Heiland sterben              |
| 15    | Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen             |
| 17    | Gerne will ich mich bequemen                     |
| 19    | Ich will bei meinem Jesu wachen                  |
| 20    | Mache dich, mein Herze, rein                     |
| 22    | Ich will dir mein Herze schenken                 |
| 24    | Wir setzen uns mit Tränen nieder                 |

<sup>139</sup> Smend (Kö, s. 90) sądzi, że udało mu się odszukać partyturę wykonywanej w nocy muzyki w spuściznie muzykologa z Getyngi, Johanna Nikolausa Forkla; chodzi tu jednak, jak to sprostował Klaus Hofmann (*Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs*, w: BJ 1983), o pomylenie przez Forkla muzyki żałobnej Bacha z żałobną muzyką Johanna Ludwiga Bacha z 1724 r.

<sup>140</sup> Zdaniem Smenda (op. cit.) i innych. Teza, że pierwowzorem jest *Muzyka żałobna*, zaś parodią jest *Pasja wg. św. Mateusza* (jak sądzi m. in. Detlef Gojowy w BJ 1965), mnie nie przekonuje.

Z *Ody żałobnej* BWV 198 (705-) pochodzą części następujące:

część      *Oda żałobna*

- 1      Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl
- 7      Doch Königin, du stirbest nicht

Nie zachowała się muzyka do dwóch innych kantat żałobnych; co do pierwszej z nich autorstwo Bacha jest zresztą tylko domniemywane, a co do drugiej również nie ma pewnych dowodów na jej autentyczność:

- „Schließt die Gruft! ihr Trauerglocken”, BWV Anh. I 16
- „Mein Gott, nimm die gerechte Seele”, BWV Anh. I 17

## 11. Kantaty kościelne o rozmaitym przeznaczeniu

Pod tym zbiorczym nagłówkiem ujmujemy różne utwory, które najpierw należy pogrupować.

Niektóre kantaty zawdzięczają swe powstanie szczególnym okazjom, których nie daje się zaklasyfikować wśród dotychczas wymienionych.

*Kantata kościelna na urodziny Leopolda, księcia Anhalt-Köthen:*

„Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen”, BWV Anh. I 5

*Kantata promocyjna:*

„Siehe, der Hüter Israel”, BWV Anh. I 15 (autentyczna ?)

*Trzy kantaty na dwustulecie Konfesji Augsburskiej:*

„Singet dem Herrn ein neues Lied”, BWV 190a,

„Gott, man lobet dich in der Stille”, BWV 120b,

„Wünschet Jerusalem Glück”, BWV Anh. I 4a.

Muzyka do wszystkich tych kantat zaginęła, i jedynie do BWV 190a i 120b można ją częściowo zrekonstruować z zachowanych utworów BWV 190 i 120 (139, 604), które posłużyły za pierwowzór do parodii.

Dochodzi tu grupa innych kantat, których przeznaczenia zachowany materiał źródłowy nie podaje, tak iż nie możemy powiedzieć z pewnością, czy Bach pozostawił te utwory do wykorzystywania na dowolne okazje, czy też ich przeznaczenie nie jest nam znane tylko z racji niedostatków przekazu. Rozpatrzmy później te kantaty dokładniej. Są to:

„Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir”, BWV 131,

„Nach dir, Herr, verlanget mich”, BWV 150,

„Nun danket alle Gott”, BWV 192,

„Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut”, BWV 117,

„In allen meinen Taten”, BWV 97,

„Was Gott tut, das ist wohlgetan”, BWV 100,

Kantata o nieznanym tekście (zachowany jedynie fragment wstępnej sinfonii), BWV 1045.

Zaginiona, zatem również bez dającego się ustalić przeznaczenia, jest wymieniana jeszcze przez Spittę (I, 339) kantata

„Meine Seele soll Gott loben”, BWV 223.

Wreszcie przy dwóch kantatach o ustalonym przeznaczeniu Bach zaznaczył, że mogą one być wykorzystywane także „in ogni tempo”, czyli w każdym czasie roku kościelnego. Kantaty te zostały już omówione zgodnie z dniem swego przeznaczenia:

„Ich hatte viel Bekümmernis”, BWV 21 - na trzecią niedzielę po Trójcy Św.,  
 „Jauchzet Gott in allen Landen”, BWV 51 - na piętnastą niedzielę po Trójcy Św.

### Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir - BWV 131

NBA I/34, 69 - CW: ca 24 min.

1. SINFONIA [+ CHÓR. S, A, T, B, ob., fg., v., va I, II, b.c.] g/a<sup>141</sup>  $\frac{3}{4}$  C  
 „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.  
 Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken  
 auf die Stimme meines Flehens!”
2. [BASSO SOLO + CHORAL. S, B, ob., b.c.] g/a [C]  
 „So do willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?  
 Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.”  
**Erbarm dich mein in solcher Last,  
 Nimm sie aus meinem Herzen,  
 Dieweil du sie gebüßet hast  
 Am Holz mit Todesschmerzen,  
 Auf daß ich nicht mit großem Weh  
 In meinen Sünden untergeh,  
 Noch ewiglich verzage.**
3. [CHÓR. Obsada jak w 1] Es-g/F-a C  
 „Ich harre des Herrn, meine Seele harret,  
 und ich hoffe auf sein Wort.”
4. [TENORE SOLO + CHORAL. A, T, b.c.] c/d  $\frac{12}{8}$   
 „Meine Seele wartet auf den Herrn von einer  
 Morgenwache bis zu der andern.”  
**Und weil ich denn in meinem Sinn,  
 Wie ich zuvor geklaget,  
 Auch ein betrübter Sünder bin,  
 Den sein Gewissen naget,  
 Und wollte gern im Blute dein  
 Von Sünden abgewaschen sein  
 Wie David und Manasse.**
5. [CHÓR. Obsada jak w 1] g/a C  
 „Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn  
 ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm.  
 Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.”

Przedstawione tu następstwo części podaje tylko przybliżony obraz istoty rzeczy, ponieważ ten utwór Bacha - może jego zgoła najwcześniejsza (zachowana) kantata - składa się nie z samodzielnych, odgraniczonych od siebie części, lecz z różnorodnych, przechodzących bezpośrednio jeden w drugi odcinków, przedstawia więc tę formę, która wyłoniła się w siedemnastowiecznej kantacie z motetowej zasady szeregowania. Zatem ojcami chrzestnymi tej kompozycji są również takie typy utworów jak motet, koncert kościelny i opracowanie chorałowe.

Autograf kończy się słowami: „Auff Begehren Tit: Herrn D: Georg Christ: Eilmars in die Music gebracht von Joh. Seb. Bach Org. Molhusino” („Na życzenie p.t. pana Georga Christiana Eilmara, doktora teologii, przeniesione do muzyki przez Jana Sebastiana Bacha, organistę w Mühlhausen”). Kompozycja przypada więc na okres 1707-1708, gdy Bach był organistą w

<sup>141</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego, następne do stroju kameralnego.

Mühlhausen, a skrupulatność, z jaką odnotowane jest zlecenie kompozycji, ak również styl dzieła, wskazują na początek tego okresu. Zastanawiającym jest, że kompozycję zlecił nie superintendent Frohne, przełożony Bacha u Divi Blasii, lecz pastor kościoła mariackiego, z którym Bach także później utrzymywał jeszcze bliższe stosunki towarzyskie. Jeśli wolno stąd wnosić, że Frohne był mniej od Eilmara zainteresowany wykonywaniem kantat przez Bacha, to oznaczałoby to, że także w powstaniu tego utworu odegrało rolę owo napięcie między ortodoksją i pietyzmem, które rzucało cień na działalność Bacha w Mühlhausen, a które szczegółowo przedstawia Spitta w swej biografii Bacha (I, 354-).

Tekst, na którym oparta jest kantata, składa się wyłącznie z cytatów biblijnych i chorału. Zrąb stanowi Psalm CXXX w pełnym brzmieniu; dodana jest pierwsza i piąta strofa pieśni „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut” Bartholomäusa Ringwaldta (1588). Wydaje się więc, że kantata została napisana na nabożeństwo pokutne, być może w związku z pożarem, który krótko przed objęciem przez Bacha urzędu zniszczył duże obszary śródmieścia i wiele rodzin pozbawił dachu nad głową.

Układ kompozycji jest symetryczny i uderzająco podobny do *Actus tragicus* (626): początek, środek i koniec utworu podkreśla za każdym razem chór, rolę członów łączących spełnia za każdym razem solo wraz ze strofą chorału. Za umieszczeniem tej kantaty na szczególnie wczesnym miejscu w twórczości Bacha przemawia obserwacja, że nie występuje w niej ani fuga permutacyjna (26) ani żadna ścisła bądź swobodna forma da capo. Zamiast tego układ chórów w dużej mierze utrzymany jest w formie analogicznej do „preludium i fugi”, która Bachowi, młodemu organiście, musiała być szczególnie bliska. Część wstępna składa się więc z przygrywki orkiestrowej motywicznie powiązanej z początkiem chóru, bezpośrednio po której wchodzi chór luźno połączonymi okrzykami rozbrzmiewającymi na zmianę z orkiestrą (pierwszy werset Psalmu, „adagio”) i znajdują ujęcie w szybkiej („vivace”), także luźno tkanej fudze chórowej (werset drugi). Przy czym temat fugi („laß deine Ohren merken”) - „nakłoń uszów twych ...”) w ekspozycji poprzedzany jest homofonicznymi blokami chóru („Herr, höre meine Stimme” - „Panie, wysłuchaj głos mój”). W zakończeniu tej części obrazowo ukazane jest błaganie („Flehens”) licznymi figurami westchnień wykonywanymi na zmianę przez chór i instrumenty.

Chór środkowy (werset piąty) ma tylko zwięzłe, pięcioletkowe wprowadzenie, preludiowe „adagio” („Ich harre des Herrn” - „Oczekuję Pana”) nim rozpocznie się, także w wolnym tempie („largo”), fuga chórowa „meine Seele harret” („dusza moja oczekuje”), której towarzyszą ożywione figuracje instrumentów, początkowo oboju i skrzypiec, później niekiedy także wiol, które poza tym wypełniają tylko harmonie.

W końcowym chórze „preludium” (werset siódmy) najwyraźniej ujawnia swe pochodzenie od szeregowej formy motetu, poszczególne odcinki tekstu wykonywane są bowiem wciąż w innym tempie, technice kompozytorskiej i z inną motywiką (o „temacie” nie można tu mówić):

- „Israel” („Izrael”) - „adagio”, bloki akordowe;
- „hoffe auf den Herrn” („oczekuj na Pana”) - „un poco allegro”, akordowo i w swobodnej polifonii, interludia z żywą figuracją w oboju i skrzypcach;
- „denn bei dem Herrn ist die Gnade” („albowiem u Pana jest łaska”) - „adagio”, homofonicznie, obligatoryjna partia oboju;
- „und viel Erlösung bei ihm” („i odkupienie u niego obfite”) - „allegro”, swobodna polifonia, żywa figuracja w oboju, skrzypcach i fagocie.

Potem następuje końcowa fuga „Und er wird Israel erlösen” („I on odkupi Izraela” - werset ósmy), która przekazana została także jako fuga organowa, jednak autorstwo Bacha tej transkrypcji jest nadzwyczaj wątpliwe. Fuga rozpoczyna się głosami wokalnymi (+ continuo), stopniowo dochodzą instrumenty, częściowo samodzielnie, przygodnie niosąc temat.

Obie części solowe reprezentują typ koncertu kościelnego o niewielkiej liczbie głosów połączonego z wokalnie wykonywanym cantus firmus. W części drugiej dochodzi jeszcze obój towarzysząc motywiczno-figuratywnie, natomiast w części czwartej motywiczną spójność zapewniają ostinatowe formacje w continuo.

Kantata ma wszelkie zalety i słabości dzieła młodzieńczego. Formy, które tu jeszcze zostały uszeregowane świeżo i beztrąsko, Bach będzie później łączył bardziej świadomie i konsekwentnie. Mimo to już tu czuje się, zwłaszcza w fugowych odcinkach, siłę geniuszu i odnajduje potwierdzenie tego, co napisał o swym ojcu Carl Philipp Emanuel Bach: „Blos eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen und starcken Fugisten gemacht” („Tylko własne przemyślenia już w młodości uczyniły go skończonym i tęgim fugistą”).

### Nach dir, Herr, verlanget mich - BWV 150

NBA I/41 - CW: ca 17 min.

- |  |                       |
|--|-----------------------|
| 1. SINFONIA [v. I, II, fg., b.c.]  | h/d <sup>142</sup> C  |
| 2. CORO [S, A, T, B, v. I, II, fg., b.c.]<br>„Nach dir, Herr, verlanget mich. Mein Gott, ich hoffe<br>auf dich. Laß mich nicht zuschanden werden,<br>daß sich meine Feinde nicht freuen über mich.”  | h/d C                 |
| 3. ARIA [S, v. I+II, b.c.]<br>Doch bin und bleibe ich vergnügt,<br>Obgleich hier zeitlich toben<br>Kreuz, Sturm und andre Proben,<br>Tod, Höll und was sich fügt.<br>Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,<br>Recht ist und bleibet ewig Recht. | h/d C                 |
| 4. TUTTI [obsada jak w 2]<br>„Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich;<br>denn du bist der Gott, der mir hilft, täglich harre ich dein.”  | h/d C                 |
| 5. ARIA [A, T, B, fg., b.c.]<br>Zedern müssen von den Winden<br>Oft viel Ungemach empfinden,<br>Oftmals werden sie verkehrt.<br>Rat und Tat auf Gott gestellet,<br>Achtet nicht, was widerbellet,<br>Denn sein Wort ganz anders lehrt.         | D/F $\frac{3}{4}$     |
| 6. CORO [obsada jak w 2]<br>„Meine Augen sehen stets zu dem Herrn; denn er<br>wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.”   | D-h/F-d $\frac{6}{8}$ |
| 7. TUTTI. CIACONA [obsada jak w 2]<br>Meine Tage in dem Leide<br>Endet Gott dennoch zur Freude.<br>Christen auf den Dornenwegen<br>Führen Himmels Kraft und Segen.   | h/d $\frac{3}{4}$     |

<sup>142</sup> Pierwsze podane tonacje odnoszą się do stroju chórowego, następne do stroju kameralnego.



Bleibet Gott mein treuer Schutz,  
Achte ich nicht Menschenchutz.  
Christus, der uns steht zur Seiten,  
Hilft mir täglich sieghaft streiten.

Utwór ten, przekazany jedynie w źródłach wtórnych, spotykał się wielokrotnie z krytyką i powątpiewaniem co do swej autentyczności, choć poza pewną słabością inwencji i paroma błędami konstrukcyjnymi nie ma ku temu żadnych przekonywających dowodów. Styl jest w dużej mierze taki, jakiego należałoby oczekiwać po utworze Bacha skomponowanym gdzieś w latach 1708-1709<sup>143</sup>, i także transpozycja fagotu (będącego jedynym drewnianym instrumentem dętym kantaty) o tercję znana jest nam z weimarskich utworów Bacha. Skłania to do ostrożności. Dlaczego Bach nie mógłby napisać kompozycji przeznaczonej do wykonania w nieznanym nam okolicznościach, której ograniczenia dziś sprawiają na nas wrażenie niebachowskiego prymitywizmu?

Obsada instrumentalna składa się zaledwie z dwojga skrzypiec, continuo oraz fagotu, który bądź wzmacnia continuo, bądź prowadzony jest samodzielnie. Z czterech głosów wokalnych jedynie sopran występuje solowo; trzy pozostałe głosy zebrane są w części piątej w tercet. Przepuszczalnie ich artystyczne zdolności wykonawcze były ograniczone.

Tekst składa się z cytatów biblijnych i swobodnej poezji; chorałów brak. Cytaty biblijne pochodzą wyłącznie z Psalmu XXV, którego werset pierwszy i drugi stanowi podstawę części drugiej, werset piąty - części czwartej, a werset piętnasty - części szóstej. Pozostałe części zawierają rymowaną poezję o różnej budowie wiersza. Treść tekstu ukazuje człowieka zagrożonego, lecz ufającego Bogu, który przyniesie ratunek. W części ostatniej wskazany jest, choć tylko wzmiankami, Chrystus jako podstawa nadziei na wybawienie.

Wprowadzająca przygrywka instrumentalna jest - jak w większości kantat Bacha z chórami sprzed 1714 roku - samodzielnym, choć krótkim utworem. Służy jednak też wprowadzeniu tematyki części drugiej. Część ta wykazuje charakterystyczną dla chórów wczesnych kantat Bacha motetową drobnocłonowość; odcinki imitacyjne występują na zmianę z homofonicznymi blokami akordowymi. Pewne formalne zamknięcie otrzymuje utwór dzięki temu, że chromatyczne zstępowanie początkowego tematu („Nach dir, Herr ...” - „Do ciebie, Panie ...”) zostaje podjęte ponownie w temacie końcowym przeprowadzanym na sposób fugi („daß sich meine Feinde nicht freuen” - „niech się nie weselą nieprzyjaciele moi”).

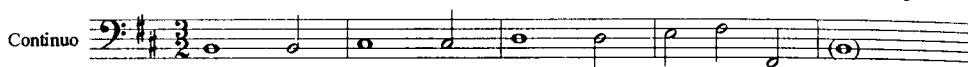
Część trzecia jest luźno tkaną krótką arią z obligatoryjnymi skrzypcami (w zwielokrotnionej obsadzie). Nieśmiało zaczątki koncertowego potraktowania wstępnego tematu ustępują przed prostym następowaniem po sobie wyprowadzanych z tekstu retorycznych melodii; jedynie zakończenie sięga znów do początku.

Część czwarta ponownie przynosi szereg drobno uclonowanych, różniących się tempem i metrum odcinków chóru, podobnie do części drugiej, lecz bez formalnego zamknięcia. Początkowe słowa „Leite mich ...” („Prowadź mnie ...”) pobudziły kompozytora by oddać je obrazowo: rozpoczynająca się w basie gama wznosi się takt po takcie przez cztery głosy wokalne i na koniec przez dwoje skrzypiec prowadzona od *H* do *d'''*.

Część piąta jest prostym, śpiewnym tercetem z szesnastkową figuracją w continuo, którą pod koniec na krótko podejmuje fagot (zapewne jako efekt zacichania).

<sup>143</sup> Szczegółowe argumenty w: Dürr St. 2, s. 195-199.

Następuje ponownie chór (część szósta), którego początek krótkimi blokami chórowymi przypomina podział na drobne człony poprzednich chórów w części drugiej i czwartej. Ruchliwa figuracja instrumentów obrazuje zapewne nogę, która wpadła w sieć. Drugą połowę utworu stanowi fuga permutacyjna (26) z włączeniem instrumentów do tematyki, tak iż cała budowa utworu stanowi formę analogiczną do instrumentalnego gatunku utworu „preludium i fugi”, zjawisko, które mogliśmy wielokrotnie obserwować rozpatrując kantatę 131 (639-). Kantatę zamyka kolejny chór (część siódma), „Ciacona”, a więc również forma analogiczna do gatunku utworu powstałego pierwotnie w dziedzinie kompozycji instrumentalnej. Temat



## 3. VERSUS 3 [S, A, T, B; sm. + fl. tr. I, II + ob I, II; b.c.]

G  $\frac{12}{8}$ 

Lob, Ehr und Preis sei Gott,  
 Dem Vater und dem Sohne  
 Und dem, der beiden gleich  
 Im hohen Himmelsthron,  
 Dem dreieinigen Gott,  
 Als der ursprünglich war  
 Und ist und bleiben wird  
 Jetzund und immerdar.

Choć nie znamy szczegółowych okoliczności powstania tej kantaty, to jednak jej datowanie jest dość pewne: w sporządzaniu głosów brali udział prawie bez wyjątku ci sami kopiści co przy kantacie 51 „Jauchzet Gott in allen Landen”, która z kolei powstała najprawdopodobniej na 17 września 1730 r. Możemy więc przyjąć, że także „Nun danket alle Gott” została w zbliżonym okresie wykonana, a prawdopodobnie także i skomponowana, może na Święto Reformacji lub jako kantata ślubna.

Niestety zaginęła nie tylko oryginalna partytura tej kantaty, lecz także głos tenorowy; utwór zachował się więc tylko w stanie niekompletnym. Daje się jednak na tyle zrekonstruować, że nie powstają wyczuwalne luki, a przypuszczalny oryginalny wyraz kompozycji zostaje zachowany (pomijając kilka wątpliwych nut)<sup>145</sup>.

Kantata ta należy do najkrótszych kantat Bacha, zachował on bowiem trzy strofy pieśni Martina Rinckarta (1636) bez zmian i bez jakichkolwiek dodatków. Niemniej wymagana jest okazała obsada. Także wszystkie trzy części zbudowane są z rozmachem; zamiast zwyczajowego prostego chorału końcowego, ponownie występuje rozbudowana chórowa kompozycja choralowa.

Wstępny chór ma zasadniczo formę stosowaną z upodobaniem przez Bacha: chór, śpiewany przez chór, wprowadzany jest wers po wersie w samodzielłą partię orkiestry; melodia pieśni znajduje się w sopranie. Partia orkiestry jest tematycznie niezależna od chorału (jeśli dalekich reminiscencji nie uznać za świadome aluzje); jej początkowy temat, który przenika cały utwór i poddawany jest przy tym rozmaitym przekształceniom, opracowany jest w kontrapunkcie podwójnym:

Flauto trav. }  
 Violino I }  
 Violino II }  
 Viola }  
 Continuo (tacet)

Rozwija się z tego ożywione koncertowanie występujących na przemian poszczególnych grup instrumentów. Partia chóru jest rozszerzona i wzbogacona ponad zwykłą miarę, gdyż oba wiersze: *ollen* i *Abgesang*, a więc pierwszy, trzeci oraz piąty wers pieśni, mają szeroko zakrojoną imitacyjną wstępną podbudowę trzech dolnych głosów wokalnych, do których w wersie pierwszym i trzecim przyłącza się niekiedy także sopran. Wprowadzony w imitacyjnym układzie temat” wywiedziony jest z melodii wersetu pieśni (wers piąty jest dominantową transpozycją

<sup>145</sup> Nowe wydanie NBA I/34 zawiera uzupełnienie partii tenorowej.

wersu pierwszego, tożsamego z wersem trzecim); brzmi on dla wersu pierwszego i trzeciego (wchodząc w tenorze, którego rekonstrukcja nie budzi tu wątpliwości):

Tenore  
(Takt 25, 56)

Nun dan - - - ket al - - - le Gott  
der gro - - - ße Din - - - ge tut

por. Soprano  
(Takt 41, 82)

Nun dan - - - ket al - le Gott  
der gro - - - ße Din - ge tut

Rozpoznawalność tego tematu jest jednak utrudniona, gdyż, jak to często jest u Bacha, wylania się on dopiero stopniowo z homofonicznego bloku akordowego. Jedynie w wersji piątym bas, tenor i alt wchodzą po sobie z (tym razem nieco odmienionym) imitowanym tematem. Układ towarzyszący pozostałym wersom pieśni jest nieco tylko prostszy, a tematycznie często wywiedziony z tematu instrumentalnego ritornelu (por. wyżej, Violino II + Viola). Na koniec także w końcowe powtórzenie ritornelu orkiestry Bach wprowadził jeszcze akordowy, akcentujący finalną kadencję okrzyk „Nun danket alle Gott!” („Dziękujmy Bogu wraz!”).

Część druga znów rozpoczyna się samodzielnym ritornelem orkiestry (smyczki, wzmocnione pierwszym fletem i pierwszym obojem), którego przejrzysta periodyczna struktura nadaje utworowi charakter odświętnego, stylizowanego tańca. Temat partii wokalne, nie mniej chwytliwy i śpiewny, wywiedziony jest nie z ritornelu, lecz ponownie z początku chorału (który w celu interpretacji tekstu przedłużony został o jeden takt na słowie „ewig” - „wiecznie”):

Basso

Der e - - - wig - - - rei - che - - - Gott

Spokrewniona z tańcem jest także dwudzielna forma, którą Bach obiera dla tego utworu wbrew formie Bar tekstu, to samo dotyczy schematu modulacji: pierwsza część kończy się w A-dur dominantą, modulacja powrotna uzyskana jest przez proste odwrócenie kolejności wejść (sopran/bas zamiast bas/sopran); obie części pod względem muzycznym są prawie jednakowe:

|         |                              |               |
|---------|------------------------------|---------------|
| tekst:  | I (pierwszy + drugi Stollen) | II (Abgesang) |
| muzyka  | A                            | A             |
| tonacja | D - A                        | A - D         |

Również część ostatnia ma charakter tańca - jest (jak ostatnia część suity) giga. W odróżnieniu od obu pierwszych części, również ritornel orkiestry (smyczki, wzmocnione zebranymi instrumentami dętymi) wywiedziony jest z melodii chorału (wers 1-2):



Melodia pieśni ponownie znajduje się w sopranie, w długich wartościach nut, przerywana instrumentalnymi interludiami; dolne głosy wokalne towarzyszą swobodną polifonią w żywym trójdzielnym rytmie.

### Lob und Ehr dem höchsten Gut - BWV 117

BA I/34, 153 - CW: ca 26 min.

[CHORAL. S, A, T, B, fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

G  $\frac{3}{8}$

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut,  
Dem Vater aller Güte,  
Dem Gott, der alle Wunder tut,  
Dem Gott, der mein Gemüte  
Mit seinem reichen Trost erfüllt,  
Dem Gott, der allen Jammer stillt.  
Gebt unserm Gott die Ehre!

VERSUS 2. RECITATIVO [B solo, b.c.]

C-G  $\frac{3}{8}$

Es danken dir die Himmelsheer,  
O Herrscher aller Thronen,  
Und die auf Erden, Luft und Meer  
In deinem Schatten wohnen,  
Die preisen deine Schöpfersmacht,  
Die alles also wohl bedacht.  
Gebt unserm Gott die Ehre!

VERSUS 3 [T, ob. d'am. I, II, b.c.]

e  $\frac{3}{8}$

Was unser Gott geschaffen hat,  
Das will er auch erhalten;  
Darüber will er früh und spat  
Mit seiner Gnade walten.  
In seinem ganzen Königreich  
Is alles recht und alles gleich.  
Gebt unserm Gott die Ehre!

VERSUS 4. CHORALITER [S, A, T, B, b.c. (+ instr.)]

G C

Ich rief dem Herrn in meiner Not:  
Ach Gott, vernimm mein Schreien!  
Da half mein Helfer mir vom Tod  
Und ließ mir Trost gedeihen.  
Drum dank, ach Gott, drum dank ich dir;  
Ach danket, danket Gott mit mir!  
Gebt unserm Gott die Ehre!

VERSUS 5. RECITATIVO [A, sm., b.c.]

D-D C

Der Herr ist noch und nimmer nicht  
Von seinem Volk geschieden,  
Er bleibet ihre Zuversicht,  
Ihr Segen, Heil und Frieden;

- Mit Mutterhänden leitet er  
Die Seinen stetig hin und her.  
Gebt unserm Gott die Ehre!
6. VERSUS 6 [B, v. solo, b.c.] h C  
Wenn Trost und Hülf ermangeln muß,  
Die alle Welt erzeiget,  
So kommt, so hilft der Überfluß,  
Der Schöpfer selbst, und neiget  
Die Vateraugen denen zu,  
Die sonst nirgend finden Ruh.  
Gebt unserm Gott die Ehre!
7. VERSUS 7 [A, fl. tr., sm., b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
Ich will dich all mein Leben lang,  
O Gott, von nun an ehren;  
Man soll, o Gott, den Lobgesang  
An allen Orten hören.  
Mein ganzes Herz ermuntre sich,  
Mein Geist und Leib erfreue sich.  
Gebt unserm Gott die Ehre!
8. VERSUS 8. RECITATIVO [T, b.c.] h-G C  
Ihr, die ihr Christi Namen nennt,  
Gebt unserm Gott die Ehre!  
Ihr, die ihr Gottes Macht bekennt,  
Gebt unserm Gott die Ehre!  
Die falschen Götzen macht zu Spott,  
Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott:  
Gebt unserm Gott die Ehre!
9. VERSUS 9 [CHORAL. Obsada jak w 1] G  $\frac{8}{8}$   
So kommet vor sein Angesicht  
Mit jauchzenvollem Springen;  
Bezahlet die gelobte Pflicht  
Und laßt uns fröhlich singen:  
Gott hat es alles wohl bedacht  
Und alles, alles recht gemacht.  
Gebt unserm Gott die Ehre!

Powstanie tej kantaty daje się jedynie w przybliżeniu datować na lata 1728-1731. Nie wiadomo, z jakiej konkretnej okazji została skomponowana. Z treści pieśni Johanna Jakoba Schütza (1673) można co najwyżej wnosić, że utwór mógł zostać napisany na jakieś nabożeństwo dziękczynne lub może na ślub kościelny. Jak w większości tych stosunkowo późnych kantat chorałowych, Bach przy komponowaniu zachował tekst pieśni nie zmieniony, utrzymując powiązania z melodią chorału jednak tylko w części pierwszej, czwartej i dziewiątej, zaś pozostałe strofy komponując jako recytatywy i arie.

Jeśli jednak już przenoszenie tekstu pieśni do muzyki w formie arii lub recytatywu nakłada na kompozytora pewne ograniczenia, to stały powrót końcowego wersu „Gebt unserm Gott die Ehre!” („Cześć daj[cie] naszemu Bogu!”) w tej pieśni oznacza dodatkowe więzy. Bach uwzględnił je w kompozycji uwydatniając szczególnie ten wers rozmaitymi środkami.

Wielką formę kantaty wyznacza wiernie muzycznie powtórzenie części wstępnej do tekstu końcowej dziewiątej strofy. Bach stworzył tym powtórzeniem okazałe, koncertujące ramy obejmujące pozostałe części. Chórowi powierzona jest jeszcze ponadto czwarta strofa; skomponowana jest jako prosty czterogłosowy chorał, stanowiący zazwyczaj zakończenie kantaty lub jej odsłony.

Możemy więc przypuszczać, że kantata, nawet jeśli nie jest to wyraźnie zaznaczone, wykonywana była w dwóch odsłonach: przed kazaniem (Versus 1-4) i po kazaniu (Versus 5-9). Między owymi częściami chórowymi rozbrzmiewają strofy 3, 6 i 7 skomponowane jako arie, strofy 2, 5, 8 skomponowane jako recytatywy. Na uwagę zasługuje przy tym to, że wśród stosunkowo licznych utworów solowych żaden nie jest powierzony sopranowi, co z pewnością należy tłumaczyć raczej przymusową sytuacją niż zamiarem artystycznym.

Melodią pieśni, która stanowi podstawę kompozycji Bacha, nie jest często dziś śpiewana melodia Crügera z 1653 r. (EKG 233), lecz melodia chorału „Es ist das Heil uns kommen her” a tę melodię śpiewano zazwyczaj „Sei Lob und Ehr” w Lipsku za czasów Bacha.

Część wstępna nastawiona jest przez Bacha głównie na kontrast między żwawo koncertującą orkiestrą a chórem z jego uroczystym spokojem i umiarkowaną polifonią. Współdziałał tu fletów, obojów, smyczków i ożywiony szesnastkowy ruch continua nadają partii instrumentalnej jej brzmieniowy koloryt; wywiedziony z pierwszego wersu pieśni temat ritornelu spotyka się zaraz z odpowiedzią tonalną, a po raz trzeci rozbrzmiewa w drugiej połowie ritornelu. Sopran wykonuje wers po wersie niezmienną melodię pieśni; trzy głosy dolne odchodzą niekiedy niewielkimi imitacjami, w zasadzie mają jednak funkcję towarzyszącą tylko pod koniec ostatniego wersu rozwijają większą samodzielność. Nie tylko zaakcentowany zostaje przez to ostatni wers - na to, iż wers ten we wszystkich strofach zachowuje tę samą postać słowną zwracano już powyżej uwagę - ale rozszerzenie to daje też Bachowi okazję do wprowadzenia niepostrzeżenie końcowego powtórzenia wstępnego ritornelu podczas gdy głosy wokalne nie zakończyły jeszcze ostatniego wersu, tak iż powstaje pomysłowe stretto wersu końcowego i ritornelu.

Versus drugi rozpoczyna się jako prosty recytatyw secco, jednak ostatni wers jest tak silnie rozszerzony w arioso o takcie 3/8, że pod względem muzycznym mamy przed sobą twór podzielony na dwie kontrastujące ze sobą części: recytatyw - arioso.

Versus trzeci swój specyficzny koloryt uzyskuje dzięki molowej tonacji i dwóm koncertującym obojom miłosnym; jego uderzająco zwężone, jak na arię, opracowanie spowodowane jest przede wszystkim tekstem wykluczającym powtórzenie, da capo, które ma aria w swej normalnej postaci.

Versus czwarty ma postać prostego chóru, po nim następuje drugi recytatyw, versus piąty, stanowiący swą dwudzielną budową pendant do poprzedniego recytatywu (versus drugi). Tutaj kontrast między wersami recytatywu i ariosowym wersem końcowym zostaje jeszcze wzmocniony dzięki obsadzie: część recytatywowa instrumentowana jest z udziałem smyczków, część ariosowa jest utworem z towarzyszeniem continua.

Versus szósty z obligatoryjnymi skrzypcami solo, spina z poprzednim jak klamrą jednakowoż melodyka końcowego wersu „Gebt unserm Gott die Ehre!”, tam przeniesionego do muzyki jako arioso, tu rozbrzmiewającego jako część arii z obligatoryjnymi skrzypcami. Godne uwagi w tym utworze są wręcz mówiące figury skrzypiec, które plastycznie podkreślają poszczególne zwroty tekstu, jak „nirgend” („nigdzie”) lub „Ruh” („spokój”; niski rejestr!), a na koniec rozbudowany wers końcowy.

W hymnicznym largo, w utworze z udziałem smyczków, otaczany koloraturami fletu, rozbrzmiewa versus siódmy, genialny pod względem melodyki pomysł Bacha. Dzięki powtórzeniu trzech ostatnich wersów tekstu powstaje tu, w porównaniu z poprzednimi ariami, większa forma; również tu melodyka końcowego wersu przypomina nieco tę z obu poprzedzających utworów.

Versus ósmy jest prostym recytatywem liczącym niewiele taktów, który jako jedyny rezygnuje z jakiegokolwiek uwydatniania końcowego wersu i w swej zwięzłej, sprężystej formie prowadzi ku powtórzeniu części wstępnej do tekstu dziewiątej strofy.

### In allen meinen Taten - BWV 97

NBA I/34, 199 - CW: ca 32 min.

1. [VERSUS 1. S, A, T, B, ob. I, II, fg., sm., b.c.] B ♯  
**In allen meinen Taten**  
**Laß ich den Höchsten raten,**  
**Der alles kann und hat;**  
**Er muß zu allen Dingen,**  
**Solls anders wohl gelingen,**  
**Selbst geben Rat und Tat.**
2. VERSUS 2. [B solo, b.c.] g ♯  
**Nichts ist es spat und frühe**  
**Um alle meine Mühe,**  
**Mein Sorgen ist umsonst.**  
**Er mags mit meinen Sachen**  
**Nach seinem Willen machen,**  
**Ich stells in seine Gunst.**
3. VERSUS 3. RECITATIVO [T, b.c.] Es-d C  
**Es kann mir nichts geschehen,**  
**Als was er hat versehen,**  
**Und was mir selig ist:**  
**Ich nehm es, wie ers gibet;**  
**Was ihm von mir beliebt,**  
**Das hab ich auch erkiest.**
4. VERSUS 4. ARIA [T, v. solo, b.c.] B C  
**Ich traue seiner Gnaden,**  
**Die mich vor allem Schaden,**  
**Vor allem Übel schützt.**  
**Leb ich nach seinen Gesetzen,**  
**So wird mich nichts verletzen,**  
**Nichts fehlen, was mir nützt.**
5. VERSUS 5. RECITATIVO [A, sm., b.c.] g-c C  
**Er wolle meiner Sünden**  
**In Gnaden mich entbinden,**  
**Durchstreichen meine Schuld!**  
**Er wird auf mein Verbrechen**  
**Nicht stracks das Urteil sprechen**  
**Und haben noch Geduld.**
6. VERSUS 6. ARIA [A, sm., b.c.] c C  
**Leg ich mich späte nieder,**  
**Erwache frühe wieder,**  
**Lieg oder ziehe fort,**  
**In Schwachheit und in Banden,**  
**Und was mir stößt zuhanden,**  
**So tröstet mich sein Wort.**
7. VERSUS 7. DUETTO [S, B, b.c.] Es ♯  
**Hat er es denn beschlossen,**  
**So will ich unverdrossen**  
**An mein Verhängnis gehn!**  
**Kein Unfall unter allen**



- Wird mir zu harte fallen,  
Ich will ihn überstehn.
8. VERSUS 8. ARIA [S, ob. I, II, b.c.] F  $\frac{2}{4}$   
 Ihm hab ich mich ergeben  
Zu sterben und zu leben,  
Sobald er mir gebeut.  
Er sei heut oder morgen,  
Dafür laß ich ihn sorgen;  
Er weiß die rechte Zeit.
9. VERSUS ULTIMUS. CHORAL [S + ob. I + II, A, T, B, sm., b.c.] B C  
 So sei nun, Seele, deine  
Und traue dem alleine,  
Der dich erschaffen hat;  
Es gehe, wie es gehe,  
Dein Vater in der Höhe  
Weiß allen Sachen Rat.

O roku powstania tej kantaty, 1734, informuje nas data naniesiona własnoręcznie przez Bacha, nie znamy natomiast przeznaczenia utworu. Ogólna treść tekstu nie daje tu żadnej wskazówki: pieśń Paula Fleminga Bach zachował bez zmian, choć przypisana jej melodia chorału „O Welt, ich muß dich lassen” wykorzystana jest jedynie w krańcowych częściach; wszystkie pozostałe części przeniesione są do muzyki bez nawiązań do chorału.

Pieśń Fleminga, ułożona pierwotnie na rozpoczęcie dalekiej, pełnej niebezpieczeństw podróży (z dalszymi strofami wskazującymi wyraźnie na tę okazję), ma już w tekście charakter „rozpoczynania w imię Boże”. Bach podkreśla to w swej kompozycji nadając części wstępnej formę francuskiej uwertury (co prawda bez zwyczajowej powolnej części końcowej): pierwsza, odświeżona, powolna część wkraczająca w energicznym punktowanym rytmie służy jako wprowadzenie instrumentalne; w część fugowaną opatrzoną nagłówkiem „vivace” wprowadzany jest wers po wersie chorału. Melodia pieśni śpiewana jest w długich wartościach nut przez sopran i podtrzymywana przez trzy dolne głosy w imitacyjnym układzie. Tylko po zakończeniu ostatniego wersu chorału, a przed orkiestralnym epilogiem, wszystkie cztery głosy wokalne łączą się w akordowo-homofonicznym suplemencie. Partia instrumentalna ma własną tematykę; godnych uwagi reminiscencji chorału nie ma ani w powolnej części wprowadzającej, ani w szybkiej części głównej, i również temat wokalne imitacyjnej partii głosów dolnych jest we wszystkich sześciu wersach pieśni zawsze wprowadzany z instrumentalnego tematu fugata. Brzmi on:



Odchylenia pojawiają się tylko, gdy wymaga tego podkładany tekst. Dopasowana do charakteru uwertury francuskiej jest również instrumentacja: z partii tutti części głównej wyodrębniają się niekiedy dwa oboje i fagot tworząc „trio” na wzór francuski; instrumentarium dopełniają smyczki i continuo.

Wśród siedmiu części środkowych znajdują się tylko dwa recytatywy, są natomiast cztery arie i duet. Również w kompozycji recytatywy ustępują na plan dalszy: oba, to krótkie utwory o prostej deklamacji, pierwszy (versus 3) tylko z towarzyszeniem continua, drugi (versus 5) z

udziałem smyczków. Krótka strofa i tak już nie zawiera dość tworzywa na dłuższe recytatywy, ale Bach nie korzysta też z możliwości poszerzenia utworu ariosowymi wstawkami, lub - co nasuwałoby się wobec rozmiarów pieśni - skupienia kilku strof w jednym recytatywie.

Tym większą wagę nadał Bach skomponowanemu ariom. Wprawdzie versus drugi jest jeszcze stosunkowo skromnym utworem z towarzyszeniem continua ze śpiewnym tematem ritornelu, który podejmie także bas wokalny. Jednak versus czwarty ma solową partię skrzypiec tak jawnie nastawioną na wirtuozowskie efekty, iż miałyby się ochotę doszukiwać w tym jakiegoś określonego zamiaru Bacha: bądź chciał grającemu na skrzypcach dać możliwość wykazania się wirtuozerią, bądź taką budowę utworu z jakichś powodów nasunęła okazja, dla której wykonywana była kantata. Tekst arii traktujący o obfitości łaski Bożej mógł usprawiedliwiać takie poczynanie, należy jednak wątpić, czy był powodem jedynym. Dokładniej w szczególności tekstu wchodzi kompozycja Bacha w części szóstej. Już ritornel (smyczki) zawiera, jak to się okazuje wraz z wejściem głosu altowego, charakterystyczne, wywiedzione z tekstu motywy kładzenia się, przebudzania, leżenia i pójścia dalej.

Versus siódmy to duet, ponownie tylko z towarzyszeniem continua. Krótki wprowadzający ritornel jako przygrywkę ma późniejszy temat wokalny, a jako epilog - typową figurę instrumentalną, której energiczne skoki interwałowe inspirowane są najwyraźniej wersem tekstu „so will ich unverdrossen an mein Verhängnis gehn!” („to pójdę ja ochoczo ku memu przeznaczeniu!”). Tylko przejściowo w części środkowej akompaniament continua staje się bardziej płynny, ale zaraz tekst „... wird mir zu harte fallen, ich will ihn überstehn.” („[Zaden nieszczęsny traf nie] będzie mi za ciężki, przewycięzę ja go.”) znów przywołuje na plan pełne energii figury continua, nim nastąpi swobodne da capo części początkowej - utwór ten jako jedyny nie podejmuje w formie muzycznej dwuczęściowej struktury tekstu.

Versus ósmy z dwoma obligatoryjnymi obojami jest znów technicznie bardziej wymagający, nie osiagając co prawda wirtuozerii części czwartej: partia sopranowa, przy całym wymaganym od śpiewaka kunszcie, ma nawet pewną śpiewną prostotę; krótkie, przedzielane pauzami fragmenty melodii występują na przemian z rozległymi melizmatami.

Prosty układ chóru końcowego chorału poszerzony zostaje przez obligatoryjną partię smyczków do siedmiu głosów (oba oboje wzmacniają melodię chorału wykonywaną przez sopran). W tym hymnicznym zwieńczeniu kantaty postrzegać można zarówno formalną przeciwwagę do niezwykle uroczystej części wstępnej, jak i uwydatnienie tekstu podsumowującego wszystkie teksty poprzedzające. Zamierzone było przypuszczalnie jedno i drugie.

### Was Gott tut, das ist wohlgetan - BWV 100

NBA I/34, 241 - CW: ca 25 min.

1. VERSUS 1 [S, A, T, B, cor. I, II, timp., fl. tr., ob. d'am., sm., b.c.]

G ♯

Was Gott tut, das ist wohlgetan,

Es bleibt gerecht sein Wille;

Wie er fängt meine Sachen an,

Will ich ihm halten stille.

Er ist mein Gott,

Der in der Not

Mich wohl weiß zu erhalten;

Drum laß ich ihn nur walten.

2. VERSUS 2. DUETTO [A, T, b.c.]

D ♯

Was Gott tut, das ist wohlgetan,

Er wird mich nicht betrügen;

- Er führet mich auf rechter Bahn,  
So laß ich mich begnügen  
An seiner Huld  
Und hab Geduld,  
Er wird mein Unglück wenden,  
Es steht in seinen Händen.
3. VERSUS 3 [S, fl. tr. solo, b.c.] h  $\frac{6}{8}$   
Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Er wird mich wohl bedenken;  
Er, als mein Arzt und Wundermann,  
Wird mir nicht Gift einschenken  
Vor Arznei.  
Gott ist getreu,  
Drum will ich auf ihn bauen  
Und seiner Gnade trauen.
4. VERSUS 4 [B, sm., b.c.] G  $\frac{2}{4}$   
Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Er ist mein Licht, mein Leben,  
Der mir nichts Böses gönnen kann,  
Ich will mich ihm ergeben  
In Freud und Leid!  
Es kommt die Zeit,  
Da öffentlich erscheint,  
Wie treulich er es meint.
5. VERSUS 5 [A, ob. d'am. solo, b.c.] e  $\frac{12}{8}$   
Was Gott tut, das ist wohlgetan;  
Muß ich den Kelch gleich schmecken,  
Der bitter ist nach meinem Wahn,  
Laß ich mich doch nicht schrecken,  
Weil doch zuletzt  
Ich werd ergötzt  
Mit süßem Trost im Herzen;  
Da weichen alle Schmerzen.
6. VERSUS ULTIMUS [obsada jak w 1] G C  
Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Darbei will ich verbleiben.  
Es mag mich auf die rauhe Bahn  
Not, Tod und Elend treiben,  
So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten;  
Drum laß ich ihn nur walten.

Za podstawę tej kantaty chorałowej posłużyła pieśń Samuela Rodigasta (1675) z zachowanym bez zmian tekstem - kantatę do tej samej pieśni, lecz z madrygałowym przetworzeniem strof środkowych, BWV 99, skomponował Bach już w 1724 r. (448). Obficie zachowane oryginalne materiały źródłowe do rozważanego tu utworu nie mówią nic o jego przeznaczeniu. Oglądając się na BWV 99 przypuszczano, że kantata mogła zostać napisana na piętnastą niedzielę po Trójcy Św.; inna kantata, BWV 98, zawierająca jedynie początkową strofę Rodigasta, przeznaczona była na dwudziestą pierwszą niedzielę po Trójcy Św., proponowano więc również tę niedzielę. Jednak okoliczność, że posiadamy wiele kantat Bacha z lat późniejszych, które łączą to, iż nie mają podanego przeznaczenia i skomponowane są do niezmiennych tekstów chorałów (51-), skłania do ostrożności: zważywszy ogólny charakter tekstu

naszej kantaty, można dla niej znaleźć znacznie więcej stosownych okazji niż tylko obie wspomniane niedziele, tak iż można w niej postrzegać także utwór kościelny przeznaczony „per ogni tempo”, który po swym powstaniu w okresie 1732-1735 był później wielokrotnie ponownie wykonywany.

W muzyce wkracza Bach na drogę obroną już w roczniku kantat chorałowych komponując jako opracowanie chorałowe tylko początkową i końcową strofę, natomiast w czterech strofach środkowych nie czuje się związany melodią pieśni (nic tu w zasadzie nie zmienia, że niekiedy pobrzmiwa ona jednak, np. w skierowanych ku górze skokach o kwartę w częściach 2, 3 i 4). Dla przeniesienia tych środkowych strof do muzyki wybiera Bach tym razem wyłącznie formę arii (pierwsza skomponowana jest jako duet); recytatywów w tej kantacie nie ma wcale. Przed kompozytorem staje więc zadanie, by przez urozmaicenie muzyki w następujących po sobie ariach zapobiec spadkowi napięcia u słuchacza.

W części wstępnej i części końcowej Bach sięgnął do muzyki już skomponowanej (również to wskazuje raczej na powstanie na szczególną okazję niż na chęć Bacha, by na nowo zająć się tym chorałem). Chór wstępny pochodzi z kantaty chorałowej BWV 99 o tym samym tytule (448), instrumentacja została jednak wzbogacona o dwa rogi i kotły. Już i bez tego radośnie uskrzydłony charakter tego utworu uzyskuje przez to szczególnie odświeżone znamię. Chorał końcowy znajdował się pierwotnie w kantacie 75 „Die Elenden sollen essen”, kompozycji inauguracyjnej działalności Bacha w Lipsku (332). Najwidoczniej prosty chorał końcowy z kantaty 99 nie był wystarczający na odświeżone przeznaczenie nowej kantaty, Bach sięgnął więc do utworu z samodzielnie prowadzoną orkiestrą wzbogacając ponadto jego instrumentację. Powstaje przez to bardziej zrównoważony odpowiednik części wstępnej, a tylko sumienny, uważny słuchacz odkryje, że niewielka odmiana melodii chorału z jej wzniesieniem się na szósty stopień skali (piąta nuta) wskazuje na odmienne pierwotne pochodzenie utworu niż pochodzenie części wstępnej.

Wyraźny kontrast z bogatą obsadą części krańcowych stanowi znacznie słabsza obsada w muzycznym opracowaniu strof środkowych. Duetowi (część druga) towarzyszy tylko continuo. Ze swymi częstymi, graniczącymi z kanonem imitacjami reprezentuje on związaną z tradycją zasadę linearną, kontrastując z poprzedzającą go nowoczesną częścią koncertową, nastawioną bardziej na strukturę wertykalną.

Natomiast versus trzeci, następująca teraz aria sopranowa, pełnymi rozmachem pasażami fletu wysuwa na plan pierwszy zasadę solowej wirtuozerii. Przeniesiona do moll melodia chorału wciąż jest jednak jeszcze słyszalna, zarówno w początkowych taktach fletowego ritornelu, jak i partii sopranu. Tekst tej strofy przechodzący bezpośrednio od Stollen w Abgesang („wird mir nicht Gift einschenken vor Arzenei” - „nie poda mi trucizny miast lekarstwa”) przyczynił się zapewne w dużej mierze do opartej na wielkich płaszczyznach, dwuczęściowej - z jedynym tylko interludium pomiędzy częściami wokalnymi - budowy arii.

Inspiracją dla kompozytora w kształtowaniu części czwartej (versus 4) był chyba śpiew i taniec. Przejrzysta budowa okresowa (ritornel: 4 + 4 + 8 = 16 taktów), radosne dur, taneczne synkopy, i przy tym znów reminiscencje chorału w początkowych taktach, charakteryzują tę, szczególnie łatwo wpadającą w ucho arię. Część ta również pod względem formalnym ze swym przejrzystym ułożeniem A A B C (co prawda z nieco zachodzącym na krzyż tekstem) jest szczególnie bliska formie Bar chorału; a tym samym formie ludowej pieśni.

Po tej arii z zespołem smyczków w pełnej obsadzie głosów, wchodzi ponownie w część piątą (versus 5) obligatoryjny dęty instrument drewniany, obój miłosny. O molowym charak-

terze tej arii z pewnością zdecydował jej tekst („... muß ich den Kelch gleich schmecken, der bitter ist ...” - „choć muszę kielicha skosztować, co gorzki [mi się zdawa] ...”); to samo dotyczy dwuczęściowości formy, dzięki której chromatyce rzekomo gorzkiego kielicha (w pierwszej części) przeciwstawiona jest „słodka pociecha” („süße Trost” w części drugiej).

Kantata kościelna, tekst nieznan, BWV 1045

NBA I/34

Utwór ten, z którego zachowało się tylko 149 i 1/2 taktu wprowadzającej sinfonii, określany bywa niekiedy w literaturze bachowskiej jako *Koncert skrzypcowy D-dur*, choć nagłówek autografu fragmentu partytury wyraźnie wskazuje, że w całym dziele uwzględnione były w obsadzie także cztery głosy wokalne:

J J\* Concerto. a 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb: Violino

Conc: 2 Violini, Viola e Cont.

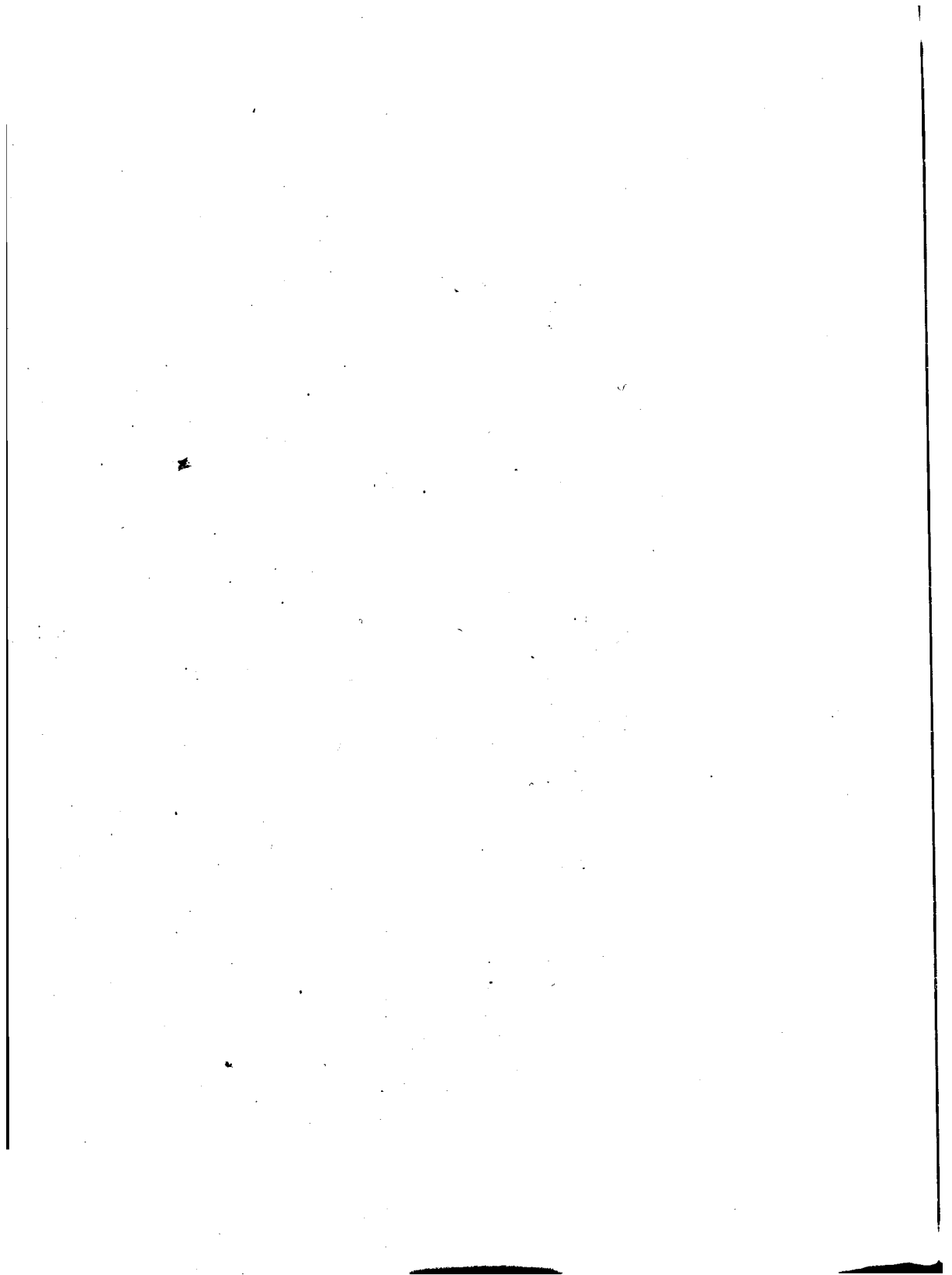
Określenie „Concerto” w dużej mierze wyklucza świeckie przeznaczenie dzieła - wskazuje na kantatę kościelną (20). Zachowana część pozostawia ambiwalentne wrażenie i dała powód do powątpiewania w autentyczność autorstwa<sup>146</sup>; być może mamy przed sobą Bachowskie opracowanie jakiegoś obcego koncertu.

\* J J = „Jesu juva” („Jezu, pomóż!” - przyp. tłum.).

<sup>146</sup> Rudolf Stephan, *Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, w: *Die Musikforschung*, Jg. 6, 1953, s. 143. Brak podania kompozytora w nagłówku - mogło ono być zapisane na zaginionej okładce - nie byłoby jeszcze wystarczającym powodem do powątpiewań, gdyby nie wzmagały ich stylistyczne cechy dzieła.



**KANTATY ŚWIECKIE**





## 1. Kantaty na uroczystości domów książęcych w Weimarze, Weißenfels i Köthen

Upodobanie siedemnastego i osiemnastego wieku do gatunku kantaty sprawiło, że wiele uroczystych wydarzeń w ówczesnym życiu obchodzono wykonywaniem utworu o charakterze kantaty. Aż do przeniesienia się Bacha do Lipska wykonywania kantaty wymagały przede wszystkim uroczystości dworskie. Były tu, oprócz okoliczności specjalnych, jak odwiedziny zagranicznych książąt, wesela itp., dwie okazje powracające corocznie, przy których był zwyczaj wykonywania kantaty na dworach książęcych środkowych Niemiec: Nowy Rok i urodziny panującego księcia. Jednak, podczas gdy Bachowi przed rokiem 1717 - na ile można to stwierdzić w oparciu o zachowane utwory - tylko przygodnie zlecano wykonanie okolicznościowej kantaty, to w czasie jego pobytu w Köthen przygotowywanie i wykonywanie przypadającej w danym czasie muzyki okolicznościowej należało do jego obowiązków jako kapelmistrza.

Znaczna część tej okolicznościowej muzyki nie zachowała się: najczęściej jednorazowa tylko okazja do wykonania mniej sprzyjała przechowywaniu partytur i głosów niż przy kantatach kościelnych, które mogły być corocznie wykonywane ponownie. Przegląd poszczególnych okazji i domniemanych wykonań Bacha zawiera *Kritischer Bericht* NBA I/35, s. 7-10. Zachowane lub znane są dziś następujące utwory o wymienionym przeznaczeniu:

a) dla Weimaru:

„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd”, BWV 208. Ponowne wykonanie w nieznanym czasie kantaty skomponowanej dla Weißenfels (por. niżej) przy zastąpieniu imienia Christian przez Ernst August (współregent Wilhelma Ernsta von Sachsen-Weimar).

b) dla Weißenfels:

„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd” (*Kantata myśliwska*), BWV 208, pierwsze wykonanie przypuszczalnie w lutym 1713 r., być może późniejsze ponowne wykonanie w nieznanym czasie. Kantata będzie omówiona poniżej.

„Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen” (*Kantata pasterska*), BWV 249a, wykonana 23. II. 1725. Kantata zaginęła, może być jednak zrekonstruowana, będzie więc poniżej omówiona.

c) dla Köthen:

„Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück”, BWV 66a, wykonana 10. XII. 1718. Zachował się tylko tekst Johanna Christiana Friedricha Hunolda (33) i parodia kościelna BWV 66. Szczegóły odnośnie przypuszczalnej postaci pierwotnej zawiera *Kritischer Bericht* NBA I/35, s. 59-61.

„Die Zeit, die Tag und Jahre macht”, BWV 134a, wykonana 1. I. 1719. Kantata będzie omówiona poniżej.

„Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne”, BWV Anh. I 6, wykonana 1. I. 1720. Zachował się jedynie wierszowany tekst Hunolda (33), zreprodukowany m.in. w *Kritischer Bericht NBA I/35*, s. 169-171.

„Heut ist gewiß ein guter Tag”, BWV Anh. I 7, wykonana 10. XII. 1720 (?). Zachował się jedynie wierszowany tekst Hunolda (33), zreprodukowany m.in. w *Kritischer Bericht NBA I/35*, s. 171-174. Co do datowania por. tamże, s. 118-.

(Tekst nieznan), BWV Anh. I 8, wykonana 1. I. 1723. Zachowała się jedynie strona tytułowa wierszowanego tekstu, zreprodukowana m.in. w *Kritischer Bericht NBA I/35*, s. 175-.

„Durchlauchtster Leopold”, BWV 173a, wykonana 10. XII., rok nieznan. Kantata będzie omówiona poniżej.

(Tekst nieznan), BWV 184a, data wykonania nieznan. O kantacie wnioskuje się z ponownego wykorzystania niektórych głosów z Köthen przy wykonywaniu kantaty 184 (314-). Szczegóły odnośnie przypuszczalnej postaci pierwotnej zawiera *Kritischer Bericht NBA I/35*, s. 138-142.

(Tekst nieznan), BWV 194a, data wykonania nieznan. O kantacie wnioskuje się z ponownego wykorzystania niektórych głosów z Köthen przy wykonywaniu kantaty 194 (591-). Szczegóły odnośnie przypuszczalnej postaci pierwotnej zawiera *Kritischer Bericht NBA I/35*, s. 143-151.

„Steigt freudig in die Luft”, BWV 36a, wykonana 30. XI. 1726 (?) na urodziny drugiej żony księcia Leopolda. Zachował się druk tekstu Picandra (49), kantata 36c stanowiąca parawóz sparodiowanych chórów i arii kantaty 36a, jak również kilka wersji, które również są parodiami kantaty 36c: BWV 36b i 36 (wersja 1 i 2). Szczegóły zawiera *Kritischer Bericht NBA I/35*, s. 152- (tamże również dalsze odnośniki do literatury).

### Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd (*Kantata myśliwska*) - BWV 208

NBA I/35, 3 - CW: ca 39 min.

- |   |       |
|---|-------|
| 1. RECITATIVO [S I, b.c.]   | F-B C |
| Diana   |       |
| Was mir behagt,<br>Ist nur die muntre Jagd!<br>Eh noch Aurora pranget,<br>Eh sie sich an den Himmel wagt,<br>Hat dieser Pfeil<br>Schon angenehme Beut erlanget!   |       |
| 2. ARIA [S I, cor. I, II, b.c.]   | F g   |
| Diana   |       |
| Jagen ist die Lust der Götter,<br>Jagen steht den Helden an!<br>Weichet, meiner Nymphen Spötter,<br>Weichet von Dianen Bahn!  |       |
| 3. RECITATIVO [T, b.c.]   | d-d C |
| Endymion  |       |
| Wie? schönste Göttin! wie?<br>Kennst du nicht mehr dein vormals halbes Leben?<br>Hast du nicht dem Endymion<br>In seiner sanften Ruh<br>So manchen Zuckerkuß gegeben?<br>Bist du denn, Schönste, nu<br>Von Liebesbanden frei?<br>Und folgest nur der Jägerei? |       |

4. ARIA [T, b.c.] d C  
 Endymion  
 Willst du dich nicht mehr ergötzen  
 An den Netzen,  
 Die der Amor legt?  
 Wo man auch, wenn man gefangen,  
 Nach Verlangen  
 Lust und Lieb in Banden pflegt.
5. RECITATIVO [S I, T, b.c.] B-C C  
 Diana  
 Ich liebe dich zwar noch!  
 Jedoch  
 Ist heut ein hohes Licht erschienen,  
 Das ich vor allem muß  
 Mit meinem Liebeskuß  
 Empfangen und bedienen!  
 Der teure Christian / Ernst August,  
 Der Wälder Pan/Lust,  
 Kann in erwünschtem Wohlergehen  
 Sein hohes Ursprungsfest itzt sehen!  
 Endymion  
 So gönne mir,  
 Diana, daß ich mich mit dir  
 Itzund verbinde  
 Und an „ein Freuden-Opfer“ zünde.  
 obydwójce  
 Ja! ja!  
 Wir tragen unsre Flammen  
 Mit Wunsch und Freuden itzt zusammen!
6. RECITATIVO [B, b.c.] a-G C  
 Pan  
 Ich, der ich sonst ein Gott  
 In diesen Feldern bin,  
 Ich lege meinen Schäferstab  
 Vor Christians / Ernst Augusts / Regierungszepter hin!  
 Weil der durchlauchte Pan das Land so glücklich machet,  
 Daß Wald und Feld und alles lebt und lachtet!
7. ARIA [B, ob. I, II, taille, b.c.] C C  
 Pan  
 Ein Fürst ist seines Landes Pan!  
 Gleichwie der Körper ohne Seele  
 Nicht leben, noch sich regen kann,  
 So ist das Land die Totenhöhle,  
 Das sonder Haupt und Fürsten ist  
 Und so das beste Teil vermißt.
8. RECITATIVO [S II, b.c.] F-g C  
 Pales  
 Soll denn der Pales Opfer hier  
 Das letzte sein?  
 Nein! nein!  
 Ich will die Pflicht auch niederlegen,  
 Und da das ganze Land von Vivat schallt,  
 Auch dieses schöne Feld  
 Zu Ehren unserm Sachsenheld  
 Zur Freud und Lust bewegen.
9. ARIA [S II, fl. d. I, II, b.c.] B C  
 Pales  
 Schafe können sicher weiden,

- Wo ein guter Hirte wacht!  
 Wo Regenten wohl regieren,  
 Kann man Ruh und Friede spüren  
 Und was Länder glücklich macht!
10. RECITATIVO [S I, b.c.] F-F C  
 Diana  
 So stimmt mit ein  
 Und laßt des Tages Lust vollkommen sein!
11. CHORUS [S, A, T, B, cor. I, II; sm., vc. + ob. I, II, taille, fg.; b.c.] F C  
 Tutti à 4  
 Lebe, Sonne dieser Erden,  
 Weil Diana bei der Nacht  
 An der Burg des Himmels wacht,  
 Weil die Wälder grünen werden!  
 Lebe, Sonne dieser Erden.
12. ARIA DUETTO [S I, T, v. solo, b.c.] F  $\frac{3}{4}$   
 Diana, Endymion  
 Entzückt uns beide,  
 Ihr Strahlen der Freude,  
 Und zieret den Himmel mit Demantgeschmeide!  
 Fürst Christian / Ernst August / weide  
 Auf lieblichsten Rosen, befreiet vom Leide!  
 Entzückt uns beide,  
 Ihr Strahlen der Freude!
13. ARIA [S II, b.c.] F C  
 Pales  
 Weil die wollenreichen Herden  
 Durch dies weitgepresne Feld  
 Lustig ausgetrieben werden,  
 Lebe dieser Sachsenheld!
14. ARIA [B, b.c.] F  $\frac{3}{8}$   
 Pan  
 Ihr Felder und Auen,  
 Laßt grünend euch schauen,  
 Ruft Vivat itzt zu!  
 Es lebe der Herzog in Segen und Ruh!
15. CHORUS [S, A, T, B, cor. I, II, ob. I, II, taille, fg., sm., vc., b.c.] F  $\frac{3}{8}$   
 Tutti  
 Ihr lieblichste Blicke! ihr freudige Stunden,  
 Euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden!  
 Euch kröne der Himmel mit süßester Lust!  
 Fürst Christian / Ernst August/ lebe! Ihm bleibe bewußt,  
 Was Herzen vergnüget,  
 Was Trauren besieget!

Dodatkowa strofa do części piętnastej, wykonana w 1713 lub przy późniejszym powtórzeniu:

Die Anmut umfange, das Glücke bediene  
 Den Herzog und seine Luise Christine!  
 Sie weiden in Freuden auf Blumen und Klee,  
 Es prange die Zierde der fürstlichen Eh,  
 Die andre Dione,  
 Fürst Christians Krone!

Książę Christian von Sachsen-Weißenfels należał do tych niemieckich książąt baroku, którzy na swych dworach próbowali naśladować przepych dworu Króla Słońce. Uroczyste obchody jego urodzin, przypadających dwudziestego trzeciego lutego, ciągnęły się często

nawet przez kilka tygodni, a ponieważ był namiętym myśliwym, polowanie, lub nawet kilka polowań, należało do dorocznego programu uroczystości. Do mniej wesołych aspektów utrzymywania takiego dworu zaliczyć trzeba to, iż książę tak zrujnował swój kraj, że cesarz musiał w późniejszych latach ustanowić komisję do zarządzania jego finansami, natomiast do bardziej cieszących to, że do upiększenia uroczystości - najprawdopodobniej w roku 1713 - przyczynił się muzyką do stołu „w myśliwskim dworku księcia po przeprowadzonym turnieju myśliwskim” Bach.

*Kantata myśliwska* Bacha jest więc jego najwcześniejszym świeckim utworem tego rodzaju, który się zachował - nie wiadomo, czy są godne ubolewania straty jeśli chodzi o kantaty gratulacyjne, które datowałyby się z jeszcze wcześniejszego okresu. Wierszowany tekst dostarczył weimarski naczelny sekretarz konsystorza Salomon Franck (27-).

Akcja będąca podstawą wierszowanej poezji jest skromna. Diana oddaje się tego dnia wyłącznie polowaniu, i jej kochanek Endymion rozczarowany pyta ją, czy nie czuje już dość miłości. Diana wyjaśnia mu, że co prawda kocha go jeszcze, ale że dziś należy przede wszystkim uczcić księcia Christiana w rocznicę jego urodzin. Teraz Endymion także nie chce już zostać w tyle i wspólnie z Dianą zapala „ofiara [ognia] radości” na cześć księcia. Na to nadchodzi Pan i w arii wysławia szczęście, jakie stanowi książę dla swego kraju. Wreszcie nadbiega także Pales, bogini pasterzy i pól, aby ze swej strony porównać sztukę rządzenia Christiana z czujnością dobrego pasterza, i cała czwórka łączy się w chórze z życzeniami szczęścia dla księcia. Na tym akcja kończy się, a w następujących teraz częściach kantaty cztery bóstwa jeszcze raz składają życzenia - Diana i Endymion w duecie, zaś Pales i Pan każde w swojej arii. Zanim końcowy chór w pełnej obsadzie głosów zakończy utwór wspólnymi radosnymi okrzykami wszystkich gratulantów.

Kompozycja Bacha tchnie całą młodzieńczą świeżością pierwocin. Poszczególne części są jeszcze stosunkowo zwarte i nie rozwinięte tak szeroko jak później, ale właśnie to nadaje utworowi wartki tok i przykuwa uwagę słuchacza. Kompozycja recytatywów jest bardzo daleka od owego schematyzmu, z jakim zwykli traktować je współcześni Bachowi, nawet tak sławny Telemann.

Tak więc w części wstępnej swobodny, recytatywowy rytm przechodzi już po czterech taktach w arioso, które ze swej strony zmieniającymi się tempami i odmienną figuracją obrazuje lot strzały Diany, jej radosne zadowolenie ze zdobyczy („adagio”) i natychmiast ponownie szybkość, z jaką bogini łowów goni zdobycz („presto”). Arie tylko po części posługują się przyjętą formą da capo; aria Diany zaraz po wstępnym recytatywie ma tylko swobodne, skrócone da capo. Myśliwski koloryt podkreślają dwa rogi; partia Diany z jej trylami i skokami jest prawdziwie wirtuozowska, jej pierwszą interpretatorką była przypuszczalnie śpiewaczka opery w Weißenfels.

Również recytatyw Endymiona (część 3) znów przechodzi pod koniec w arioso, kanon w kwintcie, do którego impulsem był może tekst „und folgest nur der Jägerei?” („a tylko dążysz za łowami?”). Aria Endymiona (część 4) jest kunsztownym utworem ponad ostinatowym basem, który - przenoszony do różnych tonacji i niekiedy traktowany nieco swobodniej - nieustannie powraca. Teraz Diana i Endymion łączą się w dialogowym recytatywie (część 5), który rychło przechodzi w polifoniczny śpiewany dialog na wzór powszechnie wówczas podziwianych duetów Agostina Steffaniego. Swą żywość zawdzięcza nieustannej wymianie materiału tematycznego między obojgiem śpiewających.

W następującym teraz recytatywie (część 6), tym razem prawdziwym secco, wkracza Pan. W jego arii\* (część 7) towarzyszą mu trzy oboje (obój I, II i taille) w roli charakterystycznych instrumentów pasterskich. Jeśli chodzi o technikę kompozycji, stało przed Bachem w tym utworze zadanie skomponowania muzyki do tekstu arii nie mającego prawie żadnych cesur, a więc muzyki nie mającej również dłuższych pauz dla śpiewaka. Zwyczajowe da capo nie wchodzi tu w grę. Ale właśnie ta aria przez częste modulacje do oddalonych tonacji jest harmonicznym nadzwyczaj interesująca.

Wejście nowego jeszcze gratulanta - tym razem Pales - po raz czwarty dokonuje się w muzycznej formie recytatywu i arii (część 8 i 9). Z nich bardzo znana, dzięki występującym w obsadzie fletom dzióbkowym, stała się aria „Schafe können sicher weiden” („Owce mogą się paść bezpiecznie”), którą Pales wychwala domniemane zbawienne rządy księcia Christiana. Aria ta jest dla nas świadectwem wysokiego poziomu ówczesnej techniki gry i zarazem umiejętności Bacha tak odmiennego kształtowania dwóch następujących po sobie arii z obsadą dętych instrumentów drewnianych, że nigdzie nie pojawia się wrażenie monotonii.

Teraz Diana (część 10) skłania całą czwórkę gratulantów do wspólnych życzeń, które zostają złożone w formie fugi permutacyjnej (26) „Lebe, Sonne dieser Erden” („Niech żyje słońce tej ziemi” - część 11) w uroczym wymianie między śpiewakami i instrumentami. Środkowa, nie fugowa część utworu jest akordowo-homofoniczna i śpiewna.

Następują pozostałe części bez pośredniczących recytatywów (akcja została zakończona!). Po rogach i drewnianych instrumentach dętych dochodzą teraz do głosu jako instrument obligatoryjny skrzypce solo. Duet „Entzucket uns beide” („Olsnijcie nas dwoje” - część 12) ukształtowany jest homofonicznie na wzór francuski (kontrastując z włoską polifonią Steffaniego). Zgodnie z estetyką baroku, radosny charakter utworu ulega zmęczeniu na słowach „befreiet vom Leide” („zwolniony od cierpienia”): wyobrażenie cierpienia, także zanegowane, jest interpretowane muzycznie molowymi brzmieniami i dysonansami.

Aria Pales „Weil die wollenreichen Herden” („Jako że z sutą wełną stada” - część 13) jest mniej znana niż kościelna przeróbka „Mein gläubiges Herze” z kantaty na poniedziałek Zielonych Świąt BWV 68 (312-). Nic dziwnego, ponieważ w prostej melodii świeckiego pierwowzoru nie widać jeszcze wcale emocji utworu z zielonoświątkowej kantaty. Aria z *Kantaty myśliwskiej* jest także utrzymana, przy prawie jednakowej tematyce ritornelu, w znacznie bardziej zwartej formie: krótki tekst jest cały opracowany muzycznie zaraz w pierwszym odcinku, tak iż brak w niej kontrastującej części środkowej. W kantacie zielonoświątkowej do części śpiewanej przylega bezpośrednio jeszcze ritornel instrumentalny, i również dlań pierwowzór znajduje się na końcu partytury *Kantaty myśliwskiej*. Jaką funkcję miał ten instrumentalny utwór w owej muzyce do stołu w Weißenfels, nie wiemy na pewno, nasuwa się jednak, by także w niniejszym dziele, analogicznie do kantaty zielonoświątkowej, następował po arii Pales.

Aria Pana o śpiewnej melodyce i czystej formie da capo, tylko z towarzyszeniem continua, zamyka solowe śpiewy gratulantów (część 14). Po niej następuje chór końcowy\*\* (część 15), który utrzymany jest przeważnie homofonicznie, ale dzięki udziałowi całego instrumentarium wzbogacony jest o efekty wynikające z wymiany między chórmi drewnianych instrumentów dętych, smyczków, rogów i chórem wokalnym. Hejnalowy motyw, rozbrzmiewający

\* Jej parodią jest czwarta część kantaty BWV 68 (312) - przyp. tłum.

\*\* Jego parodią jest wstępny chór kantaty BWV 149 (581) a także końcowy chór kantaty BWV Anh. I 193 (611) - przyp. tłum.

najpierw w rogach, potem często powtarzający się także w fagocie i wiolonczeli, wreszcie w zebranych razem drewnianych instrumentach dętych lub smyczkach unisono, przypomina jeszcze po raz ostatni okazję, dla której kantata została wykonana, książęce polowanie.

### Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen (*Kantata pasterska*) - BWV 249a

NBA I/35, Kritischer Bericht - CW: ca 47 min.

Rekonstrukcja Friedricha Smenda, recytatywy zrekonstruował Hermann Keller (wydawnictwo Bärenreiter)

#### 1. SINFONIA

a) [Allegro. trba I, II, III, timp., ob. I, II, sm., fg., b.c.] D  $\frac{3}{8}$

b) Adagio [ob. I, sm., b.c.] h  $\frac{3}{4}$

#### 2. ARIA à DUETTO [T, B; da capo: S, A; trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.] D $\frac{3}{8}$

Menalcas, Damoetas

Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen,

Verwirret die lustigen Regungen nicht!

Lachen und Scherzen

Erfüllet die Herzen

Die Freude malet das Gesicht.

Doris, Sylvia

Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen,

Verwirret die lustigen Regungen nicht!

#### 3. RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.] h-h<sup>147</sup> C

Damoetas

Was hör ich da?

Menalcas

Wer unterbricht uns hier?

Damoetas

Wie? Doris und die Sylvia?

Sylvia

So glaubet ihr,

Daß eure Brust allein

Voll Jauchzen und voll Freude?

Doris

Und daß wir beide

Jetzt ohne Wonne sollen sein?

#### 4. ARIA [S, fl. tr., b.c.] h $\frac{3}{4}$

Doris

Hunderttausend Schmeicheleien

Wallen jetzt in meiner Brust.

Und die Lust,

So die Zärtlichkeiten zeigen,

Kann die Zunge nicht verschweigen.

#### 5. RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.] e-e C

Damoetas

Wie aber, schönste Schäferin,

Was habt ihr vor, wo wollt ihr hin?

Doris

Bei Buchen,

Eichen oder Linden

Die Blumengöttin aufzusuchen,

Um einen Kranz

Vor unsern teuren Christian

<sup>147</sup> Wobec tego, że oryginalne recytatywy zaginęły, dane dotyczące obsady i tonacji odnoszą się do nowych kompozycji Hermanna Kellera.

- Zu winden.  
 Der ungemaine Glanz  
 Von seiner hohen Feier,  
 So meiner Seele wert und teuer,  
 Bricht jetzund an.  
 Menalcas  
 Ihr geht mit uns auf gleichen Wegen.  
 Sylvia
6. ARIA [T; v. I, II (+ fl. d. I, II in 8<sup>va</sup>); b.c.] G C  
 Menalcas  
 Wieget euch, ihr satten Schafe,  
 In dem Schlafe  
 Unterdesen selber ein!  
     Dort in jenen tiefen Gründen,  
     Wo schon junge Rasen sein,  
     Wollen wir euch wiederfinden.
7. RECITATIVO [A, B, b.c.] C-fis C  
 Damoetas  
 Wohlan!  
 Geliebte Schäferinnen,  
 Ihr sollt mit uns nach Hofe gehn  
 Und unserm freudigen Beginnen  
 Zur Seite stehn:  
 Allein,  
 Wo werden Rosen und Narzissen,  
 Jesminen, Lilien und Melissen  
 Zu unsern Kränzen sein?  
 Sylvia  
 Wahr ist es, ich kann nichts erblicken,  
 Die Stirnen damit auszuschmücken;  
 Doch wünsch ich mir, durch mein Bemühen  
 Die Blumen annoch vor der Zeit  
 Aus ihrer kalten Gruft zu ziehen.
8. ARIA [A, ob. I, sm., b.c.] A C  
 Sylvia  
 Komm doch, Flora, komm geschwinde,  
 Hauche mit dem Westenwinde  
 Unsre Felder lieblich an,  
     Daß ein treuer Untertan  
     Seinem milden Christian  
     Pflicht und Schuld bezahlen kann.
9. RECITATIVO [B, b.c.] cis-D C  
 Damoetas  
 Was sorgt ihr viel,  
 Die Flora zu beschweren?  
 Was wird sich unser großer Fürst  
 Besonders an die Blumen kehren?  
 Ein Wunsch, den Treu und Liebe zeigt,  
 Und der als ein beständig Ziel  
 Durch Luft und Wolken steigt,  
 Wird seinen Ohren wohlgefallen.  
 Drum auf! Laßt euren Lobgesang  
 Mit untermischtem Paukenklang  
 Ertönen und erschallen!
10. ARIA QUARTETTO [S, A, T, B, trba I-III, timp., ob. I, II, sm., b.c.] D  $\text{C} \frac{3}{8}$   
 Glück und Heil  
 Bleibe dein beständig Teil!



Großer Herzog, dein Vergnügen  
Müsse wie die Palmen stehn,  
Die sich niemals niederbiegen,  
Sondern bis zum Wolken gehn!  
So werden sich künftig bei stetem Gedeihen  
Die Deinen mit Lachen und Scherzen erfreuen.

Wskrzeszenie *Kantaty pasterskiej* Bacha jest jedną z wielkich zasług Friedricha Smenda, materiały źródłowe kantaty bowiem - zarówno oryginały jak i wszelkiego rodzaju odpisy - zaginęły. Zachował się jedynie tekst wydrukowany w pierwszym tomie wierszy Picandra (49), zachowało się ponadto *Oratorium wielkanocne* Bacha w trzech różnych wersjach, a ponieważ, jak to wykazał Smend, muzyka do wszystkich arii *Oratorium wielkanocnego* (włącznie z duetem i kwartetem) przejęta została z *Kantaty pasterskiej*, więc odpowiednie części *Kantaty pasterskiej* dają się odtworzyć bez trudności. Przepadły niestety recytatywy; uzupełnił je nader zręcznie Hermann Keller, tak iż odzyskaliśmy zaginioną kantatę w postaci nadającej się do wykonania. Należy się z tego cieszyć tym bardziej, że *Oratorium wielkanocne* - właśnie z powodu swego wyraźnie rozpoznawalnego pochodzenia od świeckiej kantaty gratulacyjnej - nie zdobyło sobie w naszym życiu muzycznym równie mocnej pozycji jak np. *Oratorium na Boże Narodzenie*, którego chóry i arie są co prawda również przeważnie pochodzenia świeckiego, ale które przez włączenie wersetów biblijnych i chorałów jest lepiej dostosowane do wykorzystywania w celach kościelnych.

Okazji do skomponowania *Kantaty pasterskiej* dostarczyła rocznica urodzin księcia Christiana von Sachsen-Weißenfels dwudziestego trzeciego lutego 1725 r. Bach był już od dłuższego czasu związany z domem książęcym w Weißenfels: przed dwunastu laty wykonał przy takiej samej okazji *Kantatę myśliwską* BWV 208, a najpóźniej od roku 1729 nosił tytuł „Hochfürstlich Sächsisch-Weisenfelsischen würcklichen Capellmeister” („rzeczywistego kapelmistrza książęcego w Sachsen-Weißenfels”).

Tekst Picandra trzyma się sprawdzonego schematu, który przy tego rodzaju okazjach zawsze nieznacznie tylko modyfikowano: pasterze Damoetas i Menalcas przepędzają precz swe troski wobec nadejścia radosnego dnia, który należy uczcić; ich śpiew przerywają pasterki Doris i Sylvia, wszyscy czworo mają bowiem ten sam cel: złożyć swe powinszowania księciu. Mają nadzieję, że owce same ukołyszą się do snu w dolinach, gdzie rośnie już świeża trawa. Kwiatów nie ma jeszcze co prawda w tym lutowym dniu, i prośba do Flory, bogini kwiatów, aby zechciała przy pomocy zachodnich wiatrów zadbać, by szybko urosły, ma niewielkie widoki na spełnienie na czas, ale książę na pewno i bez kwiatów z przyjemnością przyjmie śpiewane powinszowania „przemieszane z biciem w kotły” („mit untermischtem Paukenschlag”).

Choć akcja libretta jest uboga, to jednak daje kompozytorowi rozmaite możliwości odmiennego ukształtowania części, wśród których zwłaszcza pastoralna kołysanka (część 6), ale także wielogłosowy finał na cześć księcia, należały do stałego repertuaru barokowej muzyki operowej i serenad. To, że muzyka Bacha wznosi się wysoko ponad przeciętny poziom tego rodzaju muzyki gratulacyjnej, zapewnia jej wartość nieprzemijalną.

Wstęp do dzieła stanowi sinfonia składająca się z Allegro i następującego po nim Adagio; do pełnego koncertu instrumentalnego dopełnia te części przylegający do nich duet. Przyjmuje się powszechnie, że Bach wykorzystał tutaj ponownie jakiś koncert z okresu swego pobytu w Köthen. Nie jest jednak pewne, czy obszerny wstęp instrumentalny rzeczywiście

występował już w *Kantacie pasterskiej*, czy też może został dopiero dołączony podczas przeróbki na *Oratorium wielkanocne* - wtedy *Kantata pasterska* zaczynałaby się dopiero od duetu. Skoro koncert ten nie zachował się w innej formie, należy być wdzięcznym za możliwość usłyszenia go w tej postaci. W jego szybkiej części wstępnej poszczególne grupy instrumentów - trąbki, dęte instrumenty drewniane (oboje, fagot) i smyczki - koncertują chórami na przemian ze sobą. Natomiast w obrębie tych grup występują niekiedy solowo pierwsze skrzypce i fagot. W Adagio pierwszy obój koncertuje solo ponad nacechowanym rytmicznie dźwiękowym tłem zespołu smyczków; chór trąbek milczy.

W arii-duecie „Entfliehet, verschwindet” („Pierzchnijcie, zniknijcie, [rozwiejcie się troski”]) po skończonym ritornelu wchodzi głosy wokalne, na początek tenor i bas. Gamowe figury smyczków, powtarzane pianissimo przez oboje, obrazują pierzchanie trosk. Po bogatej w koloratury części środkowej („Lachen und Scherzen ...” - „Śmiech i zabawa ...”) powtórzona zostaje część główna, tym razem jednak śpiewana przez sopran i alt: śpiew Damoetasa i Menalcasa przerywają Doris i Sylvia, o czym informuje nas przylegający recytatyw.

Aria „Hunderttausend Schmeicheleien” („Sto tysięcy komplementów”, część 4) należy do tych części, które najwięcej zyskały na rekonstrukcji, gdyż figuracje obligatoryjnego fletu zostały nie tylko znakomicie dopasowane do instrumentu, ale są zarazem obrazowym wyrazem „kipienia” („Wallen”) komplementów, o którym jest mowa w tekście.

Brzmieniowy urok arii „Wieget euch, ihr satten Schafe” („Ukołyszcie się [do snu], syte owce”, część 6) oparty jest na jej instrumentacji: wyposażone w tłumiki skrzypce i ich zdwojenia w górnej oktawie przez flety dzióbkowe ponad spokojnie bijącym, przypominającym organową nutę pedalową basem continua. Sprawia to wrażenie kołysanki i zarazem muzyki pasterskiej; toteż utwór należy do najoryginalniejszych natchnionych pomysłów wśród arii ze świeckich kantat Bacha.

Wezwanie z części ósmej „Komm doch, Flora, komm geschwinde” („Przybądź Floro, przybądź szybko”) daje pretekst do bardziej energicznych akcentów: obój i smyczki wchodzi wybitnie koncertującym ritornelem, którego tematykę podejmuje potem alt do wtóru koncertującego oboju.

Wreszcie chór końcowy swą kontrastującą dwuczęściowością stanowi frapujący pendant do prawie równocześnie powstałego *Sanctus* BWV 232<sup>III</sup> przejętego później do *Mszy h-moll*. Zarówno tu, jak i tam, pierwszą połowę utworu stanowi część w takcie 4/4 nacechowana triolowym rytmem; głosy wokalne są utrzymane w przeważnie akordowym, nieco polifonicznie rozluźnionym układzie. W drugiej połowie następuje szybkie fugato w szybkim takcie 3/8 doprowadzające *Kantatę pasterską* z uderzającą zwięzłością do końca.

## Die Zeit, die Tag und Jahre macht - BWV 134a

NBA I/35, 51 - CW: ca 41 min.

1. RECITATIVO [A, T, b.c.]

B-B C

Czas

Die Zeit, die Tag und Jahre macht,  
Hat Anhalt manche Segensstunden  
Und itzo gleich ein neues Heil gebracht.

Boża opatrność

O edle Zeit! mit Gottes Huld verbunden.

2. ARIA [T, ob. I, II, sm., b.c.]

B  $\frac{3}{8}$

Czas

Auf, Sterbliche, lasset ein Jauchzen ertönen:

Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht!  
 Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten,  
 Auf, Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,  
 Bezahlet dem Höchsten mit Danken die Pflicht!

3. RECITATIVO [A, T, b.c.]

g-Es C

Czas  
 So bald, als dir die Sternen hold,  
 O höchst gepriesnes Fürstentum!  
 Bracht ich den teuren Leopold.  
 Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm  
 Hab ich ihn manches Jahr gepflegt  
 Und ihm ein neues beigelegt.  
 Noch schmück ich dieses Götterhaus,  
 Noch zier ich Anhalts Fürstenhimmel  
 Mit neuem Licht und Gnadenstrahlen aus;  
 Noch weicht die Not von diesen Grenzen weit;  
 Noch fliehet alles Mordgetümmel;  
 Noch blüht allhier die güldne Zeit:  
 So preise dann des Höchsten Gütigkeit!

Boża opatrność

Des Höchsten Lob ist den Magneten gleich,  
 Von oben her mehr Heil an sich zu ziehen.  
 So müssen weise Fürsten blühen;  
 So wird ein Land an Segen reich.  
 Dich hat, o Zeit, zu mehrem Wohlergehn  
 Für dieses Haus der Zeiten Herr ersehnen.

Czas

Was mangelt mir an Gnadengaben?

Boża opatrność

Noch größere hab ich aufgehoben.

Czas

Mein Ruhm ist itzt schon ungemein.

Boża opatrność

Zu Gottes Preis wird solcher größer sein.

4. ARIA [A, T, sm., b.c.]

Es C

Boża opatrność

Czas

Es streiten, es 

|         |
|---------|
| siegen  |
| prangen |

 die 

|           |
|-----------|
| künftigen |
| vorigen   |

 Zeiten

oba glosy

Im Segen für dieses durchlauchtigste Haus.

Dies liebliche Streiten bewegt die Herzen,

Czas

Die Saiten zu rühren,

Boża opatrność

zu streiten,

Czas

zu scherzen,

oba glosy

Es schläget zum Preise des Höchsten hinaus.

5. RECITATIVO [A, T, b.c.]

C-g C

Boża opatrność

Bedenke nur, beglücktes Land,  
 Wieviel ich dir in dieser Zeit gegeben.  
 An Leopold hast du ein Gnadenpfand.  
 Schau an der Fürstin Klugheit Licht,  
 Schau an des Prinzen edlem Leben,  
 An der Prinzessin Tugendkranz,  
 Daß diesem Hause nichts an Glanz

Und dir kein zeitlich Wohl gebracht.  
 Soll ich dein künftig Heil bereiten,  
 So hole von dem Sternepol  
 Durch dein Gebet ihr hohes Fürstenwohl!  
 Komm, Anhalt, fleh um mehre Jahr und Zeiten!

Czas

Ah! fleh um dieses Glück.  
 Denn ohne Gott und sie  
 Würd ich nicht einen Augenblick  
 Für dich glücklich sein.  
 Ja, Anhalt, ja, du beugest deine Knie,  
 Dein sehnlchs Wünschen stimmt mit ein.

Boża opatrność

Allein, o gütiges Geschick!  
 Gott schauet selbst auf die erlauchten Herzen,  
 Auf dieser Herrschaft Tugend-Kerzen,  
 Sie brennen ihm in heißer Andacht schön.  
 Um ihre Gott beliebte Glut  
 Kömmt selbst auf sie ein unschätzbare Gut  
 Und auf dies Land viel zeitlich Wohlergehn.

6. ARIA [A, b.c.]

g C

Boża opatrność

Der Zeiten Herr hat viel vergnügte Stunden,  
 Du Götterhaus, dir annoch beigelegt,  
 Weil bei der Harmonie der Seelen,  
 Die Gott zum Hort und Heil erwählen,  
 Des Himmels Glück mit einzustimmen plegt.

7. RECITATIVO [A, T, b.c.]

Es-F C

Czas

Hilf, Höchster, hilf, daß mich die Menschen preisen  
 Und für dies weltberühmte Haus  
 Nie böse, sondern gülden heißen.  
 Komm, schütt auf sie den Strom des Segens aus!  
 Ja, sei durch mich dem teursten Leopold  
 Zu vieler Tausend Wohl und Lust,  
 Die unter seiner Gnade wohnen,  
 Bis in ein graues Alter hold!  
 Erquicke seine Götterbrust!  
 Laß den durchlauchtigsten Personen,  
 Die du zu deinem Ruhm ersehnen,  
 Auf die bisher dein Gnadenslicht geschienen,  
 Nur im vollkommenen Wohlergehn  
 Die schönste Zeit noch viele Jahre dienen!  
 Erneure, Herr, bei jeder Jahreszeit  
 An ihnen deine Güt und Treu!

Boża opatrność

Des Höchsten Huld wird alle Morgen neu.  
 Es will sein Schutz, sein Geist insonderheit  
 Auf solchen Fürsten schweben,  
 Die in dem Lebens-Fürsten leben.

8. CHORUS [S, A, T, B, ob. I, II, sm., b.c.]

B 3

Czas

Ergetzet auf Erden,

Boża opatrność

erfreuet von oben,

Tutti

Glückselige Zeiten, vergnüget dies Haus!

Boża opatrność

Czas

Es müsse bei diesen durchlauchtigsten Seelen

|           |                                   |
|-----------|-----------------------------------|
| Die Gnade | des Himmels die Wohnung erwählen; |
| Der Segen |                                   |

Tutti

Sie blühen, sie leben, ruft jedermann aus.

Kantata ta jest pierwowzorem dla wielkanocnej kantaty „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß”, BWV 134 (248-). Bach sporządzając wersję parodiową sięgnął do materiałów z wykonania świeckiej postaci utworu, które stały się przez to niekompletne, tak iż kantata w [wydaniu] BG wydrukowana jest tylko w postaci fragmentu „Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten”. Dopiero odnalezienie przez Philippa Spittę tekstu napisanego przez Christiana Friedricha Hunolda (33) umożliwiło pełne odzyskanie kantaty.

Tekst według poetyki Hunolda (21, 24) należy do typu „serenaty” i ma formę dialogu: „Zeit” („Czas” rozumiany jako przeszłość) i „Göttliche Vorsehung” („Boża opatrność” - przyszłość), dwie alegoryczne postaci, których pojawienie się właśnie w dniu Nowego Roku\* zdaje się mieć sens, wiodą dyskurs o losach Anhalt, a zwłaszcza oczywiście o losach księcia Anhalt, Leopolda, którego w ówczesnym stylu oddawania czci panującemu zapewnia się, że jest on dla swych poddanych i swego kraju już teraz niezwykłym szczęściem, i że przyszłość obdaruje jego i kraj jeszcze większymi łaskami. Kolejne części utworu stopniowo kierują spojrzenie z przeszłości w przyszłość: pierwsza aria (część 2) należy do „Czasu”, druga (część 4) jednoczy „Czas” i „Bożą opatrność” w rywalizacji o „błogosławieństwo dla tego przświętnego domu”, zaś trzecia aria (część 6) przydzielona jest „Bożej opatrności”, która zapowiada przyszłe błogosławieństwa. W ostatnim recytatywie (część 7) w słowach „Des Höchstens Huld wird alle Morgen neu” („Łaska Najwyższego odnawia się każdego ranka”) znajdujemy nawiązanie do Trenu III, 23; w zakończeniu zaś (część 8) do dialogu obu alegorycznych postaci przyłącza się jeszcze „tutti” chóru, czyli składający powinszowania poddani.

Odmienne od kantaty *kościelnej* normalnego typu, w którym część wstępna, często cytat biblijny lub chorał, ustala temat niczym na plakacie, i wszystko, co jeszcze potem następuje ma tylko znamiona interpretacji, niniejszy tekst rozwija się stopniowo, jak w niektórych innych kantatach świeckich, aż do okrzyków powszechnej radości pod koniec. Początek Bach skomponował jako prosty recytatyw secco, po nim następuje żwawa aria z udziałem całego instrumentarium składającego się z dwóch obojów, smyczków i continua. Dominuje przy tym niekiedy pierwszy obój koncertującą figuracją; w części środkowej dołączają na przemian do koncertowania także drugi obój i pierwsze skrzypce.

Recytatyw secco, ponownie prosto deklamowany, wiąże tę arię z następną (część 4), z dudem z towarzyszeniem smyczków. Ruchliwe motywy tumultu pierwszych skrzypiec (drugie skrzypce i wiola jedynie towarzyszą) obrazują rywalizację między przeszłością i przyszłością.

Część piąta kieruje spojrzenie ku przyszłości, od której nie tylko książę Leopold, lecz cały kraj, jak również rodzina książęca mogą spodziewać się pomyślności. Wezwanie pośrednie utworu „Komm, Anhalt, fleh um mehre Jahr und Zeiten!” („Nuże, Anhalt, prosz o dalsze

\* Kantata BWV 134a została skomponowana na Nowy Rok 1719 r. jako kantata gratulacyjna dla domu książęcego Anhalt-Köthen; por. s. 657 (przyp. tłum.).

lata i [przyszłe] czasy”) wydobyte zostaje z otaczającego je recytatywu secco dzięki przeniesieniu go do muzyki w formie ariosa.

Aria „Opatrzności” (część 6) skomponowana jest jako utwór z towarzyszeniem continua, forma której Bach często powierza szczególnie osobiste wypowiedzi. Głos wokalny znajduje w niej sposobność, by rozwinąć się swobodnie i z pełnią ekspresji ponad ostatecznymi motywami continua (wywodzącymi się z ritornelu).

W recytatywie secco (część 7), prawie w całości deklamowanym sylabicznie, błaga się o błogosławieństwo Najwyższego dla Anhalt i dla jego księcia. Potem wszyscy wykonawcy jednoczą się w śpiewie końcowym. Partia wokalna poszerzona zostaje do czterech głosów i nasuwa się przypuszczenie, że w partiach chórowych z wszystkimi głosami każdy z czterech głosów wokalnych ma być obsadzony przez chórzystów, natomiast w partiach duetowych alt i tenor mają być obsadzone przez solistów, tak iż powstaje ciągle śpiew na przemian między dwiema alegorycznymi postaciami - solistami i tutti chóru. Radośnie ożywiony rytm 3/8 spokojniejszy jest z rytmem pierwszej arii (część 2), przez co powstaje sugestia formalnego zamknięcia dzieła.

### Durchlauchtster Leopold - BWV 173a

NBA I/35, 97 - CW: ca 23 min.

- |   |         |
|---|---------|
| 1. [RECYTATYW. S, sm., b.c.]<br>Durchlauchtster Leopold,<br>Es singet Anhalts Welt<br>Von neuem mit Vergnügen,<br>Dein Köthen sich dir stellt,<br>Um sich vor dir zu biegen,<br>Durchlauchtster Leopold!  | D-D C   |
| 2. ARIA [S; sm. + fl. tr. I, II; b.c.]<br>Güldner Sonnen frohe Stunden,<br>Die der Himmel selbst gebunden,<br>Sich von neuem eingefunden,<br>Rühmet, singet, stimmt die Saiten,<br>Seinen Nachruhm auszubreiten!  | D C     |
| 3. [BASSO SOLO. B, sm., b.c.]<br>Leopolds Vortrefflichkeiten<br>Machen uns itzt viel zu tun.<br>Mund und Herze, Ohr und Blicke<br>Können nicht bei seinem Glücke,<br>Das ihm billig folget, ruhn.   | h C     |
| 4. ARIA [S, B, fl. tr. I, II, sm., b.c.]<br>Bas<br>Unter seinem Purpursaum<br>Ist die Freude<br>Nach dem Leide,<br>Jeden schenkt er weiten Raum,<br>Gnadengaben zu genießen,<br>Die wie reiche Ströme fließen.<br>Sopran<br>Nach landesväterlicher Art<br>Er ernähret,<br>Unfall wehret;<br>Drum sich nun die Hoffnung paart,<br>Daß er werde Anhalts Lande<br>Setzen in beglückten Stande. | G-D-A 3 |

- oba głosy  
 Doch wir lassen unsre Pflicht  
 Froher Sinnen  
 Itzt nicht rinnen,  
 Heute, da des Himmels Licht  
 Seine Knechte fröhlich machet  
 Und auf seinem Zepter lachet.
5. RECITATIVO [S, B, b.c.] fis-h C  
 Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt,  
 Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen;  
 Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,  
 Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.
6. ARIA [S, sm. + fl. tr. I + II, b.c.] D ♯  
 So schau dies holden Tages Licht  
 Noch viele, viele Zeiten.  
 Und wie es itzt begleiten  
 Hohes Wohlsein und Gelücke,  
 So wisse es, wenn es anbricht  
 Ins Künftige, von Kummer nicht.
7. ARIA [B, fg. + vc., b.c.] A ♯  
 Dein Name gleich der Sonnen geh,  
 Stets während bei den Sternen steh!  
 Leopold in Anhalts Grenzen  
 Wird im Fürstenruhe glänzen.
8. CHORUS [S, B, fl. tr. I, II, sm., b.c.] D 3  
 Nimm auch, großer Fürst, uns auf  
 Und die sich zu deinen Ehren  
 Untertänigst lassen hören!  
 Glücklich sei dein Lebenslauf,  
 Sei dem Volke solcher Segen,  
 Den auf deinem Haupt wir legen!

Kantata ta, na rocznicę urodzin księcia Leopolda von Anhalt-Köthen, jest utworem stonkowo skromnym, i dlatego przypuszczano, że powstała już w 1717 r. w wielkim pośpiechu, kiedy nowo mianowanemu kötheńskiemu kapelmistrzowi pozostało na przygotowanie, po uwolnieniu z czterotygodniowego aresztu (jego weimarski książę nie chciał go zwolnić), jeszcze tylko kilka dni do książęcych urodzin, które obchodzono dziesiątego grudnia. Autograf partytury został wprawdzie sporządzony najwidoczniej dopiero kilka lat później, może jako późniejszy czystopis, być może trzeba jednak także powstanie samego utworu datować dopiero około 1722 roku.

Autor tekstu jest nieznan. W librecie zwraca uwagę całkowite ustępowanie na plan dalszy - żeby nie powiedzieć brak - form recytatywowych, bowiem dwa recytatywy ośmioczęściowego utworu mają zbyt regularną budowę wiersza (w części pierwszej nawet „da capo” pierwszego wersu), by uwierzyć, że w zamierzeniu autora miały być przeniesione do muzyki jako recytatywy. Staromodne wrażenie w latach 1717-1722 musiała również sprawiać trzy-strofowa forma części czwartej. W każdym razie autora trzeba najwidoczniej szukać wśród poetów starszej generacji.

Instrumentarium kantaty poza smyczkami i continuum wymaga jeszcze dwóch fletów poprzecznych i fagotu, ze śpiewaków wymagany jest sopran i bas; możemy więc przypuszczać, że również część końcowa oznaczona jako „Chorus” śpiewana była tylko przez tychże dwóch solistów. Być może obaj śpiewacy pomyślni byli jako postacie alegoryczne (Bach

często nie nanosił takich określeń w partyturze, a tekst w druku się nie zachował). Słowa takie jak „Leopolds Vortrefflichkeiten machen uns itzt viel zu tun” („Doskonałość Leopolda sprawia, że wiele nam czynić trzeba”) można by pomyśleć włożone w usta jakiegoś opiekuńczego bóstwa, może też personifikacji sławy lub poezji; tekst nie ujawnia jednak żadnych bliższych szczegółów.

Mimo ograniczeń, jakie mu nałożyła skromna obsada i nieco przestarzała forma libretta, Bach nadał ośmiu częściom kantaty niewymuszoną i zróżnicowaną postać. Wstępny recytatyw instrumentowany jest na smyczki i kończy się wirtuozowską koloraturą przy powtórzeniu na zakończenie słów początkowych.

Następująca teraz aria (część 2) swym periodycznie, przejrzystym ucłonowanym rytmem wstępnym przypomina taniec. Ekspresyjna, przesycona pauzami i owładnięta triolowym rytmem melodyka, oraz subtelna instrumentacja na flety i smyczki, nadają jej nadzwyczaj wdzięczny charakter. W części środkowej siła wyrazu sięga naprawdę „mówiącej” gestyki na słowach „rühmet, singet” („sławcie, opiewajcie”) - motyw ten zostaje emfaticznie powtórzony przez smyczki.

Uderzająco krótka jest część trzecia, której Bach zapewne rozmyślnie nadał zobowiązującego nagłówka „aria”. Żywe tempo („vivace”) i burzliwy akompaniament smyczków oddają zapał, z jakim szerzona będzie chwała Leopolda. Utwór, mimo swobodnego powtórzenia da capo, sprawia wrażenie formy otwartej, jako że nacechowana motywicznie melodyka skrzypiec, prowadzonych niemal ciągle unisono, nigdzie nie ustala się tematycznie.

Duet „Unter seinem Purpursaum” („Pod purpury jego skrajem”) z oznaczeniem „Al tempo di minuetto” (część 4) należy do najoryginalniejszych arii Bacha. Kompozycja, podążając za trzystrofowym tekstem, jest również trzyczęściowa; druga i trzecia część są tu wariacją pierwszej, przy czym w obrębie utworu różnymi środkami osiągnięte zostaje stopniowanie: następstwo tonacji wznosi się w kwintowym kręgu od G-dur (część 1) przez D-dur (część 2) do A-dur (część 3); obsada, wymagająca w części pierwszej tylko głosu wokalnego, smyczków i continua, powiększona zostaje w części drugiej o dwa flety, a w części trzeciej o drugi głos wokalny; w ruchu dominują początkowo ćwierćnuty, w części drugiej ósemki, a w części trzeciej szesnastki.

Duetowy recytatyw (część 5) już po kilku taktach przechodzi w sztywniejszą formę ariosa; przy tym wznoszenie się pobożnych westchnień do nieba zostaje obrazowo oddane figurami gamowymi i figurami westchnień.

Również część szósta, tak jak i dwie poprzednie arie, ma charakter tańca: jest to bourrée. W części środkowej naprzemienne pauzowanie i dochodzenie fletów poprzecznych (wzmacniających w tym utworze pierwsze skrzypce) przynosi dynamiczne cieniowanie.

Część siódma, będąca również arią, stwarza potrzebny kontrast z częściami sąsiadującymi przez zastosowanie wyłącznie niskich rejestrów w głosie wokalnym i w instrumentach. Z partią wokalną basu koncertuje fagot i wiolonczela (unisono) na tle continua, które tworzą wiola basowa i klawesyn.

Końcowy chór ma znowu charakter tańca; należy go zapewne pojmować jako polonez. Formalnie jest dwuczęściowy; w każdej z obu części najpierw rozbrzmiewa sama partia instrumentalna, w jej powtórzenie jest potem wkomponowana partia wokalna, tak iż cała budowa stanowi dwuczęściową formę reprzyzową.



## 2. Kantaty na uroczystości domu książęcego elektora saskiego

Komponowanie i wykonywanie kantat gratulacyjnych dla członków panującego domu elektora saskiego nie należało do stałych obowiązków Bacha. Niemniej po swoim osiedleniu się w Lipsku stworzył szereg tego rodzaju utworów, zwłaszcza po przejściu w 1729 r. założonego przez Telemanna studenckiego Collegium musicum. Zestawienie wykonanych udokumentowanych źródłami zawiera Kritischer Bericht NBA I/36, s. 8-. Potwierdzone utwory to:

„Entfernet euch, ihr heitem Sterne”, BWV Anh. I 9, na rocznicę urodzin Augusta II<sup>148</sup> dwunastego maja 1727 r. Zachował się wierszowany tekst Christiana Friedricha Haupta. Szczegóły zawiera Kritischer Bericht NBA I/36, s. 11-15.

„Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter”, BWV 193a, na imieniny Augusta II trzeciego sierpnia 1727 r. Zachował się tylko tekst Picandra (49) i stojące przypuszczalnie w relacji parodii z pierwszą, siódmą i dziewiątą częścią utworu części BWV 193/1, 3, 5 (603-). Szczegóły zawiera Kritischer Bericht NBA I/36, s. 16-19.

„Es lebe der König, der Vater im Lande”, BWV Anh. I 11, na imieniny Augusta II trzeciego sierpnia 1732 r. Zachował się tylko tekst Picandra (49) i i stojące przypuszczalnie w relacji parodii z pierwszą, siódmą (?) i dziewiątą częścią utworu części BWV 215/1 (bądź 232/IV, „Osanna”), 248/39, 212/14. Szczegóły zawiera Kritischer Bericht NBA I/36, s. 20-23; do BWV 212/14 por. Kritischer Bericht I/39, s. 126-129.

„Frohes Volk, vergnügte Sachsen”, BWV Anh. I 12, na imieniny Augusta III<sup>149</sup> trzeciego sierpnia 1733 r. Zachował się tylko tekst Picandra (49), który we wszystkich nierecytatywowych częściach okazuje się parodią kantaty BWV Anh. I 18 (712). Zatem część pierwsza zachowałaby się jako pośrednia parodia w postaci części wstępnej do *Oratorium na Wniebowstąpienie*, BWV 11. Szczegóły zawiera Kritischer Bericht NBA I/36, s 24-27.

„Laßt uns sorgen, laßt uns wachen”, BWV 213, na rocznicę urodzin następcy tronu elektorskiego, księcia Friedricha Christiana, piątego września 1733 r. Kantata będzie omówiona poniżej (674-679).

„Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten”, BWV 214, na rocznicę urodzin królowej polskiej (i księżnej elektorowej saskiej) ósmego grudnia 1733 r. Kantata będzie omówiona poniżej (679-682).

„Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht”, BWV 205a, na uroczystości koronacyjne Augusta III, wykonana dziewiętnastego lutego 1734 r. Zachował się jedynie tekst i wykorzystana dla większości części jako pierwowzór parodii kantata 205. Szczegóły zawiera Kritischer Bericht NBA I/37, s 7-14.

„Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen”, BWV 215, w rocznicę wyboru Augusta III na króla, piątego października 1734 r. Kantata będzie omówiona poniżej (682-687).

<sup>148</sup> Noszącego to miano jako król polski; jako elektor saski: Friedrich August I (August Mocny).

<sup>149</sup> Noszącego to miano jako król polski; jako elektor saski: Friedrich August II.

„Willkommen! ihr herrschenden Götter der Erden”, BWV Anh. I 13, w hołdzie z okazji odwiedzin króla i zaślubin księżniczki Marii Amalii, dwudziestego ósmego kwietnia 1738 r. Zachował się jedynie tekst Gottscheda (55). Szczegóły zawiera Kritischer Bericht NBA I/37, s 97-102.

„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd”, BWV 208a, na imieniny Augusta III trzeciego sierpnia, rok nieznany. Zachował się jedynie tekst i wykorzystana dla większości części jako pierwowzór parodii kantata 208 (658-). Szczegóły zawiera Kritischer Bericht NBA I/37, s 91-96.

„Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten”, BWV 207a, na imieniny Augusta III trzeciego sierpnia, rok nieznany. Kantata będzie omówiona poniżej (687-691).

„Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde”, BWV 206, na rocznicę urodzin (7. X.), później na imieniny (3. VIII.) Augusta III. Kantata będzie omówiona poniżej (691-695).

### Laßt uns sorgen, laßt uns wachen - BWV 213

NBA I/36, 3 - CW: ca 45 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, cor. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

F  $\frac{3}{8}$

Postanowienie rady bogów

Laßt uns sorgen, laßt uns wachen

Über unsern Göttersohn!

Unser Thron

Wird auf Erden

Herrlich und verkläret werden,

Unser Thron

Wird aus ihm ein Wunder machen.

2. RECITATIVO [A, b.c.]

C-g C

Herkules

Und wo? Wo ist die rechte Bahn,

Da ich den eingepflanzten Trieb,

Dem Tugend, Glanz und Ruhm und Hoheit lieb,

Zu seinem Ziele bringen kann?

Vernunft, Verstand und Licht

Begehrt, dem allen nachzujagen.

Ihr schlanken Zweige, könnt ihr nicht

Rat oder Weise sagen?

3. ARIA [S, sm., b.c.]

B  $\frac{2}{4}$

Rozkosz

Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh,

Folge der Lockung entbrannter Gedanken.

Schmecke die Lust

Der lüsternen Brust,

Und erkenne keine Schranken.

4. RECITATIVO [S, T, b.c.]

F-fis C

Rozkosz

Auf! folge meiner Bahn,

Da ich dich ohne Last und Zwang

Mit sanften Tritten werde leiten.

Die Anmut gehet schon voran,

Die Rosen vor dir auszubreiten.

Verziehe nicht, den so bequemen Gang

Mit Freuden zu erwählen.

- Cnota  
 Wohin? mein Herkules, wohin?  
 Du wirst des rechten Weges fehlen.  
 Durch Tugend, Müh und Fleiß  
 Erhebet sich ein edler Sinn.
- Rozkosz  
 Wer wählet sich den Schweiß,  
 Der in Gemächlichkeit  
 Und scherzender Zufriedenheit  
 Sich kann sein wahres Heil erwerben?
- Cnota  
 Das heißt: sein wahres Heil verderben.
5. ARIA [A, Echo: A, ob. d'am., b.c.] A §  
 Herkules  
 Treues Echo dieser Orten,  
 Sollt ich bei den Schmeichelworten  
 Süßer Leitung irrig sein?  
 Gib mir deine Antwort: Nein! (Echo) Nein!  
 Oder sollte das Ermahnen,  
 Das so mancher Arbeit nah,  
 Mir die Wege besser bahnen?  
 Ach! so sage lieber: Ja! (Echo) Ja!
6. RECITATIVO [T, b.c.] D-a C  
 Cnota  
 Mein hoffnungsvoller Held!  
 Dem ich ja selbst verwandt  
 Und angeboren bin,  
 Komm und erfasse meine Hand  
 Und höre mein getreues Raten,  
 Das dir der Väter Ruhm und Taten  
 Im Spiegel vor die Augen stellt.  
 Ich fasse dich und fühle schon  
 Die folgbare und mir geweihte Jugend.  
 Du bist mein echter Sohn,  
 Ich deine Zeugerin, die Tugend.
7. ARIA [T, ob. I, v. solo, b.c.] e C  
 Cnota  
 Auf meinen Flügeln sollst du schweben,  
 Auf meinem Fittich steigest du  
 Den Sternen wie ein Adler zu.  
 Und durch mich  
 Soll dein Glanz und Schimmer sich  
 Zur Vollkommenheit erheben.
8. RECITATIVO [T, b'c.] h-d C  
 Cnota  
 Die weiche Wollust locket zwar;  
 Allein,  
 Wer kennt nicht die Gefahr,  
 Die Reich und Helden kränkt;  
 Wer weiß nicht, o Verführerin,  
 Daß du vorlängst und künftighin,  
 So lang es nur den Zeiten denkt,  
 Vor unsrer Götter Schar  
 Auf ewig muß verstoßen sein?
9. ARIA [A, v. I, b.c.] a <sup>3</sup>  
 Herkules  
 Ich will dich nicht hören, ich will /mag/ dich nicht wissen,  
 Verworfene Wollust, ich kenne dich nicht.

- Denn die Schlangen,  
So mich wollten wiegend fangen,  
Hab ich schon lange zermalmet, zerissen.
10. RECITATIVO [A, T, b.c.] C-F C  
Herkules  
Geliebte Tugend, du allein  
Sollst meine Leiterin  
Beständig sein.  
Wo du befehlst, da geh ich hin.  
Das will ich mir zur Richtschnur wählen.  
Cnota  
Und ich will mich mit dir  
So fest und so genau vermählen,  
Daß ohne dir und mir  
Mein Wesen niemand soll erkennen.  
oba glosy  
Wer will ein solches Bündnis trennen?
11. ARIA DUETTO [A, T, va I, II, b.c.] F 3  
Herkules  
Ich bin deine,  
Cnota  
Du bist meine,  
oba glosy  
Küsse mich,  
Ich küsse dich.  
Wie Verlobte sich verbinden,  
Wie die Lust, die sie empfinden,  
Treu und zart und eiferig,  
So bin ich.
12. RECITATIVO [B, sm., b.c.] B-F C  
Merkury  
Schaut, Götter, dieses ist ein Bild  
Von Sachsens Kurprinz Friedrichs Jugend!  
Der muntern Jahre Lauf  
Weckt die Verwunderung schon jetzund auf.  
So mancher Tritt, so manche Tugend.  
Schaut, wie das treue Land mit Freuden angefüllt,  
Da es den Flug des jungen Adlers sieht,  
Da es den Schmuck der Raute sieht,  
Und da sein hoffnungsvoller Prinz  
Der allgemeinen Freude blüht.  
Schaut aber auch der Musen frohe Reihen  
Und hört ihr singendes Erfreuen:
13. CHORUS [S, A, T, B, cor. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] F 2  
Chór muz  
Lust der Völker, Lust der Deinen,  
Blühe, holder Friederich!  
Merkury  
Deiner Tugend Würdigkeit  
Stehet schon der Glanz bereit,  
Und die Zeit  
Ist begierig zu erscheinen;  
Eile, mein Friedrich, sie wartet auf dich.

Gdy August Mocny zmarł w roku 1733 i jego syn wstąpił na tron elektora saskiego jako Friedrich August II, Bach ze swym studenckim Collegium musicum rozwinął wzmoczoną aktywność wykonując kantaty gratulacyjne dla elektorskiego domu panującego w Saksonii.

Być może chciał w ten sposób wesprzeć swą prośbę o nadanie tytułu nadwornego kapelmistrza, którą wyraził w dedykacji do *Mszy h-moll*. Nawet jeśli elektor rzadko był osobistście w Lipsku obecny, to Bach mógł jednak liczyć na to, że książę był o wykonaniach kantat powiadamiiany, mógł więc się przekonać, że łaski i tytułu nie udziela komuś niegodnemu.

„Herkules na rozdrożu” („Herkules auf dem Scheidewege”) - tak nazywa libretto wydany drukiem tekst Picandra (49) - wykonany został przez Bacha z jego studenckim Collegium musicum w ogrodzie kawiarni Zimmermanna po południu piątego września 1733 roku w rocznicę urodzin księcia Friedricha, następcy tronu elektorskiego Saksonii. Podczas gdy wiele innych kantat gratulacyjnych zadawało się pozbawionym akcji lirycznym wierszem wychwalającym jubilata, tu Picander dostarczył prawdziwy „dramma per musica”. Herkules, ulubiony symbol dla postaci barokowych władców, nadawał się jak żaden inny mityczny bohater do gloryfikowania kończącego właśnie jedenaście lat wnuka Augusta Mocnego, bowiem syn Zeusa i Alkmeny okazał się bohaterem już w zaraniu młodości, kiedy to jeszcze w kołysce od razu zgniół węże nasłane przez swą nieprzyjaciółkę, matkę bogów Herę. Akcję obrał Picander za przekazany przez Prodikosa podaniem, według którego Herkules napotkał na rozwidleniu dróg dwie kobiety. Jedna obiecuje mu przyjemne, zbyt kowne życie, jeśli pójdzie jej drogą, druga natomiast obiecuje trud, ale i cnotę i sławę, jeśli zdecyduje się na jej drogę. Herkules decyduje się pójść drogą cnoty; teraz poeta ujawnia za pośrednictwem boga Merkurego - jako bóg kupców uosabia on Lipsk i jego obywateli - aktualną interpretację wydarzeń: Herkules jest wizerunkiem następcy tronu elektorskiego, księcia Friedricha: on także już w zaraniu swej młodości wybrał drogę cnoty.

Dzisiejszy słuchacz, który obeznany jest z *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha, odnajdzie w tej kantacie wiele znajomej muzyki; unaocznić może to rzut oka na wykorzystane ponownie części:

*Kantata „Herkules na rozdrożu”  
(pierwowzór)*

część

1. „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen”
3. „Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh”
5. „Treues Echo dieser Orten”
7. „Auf meinen Flügel sollst du schweben”
9. „Ich will dich nicht hören”
11. „Ich bin deine, du bist meine”
13. „Lust der Völker, Lust der Deinen”

*Oratorium na Boże Narodzenie  
(parodia)*

część w numeracji ciągłej  
(w nawiasie część cyklu)

- 36 (IV). „Fallt mit Danken, fällt mit Loben”
- 19 (II). „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh”
- 39 (IV). „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen”
- 41 (IV). „Ich will nur dir zu Ehren leben”
- 4 (I). „Bereite dich, Zion”
- 29 (III). „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen”
- [43 (V). „Ehre sei dir, Gott, gesungen”]

Wymieniony na końcu chór zaplanowany był jako parodia (co poznać można po budowie strof tekstu), parodia nie została jednak dokonana.

Motywika początku chóru wstępnego, zatytułowanego „Ratschluß der Götter” („Postanowienie rady bogów”), dopasowana jest swym kształtem do początku tekstu: w skłanianiu się melodii w dół na „Laßt uns sorgen” („Pieczę miejmy”) postrzegać można, zda się, gest czulego osłaniania, natomiast w pnącym się ku górze „laßt uns wachen” („a czuwajmy”) - wypatrywanie niebezpieczeństwa połączone z gotowością do jego odparcia. Do obu motywów przyłącza się jeszcze kontrapunkt staccato, i wszystkie trzy, gdy podawane są sobie nawzajem przez rogi, oboje i smyczki, nadają utworowi barwną ruchliwość. Dzięki występowaniu w obsadzie rogów, zamiast zwykle najczęściej używanych trąbek i kotłów, kantata nabiera też jakiejś pogodnej promienności, niemal zadumy: Herkules nie jest jeszcze walecznym bohaterem, lecz chłopcem, nad którego pomyślnością czuwać muszą bogowie - ostatecznie księżę Friedrich, następca tronu elektorskiego, kończy właśnie jedenaste lat!

Zgodnie też z powyższym partia Herkulesa, który w następującym teraz recytatywie secco pyta się „wiotkich gałązek” („die schlanken Zweige”) o właściwą drogę, śpiewana jest przez alt, w czasach Bacha oczywiście przez chłopca bądź falsecistę, a nie przez głos kobiecy.

Odpowiada mu Rozkosz słynną, znaną z *Oratorium na Boże Narodzenie* kołysanką (część 3), która ma uspić młodego bohatera i odwieść go od właściwej drogi. Instrumentacja, na którą składają się tylko smyczki - brak jej jeszcze kolorytu obojów z bożonarodzeniowego opracowania - podkreśla uwodzący zmysły charakter arii, podczas gdy z drugiej strony wyższy rejestr tonacji (B-dur, w *Oratorium* G-dur) pozbawia ją nieco owej serdeczności, którą podziwiamy w oratoryjnej wersji.

Pojawia się także Cnota (tenor), i między obiema alegorycznymi postaciami rozpętuje się recytatywowa dysputa (część 4). Herkules, na pozór jeszcze nie zdecydowany, wypytuje Echo o właściwą drogę (część 5) - iście barokowe zagranie, któremu przypada tu zarazem zadanie wzmaganania napięcia, podczas gdy ostateczne rozstrzygnięcie Herkulesa jest odwlekane - co prawda tylko pozornie, bowiem kiedy dokładniej przyjrzeć się słowom młodocianego bohatera, decyzja podjęta jest już od początku, tego wymaga uprzejmość wobec książęcego domu elektorskiego!

Teraz wkracza Cnota i po wprowadzającym recytatywie zwiastuje młodemu Herkulesowi „Na moich skrzydłach się uniesiesz” („Auf meinen Flügeln sollst du schweben”). Bach obrał dla tej arii niezwykłą poza tym dla solowych śpiewów formę fugi: obój, skrzypce solo, continuo i tenor wchodzi kolejno z tematem (abstrahując od początkowych podpierających tonów continua) łącząc się w kontrapunktowym układzie jako głosy równoprawne. Wnet pojawiają się także inwersja czoła tematu (obój), stretta (skrzypce, obój, tenor), a na zakończenie tej części głównej, jak i środkowej, pełna inwersja tematu w continuo.

Cnota ponownie przestrzega w krótkim recytatywie secco (część 8); ale oto Herkules się zdecydował i obwieszcza swą decyzję w arii „Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen, verworfene Wollust, ich kenne dich nicht” („Ja nie chcę cię słuchać, ja nie pragnę cię znać, nikczemna Rozkoszy, ja nie znam ciebie”). Na zasadniczo odmienny „afekt” tej arii w porównaniu z opracowaniem w *Oratorium na Boże Narodzenie* („Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben” - „Gotuj się, Syjonie, czułymi porywy”) wskazywał już Albert Schweitzer. Wskazanie „unisoni e staccato” do obowiązkowej partii skrzypiec (również tu obój dochodzi dopiero w wersji oratoryjnej) podkreśla energiczny charakter arii z jej zdecydowanymi okrzykami „ich will nicht, ich mag nicht” („Ja nie chcę, nie pragnę”).

Teraz Herkules i Cnota łączą się w duecie (część 11), do którego prowadzi krótki recytatyw; instrumentacja na dwie wioly (bez smyczków wyższych rejestrów) przydaje tęsknemu, miłosnemu tekstowi intymności i ciepła.

Skoro wszystkie dotychczasowe recytatywy skomponowane były tylko jako secco z towarzyszeniem continua, to tym większą wagę nadaje komentującym słowom Merkurego w części dwunastej akompaniament smyczków. Chór, który na początku użyczył głosu bogom, teraz, w finale, jako „chór Muz” opiewa chwałę księcia. Kompozycja ma charakter gawoty; pochodzi jeszcze z kötheńskiej kantaty gratulacyjnej BWV 184a (317) i pierwotnie przeznaczona była nie na chór czterogłosowy, lecz na dwa głosy solowe; przypominają jeszcze o tym rozwinięte partie basu wplatanie między powracające na sposób ronda ritornele tutti. O ile chór ten znakomicie nadaje się na radosne zakończenie kantaty „Herkules na rozdrożu”, to gorzej sprawdziłby się jako muzyka otwierająca piątą część *Oratorium na Boże Narodzenie*, i wypada się cieszyć, że Bach w porę odrzucił plan powtórnego jego wykorzystania do ułożonego w tym celu tekstu „Ehre sei dir, Gott, gesungen”.

### Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten - BWV 214

NBA I/36, 91 - CW: ca 27 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
 Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!  
 Klingende Saiten, erfüllet die Luft!  
 Singet itzt Lieder, ihr muntren Poeten!  
 Königin lebe! wird fröhlich geruft.  
 Königin lebe! dies wünschet der Sachse,  
 Königin lebe und blühe und wachse!
2. RECITATIVO [T, b.c.] h-fis C  
 Irena  
 Heut ist der Tag,  
 Wo jeder sich erfreuen mag.  
 Dies ist der frohe Glanz  
 Der Königin Geburtsfests-Stunden,  
 Die Polen, Sachsen und uns ganz  
 In größter Lust und Glück erfunden.  
 Mein Ölbaum  
 Kriegt so Saft als fetten Raum.  
 Er zeigt noch keine falbe Blätter.  
 Mich schreckt kein Sturm, Blitz, trübe Wolken, düstres Wetter.
3. ARIA [S, fl. tr. I, II, b.c.] A  $\frac{3}{4}$   
 Bellona  
 Blast die wohlgegriffnen Flöten,  
 Daß Feind, Lilien, Mond erröten!  
 Schallt mit jauchzendem Gesang!  
 Tönt mit eurem Waffenklang!  
 Dieses Fest erfordert Freuden,  
 Die so Geist als Sinnen weiden.
4. RECITATIVO [S, b.c.] fis-D C  
 Bellona  
 Mein knallendes Metall  
 Der in der Luft erbebenden Kartaunen,  
 Der frohe Schall,  
 Das angenehme Schauen,

Die Lust, die Sachsen itzt empfindt,  
Rührt vieler Menschen Sinnen.  
Mein schimmerndes Gewehr  
Nebst meiner Söhne gleichen Schritten  
Und ihre heldenmäßige Sitten  
Vermehren immer mehr und mehr  
Das heutigen Tages süße Freude.

5. ARIA [A, ob. d'am., b.c.] h  $\frac{3}{8}$

Pallas  
Fromme Musen! meine Glieder!  
Singt nicht längst bekannte Lieder!  
Dieser Tag sei eure Lust!  
Füllt mit Freuden eure Brust!  
Werft so Kiel als Schriften nieder  
Und erfreut euch dreimal wieder!

6. RECITATIVO [A, sm., b.c.] fis-D  $\text{C}$

Pallas  
Unsre Königin im Lande,  
Die der Himmel zu uns sandte,  
Ist der Musen Trost und Schutz.  
Meine Pierinnen wissen,  
Die in Ehrfurcht ihren Saum noch küssen,  
Vor ihr stetes Wohlergehn  
Dank und Pflicht und Ton stets zu erhöh'n.  
Ja, sie wünschen, daß ihr Leben  
Möge lange Lust uns geben.

7. ARIA [B, trba I, sm., b.c.] D  $\frac{2}{4}$

Fama  
Kron und Preis gekrönter Damen,  
Königin! mit deinem Namen  
Füll ich diesen Kreis der Welt.  
Was der Tugend stets gefällt  
Und was nur Heldinnen haben,  
Sein dir angeborne Gaben.

8. RECITATIVO [B, fl. tr. I + II, ob. I, II, b.c.] G-D  $\text{C}$

Fama  
So dringe in das weite Erdenrund  
Mein von der Königin erfüllter Mund!  
Ihr Ruhm soll bis zum Axen  
Des schön gestirnten Himmels wachsen,  
Die Königin der Sachsen und der Polen  
Sei stets des Himmels Schutz empfohlen.  
So stärkt durch sie der Pol  
So vieler Untertanen längst erwünschtes Wohl.  
So soll die Königin noch lange bei uns hier verweilen  
Und spät, ach! spät zum Sternen eilen.

9. CHORUS [obsada jak w 1] D  $\frac{3}{8}$

Irena  
Blüheth, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern!  
Bellona  
Schallet mit Waffen und Wagen und Rädern!  
Pallas  
Singet, ihr Musen! mit völligem Klang!  
Fama et tutti  
Fröhliche Stunden! ihr freudigen Zeiten!  
Gönnt uns noch öfters die güldenen Freuden:  
Königin, lebe, ja lebe noch lang!



Do licznych kantat gratulacyjnych z lat 1733 i 1734 należy także utwór wykonany ósmego grudnia 1733 r. przez będące pod kierownictwem Bacha studenckie Collegium musicum w rocznicę urodzin Marii Józefy, księżnej elektorowej saskiej i królowej polskiej. Ponieważ muzyka takiej kantaty po jednorazowym wykonaniu spełniła swe zadanie, więc Bach - jak w przypadku kantaty 213 - przeniósł później wiele jej części do *Oratorium na Boże Narodzenie*, i stąd stały się szeroko znane. Oto przegląd:

*Kantata dla królowej**Oratorium na Boże Narodzenie*

część

część w numeracji ciągłej  
(w nawiasie część cyklu)

1. „Tönet, ihr Pauken!  
Erschallet, Trompeten”
5. „Fromme Musen, meine  
Glieder”
7. „Kron und Preis gekrönter  
Damen”
9. „Blühet, ihr Linden in  
Sachsen, wie Zedern”

- 1 (I). „Jauchzet, frohlocket,  
auf, preiset die Tage”
- 15 (II). „Frohe Hirten, eilt,  
ach eilet”
- 8 (I). „Großer Herr, o  
starker König”
- 24 (III). „Herrscher des Himmels,  
erhöre das Lallen”

Część trzecia naszej kantaty, choć wszystkie pozostałe chóry i arie z kantaty 213 i 214 Bach wykorzystał ponownie, bądź przewidywał ich ponowne wykorzystanie, została z tego wyłączona. Jest nieprawdopodobne, by stało się tak ze względów estetycznych; nasuwającym się wyjaśnieniem jest, że aria ta znalazła ponowne zastosowanie w jakimś innym, dziś zaginionym dziele, choć dowodów na to nie ma.

Autor tekstu kantaty dla królowej jest nieznany. Wyrażanemu niekiedy przypuszczeniu, że Bach mógł sam ułożyć te wiersze, przeczy spostrzeżenie, że wszystkie trzy arie kantaty zbudowane są według tego samego schematu wiersza: mało prawdopodobne, by Bach zadal sobie ten przymus, nie wyciągając z tego najmniejszych konsekwencji w kompozycji.

Utwór ma zobowiązujący podtytuł „Dramma per musica”, akcji dramatycznej jednak w nim nie ma. Cztery rejestry głosów reprezentują cztery boginie z mitologii antycznej: Bellona, bogini wojny (sopran), Pallas, opiekunka muz i nauki (alt), Irena, bogini pokoju (tenor) i Fama, sława (bas) sławią królową, każda w swej domenie. Nic więcej się nie dzieje.

Tym wspanialsza jest muzyka Bacha, a skoro jest tak niewspółmierna do błahości ówczesnych wierszy, łatwo usłyszeć w niej „*Oratorium na Boże Narodzenie* ze zmienionym tekstem”, Bach bowiem w naszym odczuciu postąpił tu jak ktoś, kto na oficjalną wizytę, miast bukietu kwiatów przynosi prawdziwy klejnot. By to zrozumieć, trzeba uwzględnić, że często już podkreślana ciągłość barokowego obrazu świata, nie znająca żadnych zasadniczych różnic między stylem kościelnym i świeckim, również we władzy książęcej nie widziała ludzkiego despotyzmu, lecz urzeczywistnianie woli Bożej na ziemi. Jest więc raczej różnicą rangi, a nie różnicą zasadniczą, jeśli w arii z trąbką sławniona jest „królowa” Polski, a w *Oratorium na Boże Narodzenie* sławiony jest „król mocny” Jezus.

Choć większość części tej kantaty jest nam znajoma z *Oratorium na Boże Narodzenie*, to jednak okazuje się, że poglądowość inwencji muzycznej niekiedy jasno wynika dopiero z oryginalnego tekstu. Tak więc kolejność wejść kotły - trąbki - smyczki w chórze wstępnym

zawdzięcza swą genezę tekstowi kantaty dla królowej wzywającemu kolejno „Pauken”, „Trompeten” i „klingende Saiten” („kotły”, „trąbki” i „dźwięczne struny”) do wystawiania królowej. Chór ten, formą da capo spokrewniony z arią, wielokrotnym dominowaniem na przemian orkiestry (z wbudowanym chórem) i chóru (z instrumentami colla parte lub akompaniującymi) oraz swymi imponującymi rozmiarami pokazuje wielką różnorodność sposobów kształtowania, którymi posługuje się Bach na szczytach swego kunsztu.

W czterech recytatywach dzieła swe życzenia wyraża każda z czterech mitologicznych postaci, Irena i Bellona w secco z towarzyszeniem continua (część 2 i 4), podmałowanym miejscami przez continuo dramatycznymi figuracjami, natomiast Pallas z towarzyszeniem smyczków, a Fama z towarzyszeniem dętych instrumentów drewnianych (część 6 i 8). Jednak podczas gdy Irena zadowala się swym recytatywem, każdy z recytatywów pozostałych śpiewaków poprzedzony jest arią. Rozumie się przy tym samo przez się, że tekst „Blast die wohlgegriffnen Flöten” („Dmijcie w dobrze dęte flety”, część 3) należało zinstrumentować fletami: bogini wojny wzywa dziś do świętowania, a nie do wojny. Równie oczywistym jest, że tekst „Kron und Preis gekrönter Damen” („Korono i chlubo ukoronowanych dam”), obietnicę Famy rozgłaszania sławy królowej na cały świat, należało zilustrować trąbkami (część 7). Natomiast w części piątej - wezwaniu Pallas (Ateny) do muz, by w święto królowej nie bawiły się „dawno znanymi piosnkami” („längst bekannten Liedern”), lecz radowały się ze spontanicznym zapalem - akompaniuje obój miłosny; dopiero *Oratorium na Boże Narodzenie* przydziela tej arii pasterski instrument, flet.

Wreszcie końcowy chór jest tańcem o przejrzystym periodycznym układzie. Jego 6 x 16 = 96 taktów ujawnia dwuczęściową budowę: każda z części ma 48 taktów, w obu przypadkach przebiegających w ten sam sposób: po odcinku instrumentalnym (*a* bądź *b*) następuje odcinek chórowy utrzymany w swobodnej polifonii (*x* bądź *y*) z wchodzącymi kolejno głosami (solistów?), a potem chór wbudowany w powtórzenie odcinka instrumentalnego, tak iż powstaje następujący schemat formalny:

|                |              |              |
|----------------|--------------|--------------|
| część:         | A            | B            |
| odcinki:       | a x a + chór | b y b + chór |
| liczba taktów: | 16 16 16     | 16 16 16     |

### Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen - BWV 215

NBA I/37, 87 - CW: ca 37 min.

1. CORO [chór I: S, A, T, B; chór II: S, A, T, B;

trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

D 3

Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen,  
Weil Gott den Thron deines Königs erhält.

Fröhliches Land,

Danke dem Himmel und küsse die Hand,

Die deine Wohlfahrt noch täglich läßt wachsen

Und deine Bürger in Sicherheit stellt.

2. RECITATIVO [T, ob. I, II, b.c.]

h-D C

Wie können wir, großmächtigster August,

Die unverfälschten Triebe

Von unsrer Ehrfurcht, Treu und Liebe

Dir anders als mit größter Lust

Zu deinen Füßen legen?

- Fließt nicht durch deine Vaterhand  
 Auf unser Land  
 Des Himmels Gnadensegen  
 Mit reichen Strömen zu?  
 Und trifft nicht unsre Hoffnung ein,  
 Wir würden noch zu unsrer Ruh  
 In deiner Huld, in deinem Wesen  
 Des großen Vaters Bild und seine Taten lesen?
3. ARIA [T; sm. + ob. d'am. I, II; b.c.] G C  
 Freilich trotz Augustus' Name,  
 Ein so edler Götter Same,  
 Alle Macht der Sterblichkeit.  
     Und die Bürger der Provinzen  
     Solcher tugendhaften Prinzen  
     Leben in der güldnen Zeit.
4. RECITATIVO [B, b.c.] e-A C  
 Was hat dich sonst, Sarmatien, bewogen,  
 Daß du vor deinen Königsthron  
 Den sächsischen Piast,  
 Des großen Augusts würdigen Sohn,  
 Hast allen andern fürgezogen?  
 Nicht nur der Glanz durchlauchter Ahnen,  
 Nicht seiner Länder Macht,  
 Nein! sondern seiner Tugend Pracht  
 Reiß aller deiner Untertanen  
 Und so verschiedner Völker Sinn  
 Mehr ihn allein,  
 Als seines Stammes Glanz und angeerbten Schein,  
 Fußfällig anzubeten hin.  
 Zwar Neid und Eifersucht,  
 Die leider! oft das Gold der Kronen  
 Noch weniger als Blei und Eisen schonen,  
 Sind noch ergrimmt auf dich, o großer König!  
 Und haben deinem Wohl geflucht.  
 Jedoch ihr Fluch verwandelt sich in Segen,  
 Und ihre Wut  
 Ist wahrlich viel zu wenig,  
 Ein Glücke, das auf Felsen ruht,  
 Im mindesten zu bewegen.
5. ARIA [B, ob. I, sm., b.c.] A §  
 Rase nur, verwegner Schwarm,  
 In dein eignes Eingeweide!  
     Wasche nur den frechen Arm  
     Voller Wut  
     In unschuldger Brüder Blut,  
     Uns zum Abscheu, dir zum Leide!  
     Weil das Gift  
     Und der Grimm von deinem Neide  
     Dich mehr als Augustum trifft.
6. RECITATIVO [S, fl. tr. I, II, b.c.] fis-h C  
 Ja, ja!  
 Gott ist uns noch mit seiner Hülfe nah  
 Und schützt Augustens Thron.  
 Er macht, daß der gesamte Norden  
 Durch seine Königswahl befriedigt worden.  
 Wird nicht der Ostsee schon

- Durch der besieigten Weichsel Mund  
 Augustus' Reich  
 Zugleich  
 Mit seinen Waffen kund?  
 Und lässet er nicht jene Stadt,  
 Die sich so lang ihm widersetzet hat,  
 Mehr seine Huld als seinen Zorn empfinden?  
 Das macht, ihm ist es eine Lust,  
 Der Untertanen Brust  
 Durch Liebe mehr denn Zwang zu binden.
7. ARIA [S, fl. tr. I + II, ob. d'am., violini + violetta] h  $\frac{2}{4}$   
 Durch die von Eifer entflammeten Waffen  
 Feinde bestrafen,  
 Bringt zwar manchem Ehr und Ruhm;  
 Aber die Bosheit mit Wohltat vergelten,  
 Ist nur der Helden,  
 Ist Augustens Eigentum.
8. RECITATIVO [S, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] A-G C  
 Tenor  
 Laß doch, o teurer Landesvater, zu,  
 Daß unsre Musenschar  
 Den Tag, der dir so glücklich ist gewesen,  
 An dem im vorgehen Jahr  
 Sarmatien zum König dich erlesen,  
 In ihrer unschuldvollen Ruh  
 Verehren und besingen dürfe.  
 Bas  
 Zu einer Zeit,  
 Da alles um uns blitzt und kracht,  
 Ja, da der Franzen Macht  
 (Die doch so vielmal schon gedämpft worden)  
 Von Süden und von Norden  
 Auch unserm Vaterland mit Schwert und Feuer dräut,  
 Kann diese Stadt so glücklich sein,  
 Dich, mächtigsten Schutzgott unsrer Linden,  
 Und zwar dich nicht allein,  
 Auch dein Gemahl, des Landes Sonne,  
 Der Untertanen Trost und Wonne,  
 In ihrem Schoß zu finden.  
 Sopran  
 Wie sollte sich bei so viel Wohlergehn  
 Der Pindus nicht vergnügt und glücklich sehn!  
 trzy glosy razem  
 Himmel! laß dem Neid zu Trutz  
 Unter solchem Götterschutz  
 Sich die Wohlfahrt unsrer Zeiten  
 In viel tausend Zweige breiten!
9. CORO [chór I + II: S, A, T, B, trba I-III, timp.,  
 fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] D  $\frac{6}{8}$   
 Stifter der Reiche, Beherrscher der Kronen,  
 Baue den Thron, den Augustus besitzt!  
 Ziere sein Haus  
 Mit unvergänglichem Wohlergehn aus!  
 Laß uns die Länder in Friede bewohnen,  
 Die er mit Recht und mit Gnade beschützt.

O zewnętrznych okolicznościach, które doprowadziły do skomponowania i wykonania kantaty, jesteśmy tym razem nadzwyczaj dobrze poinformowani, a Kritischer Bericht NBA (Werner Neumann) podaje sugestywny opis wydarzeń.

August III, elektor saski i król polski, zapowiedział - najwyraźniej niespodziewanie - swe przybycie wraz z małżonką na okres od drugiego do szóstego października 1734 r. do Lipska, a ponieważ piątego października wypadła właśnie pierwsza rocznica jego wyboru na króla Polski, więc studenci lipskiego uniwersytetu postanowili ofiarować mu w tym dniu wieczorną muzykę połączoną z pochodem z pochodniami. Tekst ułożył magister lipskiego uniwersytetu Johann Christoph Clauder; Bach skomponował muzykę - miał na to chyba nie więcej niż trzy dni czasu. Plastyczny obraz przebiegu uroczystości podaje lipski kronikarz miejski Salomon Riemer:

„Okolo 9-tej godziny wieczorem zegrali Jego Królewskiej Mości tutejsi studenci wiernopoddaniczą muzykę wieczorną z trąbkami i kotłami, którą pan kapelmistrz Joh. Sebastian Bach, kantor u Św. Tom., skomponował. Przy tym sześciolet studentów same woskowe pochodnie niosło, a czterech hrabiów jako marszałków [dworu] muzykę wprowadzało. Pochód wyszedł od tablicy ogłoszeń przez Ritter Strasse, Brühl Strasse i Catharinen Strasse ku królewskiej kwaterze; gdy muzycy do wagi doszli, weszli na nią trębacze i kotliści, jako też z ratusza chórzyci. Przy wręczaniu kantaty [Carmen] zostało czterech hrabiów dopuszczonych do ucałowania ręki, po czym Jego Królewska Mość wraz z tegoż Królewską Małżonką i Królewiczem, jak długo muzyka trwała, od okna nie odeszli, lecz najlaskawiej teje wysłuchali, a Jego Królewskiej Mości do serca przypadała.”

Co prawda następnego dnia na radość z sukcesu padł cień: pierwszy trębacz Bacha, miejski piszczyk Gottfried Reiche, zmarł na apopleksję, której przyczyną miał być nadmierny wysiłek i dym pochodni podczas „królewskiej musique”.

Tekst, tym razem nie włożony w usta orszaku antycznych bóstw bądź pasterzy, nawiązuje bezpośrednio do wydarzeń minionych miesięcy: po śmierci Augusta Mocnego jego następcą na elektorskim tronie Saksonii został co prawda znów wybrany także na króla Polski, lecz przeciwstawiono mu antykróla w osobie Stanisława Leszczyńskiego, którego należało najpierw pokonać. Leszczyński schronił się w Gdańsku, i z kapitulacją tego miasta szóstego lipca 1734 r. wynik zamieszek rozstrzygnięty został na korzyść Augusta III. Jest zrozumiałe, że wydarzenia sprzed paru tylko miesięcy znalazły wyraz w tekście kantaty: pierwsze trzy części wychwalają szczęście, które stało się udziałem Saksonii za pośrednictwem jej króla; potem spojrzenie przenoszone jest na przyczyny: Augusta III wyróżniało, jak się dowiadujemy, nie tylko jego pochodzenie, lecz także jego własna cnota. Ale niebezpieczeństwa nie każą na siebie czekać: takie powołanie rodzi zawistników, którzy co prawda nic nie mogą wskórać (część 5). Trzecia para recytatywów - aria jeszcze dokładniej nawiązuje do wydarzeń ostatnich miesięcy: „Północ cała” („Der gesamte Norden”), „pokonana Wisła” („die besiegte Weichsel”) i Gdańsk, „owe miasto, które tak długo mu się opierało” („jene Stadt, die sich so lang ihm widersetzet hat”) poznały zbrojną potęgę Augusta, ale też i jego łaskę; król bowiem nie karze, lecz odpłaca „złość dobrocią” („Bosheit mit Wohltat” - część 7). Następuje zwrócenie się do samego władcy, złożenie mu podziękowań, i wreszcie zwrócenie się do niebios o przyszlą opiekę.

Tekst nie wychodzi więc ponad wychwalające władców pochlebstwa, do których jesteśmy w poezji baroku przyzwyczajeni, przydają mu jednak świeżości nawiązania do historycznych wydarzeń tamtych dni.

Wobec krótkiego terminu, w jakim Bach musiał ukończyć kompozycję, nasuwa się przypuszczenie, że do nowej kantaty zostało także włączone coś skomponowanego wcześniej. Co prawda nigdzie nie można tego wykazać w zachowanych kompozycjach i nawet tak skuteczna skądinąd metoda wykazywania parodiowych związków z kompozycjami zaginionymi (których tekst się zachował) na podstawie budowy wiersza, tu zawodzi: widocznie Bach nie miał już okazji przedyskutować z magistrem Clauderem przed ukończeniem tekstu szczegółów postępowania przy parodii, jak to zwykle czynił z Picandrem.

Mimo to Wernerowi Neumannowi udało się wskazać pierwowzór wstępnego chóru: jest to chór „Es lebe der König, der Vater im Lande” z kantaty o takimż tytule (BWV Anh. I 11), którą Bach wykonał z Collegium musicum trzeciego sierpnia 1732 r. na imieniny Augusta Mocnego - wówczas co prawda nie w obecności dworu. Utwór ten, ze swym podwójnym (ośmiogłosowym) chórem i wspaniałą instrumentacją z trąbkami, kotłami, fletami, obojami, smyczkami i continuo, wypełniał wszystkie warunki, jakie powinien był spełniać utwór przeznaczony do wykonania na wolnym powietrzu w obecności króla, jedynie odmienna budowa strof wymagała rozlicznych zmian w prowadzeniu głosów. Zaraz więc na początku sylaba przedtaktu musiała zostać wydłużona. Początek części wokalne początkowo brzmiał (sopran + alt unisono, tenor i bas o oktawę niżej):



Z tego powstało:



Dopiero w dziesięć lat później, gdy Bach ukończył *Mszę h-moll*, część ta, jako „Ossanna”, otrzymała znów pierwotną i znaną nam dziś z tego wielkiego dzieła formę motywu początkowego.

W częściach potem następujących Bach rezygnuje co prawda z zachowania podwójnego chóru głosów wokalnych; ogranicza się do trzech wokalnych solistów (sopran, tenor, bas), a w końcowym chórze zbiera wszystkich śpiewaków w jeden czterogłosowy chór. Instrumentarium jest jednak wyposażone bogato, stosownie do okazji, a z czterech recytatywów też tylko jeden skomponowany jest jako *secco*\*, dwa dalsze zaś jako nacechowane motywem *accompagnato* z towarzyszeniem obojów bądź fletów, a ostatni, inwokacja do króla, nawet z powołaniem wszystkich instrumentów na przemian.

\* Pierwsze zdanie tego recytatywu (część 4) może zainteresować polskiego czytelnika: „Cóż cię więc Sarmacja skłoniło, żeś na swój królewski tron saksońskiego Piasta, godnego syna wielkiego Augusta, na wszystkich przełożyła?” (przyt. tłum.).

Arie są pieczołowicie dobrane. Odświętnie radosna melodia „Freilich trotzt Augustus Name” („Oprze się Augusta imię”) części trzeciej jest natchnioną pieśnią pochwalną na cześć króla (długo wytrzymywana sylaba początkowa pozwala znów domyślać się ukrytych związków parodiowych), podczas gdy do słów „Rase nur, verwegner Schwarm” („Wściekaj się, zuchwała zgrajo” - część 5) rozbrzmiewa prawdziwie szydercza pieśń przeciwko wrogom króla. Wskazanie Bacha „Presto” i zalecenie dla oboju „staccato sempre” wyraźnie poświadczają taki zamiar.

Całkiem inaczej przedstawia się część siódma, trzecia i ostatnia aria kantaty wysławiająca łaskę królewską. Już niezwykła instrumentacja z obligatoryjnym fletem (obsadzonym podwójnie), sopranem wzmocnionym obojem miłosnym, oraz głosem dolnym zwanym wówczas „Bassettchen” obsadzonym przez skrzypce i wiolettę (rodzaj altówki), pozwala dostrzec, o co tu Bachowi chodzi: nie ma fundamentu continua, symbolu „stania dwiema nogami na ziemi”, bowiem „odpłacanie złości dobrocią” jest całkowicie niezemską cechą (370). Arię tę wykorzystał Bach później ponownie w *Oratorium na Boże Narodzenie* do tekstu „Erleucht auch meine finstre Sinnen” („Oświeć także me ciemne zmysły”), tym razem z continuo, dla którego co prawda przewidziana została obsada słabsza niż dla części pozostałych.

W końcowym holdzie występują najpierw w części ósmej, w recytatywie accompagnato, kolejno tenor, bas i sopran, łącząc się potem w ariosowym tercecie, by błagać o opiekę niebios, nim wszyscy wykonawcy połączą się w hymniczną końcową modlitwie skomponowanej przeważnie homofonicznie, w formie ronda (A B A B' A), do słów „Stifter der Reiche, Beherrscher der Kronen” („O twórcu królestw, koron ty władco”).

### Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten - BWV 207a

NBA I/37, 3 - CW: ca 31 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II, taille, sm., b.c.]

D §

Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten,  
Ihr donnernden Pauken, erhebet den Knall!  
Reizende Saiten, ergötzet das Ohr,  
Suchet auf Flöten das Schönste zu finden,  
Erfüllet mit lieblichem Schall  
Unsre so süße als grünende Linden  
Und unser frohes Musenchor!

2. RECITATIVO [T, b.c.]

h-fis C

Die stille Pleiße spielt  
Mit ihren kleinen Wellen.  
Das grüne Ufer fühlt  
Itzt gleichsam neue Kräfte  
Und doppelt innre rege Säfte.  
Es prangt mit weichem Moos und Klee;  
Dort blühet manche schöne Blume,  
Hier hebt zur Flora großem Ruhme  
Sich eine Pflanze in die Höh  
Und will den Wachstum zeigen.  
Der Pallas holder Hain  
Sucht sich in Schmuck und Schimmer zu erneun.  
Die Castalinnen singen Lieder,  
Die Nymphen gehen hin und wieder  
Und wollen hier und dort bei unsern Linden,  
Und was? den angenehmen Ort

Ihres schönsten Gegenstandes finden.  
Denn dieser Tag bringt allen Lust;  
Doch in der Sachsen Brust  
Geht diese Lust am allerstärksten fort.

3. ARIA [T, ob. d'am. I, sm., b.c.]

h ♯

Augustus' Namenstages Schimmer  
Verklärt der Sachsen Angesicht.  
Gott schützt die frommen Sachsen immer,  
Denn unsers Landesvaters Zimmer  
Prangt heut in neuen Glückes Strahlen,  
Die soll itzt unsre Ehrfurcht malen  
Bei dem erwünschten Namenslicht.

4. RECITATIVO [S, B, b.c.]

G-A C

Sopran  
Augustus' Wohl  
Ist der treuen Sachsen Wohlergehn;  
Bas  
Augustus' Arm beschützt  
Der Sachsen grüne Weiden,  
Sopran  
Die Elbe nützt  
Dem Kaufmann mit so vielen Freuden;  
Bas  
Des Hofes Pracht und Flor  
Stellt uns Augustus' Glücke vor;  
Sopran  
Die Untertanen sehn  
An jedem Ort ihr Wohlergehn;  
Bas  
Des Mavors heller Stahl muß alle Feinde schrecken,  
Um uns vor allem Unglück zu bedecken.  
Sopran  
Drum freut sich heute der Merkur  
Mit seinen weisen Söhnen  
Und findt bei diesen Freudentönen  
Der ersten güldnen Zeiten Spur.  
Bas  
Augustus mehrt das Reich.  
Sopran  
Irenens Lorbeer wird nie bleich;  
oba glosy  
Die Linden wollen schöner grünen,  
Um uns mit ihrem Flor  
Bei diesem hohen Namenstag zu dienen.  
5. ARIA [S, B, b.c.] + RITORNELLO [trba I, II,  
ob. d'am. I + II + taille, sm., b.c.]

D C

Bas  
Mich kann die süße Ruhe laben,  
Sopran  
Ich kann hier mein Vergnügen haben,  
oba glosy  
Wir beide stehn hier höchst beglückt.  
Bas  
Denn unsre fette Saaten lachen  
Und können viel Vergnügen machen,  
Weil sie kein Feind und Wetter drückt.  
Sopran  
Wo solche holde Stunden kommen,  
Da hat das Glücke zugenommen,  
Das uns der heitre Himmel schickt.



6. RECITATIVO [A, b.c.] A-G C  
 Augustus schützt die frohen Felder,  
 Augustus liebt die grünen Wälder,  
 Wenn sein erhabner Mut  
 Im Jagen niemals eher ruht,  
 Bis er ein schönes Tier gefällt.  
 Der Landmann sieht mit Lust  
 Auf seinem Acker schöne Garben.  
 Ihm ist stets wohl bewußt,  
 Wie keiner darf in Sachsen darben,  
 Wer sich nur in sein Glücke findt  
 Und seine Kräfte recht ergründt.
7. ARIA [A, fl. tr. I, II, v. I + II + va, b.c.] G 3  
 Preiset, späte Folgezeiten,  
 Nebst dem gütigen Geschick  
 Des Augustus großes Glück.  
 Denn in des Monarchen Taten  
 Könnt ihr Sachsen Wohl erraten;  
 Mann kann aus dem Schimmer lesen,  
 Wer Augustus sei gewesen.
8. RECITATIVO [S, A, T, B; sm. + ob. d'am. I, II, taille; b.c.] D-D C  
 Tenor  
 Ihr Fröhlichen, herbei!  
 Erblickt, ihr Sachsen und ihr große Staaten,  
 Aus Augustus' holden Taten,  
 Was Weisheit und auch Stärke sei.  
 Sein allzeit starker Arm stützt teils Sarmatien,  
 Teils auch der Sachsen Wohlergehn.  
 Wir sehen als getreue Untertanen  
 Durch Weisheit die vor uns erlangte Friedensfahne.  
 Wie sehr er uns liebet,  
 Wie mächtig er die Sachsen stets geschützet,  
 Zeigt dessen Säbels Stahl, der vor uns Sachsen blitzet.  
 Wir können unsern Landesvater  
 Als einen Held und Siegesrater  
 In dem großmächtigsten August  
 Mit heißer Ehrfurcht itzt verehren  
 Und unsre Wünsche mehren.  
 Bas  
 Ja, ja, ihr starken Helden, seht  
 Der Sachsen unerschöpfte Kräfte  
 Und ihren hohen Schutzgott an  
 Und Sachsens Rautensäfte!  
 Itzt soll der Saiten Ton  
 Die frohe Lust ausdrücken,  
 Denn des Augustus fester Thron  
 Muß uns allzeit beglücken.  
 Sopran  
 Augustus gibt uns steten Schatten,  
 Der aller Sachsen und Sarmaten Glück erhält,  
 Der stete Augenmerk der Welt,  
 Den alle Augen hatten.  
 Alt  
 O heitres, hohes Namenslicht!  
 O Name, der die Freude mehrt!  
 O allerwünschtes Angedenken,  
 Wie stärkst du unsre Pflicht!

Ihr frohe Wünsche und ihr starke Freuden, steigt!  
Die Pleiße sucht durch ihr Bezeigen  
Die Linden in so jungen Zweigen  
Der schönen Stunden Lust und Wohl zu krön'  
Und zu erhöh'n.

9. CHORUS [obsada jak w 1]

D 2

August lebe,  
Lebe, König!  
O Augustus, unser Schutz,  
Sei der starren Feinde Trutz,  
Lebe lange deinem Land,  
Gott schütz' deinen Geist und Hand,  
So muß durch Augustus' Leben  
Unsers Sachsens Wohl bestehn,  
So darf sich kein Feind erheben  
Wider unser Wohlergehn.

DODATEK: MARCHE [trba I-III, timp., sm. + d. drewn., b.c.]

D c

Kantata, której przeznaczenie na imieniny elektora saskiego i króla polskiego widoczne jest w części trzeciej\*, została wykonana trzeciego sierpnia, przypuszczalnie w roku 1735 (bądź rok wcześniej lub później). W większości swych części jest ona parodią kantaty 207 z roku 1726; jedynie druga, czwarta i szósta część to utwory nowe. Przed nieznanym autorem tekstu stanęło zatem zadanie utrzymania się w schemacie tekstu dzieła już istniejącego - zadanie, z którego poeta wywiązał się wprawdzie dość zręcznie, nie dostarczył jednak tekstu, który przekroczyłby miarę zwykłej użyteczności i osiągnął znaczącą wartość poetycką.

Utwór, choć nie widać w nim właściwej akcji, należy do typu „dramma per musica”: części śpiewane przez solistów, obramowane dwiema częściami chórowymi o pełnej obsadzie głosów, wychwalają nadzwyczajne przymioty monarchy i będące ich konsekwencją szczęście poddanych. Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z postaciami mitologicznymi lub alegorycznymi, których tożsamość mógłby nam ujawnić wydrukowany tekst, gdyby egzemplarz jego się zachował. Bez niego można co najwyżej przypuszczać, że sopran ma być może przedstawiać Pokój (Irenę? - por. część 4), bas - Wojnę („Mavors” = Mars? - por. część 4), tenor - być może Mądrość (Apollo? - por. część 8), ale też może miasto Lipsk (por. część 2); wymienione są jednak także rzeki (Pleissa w części 2 i 8, Łaba w części 4) i bóg Merkury (w części 4), tak więc do pomyslenia mogłyby też być zupełnie inne postacie. Najmniej wyraźna jest funkcja alcisty, w którym można się doszukiwać to bóstwa lasów i polowania (część 6), to przyszelej sławy (część 7).

Części 1, 3, 5, 7-9 przejęte zostały z kantaty 207 (701) i w zasadzie zmienione zostały tylko tak dalece, jak tego wymagało podłożenie nowego tekstu. W części trzeciej do smyczków doszedł jeszcze obój, służący jednak w gruncie rzeczy jako wzmocnienie tutti pierwszych skrzypiec. Części recytatywowe: druga, czwarta i szósta, są kompozycjami nowymi; wszystkim trzem towarzyszy tylko continuo, jednakże w części drugiej wzbogacone charakterystycznymi instrumentalnymi figurami przedstawiającymi fale „spokojnej Pleissy”, a w części czwartej motywicznymi interludiami continua dla zaznaczenia cesur w śpiewie.

Prawdopodobnie dopiero na wykonanie tej kantaty Bach dokomponował też marsza - wymagającego od grających na pewno znacznego wysiłku - nie należącego właściwie do

\* Pierwsze zdanie tej części brzmi: „Blask imienin Augusta opromienia Sasów oblicze.” (przyp. tłum.).

kantaty, lecz wykorzystanego przypuszczalnie jako muzyka do uroczystego pochodu, takiego, jaki nam opisano w związku z wykonaniem kantaty 215.

### Schleicht, spielende Wellen - BWV 206

NBA I/36, 159 - CW: ca 43 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.] D 3  
 Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde!  
 Nein, rauschet geschwinde,  
 Daß Ufer und Klippe zum öftern erklingt!  
 Die Freude, die unsere Fluten erreget,  
 Die jegliche Welle zum Rauschen beweget,  
 Durchreißet die Dämme,  
 Worein sie Verwundung und Schüchternheit zwingt.
2. RECITATIVO [B, b.c.] A-A C  
 Wisla  
 O glückliche Veränderung!  
 Mein Fluß, der neulich /immer/ dem Cocytus gliche,  
 Weil er von toten Leichen  
 Und ganz zerstückten Körpern langsam schliche,  
 Wird nun nicht dem Alpheus weichen,  
 Der das gesegnete Arkadien benetzte.  
 Des Rostes mürber Zahn  
 Frißt die verworfnen Waffen an,  
 Die jüngst des Himmels harter Schluß /Die stets der Zwietracht tolle Wu/  
 Auf meiner Völker /Bürger/ Nacken wetzte.  
 Wer bringt mir aber dieses Glücke?  
 August,  
 Der Untertanen Lust,  
 Der Schutzgott seiner Lande,  
 Vor dessen Zeppter ich mich bücke,  
 Und dessen Huld für mich alleine wacht,  
 Bringt dieses Werk zum Stande.  
 Drum singt ein jeder, der mein Wasser trinkt:
3. ARIA [B, sm., b.c.] A 2  
 Wisla  
 Schluß des Janustempels Türen,  
 Unsre Herzen öffnen wir.  
 Nächst den dir getanen Schwüren  
 Treibt allein, Herr, deine Güte  
 Unser reuiges /kindliches/ Gemüte  
 Zum Gehorsam gegen dir.
4. RECITATIVO [T, b.c.] fis-h C  
 Laba  
 So recht! beglückter Weichselstrom!  
 Dein Schluß ist lobenswert,  
 Wenn deine Treue nur /stets/ mit meinen Wünschen stimmt,  
 An meine Liebe denkt  
 Und nicht etwann mir gar den König nimmt.  
 /Da mir es itzt den König wieder nimmt./  
 Geborgt ist nicht geschenkt;  
 Du hast den gütigsten August von mir begehrt,  
 Des holde Mienen  
 Das Bild des großen Vaters weisen,  
 Den hab ich dir geliehn,

- Verehren und bewundern sollt du ihn,  
 Nicht gar aus meinem Schoß und Armen reißen.  
 Dies schwöre ich,  
 O Herr! bei deines Vaters Asche,  
 Bei deinen Siegs- und Ehrenbühen.  
 Eh sollen meine Wasser sich  
 Noch mit dem reichen Ganges mischen  
 Und ihren Ursprung nicht mehr wissen.  
 Eh soll der Malabar  
 An meinen Ufern fischen,  
 Eh ich will ganz und gar  
 Dich, teuerster Augustus, missen.
5. ARIA [T, v. I solo, b.c.] h g  
 Laba  
 Jede Woge meiner Wellen  
 Ruft das göldne Wort August!  
 Seht, Tritonen, muntre Söhne,  
 Wie von nie gespürter Lust  
 Meines Reiches Fluten schwellen,  
 Wenn in dem Zurückprallen  
 Dieses Namens süße Töne  
 Hundertfältig widerschallen.
6. RECITATIVO [A, b.c.] D-fis C  
 Dunaj  
 Ich nehm zugleich an deiner Freude teil,  
 Betagter Vater vieler Flüsse!  
 Denn wisse,  
 Daß ich ein großes Recht auch mit an deinem Helden habe.  
 Zwar blick ich nicht dein Heil,  
 So dir dein Salomo gebiert,  
 Mit scheelen Augen an,  
 Weil Karlens Hand,  
 Des Himmels seltne Gabe,  
 Bei uns den Reichsstab führt.  
 Wem aber ist wohl unbekannt,  
 Wie noch die Wurzel jener Lust,  
 Die deinem gütigsten Trajan  
 Von dem Genuß der holden Josephine  
 Allein bewußt,  
 An meinen Ufern grüne?
7. ARIA [A, ob. d'am. I, II, b.c.] fis C  
 Dunaj  
 Reis von Habsburgs hohem Stamme,  
 Deiner Tugend helle Flamme  
 Kennt, bewundert, rühmt mein Strand.  
 Du stammst von den Lorbeerzweigen,  
 Drum muß deiner Ehe Band  
 Auch den fruchtbarn Lorbeern gleichen.
8. RECITATIVO [S, b.c.] A-e C  
 Pleissa  
 Verzeiht,  
 Bemooste Häupter starker Ströme,  
 Wenn eine Nympe euren Streit  
 Und euer Reden störet.  
 Der Streit ist ganz gerecht;  
 Die Sache groß und kostbar, die ihn nähret.  
 Mir ist ja wohl Lust

Annoch bewußt,  
 Und meiner Nymphen frohes Scherzen,  
 So wir bei unsers Siegeshelden Ankunft spürten,  
 Der da verdient,  
 Daß alle Untertanen ihre Herzen,  
 Denn Hekatomben sind zu schlecht,  
 Ihm her zu einem Opfer führten.  
 Doch hört, was sich mein Mund erkühnt,  
 Euch vorzusagen:  
 Du, dessen Flut der Inn und Lech vermehren,  
 Du sollt mit uns dies Königspaar verehren,  
 Doch uns dasselbe gänzlich überlassen.  
 Ihr beiden ändern sollt euch brüderlich vertragen  
 Und, müßt ihr diese doppelte Regierungssonne  
 Auf eine Zeit, doch wechselsweis, entbehren,  
 Euch in Geduld und Hoffnung fassen.

## 9. ARIA [S, fl. tr. I-III, b.c.]

G C

Pleissa

Hört doch! Der sanften Flöten Chor  
 Erfreut die Brust, ergötzt das Ohr.  
 Der unzertrennten Eintracht Stärke  
 Macht diese nette Harmonie  
 Und tut noch größte Wunderwerke;  
 Dies merkt und stimmt doch auch wie sie.

## 10. RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.]

e-D C

Wisla

Ich muß, ich will gehorsam sein.

Łaba

Mir geht die Trennung bitter ein,

Doch meines König Wink /deines Ufers Wohl/ gebietet meinen Willen.

Dunaj

Und ich bin fertig, euren Wunsch,

Soviel mir möglich, zu erfüllen.

Pleissa

So krönt die Eintracht euren Schluß. Doch schaut,

Wie kommt's, daß man an eueren Gestaden

So viel Altäre heute baut?

Was soll das Tanzen der Najaden?

Ach! irr ich nicht,

So sieht man heut /seh ich, wie/ das längst gewünschte Licht

In frohem Glanze glühen, /Durch einen Glanz mich rühret,/

Das unsre Lust, /Von dem August,/

Den gütigsten August, /Der Erden süße Lust,/

Der Welt und uns geliehen. /Den teuren Namen führet./

Ei! nun wohlan!

Da uns Gelegenheit und Zeit

Die Hände beut,

So stimmt mit mir noch einmal an:

## 11. CHORUS [obsada jak w 1]

D  $\frac{12}{8}$ 

Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte

Beschirme dein Leben, drchlauchter August!

So viel sich nur Tropfen in heutigen Stunden

In unsern bemoosten Kanälen befunden,

Umfange beständig dein hohes Gemüte

Vergnügen und Lust!

Historia powstania tej kantaty jest dość skomplikowana. Według wszelkich danych, Bach pierwotnie chciał wykonać swą kompozycję siódmego października 1734 r. z okazji rocznicy urodzin króla, odłożył ją jednak, gdy stało się wiadome, że królewska para spędzi w Lipsku kilka dni poprzedzających dzień urodzin - na tę okoliczność Bach wykonał wtedy skomponowaną naprędce kantatę 215 (682-). Dopiero dwa lata później, być może na siódmego października 1736 r., Bach dokończył i wykonał odłożone dzieło, a prawdopodobnie kilka lat później (1740?) powtórzył je z nieznacznymi zmianami tekstu na imieniny króla.

Utwór zamierzony jest jako „dramma per musica”. W skromnej akcji udział biorą cztery rzeki, jako upersonifikowane przedstawicielki swych krajów bądź miast: Wisła (Polska), Łaba (Saksonia), Dunaj (Austria: Maria Józefa, małżonka Augusta III, była księżniczką austriacką) i Pleissa (Lipsk). Wisła, Łaba i Dunaj przedstawiają swe racje, dla których chciałyby mieć króla dla siebie; na koniec Pleissa załagadza spór: rozstrzyga, iż Dunaj może co prawda czcić królewską parę, powinien jednak ją pozostawić pozostałym rzekom; Wisła i Łaba powinny dzielić się na przemian obecnością władcy. Z ciężkim sercem poddają się rzeki sędziowskiemu wyrokowi i w chórze łączą się w hołdzie dla panującego.

Nieznany poeta nakreślił tu więc oryginalną co prawda, lecz w swym przebiegu niekoniecznie zapierającą dech akcję, za to kompozycja Bacha jest niezwykle bogata w muzyczne piękno.

Odświeżona obsada z trąbkami, kotłami, fletami poprzecznymi, obojami, smyczkami, continuum i czterema głosami wokalnymi każe myśleć - mimo iż urodziny księcia elektora przypadają na późną porę roku (7 października) - o wykonaniu na wolnym powietrzu. W obramowaniu dwóch szeroko zakrojonych chórów, każdej z rzek przydzielona jest para recytatyw - aria, przy czym rejestry głosów wokalnych wnoszą się od basu przez tenor i alt do sopranu, po czym akcję kończy recytatyw wszystkich czterech solistów (znów w kolejności wznoszących się rejestrów głosów) prowadząc zarazem do finałowego chóru.

Również porządek tonacji o tyle podąża za akcją, że w ramach tonacji podstawowej D-dur (części krańcowe), najpierw spierającym się rzekom przydzielony zostaje zakres tonacji dominanty i tonacji równoległych A-h-fis, podczas gdy wyrok sądu Pleissy w subdominantowym G-dur znamionuje zwrot akcji i zarazem przebiegu modulacji.

Chór wstępny jest oryginalnym obrazem dźwiękowym szumiących rzek, którego dynamiczne kontrasty, zwiastowane już na wstępie, wywiedzione są z słów tekstu „murmelt gelinde” („szemrzcie łagodnie”) i „nein, rauschet geschwinde” („nie, szumcie wartko”). W części środkowej „tamy nieśmiałości” („die Dämme der Schüchternheit”) zostają ostatecznie przelamane: w radosnym allegro wartko płynie czterogłosowy układ wokalny z towarzyszeniem dętych instrumentów drewnianych i smyczków.

Po recytatywie secco następuje aria „Zawrzyjcie Janusa świątyni drzwi”\* („Schleuß des Janustempels Türen” - część 3), treścią nawiązująca do przewyciężenia zamieszek w Polsce\*\*, muzycznie będąca taneczną, uroczystą arią basową z towarzyszeniem smyczków, spośród których wielokrotnie występują koncertujące pierwsze skrzypce.

\* Na czas pokoju zamykano w starożytnym Rzymie drzwi świątyni Janusa (przyp. tłum.).

\*\* Czytelnika polskiego zainteresować może tekst recytatywu i arii Wisły:

Recytatyw: „O szczęsna przemiano! Nurt mój podobny ostatnio /wciąż/ do Kocytu, bo wolno od martwych ciał i zwłok poćwiartowanych płynął, nie będzie teraz ustępował Alfejosowi nawadniającemu Arkadię szczęśliwą. Rdzy ząb miękki pożera broń porzuconą, ostrzoną niedawno twardym niebios wyrokiem /wciąż waśni wściekłym gniewem/ na ludu mego /obywateli/ karkach. Któż mi to szczęście przynioś! August,

Wraz z częścią czwartą, recytatywem secco przechodzącym pod koniec w arioso, na plan pierwszy wkracza Łaba. Należąca do niej aria (część 5) dzięki pasażom obligatoryjnych skrzypiec solo zwraca uwagę swą wirtuozerią; czarujące wrażenie sprawia przy tym przywoływanie przez tenor „złocistego” słowa „August” wplatanego w koncertowanie skrzypiec (jak już poprzednio słowa „ruft” - „woła”). Nie mniej urokliwie oddane jest w części środkowej rozległymi koloraturami wzbieranie fal i ich cofanie się z pluskiem.

W trzecim recytatywie kantaty (część 6) występuje Dunaj. Jego aria (część 7) z dwoma obligatoryjnymi obojami, nawiązująca do wysokiego rodu księżnej, uderza w uroczystsze tony. Uwagę zwraca jej synkopowany rytm, który w owym czasie musiał być odbierany jako modny.

Wreszcie zabiera głos Pleissa, najpierw także w recytatywie secco, potem w arii (część 9), w której dźwięki trzech fletów mają nawoływać do zgody - słuchacz chętnie przyzna, że pociągający i oryginalny utwór i jego niezwykła instrumentacja sprawia takie właśnie wrażenie.

Recytatyw kończący akcję (część 10) rozpoczyna się jako secco: Wisła, Łaba i Dunaj poddają się polubownemu wyrokowi Pleissy. Do jej końcowych słów, prowadzących do końcowego chóru wskazaniem na rocznicę królewskich urodzin (na imieniny tekst został nieco zmieniony), dołączają akordy smyczków.

Końcowy chór o charakterze gigi ma - jak to często bywa w gratulacyjnych kantatach Bacha - formę ronda: część główna rozbrzmiewa trzykrotnie; obie części przedzielające ustępują jej pod względem dynamicznym - jako że w pierwszej z nich milczą trąbki, a w drugiej śpiewa tylko jeszcze sopran i alt z udziałem „basu”, na który składają się skrzypce i wiola - tak iż końcowe powtórzenie części głównej tym efektowniej zamyka chór i całe dzieło.

---

poddanych rozkosz, kraju swego bóstwo opiekuńcze, przed którego berłem się schylam, i którego łaska nademną czuwa jedynie, to sprawił. Śpiewa więc każdy, kto wody me pije:”

Aria: „Zawrzyjcie Janusowe drzwi,  
Otwieramy serca nasze.  
Prócz złożonej ci przysięgi  
Dobroć twa już skłania, Panie,  
Nasze pełne skruchy /dziecięce/ serce  
Aby być posłusznym wasze.”

(Kocyt, czyli Kokytos - rzeka w Hadesie wpadająca do Acheronu; Alfejos - rzeka przepływająca przez Arkadię; (przyp. tłum.)

### 3. Kantaty na uroczystości uniwersyteckie w Lipsku

Gdy Bach w 1723 r. przybył do Lipska, Johann Gottlieb Görner, organista u Św. Mikołaja, zdołał już przejąć zwolnione po śmierci Johanna Kuhnaua stanowisko muzycznego dyrektora uniwersytetu. Co prawda wojowniczo Bachowi udało się uzyskać podział zadań zapewniający mu oprawę „starych nabożeństw” (na Boże Narodzenie, Wielkanoc, Zielone Świąta, Święto Reformacji, jak również tak zwanych „oracji kwartalnych”); stracił jednak stopniowo po 1725 r. zainteresowanie dla tych obowiązków, być może z powodu uprzywilejowanej pozycji, jaką cieszył się Görner osobiście na uniwersytecie. To spowodowało, że skomponowane przez Bacha na uroczystości utwory usytuowane są tylko na marginesie życia akademickiego w Lipsku, bądź dlatego, że skierowane są nie do akademickich osobistości (BWV Anh. I 20, BWV 198), bądź dlatego, że zostały wykonane poza uroczystościami akademickimi (BWV 205, 207, 36b). Do tych ostatnich należy również kantata „Murmelt nur, ihr heitern Bäche” (bez numeru BWV) na cześć lipskiego prawnika, doktora Johanna Florensa Rivinusa, złożona mu w darze dziewiątego czerwca 1723 r. jako wieczorna muzyka przez jego studentów. Lecz autorstwo Bacha tej (zaginionej) muzyki było zaledwie domniemywane, i dowodów brak.

Oda łacińska (tekst zaginął) - BWV Anh. I 20

Muzyka skomponowana na rocznicę urodzin księcia Friedricha II von Sachsen-Gotha wykonana została została dziewiątego sierpnia 1723 r. podczas uroczystej ceremonii akademickiej na lipskim uniwersytecie. Tekst i muzyka zaginęły, choć tekst na tę okazję został wydrukowany. Szczegóły zawiera Kritischer Bericht NBA I/38, s. 10.

#### Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft - BWV 205

NBA I/38, 3 - CW: ca 41 min.

1. CHÓR WIATRÓW [S, A, T, B, trba I-III, timp., cor. I, II, fl. tr., I, II,  
ob. I, II, sm., b.c.]

D 3

Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft,  
Die unserm Wüten Grenze gibt!  
Durchbrechet die Luft,  
Daß selber die Sonne zur Finsternis werde,  
Durchschneidet die Fluten, durchwühlet die Erde,  
Daß sich der Himmel selbst betrübt!

2. RECITATIVO [B, d. blasz., timp., d. drewn., sm., b.c.]

G-fis C

Eol  
Ja! ja!  
Die Stunden sind nunmehr nah,  
Daß ich euch treuen Untertanen  
Den Weg aus eurer Einsamkeit  
Nach bald geschloßner Sommerszeit  
Zur Freiheit werde bahnen.  
Ich geb euch Macht,  
Vom Abend bis zum Morgen,  
Vom Mittag bis zur Mitternacht  
Mit eurer Wut zu rasen,  
Die Blumen, Blätter, Klee



- Mit Kälte, Frost und Schnee  
Entsetzlich anzublasen.  
Ich geb euch Macht,  
Die Zedern umzuschmeißen  
Und Bergegipfel aufzureißen.  
Ich geb euch Macht,  
Die ungestümen Meeresfluten  
Durch euren Nachdruck zu erhöh'n,  
Daß das Gestirne wird vermuten,  
Ihr Feuer soll durch euch erlöschend untergehn.
3. ARIA [B, sm. + ob. I, b.c.] A C  
Eol  
Wie will ich lustig lachen,  
Wenn alles durcheinandergeht!  
Wenn selbst der Fels nicht sicher steht  
Und wenn die Dächer krachen,  
So will ich lustig lachen!
4. RECITATIVO [T, b.c.] cis-h C  
Zefir  
Gefürcht'ter Äolus,  
Dem ich im Schoße sonsten liege  
Und deine Ruh vergnüge,  
Laß deinen harten Schluß  
Mich doch nicht allzufrüh erschrecken;  
Verziehe, laß in dir,  
Aus Gunst zu mir,  
Ein Mitleid noch erwecken!
5. ARIA [T, va d'am., va da g., b.c.] h  $\frac{3}{8}$   
Zefir  
Frische Schatten, meine Freude,  
Sehet, wie ich schmerzlich scheide,  
Kommt, bedauret meine Schmach!  
Windet euch, verwaisten Zweige,  
Ach! ich schweige,  
Sehet mir nur jammernd nach!
6. RECITATIVO [B, b.c.] D-D C  
Eol  
Beinahe wirst du mich bewegen.  
Wie? seh ich nicht Pomona hier  
Und, wo mir recht, die Pallas auch bei ihr?  
Sagt, Werte, sagt,  
Was fordert ihr von mir?  
Euch ist gewiß sehr viel daran gelegen.
7. ARIA [A, ob. d'am., b.c.] fis C  
Pomona  
Können nicht die roten Wangen,  
Womit meine Früchte prangen,  
Dein ergrimtes Herze fangen,  
Ach, so sage, kannst du sehn,  
Wie die Blätter von den Zweigen  
Sich betrübt zur Erde beugen,  
Um ihr Elend abzuneigen,  
Das an ihnen soll geschehn,
8. RECITATIVO [S, A, b.c.] cis-E C  
Pomona  
So willst du, grimmger Äolus,  
Gleich wie ein Fels und Stein  
Bei meinen Bitten sein?

Pallas

Wohlan! ich will und muß  
Auch meine Seufzer wagen,  
Vielleicht wird mir,  
Was er, Pomona, dir  
Stillschweigend abgeschlagen,  
Von ihm gewährt.

Pallas

Pomona

Wohl! wenn er gegen <sup>mich</sup><sub>dich</sub> sich gütiger erklärt.

9. ARIA [S, v. I solo, b.c.]

E  $\frac{12}{8}$

Pallas

Angenehmer Zephyrus,  
Dein von Bisam reicher Kuß  
Und dein lauschend Kühlen  
Soll auf meinen Höhen spielen.  
Großer König Äolus,  
Sage doch dem Zephyrus,  
Daß sein bisamreicher Kuß  
Und sein lauschend Kühlen  
Soll auf meinen Höhen spielen.

10. RECITATIVO [S, B, fl. tr. I, II, b.c.]

h-D C

Pallas

Mein Äolus,  
Ach! störe nicht die Fröhlichkeiten,  
Weil meiner Musen Helikon  
Ein Fest, ein' angenehme Feier  
Auf seinen Gipfeln angestellt.

Eol

So sage mir:  
Warum dann dir  
Besonders dieser Tag so teuer,  
So wert und heilig fällt?  
O Nachteil und Verdruß!  
Soll ich denn eines Weibes Willen  
In meinem Regiment erfüllen?

Pallas

Mein Müller, mein August,  
Der Pierinnen Freud und Lust

Eol

Dein Müller, dein August!

Pallas

Und mein geliebter Sohn,

Eol

Dein Müller, dein August!

Pallas

Erlebet die vergnügten Zeiten,  
Da ihm die Ewigkeit

Sein weiser Name prophezeit.

Eol

Dein Müller! dein August!  
Der Pierinnen Freud und Lust

Und dein geliebter Sohn,  
Erlebet die vergnügten Zeiten,  
Da ihm die Ewigkeit

Sein weiser Name prophezeit.

Wohlan! ich lasse mich bezwingen,  
Euer Wunsch soll euch gelingen.

11. ARIA [B, d. blasz., timp., b.c.] D  $\frac{3}{8}$   
 Eol  
 Zurückke, zurückke, geflügelten Winde,  
 Besänftiget euch;  
 Doch wehet ihr gleich,  
 So weht doch itzund nur gelinde!
12. RECITATIVO [S, A, T, b.c.] G-G C  
 Pallas  
 Was Lust!  
     Pomona  
     Was Freude!  
         Zefir  
         Welch Vergnügen!
- we troje  
 Entsethet in der Brust,  
 Daß sich nach unser Lust  
 Die Wünsche müssen fügen.  
 Zefir  
 So kann ich mich bei grünen Zweigen  
 Noch fernerhin vergnügt bezeigen.  
 Pomona  
 So seh ich mein Ergötzen  
 An meinen reifen Schätzen.  
 Pallas  
 So richt ich in vergnügter Ruh  
 Meines Augusts Lustmahl zu.  
 Pomona, Zefir  
 Wir sind zu deiner Fröhlichkeit  
 Mit gleicher Lust bereit.
13. ARIA [A, T, fl. tr. I + II, b.c.] G  $\frac{3}{4}$   
 Pomona, Zefir  
 Zweig und Äste  
 Zollen dir zu deinem Feste  
 Ihrer Gaben Überfluß.  
 Zefir  
 Und mein Scherzen soll und muß,  
 Deinen August zu verehren,  
 Dieses Tages Lust vermehren.  
 Pomona, Zefir
- Ich bringe  $\left\{ \begin{array}{l} \text{die Früchte} \\ \text{mein Lispeln} \end{array} \right\}$  mit Freuden herbei,  
 Daß alles zum Scherzen vollkommener sei.
14. RECITATIVO [S, b.c.] D-D C  
 Pallas  
 Ja! ja! ich lad euch selbst zu dieser Fest ein;  
 Erhebet euch zu meinen Spitzen,  
 Wo schon die Musen freudig sein  
 Und ganz entbrannt vor Eifer sitzen.  
 Auf! lasset uns, indem wir eilen,  
 Die Luft mit frohen Wünschen teilen!
15. CHORUS [obsada jak w I] D 2  
 Vivat! August, August vivat!  
 Sei beglückt, gelehrter Mann!  
 Dein Vergnügen müsse blühen,  
 Daß dein Lehren, dein Bemühen  
 Möge solche Pflanzen ziehen,  
 Womit ein Land sich einstens schmücken kann.

Trzeciego sierpnia 1725 r. studenci lipscy urządzili owację doktorowi Augustowi Friedrichowi Müllerowi, nauczycielowi uniwersyteckiemu, w dniu jego imienin. Uehonorowany cieszył się u swych studentów wielką sympatią. Urodził się w 1684 r., był więc prawie równego wieku z Bachem. Magister od 1707, a od 1714 doktor praw, otrzymał nadto w roku 1731 godność profesora, a w roku 1733 i 1743 był rektorem uniwersytetu (rector magnificus). Kantata Bacha została przypuszczalnie wykonana jako studencka muzyka wieczorna przed domem Müllera.

Dzieło pomyślane jest jako „dramma per musica”; wierszowany tekst dostarczył Picander (49), który wydrukował go w pierwszym tomie swych wierszy. Akcja jest bardzo prosta: Pallas Atena wraz z muzami urząda na Helikonie uroczystość na cześć Uczzonego, obawia się jednak, że bóg wiatrów, Eol, wypuści już jesienne wichury. I rzeczywiście Eol zapowiada swym wiatrom rychłe uwolnienie i cieszy się na nadchodzące zawieruchy. Po tym, jak Zefir, bóg łagodnych powiewów letnich, i Pomona, bogini drzew owocowych, prosili już bezskutecznie o zwłokę, Pallas udaje się wreszcie, wskazaniem na uroczystość ku czci powszechnie cenionego Augusta Müllera, uzyskać obietnicę Eola, że na razie nie zakłóci jeszcze spokoju tej pory roku. Pallas zaprasza wszystkich obecnych, by wzięli udział przygotowywanej przez nią uroczystości i razem zaśpiewali „vivat” uczonemu mężowi.

Kompozycja Bacha jest wzorcowym przykładem muzyki na wolnym powietrzu, o wspaniałej obsadzie, w której instrumentarium występują trąbki, kotły, rogi, flety, oboje, smyczki i continuo, a ponadto wymagane są cztery głosy wokalne.

Żwawy „Chór wiatrów” otwiera utwór; poetyckim pierwowzorem był tu znany opis Eola i jego wiatrów w pierwszej księdze „Eneidy” Wergiliusza. Naprzemiennym koncertowaniem, wstępującymi i zstępującymi gamowymi biegnikami, do których włączone zostaje także continuo, kreśli Bach poglądowy obraz dźwiękowy niecierpliwych wiatrów.

Obraz ten podejmuje recytatyw Eola (część 2). Przy pełnej instrumentacji także i tutaj w recytatywowy śpiew wpadają gamowe figury instrumentów. Nastrój ten kontynuuje również aria Eola (część 3) i odmalowuje śmiech boga licznymi repetycjami dźwięków. Napięcie wzmagą się zwłaszcza w części środkowej na słowach „und wenn die Dächer krachen” („i gdy trzaskają dachy”) aż do ożywionego ruchu trzydziestodwojek w towarzyszących instrumentach.

Teraz pojawia się Zefir, śpiewając po krótkim recytatywie arię, jedną z owych tak lubianych „cienistych” arii, które ze swym refleksyjnym opisywaniem przyrody należały do stałego repertuaru włoskiej opery barokowej. Bachowska aria Zefira (część 5) jest jednak wśród nich wyjątkowym klejnotem i zostawia swe poprzedniczki daleko w tyle. Wiola d’amore i wiola da gamba, jako instrumenty obligatoryjne, stwarzają teraz, po hucznym śpiewie Eola w częściach poprzedzających, atmosferę ciszy i spokoju.

Niezwykle pouczającym jest obserwowanie, jak Bach następujące teraz arie Pomony i Pallas, mających, tak jak aria już omówiona, ubłagać Eola, umie odmiennie ukształtować, choć ich nastrój jest zasadniczo taki sam. Celowi temu służy zwłaszcza odmienna instrumentacja: po wioli d’amore i wioli da gamba (Zefir) następuje w części siódmej obój miłosny (Pomona), a w części dziewiątej wirtuozowsko traktowane skrzypce (Pallas); ale także następstwo tonacji od h-moll (część 5) dążących wzwyż po kole kwintowym przez fis-moll (część 7) do E-dur (część 9) znamionuje ukierunkowanie akcji, pozwalające po coraz bardziej usilnych prośbach przeczuwać, że z wystąpieniem Pallas w promiennym D-dur nastąpi zwrot akcji.

I zwrot ten rzeczywiście dokonuje się w recytatywie „Mein Äolus, ach störe nicht die Fröhlichkeiten” („Mój Eolu, ach nie zakłócaj wesołości”), którego doniosłość zaznaczona jest wystąpieniem dwóch fletów poprzecznych. Zarazem następuje zmiana także w następstwie tonacji powracającej nagle znów do toniki D-dur (aria Eola), by potem zwrócić się ku niewykorzystanemu jeszcze zakresowi subdominanty G-dur. Aria Eola „Zurück, zurück, geflügelten Winde” („Cofnijcie, cofnijcie się, skrzydlate wiatry” - część 11) stanowi jednak zupełne przeciwieństwo do trzech poprzednich: z hałaśliwym Eolem występują teraz trąbki, kotły i rogi, jako jedyne instrumenty towarzyszące oprócz continua - niezwykła u Bacha obsada arii. Przyjemnie jest obserwować, jak Bach programowo stosuje wysoki rejestr trąbek i niski rejestr rogów: na słowa środkowej części „so wehet doch itzund nur gelinde” („to wiejcie teraz już tylko łagodnie”) z grających furioso instrumentów blaszanych zostają jeszcze tylko oba rogi.

Recytatyw w formie tercetu (część 12) daje wyraz radości proszących ze spełnienia ich życzeń, zaś w duecie Pomony i Zefira (część 13) z towarzyszeniem fletów jeszcze raz odzywają się łagodne tony: Pomona przynosi w darze owoce, Zefir - łagodny powiew letniego wiatru.

Na zakończenie łączy się ponownie cała obsada składając życzenia w chórze, w którym wciąż wybuchający na nowo okrzyk „Vivat!” opanowuje już wstęp instrumentalny, a potem także część wokalną. W przemyślny sposób, w części środkowej ten „Vivat!” przywoływany jest niekiedy tylko przez instrumenty w miejscach, gdzie chór śpiewa inne słowa tekstu.

### Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten - BWV 207

NBA I/38, 99 - CW: ca 32 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II, taille, sm., b.c.]

D §

Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten,  
Der rollenden Pauken durchdringender Knall!

Locket den lüsteren Hörer herbei,  
Saget mit euren frohlockenden Tönen  
Und doppelt vermehretem Schall  
Denen mir emsig ergebene Söhnen,  
Was hier der Lohn der Tugend sei.

2. RECITATIVO [T, b.c.]

h-h C

Piłaosć  
Wen treibt ein edler Trieb zu dem, was Ehre heißt,  
Und wessen lobbegierger Geist  
Sehnt sich, mit dem zu prangen,  
Was man durch Kunst, Verstand und Tugend kann erlangen,  
Der trete meine Bahn  
Beherzt mit stets verneuten Kräften an!  
Was jetzt die junge Hand, der muntre Fuß erwirbt,  
Macht, daß das alte Haupt in keiner Schmach und  
banger Not verdirbt.

Der Jugend angewandte Säfte  
Erhalten denn des Alters matte Kräfte,  
Und die in ihrer besten Zeit,  
Wie es den Faulen scheint,  
In nichts als lauter Müh und steter Arbeit schweben,  
Die können nach erlangtem Ziel, an Ehren satt,  
In stolzer Ruhe leben;  
Denn sie erfahren in der Tat,

- Daß der die Ruhe recht genießet,  
Dem sie ein saurer Schweiß verüßet.
3. ARIA [T, sm., b.c.] h ♯  
*Piłność*  
 Zieht euren Fuß nur nicht zurücke,  
 Ihr, die ihr meinen Weg erwählt!  
 Das Glücke merket eure Schritte,  
 Die Ehre zählt die sauren Tritte,  
 Damit, daß nach vollbrachter Straße  
 Euch werd in gleichem Übermaße  
 Der Lohn von ihnen zugezählt.
4. RECITATIVO [S, B, b.c.] G-D C  
*Slawa*  
 Dem nur allein  
 Soll meine Wohnung offen sein,  
 Der sich zu deinen Söhnen zählet  
 Und statt der Rosenbahn, die ihm die Wollust zeigt,  
 Sich deinen Dornenweg erwählet.  
 Mein Lorbeer soll hinfort nur solche Scheitel zieren,  
 In denen sich ein immerregend Blut,  
 Ein unerschrocknes Herz und unverdroßner Mut  
 Zu aller Arbeit läßt verspüren.  
*Szczęście*  
 Auch ich will mich mit meinen Schätzen  
 Bei dem, den du erwählst, stets lassen finden.  
 Den will ich mir zu einem angenehmen Ziel  
 Von meiner Liebe setzen,  
 Der stets vor sich genug, vor andre nie zu viel  
 Von denen sich durch Müh und Fleiß erworbnen Gaben  
 Vermeint zu haben.  
 Zierte denn die unermüd'te Hand  
 Nach meiner Freundin ihr Versprechen  
 Ein ihrer Taten würdger Stand,  
 So soll sie auch die Frucht des Überflusses brechen.  
 So kann man die, die sich befließen,  
 Des Lorbeers Würdige zu heißen,  
 Zugleich glücklich preisen.
5. ARIA DUETTO [S, B, b.c.] + RITORNELLO [trba I, II,  
 ob. d'am. I + II + taille, sm., b.c.] D ♯  
*Slawa*  
 Den soll mein Lorbeer schützend decken,  
*Szczęście*  
 Der soll die Frucht des Segens schmecken,  
*obdwoje*  
 Der durch den Fleiß zum Sternen steigt.  
*Slawa*  
 Benetzt des Schweißes Tau die Glieder,  
 So fällt er in die Muscheln nieder,  
 Wo er der Ehre Perlen zeugt.  
*Szczęście*  
 Wo die erhitzten Tropfen fließen,  
 Da wird ein Strom daraus entsprießen,  
 Der denen Segensbächen gleicht.
6. RECITATIVO [A, b.c.] G-G C  
*Wdzięczność*  
 Es ist kein leeres Wort, kein ohne Grund erregtes Hoffen,  
 Was euch der Fleiß als euren Lohn gezeigt;  
 Obgleich der harte Sinn der Unvernügten schweigt,

Wenn sie nach ihrem Tun ein gleiches Glück betroffen.

Ja,

Zeiget nur in der Asträa

Durch den Fleiß geöffneten und aufgeschloßnen Tempel,

An einem so beliebt als teuren Lehrer,

Ihr, ihm so sehr getreu als wie verpflichtet'nen Hörer,

Der Welt zufolge ein Exempel,

An dem der Neid

Der Ehre, Glück und Fleiß vereinten Schluß

Verwundern muß.

Es müsse diese Zeit

Nicht so vorübergehn!

Laßt durch die Glut der angezündten Kerzen

Die Flammen eurer ihm ergebenen Herzen

Den Gönnern so als wie den Neidern sehn!

7. ARIA [A, fl. tr. I, II, sm. in unisono, b.c.]

G 3

Wdzięczność

Ätzt dieses Angedenken

In den härtesten Marmor ein!

Doch die Zeit verdirbt den Stein.

Laßt vielmehr aus euren Taten

Eures Lehrers Tun erraten!

Kann man aus den Früchten lesen,

Wie die Wurzel sei gewesen,

Muß sie unvergänglich sein.

8. RECITATIVO [S, A, T, B, d. drewn. + sm., b.c.]

D-D C

Pilność

Ihr Schläfrigen, herbei!

Erblickt an meinem mir beliebten Kortten,

Wie daß in meinen Worten

Kein eitler Wahn verborgen sei.

Sein annoch zarter Fuß fing kaum zu gehen an,

Sogleich betrat er meine Bahn,

Und, da er nun so zeitig angefangen,

Was Wunder, daß er kann sein Ziel so früh erlangen!

Wie sehr er mich geliebt,

Wie eifrig er in meinem Dienst gewesen,

Läßt die gelehrte Schrift auch andern Ländern lesen.

Allein, was such ich ihn zu loben?

Ist der nicht schon genung erhoben,

Den der großmächtige Monarch, der als August Gelehrte kennet,

Zu seinen Lehrer nennet.

Slawa

Ja, ja, ihr edlen Freunde. seht! wie ich mit Kortten bin verbunden.

Es hat ihm die gewogne Hand

Schon manchen Kranz gewunden.

Jetzt soll sein höhrer Stand

Ihm zu dem Lorbeer dienen,

Der unter einem mächtgen Schutz wird immerwährend grünen.

Szczęście

So kann er sich an meinen Schätzen,

Da er durch eure Gunst sich mir in Schoß gebracht,

Wenn er in stolzer Ruhe lacht,

Nach eigner Lust ergötzen.

Wdzięczność

So ist, was ich gehofft, erfüllt,

Da ein so unverhofftes Glück,

Mein nie genug gepriesner Kortte,  
 Der Freunde Wünschen stillt.  
 Drum denkt ein jeder auch an seine Pflicht zurück  
 Und sucht dir jetzt durch sein Bezeigen  
 Die Früchte seiner Gunst zu reichen.  
 Es stimmt, wer nur ein wahrer Freund will sein,  
 Jetzt mit uns ein.

9. CHORUS [obsada jak w I, lecz ob. I, II miast ob. d'am. I, II] D 2  
 Kortte lebe, Kortte blühe!

Slawa  
 Den mein Lorbeer unterstützt,  
 Szczęście  
 Der mir selbst im Schoße sitzt,  
 Pilność  
 Der durch mich stets höher steigt,  
 Wdzięczność  
 Der die Herzen zu sich neigt,  
 Tutti  
 Muß in ungezählten Jahren  
 Stets geehrt in Segen stehn  
 Und zwar wohl der Neider Scharen,  
 Aber nicht der Feinde sehn.

Kantatą tą uhonorowano lipskiego profesora, doktora Kortte, który, jak się wydaje, przez studentów był nie mniej lubiany niż August Müller, któremu poświęcona była omawiana poprzednio kantata 205. Inicjatorem muzycznego hołdu był pewnie któryś z jego studentów; okazją było „otrzymanie przez dr. Korttego profesury”: jedenastego grudnia 1726 r. wygłosił on swój wykład inauguracyjny jako profesor prawa - z pamięci zresztą, ponieważ swój manuskrypt zapomniał w domu. Kantata została wykonana tego samego dnia, lub wkrótce potem.

Autor wierszowanego tekstu jest nieznany. Na sposób „dramma per musica” występują tam czterej śpiewacy soliści, najwidoczniej postaci alegoryczne, których tożsamość była bez wątpienia podana w wydrukowanym tekście, jednak żaden się nie zachował. Jedynie w dwóch miejscach partytury sam Bach dołączył oznaczenie; zgodnie z nim alt uosabia „Wdzięczność” („Dankbarkeit”) a bas „Sławę” („Ehre”). Dwie pozostałe postaci zgodnie z treścią tekstu identyfikowane są - jak dotąd bez sprzeciwów - jako „Szczęście” („Gluck” - sopran) i „Pilność” („Fleiß” - tenor).

Chór wstępny powstał z przeróbki dawniejszej kompozycji, a sposób w jaki przetworzenie zostało dokonane jest jednym z podziwu godnych wyczynów Bacha. Podstawą partii instrumentalnej jest mianowicie trzecia część *Pierwszego Koncertu Brandenburskiego* (BWV 1046) przetransponowanego z F-dur do D-dur. Oba rogi musiały ustąpić miejsca trzem trąbkom i kotłom, do trzech obojów dołączył Bach jeszcze dwa flety poprzeczne, a koncertująca partia skrzypiec tercjowych\* (violino piccolo) weszła w partię chóru i partię orkiestry. W te zadane ramy wkomponował Bach partię chóru; utwór został przy tym przedłużony w sumie o sześć taktów, a ponadto - odpowiednio do budowy tekstu - temat wstępny przeformowany został do metrum z przedtaktem, co objęło także partię instrumentalną przez umieszczenie na początku odbitki - ósemki. W jednolitości tak powstałego tworu, w dopasowaniu bez reszty, z jaką partia chóru wstawiona jest w partię orkiestry, jak gdyby już od samego początku do niej należała, ukazuje się dojrzałe mistrzostwo, jakie osiągnął czterdziestojednoletni Bach.

\* Por. przypis tłumacza do 140 Kantaty na str. 540.



Części środkowe to, jak zazwyczaj, następujące po sobie recytatywy i arie, mianowicie trzy podwójne człony recytatyw - aria (aby umożliwić wszystkim rejestrom głosów występ solowy, części 4 i 5 mają postać duetów), następnie końcowy recytatyw instrumentowany na smyczki i instrumenty dęte, w którym jeszcze raz wszyscy soliści dochodzą kolejno do głosu.

Trzy arie są bardzo zróżnicowane pod względem charakteru, obsady i formy. Część trzecia, w pełnej obsadzie głosów smyczkowych, ujmuje swą modną, synkopową rytmiką, którą najwidoczniej ma być oddawane żmudne kroczenie do przodu, „mozolne kroki” („sauren Tritte”) tego, kto wybrał drogę Pilności. W części piątej, duecie z towarzyszeniem continua, w części głównej oba głosy wokalne prowadzone są w układzie imitacyjnym; continuo podaje temat we wstępnym ritornelu, ogranicza się jednak w odcinkach wokalnych do stałego akompaniamentu ósemek. W części środkowej tego utworu da capo oba głosy wokalne występują jednogłoso jeden po drugim. Zaskakujące jest zakończenie utworu: po powtórzeniu części głównej nieoczekiwanie następuje drugie trio z *Pierwszego Koncertu Brandenburskiego\** (który dostarczył już partii instrumentalnej do wstępnego chóru), również przetransponowane do D-dur i mające w obsadzie trąbki miast rogów, wzbogacone ponadto w powtórzeniach staccatowymi akordami smyczków i continua - zręczny mistrzowski chwyt Bacha, którego celem było zapewne m.in. uczynienie mniej zwartym następowania po sobie trzech części z akompaniamentem continua (4, 5, 6). Część siódma przyłącza do głosu altu dwa obligatoryjne flety w imitacyjnym układzie, do tego zebrane all'unisono skrzypce i wiole z wielokrotnie powtarzanym repetycyjnym motywem w punktowanym rytmie, którego uporzycywie ostinato ma zapewne interpretować tekst „Ätzet dieses Angedenken in den härtesten Marmor ein” („Pamięć o tym wyrycie w najtwardszym marmurze”).

Prosty, homofoniczny i porywający chór końcowy ze swym przejrzystym ucłonowaniem i lapidarnym rytmem ma wyraźnie taneczny charakter: ustępująca dynamiką część środkowa o 28 taktach obramowana jest częścią główną liczącą 4 x 16 taktów ujawniającą formę dwuczęściową z repryzami, przy czym każda z jej części wykonywana jest najpierw z wbudowanym chórem (31-), zaś w powtórzeniu wyłącznie przez instrumenty.

Zamieszczony także w partyturze tej kantaty - i dlatego często wykonywany razem z tym utworem - czysto instrumentalny marsz, jest według wszelkiego prawdopodobieństwa samodzielnią muzyką do uroczystego pochodu należąca do utworu BWV 207a będącego parodią (690-).

### Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl (*Oda żałobna*) - BWV 198

NBA I/38, 181 - CW: ca 35 min.

1. [CHÓR. S, A, T, B, fl. tr. I, II, ob. d'am. I, II, sm.,

va da g. I, II, liuto I + II, b.c.]

h c

Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl

Aus Salems Sternengewölben schießen.

Und sieh, mit wieviel Tränengüssen

Umringen wir dein Ehrenmal!

2. RECITATIVO [S, sm., b.c.]

fis-fis c

Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen

Erstarrt bei deiner Königsgruft;

Das Auge trânt, die Zunge ruft:

Mein Schmerz kann unbeschreiblich heißen!

\* Z czwartej części tego Koncertu (przyp. tłum.).

- Hier klagt August und Prinz und Land,  
Der Adel ächzt, der Bürger trauert,  
Wie hat dich nicht das Volk bedauert,  
Sobald es deinen Fall empfand!
3. ARIA [S, sm., b.c.] h C  
Verstummt! verstummt, ihr holden Saiten!  
Kein Ton vermag der Länder Not  
Bei ihrer teuren Mutter Tod,  
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.
4. RECITATIVO [A, d. drewn., sm., va da g. I, II, liuto I, II, b.c.] G-fis C  
Der Glocken bebendes Getön  
Soll unsrer trüben Seelen Schrecken  
Durch ihr geschwungnes Erze wecken  
Und uns durch Mark und Adern gehn.  
O, könnte nur dies bange Klingen,  
Davon das Ohr uns täglich gellt,  
Der ganzen Europäerwelt  
Ein Zeugnis unsres Jammers bringen!
5. ARIA [A, va da g. I, II, b.c. + liuto I + II] D  $\frac{12}{8}$   
Wie starb die Heldin so vergnügt!  
Wie mutig hat ihr Geist gerungen,  
Da sie des Todes Arm bezwungen,  
Noch eh er ihre Brust besiegt.
6. RECITATIVO [T, ob. d'am. I, II, b.c.] G-fis C  
Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben  
In unverrückter Übung sehn;  
Unmöglich konnt es denn geschehn,  
Sich vor dem Tode zu entfärben.  
Ach selig! wessen großer Geist  
Sich über die Natur erhebet,  
Vor Gruft und Särgen nicht erbebet,  
Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heißt.
7. [CHÖR. Obsada jak w I] h 2  
An dir, du Fürbild großer Frauen,  
An dir, erhabne Königin,  
An dir, du Glaubenspflegerin,  
War dieser Großmut Bild zu schauen.
- Pars secunda. Po wygłoszeniu mowy żalobnej.
8. [ARIA. T, fl. tr. I, ob. d'am. I, v. I, II,  
va da g. I + II + liuto I + II, b.c.] e  $\frac{3}{4}$   
Der Ewigkeit saphirnes Haus  
Zieht, Fürstin, deine heitern Blicke  
Von unsrer Niedrigkeit zurücke  
Und tilgt der Erden Denkbild<sup>150</sup> aus.  
Ein starker Glanz von hundert Sonnen,  
Der unsern Tag zur Mitternacht  
Und unsre Sonne finster macht,  
Hat dein verklärtes Haupt umspinnen.
9. RECITATIVO [B, fl. tr. I, II, ob. I, II, b.c.] G-h C,  $\frac{3}{4}$ , C  
Was Wunder ists? Du bist es wert,  
Du Fürbild aller Königinnen!

<sup>150</sup> Wersja „Dreckbild” jest błędem interpretacyjnym wydawcy w NBA.

Du mußtest allen Schmuck gewinnen,  
 Der deine Scheitel itzt verklärt.  
 Nun trägst du vor des Lammes Throne  
 Anstatt des Purpurs Eitelkeit  
 Ein perlenreines Unschuldskleid  
 Und spottest der verlaßnen Krone.

Soweit der volle Weichselstrand,  
 Der Niester und die Warthe fließet,  
 Soweit sich Elb' und Muld' ergießet,  
 Erhebt dich beides, Stadt und Land.  
 Dein Torgau geht im Trauerkleide,  
 Dein Pretzsch wird kraftlos, starr und matt;  
 Denn da es dich verloren hat,  
 Verliert es seiner Augen Weide.

## 10. CHORUS ULTIMUS [obsada jak w 1]

h 12  
8

Doch, Königin! du stirbest nicht,  
 Man weiß, was man an dir besessen;  
 Die Nachwelt wird dich nicht vergessen,  
 Bis dieser Weltbau einst zerbricht.  
 Ihr Dichter, schreibt! wir wollens lesen:  
 Sie ist der Tugend Eigentum,  
 Der Untertanen Lust und Ruhm,  
 Der Königinnen Preis gewesen.

O historii powstania tego utworu jesteśmy nadzwyczaj dobrze poinformowani. Asumpt dc kompozycji nasunęła śmierć małżonki Augusta Mocnego, księżnej elektorowej Christiany Eberhardyny, zmarłej piątego września 1727 r., cieszącej się w Saksonii powszechną czcią ponieważ nie przeszła za swym małżonkiem na katolicyzm (dla pozyskania polskiej korony królewskiej). Student z Lipska, Carl von Kirchbach, wystąpił wkrótce potem do uniwersytetu i do księcia elektora o pozwolenie na wygłoszenie mowy pochwalno - żałobnej w kościele Paulinów i zamówił tekst do żałobnej muzyki u Gottscheda (55), a samą kompozycję u Bacha. Uniwersytet ze swej strony znów starał się, aby skomponowanie i wykonanie muzyki powierzyć faworyzowanemu Görnerowi (37), i tylko stanowczości Kirchbacha, który groził odwołaniem całego przedsięwzięcia, należy zawdzięczać, że Bach zachował zlecenie. Zawstydzające i zarazem uciészne jest, że chciano, aby Bach przy tej okazji podpisał rewers, iż zlecenie nie stanowi żadnego precedensu, który pozwalałby rościć w przyszłości jakiekolwiek prawa, i że urzędnik uniwersytecki jedenastego i dwunastego października fatygował się jednak po podpis Bacha daremnie.

Według daty w autografie Bach ukończył partyturę piętnastego października 1727 r. Uroczystość żałobna miała się odbyć już za dwa dni, siedemnastego października. Czasu na sporządzenie głosów i na próby musiało więc być naprawdę niewiele.

Poetycki *tekst* Gottscheda będący „odą”, a więc wierszem stroficznym, odbiega od zwyczajowej formy libretta kantaty, i jest wątpliwe, czy Gottschedowi mogło się spodobać przeniesienie tekstu do muzyki przez Bacha w ariach i recytatywach i arbitralne rozerwanie strof do poszczególnych części. Bach bowiem dziewięć ośmiowersowych strof podzielił w swej kompozycji następująco:

| <i>tekst</i> |                | <i>kompozycja</i>     |
|--------------|----------------|-----------------------|
| strofa       | wersy          | część                 |
| 1            | 1-4            | 1. Chór               |
| 2            | 5-8 }<br>1-4 } | 2. Recytatyw (sopran) |
|              | 5-8            |                       |
| 3            | 1-8            | 3. Aria (sopran)      |
| 4            | 1-4            | 4. Recytatyw (alt)    |
| 5            | 5-8 }<br>1-4 } | 6. Recytatyw (tenor)  |
|              | 5-8            |                       |
| 6            | 1-8            | 7. Chór               |
| 7            | 1-8            | 8. Aria (tenor)       |
| 8            | 1-4<br>5-8     | 9. Recytatyw } (bas)  |
|              |                | Arioso }              |
|              |                | Recytatyw }           |
| 9            | 1-8            | 10. Chór              |

Zważywszy, jak późno kompozycja została ukończona, nasuwa się przypuszczenie, że bas, podobnie jak sopran, alt i tenor (w zstępującej kolejności!) miał może pierwotnie otrzymać nie tylko recytatyw, lecz także arię, do czego tekst ósmej strofy, porównując z poprzednimi podziałami, w zupełności by wystarczył.

*Kompozycja* Bacha wymaga niezwykle bogatego instrumentarium. Drewniane instrumenty dęte reprezentowane są przez dwa flety poprzeczne i dwa oboje miłosne<sup>151</sup>, smyczki są wzbogacone o dwie wiole da gamba, continuo o dwie lutnie, a jeśli wierzyć kronikarzowi, to w realizacji continua uczestniczył poza organami jeszcze klawesyn, na którym grał sam Bach i od którego miał kierować wykonaniem.

Początek, środek i koniec dzieła zaznaczają *chóry* z udziałem całego instrumentarium. Każdy z tych chórów reprezentuje odrębną zasadę muzyczną: część wstępna reprezentuje koncert, a dokładniej koncert grupowy. Poszczególne grupy instrumentów występują na przemian: flety, oboje, skrzypce z wiolą, gamby. Chór, figuracyjnie rozluźniony, wkomponowany jest w to koncertowanie instrumentów. Całość ma formę dwuczęściową (A A'), każda z obu części zawiera cały czterowersowy tekst. Drugi chór (część 7) reprezentuje zasadę fugi; również on ma budowę dwuczęściową: każda z obu części, przedzielonych tematycznym interludium orkiestry, składa się z ekspozycji fugi, po której następuje rozluźniony akordowy suplement. Wreszcie końcowy chór reprezentuje zasadę pieśni tanecznej: jest to aria na chór z częściowo obligatoryjnymi instrumentami, które wprowadzicie zbliżają się niekiedy do naprzemiennego koncertowania w chórach, nie przesłaniając tym jednak ogólnego wrażenia tanecznej pieśni. W budowie rozpoznać można obramowaną ritornelami dwuczęściową formę z reprzyką; melodyka ma charakter gigi. Godne uwagi jest (powtarzane) unisono chóru w części B, które po słowach „Ihr Dichter, schreibt! wir wollens lesen:” („Poeci, piszcie! to czytać chcemy:”) uwydatnia jako cytat słowa poetów: „Sie ist der Tugend Eigentum, der Untertanen

<sup>151</sup> Ówczesne sprawozdanie wymienia jeszcze także flety dzióbkowe, które w autografie partytury nie są wymienione; głosy z wykonania jednak się zachowały. Por. Dok. II, nr 232, s. 175.

Lust und Ruhm, der Königinnen Preis gewesen" („Była cnoty domeną, poddanych radością i chlubą, królowych chwałą”).

Pomiędzy trzy chóry wprowadzone są trzy *arie*, w których rozmaite instrumenty i grupy instrumentów występują solowo: w pierwszej (część 3) skrzypce i wiola, w drugiej (część 5) obie gamby, którym towarzyszą lutnie continua, a w trzeciej (część 8) flet i oboje, a na drugim planie gamby i lutnie jako figuracyjne przyozdobienie continua z towarzyszącymi podtrzymującymi akordami skrzypiec. Dwie arie o pełnym brzmieniu obramowują więc część ustępującą im dynamicznie ze względu na brzmienie gamb i lutni, utwór „wyciszony” o intymnym charakterze.

Pozostałe cztery części, druga, czwarta, szósta i dziewiąta, to *recytatywy*. Z uwagi na strukturę tekstu dzieła, wymagają one bardziej zróżnicowanego muzycznie podejścia niż w przypadku poezji madrygalowej. Trzy pierwsze recytatywy skomponowane są więc całkowicie, a czwarty częściowo, jako *accompagnato*, i wielokrotnie są nacechowane motywicznie, aby podkreślić charakterystyczne zwroty tekstu. W części drugiej są to smyczki, które, początkowo na słowa „Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen erstarrt ...” („Twoja Saksonia, twa przerażona Miśnia zastyga ...”) poglądowo interpretują tekst wtrącanymi krótkimi akordami, zaś później poczynając od słów „das Auge tränt” („oko łzawi”) - falującym ruchem. Jeszcze drastyczniej dzieje się to w części czwartej, w której flety i smyczki kreślą realistyczny obraz bicia dzwonów o różnej wysokości dźwięku, poczynając od małych dzwoneczków (flet) do dźwięcznych dzwonów gamb i continua. Również część szósta to *accompagnato* nacechowane motywicznie, lecz tu motywy dwóch obojów, jak też ustawicznie powracający łamany trójdźwięk continua, zdają się nie mieć poglądowo-realistycznego powiązania z tekstem. Część dziewiąta jest trójdzielna: wprowadzające *secco* przechodzi w *arioso* któremu także towarzyszy tylko continuo, to zaś w recytatyw *accompagnato* instrumentowany na drewniane instrumenty dęte, tym razem bez motywicznego nacechowania. W ten sposób pogrupowanych jest szesnaście wersów tekstu.

Arie i oba krańcowe chóry - ze zmienionym tekstem - Bach wykorzystał później ponownie, chóry nawet wielokrotnie:

Część pierwsza i dziesiąta przeszły najpierw do *Muzyki żałobnej* dla Leopolda von Anhalt-Köthen BWV 244a (634-) jako części pierwsza i siódma (1729), nim znalazły w 1731 r. swe ostateczne miejsce w *Pasji wg. św. Marka* BWV 247 („Geh, Jesu, geh zu deiner Pein” i „Bei deinem Grab- und Leichenstein”).

Część trzecia, piąta i ósma również wykorzystane zostały ponownie w *Pasji wg. św. Marka* w 1731 r. stając się tam częściami „Er kommt, er kommt, er ist vorhanden”, „Mein Heiland, dich vergeß ich nicht” i „Mein Tröster ist nicht mehr bei mir”.

Nie udało się wykazać ponownego wykorzystania części siódmej, lecz całkiem możliwe, że mogła znaleźć swe nowe miejsce w jakimś utworze dziś zaginionym, być może nawet jako jeden z chórów do cytatów biblijnych w *Pasji wg. św. Marka*.

### Die Freude reget sich - BWV 36b

NBA 1/38, 257 - CW: ca 30 min.

1. CHORUS [S, A, T, B, fl. tr., ob. d'am., sm., b.c.]

Die Freude reget sich, erhebt die muntern Töne,  
Denn dieser schöne Tag läßt keinen ruhig sein.

D 3

- Verfolgt den Trieb, nur fort, ihr treuen Musensöhne,  
Und liefert itzt den Zoll in frommen Wünschen ein!
2. RECITATIVO [T, b.c.] D-fis C  
Ihr seht, wie sich das Glücke  
Des teuersten Rivins durch die gewohnten Blicke  
In dieser angenehmen Zeit  
Zu seines Hauses Wohl verneut.  
Der Segen krönet sein Bemühen,  
Das unsrer Philuris so manchen Vorteil schafft.  
Und dieser Segen macht durch seine starke Kraft,  
Daß Not und Ungemach von seiner Seite fliehen.
3. ARIA [T, ob. d'am. (lub v.?), b.c.] h §  
Aus Gottes milden Vaterhänden  
Fließt seiner Kinder Wohlergehn.  
Er kann das Wahre, Gute schenken,  
Er gibt uns mehr, als wir gedenken,  
Und besser, als wir es verstehn.
4. RECITATIVO [A, sm., b.c.] G-A C  
Die Freunde sind vergnügt,  
Den Fest- und Gnadentag zu schauen;  
Sie können ihren Wunsch auf sichere Gründe bauen,  
Auf dessen Huld, der alles weislich fügt,  
Der manche Proben schon gewiesen,  
Daß dieser fromme Mann ihn tausendmal gepriesen.  
Allein!  
Wie? Dürfen wir auch froh bei seinem Glücke sein?  
Verschmähe nicht, du gütiger Rivin,  
Daß wir uns auch bemühn  
Und lassen itzt, dich zu verehren,  
Auch unsre Lieder hören.
5. ARIA [A, fl. tr., sm., b.c.] D C  
Das Gute, das dein Gott beschert,  
Und was dir heute widerfährt,  
Macht dein erwünschtes Wohlergehn  
Vor uns auch schön.
6. RECITATIVO [S, b.c.] fis-cis C  
Wenn sich die Welt mit deinem Ruhme trägt,  
Den dein gelehrter Fleiß stets zu vermehren pflegt,  
Wenn deine Frömmigkeit ein wahres Muster gibet,  
Wie man dem Nächsten dient und Gott dabei doch liebet,  
Wenn sich dein edles Haus auf deine Vorsicht stützt,  
Wodurch es auch den Armen nützt,  
So schn wir dies nur mit Bewundrung an,  
Weil unsre Dürftigkeit nichts Höhers wagen kann.
7. ARIA [S, fl. tr. + v. I solo, b.c.] A §  
Mit zarten und vergnügten Trieben  
Verehrt man deine Gütigkeit.  
Erschallet aber einst ein Lied,  
Das dich der Sterblichkeit entzieht,  
So sind wir auch dazu bereit.
8. CHORUS/RECITATIVO [S, A, T, B, sm. + fl. tr. + ob d'am., b.c.] D C/C  
Was wir dir vor Glücke gönnen,  
Wünscht man dir noch zehnmahl mehr.  
Tenor  
Ja wohl! Du hast verdient,  
Wer dich aus deinem Ruhme kennt,

Des Unrechts Geißel nennt;  
Hingegen der Gerechten Schirm und Schutz,  
Der bietet Not und Unglück Trutz.

Dich soll kein Verhängnis quälen,  
Nichts an deinem Wohlsein fehlen.

Alt

Dein ganzes Haus  
Seh als ein Tempel aus,  
Wo man mehr Lob als bange Seufzer hört,  
In dem kein Fall die süße Ruhe stört.

Diese Lust ergötzt zu sehr,  
Mehr als wir entdecken können.

Sopran

Drum wirst du, großer Mann, verzeihen,  
Daß wir dabei, nach unsers Lehrers Treu,  
Uns auch mit ihm bei deinem Feste freuen;  
Doch auch, daß unsre Pflicht  
Nichts mehr von neuen Wünschen spricht.

Was wir dir vor Glücke gönnen,  
Wünscht man dir noch zehnmahl mehr.

Kantata ta jest chronologicznie ostatnia w grupie kantat BWV 36 obejmującej nie mniej niż pięć odmiennych postaci utworu, których kolejność powstawania opisana już była wcześniej (88-). Powstała prawdopodobnie około 1735 roku jako kantata hołdownicza dla kogoś z rodziny Rivinus, rodu lipskich uczonych, i to dla kogoś, kto, jak wynika z tekstu, był jurystą. Choć nie można ustalić w sposób pewny, ani komu (z dużej liczby wchodzących w grę osób), ani z jakiej okazji była dedykowana<sup>152</sup>, to z porównania chronologicznych cech źródeł sądzić można, że okazją do wykonania kantaty było objęcie urzędu rektora przez Johanna Florensa Rivinusa w październiku 1735 r.

Zachowały się tylko głosy utworu, a i to niekompletne, lecz rekonstrukcja braków nie nasuwa zasadniczych problemów z uwagi na zachowane wersje paralelne. Zaproponował ją Werner Neumann w Neue Bach-Ausgabe. Mimo to do wykonań muzycznych sięga się najczęściej do którejs z wersji paralelnych z tej grupy utworów, ponieważ w ujęciu niniejszym tekst ani nie ma wartości poetyckiej, ani nie jest dopasowany do muzyki równie szczęśliwie jak w także zachowanych wersjach BWV 36 i 36c.

Nowymi kompozycjami są w kantacie 36b jedynie recytatywy, a więc części 2, 4, 6 oraz recytatywowe wstawki w części ósmej. Spośród nich część czwarta wymaga akompaniamentu smyczków, pozostałe skomponowane są jako secco z towarzyszeniem continua, w tym trzeci fragment w części ósmej z ariosowym zakończeniem.

Pozostałe części są tylko nieco zmienionymi parodiami, przy czym części 1, 3, 5, 7 korespondują z częściami o takiej samej numeracji w kantatach BWV 36 i 36c. Zmiany, jeśli pominąć odchylenia w prowadzeniu głosów uwarunkowane tekstem, są nieznaczne. Na uwagę zasługuje obsadzenie w partii wokalnej w części piątej altu zamiast basu oraz dorzucenie fletu poprzecznego w częściach 1, 5, 7 i 8.

<sup>152</sup> Por. Kritischer Bericht NBA I/38, s. 163-166.

#### 4. Kantaty na uroczystości rady miejskiej i uroczystości szkolne

Jeśli pominąć kantaty kościelne, które Bach skomponował na nabożeństwa z okazji wyboru rady miejskiej, wiadomo nam tylko o niewielu utworach poświęconych radzie miejskiej Lipska i władzom szkolnym, i żaden z nich się nie zachował. Udokumentowane są:

„Erwählte Pleißenstadt”, BWV 216a, kantata holdownicza dla rady miejskiej Lipska powstała po 1728 r.; nie wiadomo z jakiej okazji została wykonana. Zachował się jedynie tekst i dwa głosy z kantaty 216 z nierecytatywowych części 1, 3, 5, 7 będących pierwowzorami dla tak samo numerowanych części omawianego tu utworu. Szczegóły zawiera *Kritischer Bericht* NBA I/39.

„Froher Tag, verlangte Stunden”, BWV Anh. I 18, wykonana piątego czerwca 1732 r. na poświęcenie odnowionej szkoły Św. Tomasza. Zachował się tylko tekst Johanna Heinricha Wincklera i parodia pierwszej części w postaci wstępnego chóru *Oratorium na Wniebowstąpienie* BWV 11 (294), oraz będący parodią tekst Picandra (49) do również zaginionej kantaty BWV Anh. I 12. Przypuszczano ponadto, że muzyka do części szóstej, do arii „Geist und Herze sind begierig” zachowała się w „Domine Deus” z *Mszy F-Dur* BWV 233 (Arnold Schering w: BJ 1921, s. 93). Szczegóły zawiera *Kritischer Bericht* NBA I/39.

„Thomana saß annoch betrübt”, BWV Anh. I 19, wykonana dwudziestego pierwszego listopada 1734 r. na powitanie nowego rektora szkoły Św. Tomasza, Ernestiego. Zachował się jedynie tekst pióra ucznia szkoły Św. Tomasza, Johanna Augusta Landvoigta. Ponadto przypuszczano (Arnold Schering w: BJ 1921, s. 93), że część dziewiąta, końcowy chór „Himmel, streue deinen Segen”, był parodią części piętnastej kantaty 201 (739-).



## 5. Lipskie kantaty holdownicze dla szlachetnie urodzonych i mieszczan

### Schwingt freudig euch empor - BWV 36c

NBA I/39, 3 - CW: ca 29 min.

- |    |  |                  |
|----|--|------------------|
| 1. | [CHÓR. S, A, T, B, ob. d'am., sm., b.c.]<br>Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen,<br>Ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht!<br>Doch, haltet ein! ein Herz darf sich nicht weit entfernen,<br>Das Dankbarkeit und Pflicht zu seinem Lehrer zieht.   | D $\frac{3}{8}$  |
| 2. | RECITATIVO [T, b.c.]<br>Ein Herz, in zärtlichem Empfinden,<br>So ihm viel tausend Lust erweckt,<br>Kann sich fast nicht in sein Vergnügen finden,<br>Da ihm die Hoffnung immer mehr entdeckt.<br>Es steigt wie ein helles Licht<br>Der Andacht Glut in Gottes Heiligtum;<br>Wiewohl, der teure Lehrerruhm<br>Ist sein Polar, dahin, als ein Magnet,<br>Sein Wünschen, sein Verlangen geht. | h-h C            |
| 3. | ARIA [T, ob. d'am. (?), b.c.]<br>Die Liebe führt mit sanften Schritten<br>Ein Herz, das seinen Lehrer liebt.<br>Wo andre auszuschweifen pflegen,<br>Wird dies behutsam sich bewegen,<br>Weil ihm die Ehrfurcht Grenzen gibt.   | h $\frac{3}{8}$  |
| 4. | RECITATIVO [B, b.c.]<br>Du bist es ja, o hochverdienter Mann,<br>Der in unausgesetzten Lehren<br>Mit höchsten Ehren<br>Den Silberschmuck des Alters tragen kann.<br>Dank, Ehrerbietung, Ruhm,<br>Kömmt alles hier zusammen;<br>Und weil du unsre Brust<br>Als Licht und Führer leiten muß,<br>Wirst du dies freudige Bezeigen nicht verdammen.   | e-D C            |
| 5. | ARIA [B, sm., b.c.]<br>Der Tag, der dich vordem gebar,<br>Stellt sich vor uns so heilsam dar<br>Als jener, da der Schöpfer spricht:<br>Es werde Licht!   | D $\frac{4}{4}$  |
| 6. | RECITATIVO [S, b.c.]<br>Nur dieses Einzge sorgen wir:<br>Dies Opfer sei zu unvollkommen;<br>Doch, wird es nur von dir,<br>O teurer Lehrer, gütig angenommen,<br>So steigt der sonst so schlechte Wert<br>So hoch, als unser treuer Sinn begehrt.   | h-fis C          |
| 7. | ARIA [S, va d'am., b.c.]<br>Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen<br>Verkündigt man der Lehrer Preis.<br>Es schallet kräftig in der Brust,  | A $\frac{12}{8}$ |

- Ob man gleich die empfundne Lust  
Nicht völlig auszudrücken weiß.
8. RECITATIVO [T, b.c.] A-D C  
Bei solchen freudenvollen Stunden  
Wird unsers Wunsches Ziel gefunden,  
Der sonst auf nichts  
Als auf dein Leben geht.
9. CHORUS [+ RECYTATYW. Obsada jak w 1] D C/C  
Wie die Jahre sich verneuen,  
So verneue sich dein Ruhm!
- Tenor  
Jedoch, was wünschen wir,  
Da dieses von sich selbst geschieht,  
Und da man deinen Preis,  
Den unser Helikon am besten weiß,  
Auch außer dessen Grenzen sieht.  
Dein Verdienst recht auszulegen,  
Fordert mehr, als wir vermögen.
- Bas  
Drum schweigen wir  
Und zeigen dadurch dir,  
Daß unser Dank zwar mit dem Munde nicht,  
Doch desto mehr mit unsern Herzen spricht.  
Deines Lebens Heiligtum  
Kann vollkommen uns erfreuen.
- Sopran  
So öffnet sich der Mund zum Danken,  
Denn jedes Glied nimmt an der Freude teil;  
Das Auge dringt aus den gewohnten Schranken  
Und sieht dein künftig Glück und Heil.  
Wie die Jahre sich verneuen,  
So verneue sich dein Ruhm!

Konkretna okoliczność na którą kantata została skomponowana i wykonana nie jest znana. Z tekstu poznać można, że zabrzmiała jako kantata urodzinowa dla uczczenia jakiegoś starszego już nauczyciela, zaś cechy dyplomatyczne autografu partytury (tylko on się zachował) wskazują na jej powstanie w 1725 roku, prawdopodobnie na okres kwietnia/maja, lecz może także na późniejsze miesiące tego roku. Datowanie to wyklucza, by uhonorowanym mógł być - jak to niekiedy przypuszczano - Johann Matthias Gesner, który przebywał w Lipsku dopiero od 1730 do 1734 roku jako rektor szkoły Św. Tomasza, a urodzony dziewiętego kwietnia 1691 r., z pewnością w wieku 34 lat nie nosił jeszcze „nieustannie nauczając, z godnością największą srebrnych wieku ozdób”.

Muzyka Bacha, która później jeszcze wielokrotnie została wykorzystana ponownie (88-), jest dziś lepiej znana jako parodia kościelna w postaci kantaty adwentowej BWV 36, niż w swej świeckiej postaci pierwotnej. Co do części 1, 3, 5 i 7 wykorzystanych ponownie w kantacie kościelnej odsyłamy więc do ich omówienia tamże (87-). Forma całości założona jest symetrycznie: trzy arie połączone recytatywami secco obramowane są dwoma chórami. Centrum, część piątą, stanowi aria z zespołem smyczków w pełnej obsadzie głosów; obie arie zewnętrzne (część 3 i 7) obsadzone są jako tria, za każdym razem z charakterystycznym instrumentem obbligato, obojem miłosnym (?) i wiolą d'amore, która w kantacie kościelnej zastąpiona została przez skrzypce z tłumikiem. Ustępowanie części trzeciej i siódmej pod względem dynamicznym wobec arii środkowej jest usprawiedliwione także ich tekstami:

zwycięskiemu „Niech stanie się światłość” („Es werde Licht”) arii środkowej przeciwstawione są „spokojne kroki” („die sanften Schritte”) i „ostrożnie” („behutsam”) poruszające się ze złością serce w części trzeciej, jak też „stłumione, słabe głosy” („die gedämpften, schwachen Stimmen”) w części siódmej. Każda z części krańcowych w obsadzie tutti ucieleśnia charakterystyczną zasadę muzykowania: część pierwsza koncert, a część dziewiąta taniec. Tę ostatnią wymienioną część, która słusznie nie weszła do kantaty kościelnej, stanowi gawot, w który wprowadzone zostały trzy recytatywy, mianowicie recytatyw tenorowy z towarzyszeniem smyczków (oznaczony poniżej jako *rec. 1*), recytatyw basowy z towarzyszeniem *continua* (*rec. 2*) i recytatyw sopranowy z motywicznym towarzyszeniem całego instrumentarium (*rec. 3*). Gawot sam w sobie znów jest zbudowany symetrycznie:

AA+chór BB+chór *rec.1* C+chór *rec.2* D+chór *rec.3* AA+chór BB+chór

Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne (Święto geniusza) - BWV 249b

Z kantaty tej, którą Bach wykonał dwudziestego piątego sierpnia 1726 r. na urodziny hrabiego Joachima Friedricha von Flemminga, zachował się jedynie tekst Picandra (49). Pozwala on jednak stwierdzić, że utwór w swych nierecytatywowych częściach był przypuszczalnie w całości parodią *Kantaty pasterskiej* BWV 249a (663-); jest więc w dużej mierze możliwy do zrekonstruowania z *Oratorium wielkanocnego*, choć brakuje recytatywów. Nie jest ponadto pewne, czy pozostałe części rzeczywiście zostały przeniesione do tego utworu bez dalszych zmian. Szczegóły zawiera *Kritischer Bericht* NBA I/39, s. 41.

So kämpfet nur, ihr muntern Töne - BWV Anh. I 10

Tak jak poprzednio wymieniona, również i ta kantata jest muzyką gratulacyjną dla hrabiego Flemminga, wykonaną dwudziestego piątego sierpnia 1731 r. Także z niej zachował się jedynie tekst Picandra (49). Zidentyfikowanie jej jako kompozycji Bacha opiera się co prawda jedynie na tezie Friedricha Smenda<sup>153</sup>, iż wstępna część tego utworu zachowała się we wstępnym chórze do części VI *Oratorium na Boże Narodzenie* (część 54) jako parodia - co prawda chyba jako parodia drugiego stopnia, jako że cała część VI jest ze swej strony parodią jakiejś zaginionej kantaty kościelnej. Według Smenda także końcowy chór (część 7) „Lebe und grüne, großer Flemming” kantaty dla Flemminga mógłby być parodią części piętnastej kantaty 201. Szczegóły zawiera *Kritischer Bericht* NBA I/39, s. 42.

<sup>153</sup> *Neue Bach-Funde*, w: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 7, 1942, s. 8-.

**O! angenehme Melodei - BWV 210a**

NBA I/39, 143 - CW: ca 36 min.

- |    |  |                  |
|----|--|------------------|
| 1. | RECITATIVO [S, sm., b.c. <sup>154</sup> ]<br>O! angenehme Melodei!<br>Kein Anmut, kein Vergnügen<br>Kommt deiner süßen Zauberei<br>Und deinen Zärtlichkeiten bei.<br>Die Wissenschaften anderer Künste<br>Sind irdnen Witzes kluge Dünste:<br>Du aber bist allein<br>Vom Himmel zu uns abgestiegen,<br>So muß du auch recht himmlisch sein.                              | A-D C            |
| 2. | ARIA [S, ob. d'am., sm., b.c.]<br>Spielet, ihr beseelten Lieder,<br>Werfet die entzückte Brust<br>In die Ohnmacht sanfte nieder;<br>Aber durch der Saiten Lust<br>Stärket und erholt sie wieder.   | A $\frac{3}{8}$  |
| 3. | RECITATIVO [S, b.c.]<br>Ihr Sorgen, fliehet,<br>Fliehet, ihr betrübten Kümmernüsse!<br>Ein singend Lied<br>Macht herbes Grämen süße,<br>Ein kleiner Ton tut Wunderwerke<br>Und hat noch mehr als Simsons Stärke,<br>Weil er,<br>Wenn Schwermut oder Bangigkeit<br>Wie ein Philisterheer<br>Sich wider unser Ruh erregt,<br>Die Qual zerstreut und aus dem Sinne schlägt. | fis-E C          |
| 4. | ARIA [S, ob. d'am., v. I, b.c.]<br>Ruhet hie, matte Sinnen,<br>Matte Sinnen, ruhet hie!<br>Eine zarte Harmonie<br>Ist vor das verborgne Weh<br>Die bewährte Panazee.   | E $\frac{12}{8}$ |
| 5. | RECITATIVO [S, b.c.]<br>Wiewohl, beliebte Musica,<br>So angenehm dein Spiel<br>So vielen Ohren ist,<br>So bist du doch betrübt und stehest in Gedanken da.<br>Denn es sind ihr' viel,<br>Denen du verächtlich bist;<br>Mich deucht, ich höre deine Klagen<br>Selbst also sagen:  | cis-h C          |
| 6. | ARIA [S, fl. tr., b.c.]<br>Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne,<br>Klingt ihr mir doch selbst nicht schöne;<br>Geht, ihr armen Lieder, hin,<br>Weil ich so verlassen bin!   | h C              |
| 7. | RECITATIVO [S, sm., b.c.]<br>Doch fasse dich, dein Glanz   | D-A C            |

<sup>154</sup> Zachował się tylko głos sopranowy. Pozostałe dane o obsadzie są domniemaniem opartym na BWV 210.

Ist noch nicht ganz  
 Verschwunden und im Bann getan!  
 Ja, wenn es möglich wär,  
 Daß dich die ganze Welt verließe  
 Und deine Lieblichkeit verstieße,  
 So komm zu deinem teuren Flemming /unsre werten Gönner/  
 In seinem Schirm und Schatten /ihre Gunst und Neigung/ her.  
 Er weiß /Sie wissen/ allein,  
 Wie Wissenschaft und Kunst zu schätzen müsse sein.

## 8. ARIA [S, ob. d'am., sm., b.c.]

cis  $\text{♩}$ 

Großer Flemming /Werte Gönner/, alles Wissen  
 Findet Schutz bei deinen /Grund bei euren/ Füßen,  
 Du stehest /Ihr stehet/ denen Künsten bei.  
 Aber unter denen allen  
 Liebt dein gnädiges /eur gütiges/ Gefallen  
 Ein angenehme Melodei.

## 9. RECITATIVO [S, fl. tr., ob. d'am., sm., b.c.]

fis-A C

Erluchtet Haupt, so bleibe /Gehrten Gönner, so bleibet/ fernerweit  
 Der edlen Harmonie mit deinem Schutz /eurer Gunst/ geneigt!  
 Solange sie noch Kinder schöner Stimmen zeigt,  
 So wird sie alle Zeit  
 Dein /Eu'r/ Lob und deinen /euren/ Ruhm besingen,  
 Und, wenn es ihr erlaubt,  
 Vor dein /eu'r/ beständig Blühn  
 Sich itzt bemühn,  
 Ein wünschend Opfer vorzubringen.

## 10. ARIA [S, fl. tr., ob. d'am., sm., b.c.]

A  $\text{♩}$ 

W wersji 2 (por. niżej):

Sei vergnügt, großer Flemming,  
 Großer Flemming, sei vergnügt!  
 Dein gräfliches Haus  
 Vermehre den Schimmer und breite sich aus,  
 Bis selber das Glänzen der Sonne verfliegt.

W wersji 3:

Sei vergnügt, werte Gönner,  
 Werte Gönner, sei vergnügt!  
 Ein ewige Lust  
 Bestelle die Wohnung in eurer Brust,  
 Bis diese das Singen der Engel entzückt.

Także ta kantata jest w jednej ze swych wersji, jak obie poprzednio wymienione, muzyką w hołdzie dla hrabiego Flemminga; daty i okoliczności wykonania nie daje się ustalić na pewno. Z utworu tego zachował się niestety tylko głos sopranu, kantata jest jednak w dużej mierze możliwa do zrekonstruowania, ponieważ należy do powiązanych ze sobą relacjami parodiowymi grupy utworów, z których kantata weselna BWV 210 (730-) zachowała się w całości. Trzy spośród tych utworów ujęte są pod wspólnym numerem BWV 210a w istocie tylko niewiele się różniąc:

- 1) kantata hołdownicza dla nieznannej osobistości (o której świadczą wykrobane miejsca w przeznaczonym do śpiewania tekście),
- 2) kantata hołdownicza dla hrabiego Flemminga,
- 3) kantata hołdownicza dla nieznanych „Gönner” („dobrodziejów”, o której świadczą odmiany tekstu wersji drugiej).

Pod względem muzycznym części nierecytatywowe (2, 4, 6, 8, 10), jak również recytatyw wstępny, pokrywają się z kantatą 210, wyjąwszy będące konsekwencją parodii zmiany w partii wokalne. Części recytatywowe, trzecia, piąta i siódma, są nowymi kompozycjami (zachowała się tylko partia sopranu); część dziewiąta z początku pod względem muzycznym jest identyczna z odpowiednią częścią kantaty 210, różni się jednak od niej pod koniec (jest krótsza).

### Angenehmes Wiederau - BWV 30a

NBA I/39, 53 - CW: ca 47 min.

1. CHORUS [trba I-III, timp., fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

D 2

Tutti

Angenehmes Wiederau,  
Freue dich in deinen Auen!  
Das Gedeihen legt itzund  
Einen neuen, festen Grund,  
Wie ein Eden dich zu bauen.

2. RECITATIVO [S, A, T, B, b.c.]

h-G C

Los

So ziehen wir  
In diesem Hause hier  
Mit Freuden ein;  
Nichts soll uns hier von dannen reißen.  
Du bleibst zwar, schönes Wiederau,  
Der Anmut Sitz, des Segens Au;  
Allein,

à 4

Dein Name soll geändert sein,  
Du sollst nun Hennicks-Ruhe heißen!

Los

Nimm dieses Haupt, dem du nun untertan,  
Frohlockend also an:

3. ARIA [B, sm., b.c.]

G 3

Los

Willkommen im Heil, willkommen in Freuden,  
Wir segnen die Ankunft, wir segnen das Haus.  
Sei stets wie unsre Auen munter,  
Dir breiten sich die Herzen unter,  
Die Allmacht aber Flügel aus.

4. RECITATIVO [A, b.c.]

A-A C

Szczęście

Da heute dir, gepriesner Henniecke,  
Dein Wiederau sich verpflichtet',  
So schwör auch ich,  
Dir unveränderlich  
Getreu und hold zu sein.  
Ich wanke nicht, ich weiche nicht,  
An deine Seite mich zu binden.  
Du sollst mich allenthalben finden.

5. ARIA [A, fl. tr., sm., b.c.]

A C

Szczęście

Was die Seele kann ergötzen,  
Was vergnügt und hoch zu schätzen,  
Soll dir Lehn und erblich sein.  
Meine Fülle soll nichts sparen  
Und dir reichlich offenbaren,  
Daß mein ganzer Vorrat dein.

6. RECITATIVO [B, b.c.] fis-D C  
 Los  
 Und wie ich jederzeit bedacht  
 Mit aller Sorg und Macht,  
 Weil du es wert bist, dich zu schützen  
 Und wider alles dich zu unterstützen,  
 So hör ich auch nicht ferner auf,  
 Vor dich zu wachen  
 Und deines Ruhmes Ehrenlauf  
 Erweiterter und blühender zu machen.
7. ARIA [B, ob., v. conc., sm., b.c.] h  $\frac{2}{4}$   
 Los  
 Ich will dich halten  
 Und mit dir walten,  
 Wie man ein Auge zärtlich hält.  
 Ich habe dein Erhöhen,  
 Dein Heil und Wohlergehen  
 Auf Marmorsäulen aufgestellt.
8. RECITATIVO [S, b.c.] fis-G C  
 Czas  
 Und obwohl sonst der Unbestand  
 Mit mir verschwistert und verwandt,  
 So sei hiermit doch zugesagt:  
 So oft die Morgenröte tagt,  
 So lang ein Tag den andern folgen läßt,  
 So lange will ich steif und fest,  
 Mein Hennicke, dein Wohl  
 Auf meine Flügel ferner bauen.  
 Dies soll die Ewigkeit zuletzt,  
 Wenn sie mir selbst die Schranken setzt,  
 Nach mir noch übrig schauen.
9. ARIA [S, violini in unisono, b.c.] e  $\frac{3}{8}$   
 Czas  
 Eilt, ihr Stunden, wie ihr wollt,  
 Rottet aus und stoß zurücke!  
 Aber merket dies allein,  
 Daß ihr diesen Schmuck und Schein,  
 Daß ihr Hennicks Ruhm und Glücke  
 Allezeit verschonen sollt!
10. RECITATIVO [T, b.c.] G-fis C  
 Elstera  
 So recht! ihr seid mir werte Gäste.  
 Ich räum euch Au und Ufer ein.  
 Hier bauet eure Hütten  
 Und eure Wohnung feste;  
 Hier wollt, hier sollet ihr beständig sein!  
 Vergesst keinen Fleiß,  
 All eure Gaben haufenweis  
 Auf diese Fluren auszuschütten!
11. ARIA [T, fl. tr. I, ob. d'am. I, sm., b.c.] h  $\frac{3}{4}$   
 Elstera  
 So wie ich die Tropfen zolle,  
 Daß mein Wiederau grünen solle,  
 So fügt auch euern Segen bei!  
 Pfl eget sorgsam Frucht und Samen,  
 Zeiget, daß euch Hennicks Namen  
 Ein ganz besonders Kleinod sei!

12. RECITATIVO [S, A, T, B, sm., b.c. ]

G-D C

Czas  
 Drum, angenehmes Wiederau,  
 Soll dich kein Blitz, kein Feuerstrahl,  
 Kein ungesunder Tau,  
 Kein Mißwachs, kein Verderben schrecken!  
 Los  
 Dein Haupt, den teuren Hennicke,  
 Will ich mit Ruhm und Wonne decken.  
 Szczęście  
 Dem wertesten Gemahl  
 Will ich kein Heil und keinen Wunsch versagen,  
 à 4  
 Und beider Lust,  
 Den einigen und liebsten Stamm, August,  
 Will ich auf meinem Schoße tragen.

13. ARIA [obsada jak w 1]

D  $\frac{2}{4}$

Tutti  
 Angenehmes Wiederau,  
 Prange nun in deinen Auen!  
 Deines Wachstums Herrlichkeit,  
 Deiner Selbstzufriedenheit  
 Soll die Zeit kein Ende schauen!

Johann Christian Hennicke, faworyt wszechmocnego hrabiego Brühla, odbierał 28 września 1737 r. w Wiederau pod Lipskiem hołd jako „dziedzic, pan lenny i sądy sprawujący”; z tej okazji Picander (49) ułożył tekst, a Bach skomponował muzykę do kantaty hołdowniczej.

Tekst poetycki tego „dramma per musica” o skąpej, konwencjonalnej akcji, sprowadza się do uniżonego głoszenia chwały Hennickego przez alegoryczne postacie „Losu” („Schicksal” - bas), „Szczęścia” („Glück” - alt), „Czasu” („Zeit” - sopran) i w końcu przepływającej przez posiadłość „Elstery” („Elster” - tenor), natomiast muzyka Bacha jest nie tylko przyjemna, niekiedy nawet modna, ale też oryginalna i przykuwająca uwagę swą pomysłowością. Być może Bach przy komponowaniu sięgał czasem do wcześniejszych utworów, w szczególności muzyka do części jedenastej powiązana jest parodiowo z grupą utworów BWV 210a i wywodzi się może z jakiegoś zaginionego pierwowzoru.

Większość części nierecytatywych wykorzystał też Bach powtórnie - być może niedługo potem - w kantacie BWV 30 na dzień św. Jana, mianowicie wstępny i końcowy chór (część 1 i 13), które, wyjąwszy odmienność tekstów, muzycznie są identyczne, jak również arie 3, 5, 7 i 9. Omówiliśmy je już uprzednio (570-). Istnieją także parodiowe powiązania z kantatą 195 (622-).

Nie przeniesione do innych dzieł zostały tylko recytatywy, które skomponowane są przeważnie jako recytatywy secco z towarzyszeniem continua; tylko część dwunasta instrumentowana jest z udziałem smyczków. Godne uwagi są czterogłosowe wokalne fragmenty w obrębie recytatywów krańcowych: w środku części drugiej i zakończeniu części dwunastej, w których doniosłe miejsca tekstu śpiewane są wspólnie przez wszystkich czterech solistów.

**Mer hahn en neue Oberkeet (*Kantata chłopska*) - BWV 212**

NBA I/39, 153 - CW: ca 30 min.

1. [UWERTURA. v., va, b.c.]

A  $\frac{3}{4}$ / $\frac{3}{8}$



2. ARIA DUETTO [S, B, v., va, b.c.] A ♯  
 Mer hahn en neue Oberkeet  
 An unsern Kammerherrn.  
 Ha gibt uns Bier, das steigt ins Heet,  
 Das ist der klare Kern.  
 Der Pfarr' mag immer büse tun;  
 Ihr Speelleut, halt euch flink!  
 Der Kittel wackelt Mieken schun,  
 Das klene luse Ding.
3. RECITATIVO [S, B, v., va, b.c.] D-A ♯  
 Bas  
 Nu, Mieke, gib dein Guschel immer her;  
 Sopran  
 Wenns das alleine wär!  
 Ich kenn dich schon, du Bärenhäuter,  
 Du willst hernach nur immer weiter.  
 Der neue Herr hat ein sehr scharf Gesicht.  
 Bas  
 Ach! unser Herr schilt nicht;  
 Er weiß so gut als wir, und auch wohl besser,  
 Wie schön ein bißchen Dahlen schmeckt.
4. [ARIA. S, v., va, b.c.] A ♯  
 Ach, es schmeckt doch gar zu gut,  
 Wenn ein Paar recht freundlich tut;  
 Ei, da braust es in dem Ranzen,  
 Als wenn eitel Flöh und Wanzen  
 Und ein tolles Wespenheer  
 Miteinander zänkisch wär.
5. RECITATIVO [B, b.c.] fis-D ♯  
 Der Herr ist gut: Allein der Schösser,  
 Das ist ein Schwefelsmann,  
 Der wie ein Blitz ein neu Schock strafen kann,  
 Wenn man den Finger kaum ins kalte Wasser steckt.
6. ARIA [B, v., va, b.c.] D ♯  
 Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm  
 Mit uns armen Bauersleuten üm!  
 Schont nur unser Haut;  
 Freßt ihr gleich das Kraut  
 Wie die Raupen bis zum kahlen Strunk,  
 Habt nur genug!
7. RECITATIVO [S, b.c.] A-h ♯  
 Es bleibt dabei,  
 Daß unser Herr der beste sei.  
 Er ist nicht besser abzumalen  
 Und auch mit keinem Hopfensack voll Batzen zu bezahlen.
8. [ARIA. S, v., va, b.c.] h ♯  
 Unser trefflicher  
 Lieber Kammerherr  
 Ist ein kumpabler Mann,  
 Den niemand tadeln kann.
9. RECITATIVO [S, B, b.c.] D-G ♯  
 Bas  
 Er hilft uns allen, alt und jung.  
 Und dir ins Ohr gesprochen:  
 Ist unser Dorf nicht gut genug  
 Letzt bei der Werbung durchgekrochen?

- Sopran  
 Ich weiß wohl noch ein besser Spiel,  
 Der Herr gilt bei der Steuer viel.
10. ARIA [S, v., va, b.c.] G  $\frac{3}{4}$   
 Das ist galant,  
 Es spricht niemand  
 Von den caducken Schocken.  
 Niemand redt ein stummes Wort,  
 Knauthain und Cospuden dort  
 Hat selber Werg am Rocken.
11. RECITATIVO [B, b.c.] e-d C  
 Und unsre gnädge Frau  
 Ist nicht ein prinkel stolz.  
 Und ist gleich unsereins ein arm und grobes Holz,  
 So redt sie doch mit uns daher,  
 Als wenn sie unersgleichen wär.  
 Sie ist recht fromm, recht wirtlich und genau  
 Und machte unserm gnädgen Herrn  
 Aus einer Fledermaus viel Taler gern.
12. ARIA [B, v., va, b.c.] B  $\frac{3}{4}$   
 Fünzig Taler bares Geld  
 Trockner Weise zu verschmausen,  
 Ist ein Ding, das harte fällt,  
 Wenn sie uns die Haare zausen,  
 Doch was fort ist, bleibt wohl fort,  
 Kann man doch am andern Ort  
 Alles doppelt wieder sparen;  
 Laßt die fünfzig Taler fahren!
13. RECITATIVO [S, b.c.] C-D C  
 Im Ernst ein Wort!  
 Noch eh ich dort  
 An unsre Schenke  
 Und an den Tanz gedenke,  
 So sollst du erst der Obrigkeit zu Ehren  
 Ein neues Liedchen von mir hören.
14. ARIA [S, fl. tr., v. I, II, va, b.c.] A  $\frac{3}{8}$   
 Klein-Zschocher müsse  
 So zart und süße  
 Wie lauter Mandelkerne sein.  
 In unsere Gemeine  
 Zieh heut ganz alleine  
 Der Überfluß des Segens ein.
15. RECITATIVO [B, b.c.] D-e C  
 Das ist zu klug vor dich  
 Und nach der Städter Weise;  
 Wir Bauern singen nicht so leise.  
 Das Stückchen, höre nur, das schicket sich vor mich!
16. ARIA [B, cor., v., va, b.c.] G  $\frac{8}{8}$   
 Es nehme zehntausend Dukaten  
 Der Kammerherr alle Tag ein!  
 Er trinkt ein gutes Gläschen Wein,  
 Und laß es ihm bekommen sein!
17. RECITATIVO [S, b.c.] D-A  $\frac{8}{8}$  C  
 Das klingt zu liederlich.  
 Es sind so hübsche Leute da,  
 Die würden ja

- Von Herzen drüber lachen;  
Nicht anders, als wenn ich  
Die alte Weise wollte machen:
18. [ARIA. S, cor., v., va, b.c.] D  $\frac{3}{4}$   
Gib, Schöne,  
Viel Söhne  
Von artger Gestalt,  
Und zieh sie fein alt;  
Das wünschet sich Zschocher und Knauthain fein bald!
19. RECITATIVO [B, b.c.] h-A C  
Du hast wohl recht.  
Das Stückchen klingt zu schlecht;  
Ich muß mich also zwingen,  
Was Städtisches zu singen.
20. ARIA [B, v., b.c.] A  $\frac{3}{8}, \frac{6}{8}, \frac{3}{8}$   
Dein Wachstum sei feste  
Und lache vor Lust!  
Deines Herzens Trefflichkeit  
Hat dir selbst das Feld bereit',  
Auf dem du blühen mußst.
21. RECITATIVO [S, B, b.c.] A-h C  
Sopran  
Und damit sei es auch genung.  
Bas  
Nun müssen wir wohl einen Sprung  
In unsrer Schenke wagen.  
Sopran  
Das heißt, du willst nur das noch sagen:
22. [ARIA. S, v., va, b.c.] h  $\frac{6}{8}$   
Und daß ihrs alle wißt,  
Es ist nunmehr die Frist  
Zu trinken.  
Wer durstig ist, mag winken.  
Versagts die rechte Hand,  
So dreht euch unverwandt  
Zur Linken!
23. [RECYTATYW. S, B, b.c.] D-D C  
Bas  
Mein Schatz! erraten!  
Sopran  
Und weil wir nun  
Dahier nichts mehr zu tun,  
So wollen wir auch Schritt vor Schritt  
In unsre alte Schenke waten.  
Bas  
Ei! hol mich der und dieser,  
Herr Ludwig und der Steur-Reviser  
Muß heute mit.
24. CHOR [S, B, v., va, b.c.] F C  
Wir gehn nun, wo der Tudelsack  
In unsrer Schenke brummt.  
Und rufen dabei fröhlich aus:  
Es lebe Dieskau und sein Haus,  
Ihm sei beschert,  
Was er begehrt,  
Und was er sich selbst wünschen mag!

*Kantata chłopska* Bacha, jeden z jego najbardziej popularnych, radosnych i oryginalnych utworów, jest zarazem najpóźniejszą spośród tych jego kantat, których datowanie jest znane. Obfitość poprawek w pobieżnym, sporządzonym najwyraźniej w pośpiechu, autografie partytury dowodzi ponadto, że dawniejsze kompozycje wykorzystane zostały tylko w nielicznych przypadkach. Parodią na pewno jest jedynie część dwudziesta, której pierwowzorem jest część siódma kantaty BWV 201 (739-); również muzyka do części czternastej została prawdopodobnie zapożyczona z zaginionej kantaty BWV Anh. I 11. Pozostałe części są przypuszczalnie w całości, lub prawie w całości kompozycjami nowymi.

Tytuł „Kantata chłopska” lub, jak powiada wydrukowany tekst Picandra (49), „Cantate en burlesque”, nie powinien wprowadzać w błąd: utwór nie jest muzyką wiejską przeznaczoną do wykonywania przez, lub dla wieśniaków, lecz raczej, jak wiele innych, muzyką hołdowniczą, wykonaną na cześć wywodzącego się ze starego szlacheckiego rodu Carla Heinricha von Dieskau, który w 1742 roku, po śmierci swej matki, odziedziczył szereg posiadłości ziemskich i z tego powodu trzydziestego sierpnia przyjmował w Klein-Zschocher pod Lipskiem zwyczajowy hold swoich poddanych. Jako naczelny poborca podatków w okręgu lipskim, był on także bezpośrednim zwierzchnikiem Henriciego-Picandra, i ten, najwidoczniej starając się przy pomocy swoich talentów poetyckich pozyskać przychyłność Dieskaua, poprosił zapewne Bacha o skomponowanie muzyki do ułożonego przez siebie tekstu i o wykonanie hołdowniczej kantaty.

Wybór środowiska wiejskiego, w którym przebiega prosta, jak zwykle, akcja, można by uznać za oznakę stopniowego odwrotu w połowie stulecia od barokowych dramatów z życia bogów i pasterzy, nie należy jednak tego wyboru przeceniać. Wybór jest oryginalny, służy jednak rozrywce, a nie krytyce społecznej. Jeśli próbuje się niekiedy, wskazując na część szóstą i jej prośbę o wyrozumiałość dla „biednych chłopów”, przykleić Bachowi etykietę socjalnego rewolucjonisty i obrońcy wyzyskiwanych chłopów, to zapomina się jakie były powody składania holdu i jaki był cel wierszy pochodzących zresztą od Picandra, a nie od Bacha.

Tekst zawiera jednak sporo rysów charakterystycznych dla ówczesnego wieśniaczego życia. Saski dialekt zostaje co prawda po wstępnym duecie w dużej mierze porzucony i zachowany jest jeszcze tylko w pojedynczych wyrażeniach gwarowych jak m. in. „Mieke” („Maria”), „Guschel” („gęba”), „Dahlen” („pieszczoty”), „prinke!” („trochę”). W dialogu obojga solistów czynione są aluzje do szeregu wydarzeń, których dziś możemy się niejednokrotnie tylko domyślać. Tak np. wzięty na muszkę zostaje „Schösser” (poborca podatkowy) - czy Picander miał tu na myśli siebie, czy jakiegoś kolegę? - ponieważ potrafi ukarać „nim się jeszcze palec w zimną wodę wsadzi” (tzn. zapewne: zanim się jeszcze naruszy prawa łowienia ryb) i także poza tym srogo wykorzystuje wieśniaków. Dowiadujemy się dalej, że Klein-Zschocher dzięki wpływowi Dieskaua zostało łagodnie potraktowane przy ostatnim poborze (rekruta), i że nowy pan zwłaszcza „przy podatkach” wiele znaczy, tak iż „caducken Schocken”, czyli podatek gruntowy za ziemię leżącą odłogiem, nie został podniesiony. Wreszcie życzenie „Gib, Schöne, viel Söhne” („Daj, Piękna, wielu synów”) o tyle jest aż nazbyt uzasadnione, że małżeństwo Dieskau los obdarzył pięcioma córkami, ale ani jednym synem<sup>155</sup>.

<sup>155</sup> Objaśnienia do tekstu kantaty podane są w zasadzie za posłowiem Wernera Neumanna do nowego wydania Petersa (Lipsk, 1952).

W skromnej - jak zazwyczaj w tego rodzaju muzyce holdowniczej - akcji udział bierze młoda wieśniaczka Mieke i jej ukochany. Do właściwego celu akcji, złożenia holdu nowemu panu, dochodzi dopiero po wielokrotnym wzajemnym przekomarzaniu się i gruntownych porachunkach z nielubianym poborcą podatkowym: szambelan, który potrafi wykorzystać swe wpływy na korzyść swoich chłopów, i jego przychylna ludziom żona, wychwalani są w kolejnych recytatywach i ariach, przy czym poeta przez kontrast między „nieporadnym” („liederlich”) wiejskim śpiewem i „miastową melodią” („Städter Weise”), której właściwie wypadałoby tu ustąpić miejsca, ale która odbierana jest jako „za mądra dla ciebie” („zu klug vor dich”), wprowadza zgrabnie wykorzystane momenty napięcia w skądinąd często nazbyt jednostajny szereg składanych w holdzie życzeń - napięcia, które także kompozycji wychodzi na korzyść.

W muzyce Bacha wielkie wrażenie sprawia niewymuszona naturalność, z jaką formy ludowe i formy wysoce stylizowane splatają się w jedność, podobnie jak spotykamy to później na całkiem innej płaszczyźnie w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Obsada wymaga jedynie rogu, fletu poprzecznego, smyczków i continua, a do tego sopranu i basu, uprzywilejowana jest jednak obsada wiejskiego tria składająca się ze skrzypiec, wioli i continua, zaś dęciści występują tylko w niektórych częściach - być może na flecie i rogu grał nawet ten sam grajek. Od razu przy komponowaniu muzyki wstępnej, w której siedem niewielkich części (a b c d e f a') następuje po sobie zniemacka, przypomniał chyba sobie Bach swą młodość i quodlibety z rodzinnych spotkań Bachów. Oba obramowujące duety mają charakter bourrée, a pozostałe części także nie skrywają swego pokrewieństwa z tańcem: część czwartą i szóstą pojmować można jako poloneza, część ósmą jako sarabandę, część dwunastą jako mazurka, część czternastą jako menueta, część dwudziestą drugą jako paysanne (taniec chłopski). W wielu miejscach Bach wydaje się też wplatać znane melodie ludowe. Tak więc w części trzeciej, po słowach „Ich kenn dich schon, du Bärenhäuter, du willst hernach nur immer weiter” („Znam ja cię już, wółkoniu ty, a potem chcesz wciąż więcej ty”) i na zakończenie utworu, instrumentalny cytat pieśni „Mit dir und mir ins Federbett, mit dir und mir aufs Stroh; da sticht uns keine Feder net, da beißt uns auch kein Floh” („Ja z tobą, ty ze mną pod pierzyną, ja z tobą, ty ze mną na słomie; żadne nas piórko wtedy nie ukłuje, żadna też pchła nie ugryzie” - z przestawieniem kolejności wersów: 3-4, 1-2) wydaje się służyć jako pikantny komentarz. Także część szesnasta jest znaną pieśnią myśliwską z Czech, zaś część osiemnasta w poprzedzającym recytatywie zapowiedziana jest jako „stara melodia” („die alte Weise”), podstawą jej mogła być więc także jakaś znana pieśń.

Wskazmy jeszcze na powracającą wielokrotnie w tej kantacie cechę znamioną dla stylu muzyki ludowej: rozdrobnienie mocnych części taktu bądź synkopy na częściach słabych. Cechę tę spotykamy już w Adagio i w drugim Allegro części wstępnej:



W dalszych częściach pojawia się ona wielokrotnie:

część 4:

Soprano

Ach, es schmeckt doch gar zu gut

część 6:

Basso

Ach, Herr Schös - ser, geht nicht gar zu schlimm

część 8:

Violino

część 10:

Soprano

Das ist ga - lant, es — spricht nie - mand

część 12:

Basso

Fünf - zig Ta - ler ba - res Geld

Muzyczny porządek jest tak ułożony, że każdy z obojga solistów śpiewa, oprócz szeregu utworów o charakterze pieśni i tańca, po jednej „miastowej” arii stanowiącej punkt szczytowy solowych partii danego śpiewaka. Niezwykle urocza jest aria sopranowa „Klein-Zschocher müsse so zart und süße” („Klein-Zschocher musi [być] tak delikatny i słodki” - część 14), natomiast słuchacz obznajomiony z kantatową twórczością Bacha, w skaczących figurach arii basowej „Dein Wachstum sei feste” („Rozrastaj się krzepko” - część 20) rozpozna niezawodnie „skaczące serce” („das wackelnde Herz”) z arii Pana (BWV 201, część 7), choć tekst parodii „... und lache vor Lust” („... radośnie się śmieję”) jest zgrabnie dopasowany.

Nie zamierzamy popadać w krańcowość, jaką byłoby zaliczanie kantaty chłopskiej do głównych dzieł Bacha. Budzi jednak nasz podziw to, że Bach swe ścisłe związki z tańcem, muzyką ludową, pieśnią i chórałem zachował od młodości aż po starość i w swych kompozycjach tak szczęśliwie wykorzystał artystycznie.

## 6. Kantaty weselne

## Weichet nur, betrübte Schatten - BWV 202

NBA I/40, 3 - CW: ca 23 min.

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. [ARIA. S, ob., sm., b.c.]<br>Weichet nur, betrübte Schatten,<br>Frost und Winde, geht zur Ruh!<br>Florens Lust<br>Will der Brust<br>Nichts als frohes Glück verstaten,<br>Denn sie trägt Blumen zu.                                       | G C             |
| 2. [RECYTATYW. S, b.c.]<br>Die Welt wird wieder neu,<br>Auf Bergen und in Gründen<br>Will sich die Anmut doppelt schön verbinden,<br>Der Tag ist von der Kälte frei.   | C-C C           |
| 3. ARIA [S, b.c.]<br>Phoebus eilt mit schnellen Pferden<br>Durch die neugeborne Welt.<br>Ja, weil sie ihm wohlgefällt,<br>Will er selbst ein Buhler werden.  | C f             |
| 4. RECITATIVO [S, b.c.]<br>Drum sucht auch Amor sein Vergnügen,<br>Wenn Purpur in den Wiesen lacht,<br>Wenn Florens Pracht sich herrlich macht,<br>Und wenn in seinem Reich,<br>Den schönen Blumen gleich,<br>Auch Herzen feurig siegen.     | a-c C           |
| 5. ARIA [S, v. solo, b.c.]<br>Wenn die Frühlingslüfte streichen<br>Und durch bunte Felder wehn,<br>Pfllegt auch Amor auszuschleichen,<br>Um nach seinem Schmuck zu sehn,<br>Welcher, glaubt man, dieser ist,<br>Daß ein Herz das andre küßt. | c C             |
| 6. RECITATIVO [S, b.c.]<br>Und dieses ist das Glücke,<br>Daß durch ein hohes Gunstgeschicke<br>Zwei Seelen einen Schmuck erlanget,<br>An dem viel Heil und Segen pranget.  | A-D C           |
| 7. ARIA [S, ob., b.c.]<br>Sich üben im Lieben,<br>In Scherzen sich herzen<br>Ist besser als Florens vergängliche Lust.<br>Hier quellen die Wellen,<br>Hier lachen und wachen<br>Die siegenden Palmen auf Lippen und Brust.                   | D $\frac{3}{8}$ |
| 8. RECITATIVO [S, b.c.]<br>So sei das Band der keuschen Liebe,<br>Verlobte Zwei,<br>Vom Unbestand des Wechsels frei!<br>Kein jäher Fall  | G-G C           |

- Noch Donnerknall  
Erschrecke die verliebten Triebe!  
9. GAVOTTE [S, ob., sm., b.c.]  
Sehet in Zufriedenheit  
Tausend helle Wohlfahrtstage,  
Daß bald bei der Folgezeit  
Eure Liebe Blumen trage!

G 2

Dzieje powstawania tej kantaty spowija mrok. Zachowała się jedynie w odpisie z 1730 roku w szczególnej, staromodnej notacji, jakiej Bach zwykł był używać tylko do 1714 roku, a według niedawno wysuniętego przypuszczenia<sup>156</sup> również tekst poetycki pochodzić może od weimarskiego poety Salomona Francka (27-). Jednak styl utworu pod wieloma względami przemawia przeciwko tak wczesnemu datowaniu: rozbudowane arie w części trzeciej i piątej nie przystają dobrze do będących jeszcze w zawiązkach form kantaty 208, w bezpośrednim sąsiedztwie której znalazłaby się nasza kantata weselna, gdyby była weimarskim wczesnym utworem. W każdym razie datowanie według dotychczasowych badań na lata w Köthen (1718 do 1723) wydaje się ze względów stylistycznych bardziej wiarygodne, lecz nie można całkowicie wykluczyć powstania nawet w pierwszych latach lipskich. Jedynie górna granica ustalona jest datą na odpisie na rok 1730.

Nie znamy więc roku powstania, znamy jednak porę roku, kiedy kantata została wykonana: żartobliwy tekst ujawnia, że zima ma się ku końcowi: „Dzień wolny jest od chłodu” („Der Tag ist von der Kälte frei”), a kwiaty zaczynają wypuszczać pączki (część 1, 2), słońce wznosi się znów wyżej (część 3), toteż Amor wypatruje znów zdobyczy (część 4, 5). Prowadzi to do myśli przewodniej na obecną okazję: należy sławić nowożeńców (część 6), ponieważ miłość „jest lepsza niż ulotne radości Flory” („ist besser als Florens vergängliche Lust” - część 7). W radosnym zakończeniu kantaty składane są życzenia.

Skromna szata dźwiękowa kompozycji Bacha - ze śpiewaków wymagany jest jedynie sopran solowy, a z instrumentów tylko obój, skrzypce i continuo - każe szukać okazji do powstania kompozycji raczej w mieszczańskim, co najwyżej szlacheckim, ale już chyba nie książęcym weselu; również taneczny, żartobliwy ton nie byłby stosowny wobec wysoko postawionej osobistości. Arie i recytatywy przeplatają się na zmianę, przy czym recytatywy rozpoczynają się zawsze jako secco z towarzyszeniem continua, zagęszczając się jednak pod koniec do ariosa - cecha typowa dla stylu weimarskiego i kötheńskiego okresu Bacha, która obecna jest jeszcze w pierwszych kantatach lipskich, wkrótce jednak nie będzie już więcej występowała na zasadzie takiej wyłączości.

Spośród arii, na podziw zasługuje szczególnie część wstępna, której niekonwencjonalna, preludiowa część główna formalnie utrzymana jest pomiędzy quasi-improvizacyjnym ariosem i arią o ścisłej budowie: ponad motywami smyczków, które wstępującymi następstwami akordów odmalowują ustępowanie zimowych cieni, obój rozwija rozległą melodię, która po wejściu głosu wokalnego rozciąga się na duet. Owej części głównej, mającej w nagłówku „Adagio”, przeciwstawiona jest, kontrastująca z nią tempem - „andante” - i tematyką, żywa część środkowa, tak jak również w tekście „spoczynkowi” („Ruh”), na który odchodzi mróz i wiatr, przeciwstawione jest teraz szczęście, które umożliwiają „radości Flory” („Florens Lust”). Da capo części głównej zamyka utwór wywierający duże wrażenie.

<sup>156</sup> Harald Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs* w: *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, t. 5, Hamburg 1971.



W drugiej arii (część 3) figury continua oddają niewątpliwie tętent „rączych koni” Febusa\*. Na pokrewieństwo tej arii z końcową częścią *Sonaty skrzypcowej G-dur BWV 1019* wielokrotnie zwracano już uwagę.

Aria trzecia (część 5) - z obligatoryjnymi skrzypcami - ponownie uderza w bardziej elegijne tony, czwarta natomiast (część 7) - z obligatoryjnym obojem - ze swym tanecznym trójdzielnym taktem i swą chwytną melodyką jest wybitnie śpiewna i przystępna.

W części ostatniej nagłówek „Gavotte” otwarcie zapowiada taneczny charakter: prosty, szesnastotaktowy odcinek całego instrumentarium powtórzony zostaje z niewielkimi tylko zmianami w wokalne szacie, po czym da capo instrumentalnego ritornelu kończy niezwykle krótki utwór.

Formę całej kantaty opisać można jako stopniowe, przebiegające z nawrotami, przejście od aperiodycznego, wysoce stylizowanego, koncertującego utworu, do periodycznie ułożonego, przystępnego utworu tanecznego. Części krańcowe, pierwsza i dziewiąta, przedstawiają ekstrema obu tych typów; część piąta zbliżona jest do typu pierwszego, natomiast w części trzeciej i siódmej coraz wyraźniejszą postać uzyskuje typ drugi.

#### Auf! süß entzückende Gewalt - BWV Anh. I 196

Kantata ta, skomponowana przez Bacha na wesele\*\* Christiany Sibylli Mencke i Petera Hohmanna, który w 1736 r. wyniesiony został pod nazwiskiem von Hohenthal do godności barona Rzeszy, zaginęła; zachował się jedynie wierszowany tekst Johanna Christoha Gottscheda (55), który opublikował go w swym „Versuch einer Critischen Dichtkunst” w 1730 roku (potem zaś jeszcze wielokrotnie). Gottsched, dopiero od niedawna przebywający w Lipsku, spotkał się z życzliwym przyjęciem i znalazł poparcie u cieszącego się wielkim poważaniem ojca panny młodej, i zapewne z zadwojeniem powitał okazję, by okazać swą wdzięczność i zarazem dowieść swej poetyckiej zręczności. To, że Bach skomponował muzykę do tego tekstu, zostało wykazane przez Friedricha Smenda (Bach-Gedenkschrift, Zürich 1950, s. 42-65) na tej mianowicie podstawie, że budowa metryczna dwóch arii jest taka sama jak metryczna budowa czwartej i dziesiątej części *Oratorium na Wniebowstąpienie* BWV 11 (292-). Jednak podczas gdy pierwszej z dwóch arii, „Entfernet euch, ihr kalten Herzen” („Odalacie się, wy zimne serca” - część 3), nie da się według Smenda z arii *Oratorium* „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben” („Ach zostań, me najmilsze życie”) łatwo zrekonstruować, to drugą, „Unschuld, Kleinod reiner Seelen” („Niewinności, klejnocie czystych dusz” - część 5) możemy odtworzyć z arii *Oratorium* „Jesu, deine Gnadenblicke” („Jezu, oczy twe łaskawe”) w jej przypuszczalnej pierwotnej postaci; autograf *Oratorium na Wniebowstąpienie* pozwala nawet ustalić dawniejszą obsadę instrumentalną (flet poprzeczny I, flet poprzeczny II, oraz dwa oboje myśliwskie prowadzone unisono), która przypuszczalnie dotyczyła kantaty weselnej, a która do wersji oratoryjnej została zmieniona. Odzyskaliśmy w ten sposób z zaginionej muzyki weselnej przynajmniej jedną uroczą arię.

W libretcie Gottscheda występują jako postaci alegoryczne „Natura”, „Wstydlivość” („Schamhaftigkeit”), „Cnota” („Tugend”), „Opatrzność” („Verhängnis”), a na zakończenie

\* Przydomek Apollina. Apollo w mitologii greckiej zajął z czasem miejsce Heliosa w powożeniu słonecznym zaprzęgiem (przyp. tłum.).

\*\* Datę wesela BT podaje na 27.XI.1725 (przyp. tłum.).

„Chór nimf nad Pleissą”. Nasza aria „Unschuld, Kleinod reiner Seelen” włożona jest w usta „Wstydlivosti”. Ta wzdraga się jeszcze początkowo przed miłością z obawy przed skalaniem, dopóki nie zostanie pouczona przez „Naturę”, że istnieje także czysta, miła Bogu miłość.

Dopiero gdy świadomi tego spojrzymy na kompozycję odzyskanej arii, ujawni się jej „dziewiczy” charakter. Uwarunkowany tekstem okazuje się być zwłaszcza brak basowego continua: podobnie jak w arii „Aus Liebe will mein Heiland sterben, von einer Sünde weiß er nichts” i w kilku innych utworach, Bach posługuje się tym środkiem dla symbolizowania niewinności. W miejsce continua dochodzi zatem obój myśliwski jako „Basettchen”; aria wykorzystuje więc wyłącznie głosy w rejestrze sopranu i altu.

Szczególny urok tej arii może nam pomóc przeboleć utratę pozostałych części kantaty.

### Vergnügte Pleißenstadt - BWV 216

Z kantaty tej, którą Bach skomponował do tekstu Picandra (49) na wesele niejakiego Johanna Heinricha Wolffa z Susanną Reginą Hempel i wykonał piątego lutego 1728 roku, zachowały się jedynie dwa głosy wokalne oraz wydrukowany tekst. Można wykazać, że aria „Angenehme Hempelin” („Miła {Panno} Hemplówno” - część 3) jest parodią części ósmej kantaty 204 (735-), zaś duet „Heil und Segen” („Szczęście i błogosławieństwo” - część 7) - parodią części trzynastej kantaty 205 (696-). Zachowane fragmenty opublikowane są w NBA I/40, s. 23-34; szczegóły odnośnie historii kantaty i jej przekazu podaje Kritischer Bericht do tego tomu (s. 26-46). Wydanie kantaty pod tym tytułem przedstawione w 1924 roku przez Georga Schumanna i Wenera Wolffheima nie może pretendować do miana rekonstrukcji: jest raczej skomponowaną na nowo parafrazą.

### O holder Tag, erwünschte Zeit - BWV 210

NBA I/40, 37 - CW: ca 39 min.

- |   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| <p>1. RECITATIVO [S, sm., b.c.]<br/>                 O holder Tag, erwünschte Zeit,<br/>                 Willkommen, frohe Stunden!<br/>                 Ihr bringt ein Fest, das uns erfreut.<br/>                 Weg, Schwermut, weg, weg, Traurigkeit!<br/>                 Der Himmel, welcher vor uns wachet,<br/>                 Hat euch zu unser Lust gemachet:<br/>                 Drum laßt uns fröhlich sein!<br/>                 Wir sind von Gott darzu verbunden,<br/>                 Uns mit den Frohen zu erfreun.</p> | <p>A-D C</p>                      |
| <p>2. ARIA [S, sm., ob. d'am., b.c.]<br/>                 Spielet, ihr beseelten Lieder,<br/>                 Werfet die entzückte Brust<br/>                 In die Ohnmacht sanfte nieder!<br/>                 Aber durch der Saiten Lust<br/>                 Stärket und erholt sie wieder!</p>  | <p>A <math>\frac{3}{8}</math></p> |
| <p>3. RECITATIVO [S, b.c.]<br/>                 Doch, haltet ein,</p>   | <p>fis-H C</p>                    |

\* „Z miłości Zbawca mój umiera, żadnego grzechu nie masz w nim” z *Pasji wg. św. Mateusza* (przy tłum.).

Ihr muntern Saiten;  
 Denn bei verliebten Eheleuten  
 Soll's stille sein!  
 Ihr harmoniert nicht mit der Liebe;  
 Denn eure angeborenen Triebe  
 Verleiten uns zur Eitelkeit,  
 Und dieses schickt sich nicht zur Zeit.  
 Ein frommes Ehepaar  
 Will lieber zu dem Dankaltar  
 Mit dem Gemüte treten  
 Und ein beseeltes Abba beten;  
 Es ist vielmehr im Geist bemüht  
 Und dichtet in der Brust ein angenehmes Lied.

## 4. ARIA [S, ob. d'am., v. I, b.c.]

E  $\frac{12}{8}$ 

Ruhet hie, matte Töne,  
 Matte Töne, ruhet hie!  
 Eure zarte Harmonie  
 Ist vor die beglückte Eh'  
 Nicht die wahre Panazee.

## 5. RECITATIVO [S, b.c.]

cis-h C

So glaubt man denn, daß die Musik verführe  
 Und gar nicht mit der Liebe harmoniere?  
 O nein! Wer wollte denn nicht ihren Wert betrachten,  
 Auf den so hohe Gönner achten?  
 Gewiß, die gütige Natur  
 Zieht uns von ihr auf eine höhere Spur.  
 Sie ist der Liebe gleich, ein großes Himmelskind,  
 Nur, daß sie nicht, als wie die Liebe, blind.  
 Sie schleicht in alle Herzen ein  
 Und kann bei Hoh' und Niedern sein.  
 Sie lockt den Sinn  
 Zum Himmel hin  
 Und kann verliebten Seelen  
 Des Höchsten Ruhm erzählen.  
 Ja, heißt die Liebe sonst weit stärker als der Tod,  
 Wer leugnet? die Musik stärkt uns in Todes Not.  
 O wundervolles Spiel!  
 Dich, dich verehrt man viel.  
 Doch, was erklingt dort vor ein Klagelied,  
 Das den geschwinden Ton beliebter Saiten flieht?

## 6. ARIA [S, fl. tr., b.c.]

h C

Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne,  
 Denn ihr klingt dem Neid nicht schöne,  
 Eilt durch die geschwärmte Luft,  
 Bis man euch zu Grabe ruft!

## 7. RECITATIVO [S, b.c.]

fis-E C

Was Luft? was Grab?  
 Soll die Musik verderben,  
 Die uns so großen Nutzen gab?  
 Soll so ein Himmelskind ersterben,  
 Und zwar für eine Höllenbrut?  
 O nein!  
 Das kann nicht sein.  
 Drum auf, erfrische deinen Mut!  
 Die Liebe kann vergnügte Saiten  
 Gar wohl vor ihrem Throne leiden.

Indessen laß dich nur den blassen Neid verlachen,  
 Was wird sich dein Gesang aus Satans Kindern machen?  
 Genug, daß dich der Himmel schützt,  
 Wenn sich ein Feind auf dich erhitzt.  
 Getrost, es leben noch Patronen,  
 Die gern bei deiner Anmut wohnen.  
 Und einen solchen Mäzenat  
 Sollst du auch itzo in der Tat  
 An seinem Hochzeitfest verehren.  
 Wohlan, laß deine Stimme hören!

8. ARIA [S, ob. d'am., sm., b.c.] cis  $\frac{3}{4}$   
 Großer Gönner, dein Vergnügen  
 Muß auch unsern Klang besiegen,  
 Denn du verehrst uns deine Gunst.  
 Unter deinen Weisheitsschätzen  
 Kann dich nichts so sehr ergötzen  
 Als der süßen Töne Kunst.
9. RECITATIVO [S, fl. tr., ob. d'am., sm., b.c.] fis-A C  
 Hochteurer Mann, so fahre ferner fort,  
 Der edlen Harmonie wie itzt geneigt zu bleiben;  
 So wird sie dir dereinst die Traurigkeit vertreiben.  
 So wird an manchem Ort  
 Dein wohlverdientes Lob erschallen.  
 Dein Ruhm wird wie ein Demantstein,  
 Ja wie ein fester Stahl beständig sein,  
 Bis daß er in der ganzen Welt erklinge.  
 Indessen gönne mir,  
 Daß ich bei deiner Hochzeit Freude  
 Ein wünschend Opfer zubereite  
 Und nach Gebühr  
 Dein künftig Glück und Wohl besinge.
10. ARIA [S, fl. tr., ob. d'am., sm., b.c.] A  $\frac{4}{4}$   
 Seid beglückt, edle beide,  
 Edle beide, seid beglückt!  
 Beständige Lust  
 Erfülle die Wohnung, vergnüge die Brust,  
 Bis daß euch die Hochzeit des Lammes erquickt.

Jest to jedyna w pełni zachowana kantata z poprzednio wspomnianej już grupy utworów (717). Wydaje się, że ona sama znalazła zastosowanie co najmniej dwukrotnie; zachowała się tylko wersja przeznaczona na drugą okazję. Nie daje się stwierdzić na pewno, dla jakiej młodej pary była przeznaczona; dyplomatyczne oględziny materiałów źródłowych wskazują na ostatni dziesięć lat życia Bacha, i wiele przemawia za przypuszczeniem Wernera Neumanna (*Kritischer Bericht NBA I/40*), że wykonana mogła być na weselu Anny Reginy Bose z Friedrichem Heinrichem Grafem (3. IV. 1742) lub Christiny Sibylli Bose z Johannem Zachariasem Richterem (6. II. 1744), jako że rodzinę Bose i rodzinę Bacha łączyły powinowactwa chrzestne. Lecz naszym zdaniem należy także brać pod uwagę wesele Johannny Cathariny Amalii Schatz z Friedrichem Gottliebem Zollerem w dniu jedenastego sierpnia 1746 r., które według przypuszczenia Hermanna von Hase (*BJ 1913*, s. 115-) dało okazję do powstania kantaty. Pewne wskazówki podaje sam tekst. Pan młody musiał być wpływowym człowiekiem, który muzyce najwidoczniej szczególnie był zycziwy. Wiersze:

„Unter deinen Weisheitsschätzen  
Kann dich nichts so sehr ergötzen  
Als der süßen Töne Kunst”

(„Nic ze skarbów twej mądrości  
Takiej nie da ci radości  
Jak słodkich tonów sztuka”)

nie muszą koniecznie wskazywać na profesję uczonego, podobnie jak słowa „Ein frommes Ehepaar will ... ein beseeltes Abba beten” („Pobożna małżeńska para pragnie ... natchnione Abba zmówić”) niekoniecznie muszą wskazywać na teologa; jednak aluzje te najwidoczniej wymieniają dziedziny szczególnych zainteresowań owego mecenasa, wśród których, jak się dowiadujemy, muzyka jest na pierwszym miejscu.

Dodajmy jeszcze, że wśród rozpisanych głosów, które do nas dotarły, zachowało się zestawienie głosu sopranu i continua, które pięknnością pisma przewyższa chyba wszystko, co wyszło spod ręki Bacha i zachowało się, a które bez wątpienia przeznaczone było na prezent dla młodej pary<sup>157</sup>.

Nieznany autor tekstu zastanawia się w swym librecie nad wzajemnymi powiązaniem między muzyką i miłością: „natchnione pieśni” („beseelte Lieder”) budzą co prawda zachwyt w piersi, lecz nie harmonizują z miłością, ponieważ skłaniają do próżności („zur Eitelkeit”). Ale i „przygaszone tony” („matte Töne”) nie są właściwym środkiem („Panazee” - „panaceum”) dla szczęśliwego małżeństwa, a tym bardziej muszą umilknąć żalobne pieśni fletu, ponieważ ich żalony śpiew nie pasuje do odświętnej okazji. Poeta pyta teraz, czy muzyka miałaby całkiem obumrzeć, i odpowiada przecząco: „Miłość może wcale dobrze ścierpieć przyjemne tony przed swoim tronem” (część 7, wers 9-10), zwłaszcza póki są jeszcze obrońcy muzyki, a takiego właśnie dziś uczcić przystoi. Tekst kończy się pochwałą pana młodego jako mecenasa muzyki i życzeniami pomysłowości dla młodej pary.

Bach komponując muzykę do tego tekstu stworzył utwór nie tylko nadzwyczaj dojrzały artystycznie, ale zarazem także bardzo wymagający pod względem techniki śpiewu. Od śpiewaczki wymagane są koloratury i tryle, jak również szybkie pasáže sięgające w górę aż do trzykreślnego *cis*, a od instrumentalistów, zwłaszcza fletu, także oczekuje się znacznej biegłości - najwidoczniej nie tylko librecista, ale także Bach przekonany był o tym, że pan młody jest znawcą, który to potrafi docenić.

Ograniczenie głosów wokalnych do sopranu - Bach pisze na stronie tytułowej: „Cantata a Voce sola” - wymaga z natury rzeczony kontrastowego opracowywania poszczególnych części, by zapobiec niebezpieczeństwu monotonii. Poeta, ukazując różnoraki charakter muzyki, oddał tu kompozytorowi cenę przysługę.

Utwór rozpoczyna się recytatywem *accompagnato*, po którym następuje taneczna aria (część 2). Instrumentacja na smyczki wzmocnione obojem miłosnym umożliwia już w ritornele poglądowe przedstawienie zmiennych uczuć „zachwyconej piersi” („der entzückten Brust”), nastrojów wzburzenia i rezygnacji.

Druga aria (część 4) roztraca krańcowo różny obraz: obój miłosny i skrzypce (solo) koncertują w natchnionym skupieniu, które muzycznie - tak, jak już we wstępnym recytatywie na słowach „O holder Tag” („O miły dniu”) - odznacza się faworyzowaniem małej (miksolidyj-skiej) septymy.

<sup>157</sup> Faksimile z przedmową Wernera Neumanna w: *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke* wydawanym przez Archiwum Bachowskie w Lipsku, t. 8, Lipsk (1967).

Wreszcie trzecia aria (część 6) jako solowego instrumentu wymaga fletu poprzecznego. Jej budowa uzależniona jest od tekstu: melodię fletu już po kilku dźwiękach głos wokalny przerywa słowami „Zamilczcie, flety”; wstępny ritornel zastąpiony jest obszernymi interudiami w obrębie części wokalnej. Chwyty ten również stanowi odmianę wobec pozostałych arii i prowadzi do ożywionego koncertowania między głosem wokalnym i rozległymi figurami fletu.

„Decrescendo” w obsadzie trzech pierwszych arii odzwierciedla odżegnywanie się od takich brzmień jako nieodpowiednich dla muzyki weselnej, a wraz z apostrofą do pana młodego, jako do patrona muzyki, powraca pełnia dźwięków. Czwarta aria (część 8), „Großer Gönner, dein Vergnügen muß auch unsern Klang besiegen” („Wielki Protektorze, móc cię uradować, muszą także nasze dźwięki popróbować”), powierzona zostaje obojowi miłosnemu obbligato podpartemu uzupełniającymi głosami obojga skrzypiec. Także i tu dostrzegalny jest taneczny charakter. Podkreślony zostaje efektami echa w instrumentalnym ritornelu.

O ile recytatywy pełniące rolę łączników pomiędzy ariami były dotąd komponowane jako secco z towarzyszeniem continua, to Bach komponując część dziewiątą, nacechowane motywem accompagnato wiodące do części końcowej, tworzy pendant do recytatywu wstępnego: flet i obój miłosny podmalowują głos wokalny szesnastkowymi figurami podtrzymywanymi akordami smyczków.

Aria końcowa wreszcie łączy całe instrumentarium w uroczystych życzeniach pomyślności dla młodej pary. Także w tym utworze potwierdza się, że dzieło jest przeznaczone dla znawcy: Bach na zakończenie nie zadowolił się bowiem, jak to często czyni kiedy indziej, popularną, lekką częścią taneczną, lecz - przy całej chwytności melodyki - nadał finałowi niemalże hymniczny wydźwięk.

## 7. Kantaty świeckie o rozmaitym przeznaczeniu

### Ich bin in mir vergnügt - BWV 204

NBA I/40, 81 - CW: ca 31 min.

1. RECITATIVO [S, b.c.]

B-B C

Ich bin in mir vergnügt,  
Ein anderer mache Grillen,  
Er wird doch nicht damit  
Den Sack noch Magen füllen.

Bin ich nicht reich und groß,  
Nur klein von Herrlichkeit,  
Macht doch Zufriedensein  
In mir erwünschte Zeit.

Ich rühme nichts von mir:  
Ein Narr rührt seine Schellen;  
Ich bleibe still vor mich:  
Verzagte Hunde bellen.

Ich warte mienes Tuns  
Und laß auf Rosen gehn,  
Die müßig und darbei  
In großem Glücke stehn.

Was meine Wollust ist,  
Ist, meine Lust zu zwingen;  
Ich fürchte keine Not,  
Frag nichts nach eitlen Dingen.

Der gehet nach dem Fall  
In Eden wieder ein  
Und kann in allem Glück  
Auch irdisch selig sein.

2. ARIA [S, ob. I, II, b.c.]

g g<sup>3</sup>

Ruhig und in sich zufrieden  
Ist der größte Schatz der Welt.  
Nichts genießet, der genießet,  
Was der Erden Kreis umschließet,  
Der ein armes Herz behält.

3. [RECYTATYW. S, sm., b.c.]

Es-F C

Ihr Seelen, die ihr außer euch  
Stets in der Irre lauft  
Und vor ein Gut, das schattenreich,  
Den Reichtum des Gemüts verkauft;  
Die der Begierden Macht gefangen hält:  
Durchsuchet nur die ganze Welt!  
Ihr suchet, was ihr nicht könnt kriegen,  
Und kriegt ihrs, kanns euch nicht vergnügen;  
Vergnügt es, wird es euch betrügen  
Und muß zuletzt wie Staub zerfliegen.  
Wer seinen Schatz bei andern hat,  
Ist einem Kaufmann gleich,

Aus andrer Glücke reich.  
 Bei dem hat Reichtum wenig statt:  
 Der, wenn er nicht oft Bankerott erlebt,  
 Doch solchen zu erleben in steten Sorgen schwebt.  
 Geld, Wollust, Ehr  
 Sind nicht sehr  
 In dem Besitztum zu betrachten,  
 Als tugendhaft sie zu verachten,  
 Ist unvergleichlich mehr.

4. ARIA [S, v. solo, b.c.] F C  
 Die Schätzbarkeit der weiten Erden  
 Lass' meine Seele ruhig sein.

Bei dem kehrt stets der Himmel ein,  
 Der in der Armut reich kann werden.

5. RECITATIVO [S, b.c.] d-d C

Schwer ist es zwar, viel Eitles zu besitzen  
 Und nicht aus Liebe drauf, die strafbar, zu erhitzen;  
 Doch schwerer ist es noch,  
 Daß nicht Verdruß und Sorgen Zentnern gleicht,  
 Eh ein Vergnügen, welches leicht  
 Ist zu erlangen,  
 Und hört es auf,  
 So wie der Welt und ihrer Schönheit Lauf,  
 So folgen Zentner Grillen drauf.  
 In sich gegangen,  
 In sich gesucht,  
 Und sonder des Gewissens Brand  
 Gen Himmel sein Gesicht gewandt,  
 Da ist mein ganz Vergnügen,  
 Der Himmel wird es fügen.  
 Die Muscheln öffnen sich, wenn Strahlen darauf schießen,  
 Und zeigen dann in sich die Perlenfrucht:  
 So suche nur dein Herz dem Himmel aufzuschließen,  
 So wirst du durch sein göttlich Licht  
 Ein Kleinod auch empfangen,  
 Das aller Erden Schätze nicht  
 Vermögen zu erlangen.

6. [ARIA. S, fl. tr., b.c.] d  $\frac{12}{8}$

Meine Seele sei vergnügt,  
 Wie es Gott auch immer fügt.  
 Dieses Weltmeer zu ergründen,  
 Ist Gefahr und Eitelkeit,  
 In sich selber muß man finden  
 Perlen der Zufriedenheit.

7. RECITATIVO [S, b.c.] F-B C  
 Ein edler Mensch ist Perlenmuscheln gleich,  
 In sich am meisten reich,

Der nichts fragt nach hohem Stande  
 Und der Welt Ehr mannigfalt;  
 Hab ich gleich kein Gut im Lande,  
 Ist doch Gott mein Aufenthalt.

Was hilfts doch, viel Güter suchen  
 Und den teuren Kot, das Geld;  
 Was ists, auf sein' Reichtum pochen:  
 Bleibt doch alles in der Welt!



Wer will hoch in Lüfte fliehen?  
 Mein Sinn strebet nicht dahin;  
 Ich will nauf im Himmel ziehen,  
 Das ist mein Teil und Gewinn.

Nichtes ist, auf Freunde bauen,  
 Ihrer viel gehn auf ein Lot.  
 Eh wollt ich den Winden trauen  
 Als auf Freunde in der Not.

Sollte ich in Wollust leben  
 Nur zum Dienst der Eitelkeit,  
 Müßt ich stets in Ängsten schweben  
 Und mir machen selbstnen Leid.

Alles Zeitliche verdirbet,  
 Der Anfang das Ende zeigt;  
 Eines lebt, das andre stirbet,  
 Bald den Untergang erreicht.

8. ARIA [S, fl. tr.; sm. + ob. I, II; b.c.]

B  $\frac{2}{4}$

Himmlische Vergnügbarkeit,  
 Welches Herz sich dir ergibt,  
 Lebet allzeit unbetrübet  
 Und genießt der güldnen Zeit,  
 Himmlische Vergnügbarkeit.

Göttliche Vergnügbarkeit,  
 Du, du machst die Armen reich  
 Und dieselben Fürsten gleich,  
 Meine Brust bleibt dir geweiht,  
 Göttliche Vergnügbarkeit.

Kantata, przekazana także pod tytułem „Von der Vergnügbarkeit” („O zadowoleniu”) bądź „Der vergnügte Mensch” („Człek zadowolony”), to prawdziwa „cantata”, co poznać po tym, że skomponowana jest na jeden tylko głos wokalny, sopran. Bach musiał być ją napisać w 1726 lub 1727 roku; z jakiej okazji powstała - nie wiadomo. Być może była zgola przeznaczona jedynie do domowego wykonywania w gronie rodziny bądź przyjaciół.

Podstawę tekstu stanowi „cantata” Christiana Friedricha Hunolda (33) zatytułowana „Von der Zufriedenheit” („O zadowoleniu”), choć z godnymi uwagi zmianami. Różnice między tekstem Hunolda, a tekstem kantaty Bacha, jeśli pominąć drobiazgi, naszkicować można następująco:

część w tekście Hunolda

w kantacie Bacha

1 „Ein edler Mensch ist  
 Perlenmuscheln gleich:  
 In sich am meisten reich.”  
 („Człowiek zacny jest  
 podobny muszli perłoplawa:  
 najbogatszy jest w sobie.)”

sześciostrofowy wiersz  
 nieznanego pochodzenia

|       |  |
|-------|--|
| 2 - 6 | w obu ujęciach niemal takie same   |
| 7     | — część pierwsza tekstu Hunolda, po której następuje sześciostrofowy wiersz nieznanego pochodzenia |
| 8     | — dwustrofowy wiersz nieznanego pochodzenia  |

Nasuujące się przypuszczenie, że Hunold sam, z jakiegoś powodu, doprowadził swój wydrukowany tekst do postaci z kompozycji Bacha, przy bliższym zbadaniu okazuje się nieprawdopodobne. Hunold zmarł już w 1721 roku; poza tym poeta tak obznajomiony z regułami poetyki jak Hunold, z pewnością do recytatywowej pierwszej i siódmej części dostarczyłby tekstów w przyjętej „madrygałowej” (21) formie, a nie w formie wiersza stroficzno-go. Werner Neumann, który po raz pierwszy przedstawił cały stan rzeczy (w *Kritischer Bericht NBA I/40*), słusznie przypuszcza, że redaktora tekstu należy szukać w bezpośrednim otoczeniu Bacha, i że do wzbogacenia tekstu Hunolda użyte zostały znane stroficzne pieśni, jakie wówczas były w obiegu. Zadowolenie z przypadającego człowiekowi losu, bądź poddawanie się rządzeniom Boskim należało bowiem, jak to już pokazało omówienie kantat na niedzielę Septuagesimae, do wciąż na nowo podejmowanych ulubionych tematów epoki. Cały tekst jest więc po części dowcipną, po części też banalną moralizującą pochwałą zadowolenia i samowystarczalności: dążenie niezadowolonych do osiągnięcia zaszczytów i skarbów jest pozbawione sensu i wątpliwe, człek zacny natomiast nosi swój skarb w sobie samym; zaś takie „niebiańskie zadowolenie” nagrodzone zostanie też przez Boga w niebie.

Na kompozycję Bacha składają się cztery następujące po sobie pary utworów recytatywu - aria. Skoro obsadę wokalną stanowi niezmiennie sopran solo, to jako możliwość urozmaicenia pozostaje przede wszystkim zmiana instrumentacji, oraz, o ile tekst na to pozwala, zmiana charakteru utworu. Obsada instrumentalna przewiduje flet poprzeczny, dwa oboje, smyczki i continuo. Obligatoryjnymi instrumentami są w pierwszej arii dwa oboje, w drugiej solowe skrzypce, w trzeciej solowy flet, natomiast aria końcowa wymaga - jako jedyna - pełnej obsady, mianowicie zespołu smyczków wzmocnionego dwoma obojami oraz fletem prowadzonym niekiedy samodzielnie, koncertująco. Również dla recytatywów, z uwagi na obszerność ich tekstów, wskazane było urozmaicenie w przenoszeniu ich do muzyki. Pierwszy recytatyw jest więc skomponowany jako czyste secco, drugi - jako *accompagnato* z towarzyszeniem smyczków (z krótką wstawką „*presto*” na słowach „*wie Staub zerfliegen*” - „rozwiać się jak pył”), trzeci - ponownie jako secco (z pojedynczymi, ilustrującymi tekst koloraturami), a czwarty - jako secco przechodzące w *arioso*.

Stosownie do tego, Bach w pierwszej części nie uwzględnił stroficzno-go porządku tekstu, co wprawdzie doprowadziło do nieco stereotypowego następowania po sobie odcinków, w których na każdy pełny takt przypada jeden wers; w części siódmej natomiast Bach rozdziela sześć strof: dwuwiersz Hunolda i pierwsze trzy strofy komponuje - znów nie stroniąc od stereotypowych odcinków, mieszczących w każdym pełnym takcie jeden wers - jako secco, pozostałe trzy strofy komponuje jednak jako pieśniowe *arioso*, którego prosta, naturalna śpiewność niespodziewanie objawia stroficzny, pieśniowy charakter tekstu, jak gdyby kompozytorowi zrobiło się żal postępować dalej tak, jakby miał przed sobą tekst madrygałowy.

Dla przedstawienia w muzyce spokojnego usposobienia, w sobie znajdującego oparcie, przydatna jest, poza wymienioną już pieśniową prostotą, pewna monotonność ruchu, taka jaką spotykamy w figuracjach skrzypiec w części czwartej, zwłaszcza jednak przydatny jest środek stylistyczny, jakim jest *nuta pedatowa*. W recytatywach - jako długo wytrzymywany ton towarzyszący - jest ona co prawda wszędzie częsta (zaczyna się tak od razu część pierw-

sza), jest wszakże tym samym słabiej odczuwana jako stylistyczna niezwykłość; musi natomiast zwrócić uwagę to, że także arie tej kantaty wciąż czynią użytek z formacji nut pedałowych i wytrzymywanych tonów. Pełnią one istotną rolę zwłaszcza w arii trzeciej (część 6), natomiast pierwsza i ostatnia aria (część 2 i 8) zaczynają się za każdym razem rozłożoną w ruchu nutą pedałową (jako część składowa tematu powraca ona wielokrotnie także wewnątrz utworów), a więc poniekąd kombinacją stylistycznych środków jednostajnego ruchu i nuty pedałowej:

## część 2



## część 8



Ukształtowanie aryj jest poza tym na wskroś urozmaicone. Część druga to siciliano, w którym głos wokalny dołącza na równych prawach do tria z dwóch obojów i continua jako głos czwarty. W części czwartej prostą pieśniową melodię sopranu oplata ożywiona figuracja skrzypiec składająca się z łamanych akordów, niekiedy z efektami echa, która swymi jak gdyby płaszczyznami stanowi kontrast z liniowym przebiegiem pierwszej arii. W arii trzeciej (część 6) dominują gamowe biegniki solowego fletu, który tu, podobnie jak sopran, przechadza się rozpiętymi łukami melodii, przedstawiając zapewne zrównoważony spokój duszy. Aria końcowa wreszcie (część 8) ma znów bardziej taneczny charakter; ma zwartą akordową strukturę. Jednak gdy w ritornelach tego utworu instrumenty stapiają się w jeden blok dźwiękowy, to w częściach wokalnych flet odłącza się od pozostałych, sprawujących funkcję towarzyszącą instrumentów, i występuje samodzielnie kontrapunktując głos wokalny. Tekst o dwóch strofach zostaje powórzony, tak iż jeśli chodzi o tekst, powstaje forma I - II - I - II. Pod względem muzycznym wszystkie cztery odcinki są ze sobą spokrewnione, zwłaszcza zaś pierwszy i ostatni (choć ich tekst jest różny!) - jest to forma, którą schemat A B C A' bądź też A A' A'' A może oddać jedynie w przybliżeniu, a która, gdy jej słuchamy, sprawia wrażenie struktury zbliżonej do ronda.

**Geschwinde, ihr wirbelnden Winde.*****Der Streit zwischen Phoebus und Pan (Spór między Febusem a Panem) - BWV 201***

NBA I/40, 119 - CW: ca 54 min.

1. CHORUS [S, A, T I, II, B I, II, trba I-III, timp.,  
fl. tr. I, II, ob. I, II, sm., b.c.]

D  $\frac{3}{4}$

Tutti

Geschwinde,

Ihr wirbelnden Winde,

Auf einmal zusammen zur Höhle hinein!

Daß das Hin- und Widerschallen  
Selbst dem Echo mag gefallen  
Und den Lüften lieblich sein.

2. RECITATIVO [S, B I, II, b.c.]

h-G C

Febus

Und du bist doch so unverschämt und frei,  
Mir in das Angesicht zu sagen,  
Daß dein Gesang  
Viel herrlicher als meiner sei?

Pan

Wie kannst du doch so lange fragen?  
Der ganze Wald bewundert meinen Klang;  
Das Nymphenchor,  
Das mein von mir erfundnes Rohr  
Von sieben wohlgesetzten Stufen  
Zu tanzen öfters aufgerufen,  
Wird dir von selbst zugesteht:  
Pan singt vor allen andern schön.

Febus

Vor Nymphen bist zu recht;  
Allein, die Götter zu vergnügen,  
Ist deine Flöte viel zu schlecht.

Pan

Sobald mein Ton die Luft erfüllt,  
So hüpfen die Berge, so tanzet das Wild,  
So müssen sich die Zweige biegen,  
Und unter denen Sternen  
Geht ein entzücktes Springen für:  
Die Vögel setzen sich zu mir  
Und wollen von mir singen lernen.

Momus

Ei! hört mir doch den Pan,  
Den großen Meistersänger, an!

3. ARIA [S, b.c.]

G  $\frac{2}{4}$

Momus

Patron, das macht der Wind!  
Daß man prahlt und hat kein Geld,  
Daß man das für Wahrheit hält,  
Was nur in die Augen fällt,  
Daß die Toren weise sind,  
Daß das Glücke selber blind,  
Patron, das macht der Wind!

4. RECITATIVO [A, B I, II, b.c.]

e-D C

Merkury

Was braucht ihr euch zu zanken?  
Ihr weicht doch einander nicht.  
Nach meinen wenigen Gedanken,  
So wähle sich ein jedes einen Mann,  
Der zwischen euch das Urteil spricht;  
Laßt sehn, wer fällt euch ein?

Febus

Der Tmolus soll mein Richter sein,

Pan

Und Midas sei auf meiner Seite.

Merkury

So tretet her, ihr lieben Leute,  
Hört alles fleißig an;  
Und merket, wer das Beste kann!

5. ARIA [B I, fl. tr. solo, ob. d'am. solo, sm., b.c.] h  $\frac{3}{8}$   
 Febus  
 Mit Verlangen  
 Drück ich deine zarten Wangen,  
 Holder, schöner Hyazinth.  
 Und dein' Augen küß' ich gerne,  
 Weil sie meine Morgensterne  
 Und der Seele Sonne sind.
6. RECITATIVO [S, B II, b.c.] D-A C  
 Momus  
 Pan, rücke deine Kehle nun  
 In wohlgestimmte Falten!  
 Pan  
 Ich will mein Bestes tun  
 Und mich noch herrlicher als Phoebus halten.
7. ARIA [B II, v. I + II (+ ob. d'am. I ?), b.c.] A  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$   
 Pan  
 Zu Tanze, zu Sprunge,  
 So wackelt das Herz.  
 Wenn der Ton zu mühsam klingt  
 Und der Mund gebunden singt,  
 So erweckt es keinen Scherz.
8. RECITATIVO [A, T I, b.c.] D-fis C  
 Merkurs  
 Nunmehr Richter her!  
 Tmolus  
 Das Urteil fällt mir gar nicht schwer;  
 Die Wahrheit wird es selber sagen,  
 Daß Phoebus hier den Preis davongetragen.  
 Pan singet vor dem Wald,  
 Die Nymphen kann er wohl ergötzen.  
 Jedoch so schön als Phoebus' Klang erschallt,  
 Ist seine Flöte nicht zu schätzen.
9. ARIA [T I, ob. d'am. I solo, b.c.] fis  $\frac{12}{8}$   
 Tmolus  
 Phoebus, deine Melodei  
 Hat die Anmut selbst geboren.  
 Aber wer die Kunst versteht,  
 Wie dein Ton verwundernd geht,  
 Wird dabei aus sich verloren.
10. RECITATIVO [T II, B II, b.c.] A-G C  
 Pan  
 Komm, Midas, sage du nun an,  
 Was ich getan!  
 Midas  
 Ach Pan! wie hast du mich gestärkt,  
 Dein Lied hat mir so wohl geklungen,  
 Daß ich es mir auf einmal gleich gemerkt.  
 Nun geh ich hier im Grünen auf und nieder  
 Und lern es denen Bäumen wieder.  
 Der Phoebus mach es gar zu bunt,  
 Allein, dein allerliebster Mund  
 Sang leicht und ungezwungen.
11. ARIA [T II, v. I + II, b.c.] D  $\frac{6}{8}$   
 Midas  
 Pan ist Meister, laßt ihn gehn!  
 Phoebus hat das Spiel verloren,  
 Denn nach meinen beiden Ohren

- Singt er unvergleichlich schön.
12. RECITATIVO [S, A, T I, II, B I, II, b.c.] h-e C  
 Momus  
 Wie, Midas, bist du toll?  
 Merkurs  
 Wer hat dir den Verstand verrückt?  
 Tmolus  
 Das dacht ich wohl, daß du so ungeschickt!  
 Febus  
 Sprich, was ich mit dir machen soll?  
 Verkehr ich dich in Raben,  
 Soll ich dich schinden oder schaben?  
 Midas  
 Ach! plaget mich doch nicht so sehre,  
 Es fiel mir ja  
 Also in mein Gehöre.  
 Febus  
 Sieh da,  
 So sollst du Esels Ohren haben!  
 Merkurs  
 Das ist der Lohn  
 Der tollen Ehrbegierigkeit.  
 Pan  
 Ei! warum hast du diesen Streit  
 Auf leichte Schultern übernommen?  
 Midas  
 Wie ist mir die Kommission  
 So schlecht bekommen?
13. ARIA [A, fl. tr. I, II, b.c.] e  $\frac{3}{4}$   
 Merkurs  
 Aufgeblasne Hitze,  
 Aber wenig Grütze  
 Kriegt die Schellenmütze  
 Endlich aufgesetzt.  
 Wer das Schiften nicht versteht  
 Und doch an das Ruder geht,  
 Ertrinket mit Schaden und Schanden zuletzt.
14. RECITATIVO [S, sm., b.c.] G-D C  
 Momus  
 Du guter Midas, geh nun hin  
 Und lege dich in deinem Walde nieder,  
 Doch tröste dich in deinem Sinn,  
 Du hast noch mehr dergleichen Brüder.  
 Der Unverstand und Unvernunft  
 Will jetzt der Weisheit Nachbar sein,  
 Man urteilt in den Tag hinein,  
 Und die so tun,  
 Gehören all in deine Zunft.  
 Ergreife, Phoebus, nun  
 Die Leier wieder,  
 Es ist nichts lieblicher als deine Lieder.
15. CHORUS [obsada jak w 1] D  $\frac{3}{4}$   
 Tutti  
 Labt das Herz, ihr holden Saiten,  
 Stimmet Kunst und Anmut an!  
 Laßt euch meistern, laßt euch höhnen,  
 Sind doch euren süßen Tönen  
 Selbst die Götter zugetan.

Kantatą tą Bach zabiera głos „we własnej sprawie”: walczy w obronie wysokich wymagań, jakie stawia każda prawdziwa sztuka, a tym samym jego własna muzyka, wyrusza do boju przeciw ignorantom, którzy radzi by zadowolić się niewielkim wysiłkiem, i dla tej arcyważnej dla niego sprawy wybiera formę wesołego „dramma per musica”, który, jak możemy przypuszczać, wykonany został przez jego studenckie Collegium musicum w ogrodzie kawiarni Zimmermanna, być może jako utwór inauguracyjny tej działalności Bacha.

Chętnie powiązalibyśmy powstanie kantaty z określonymi zdarzeniami, jako że takich ataków na Bacha, jakie tu zostały wyszydzone, rzeczywiście nie brakowało. Tak np. w „Criticischer Musicus” z roku 1737 czytamy o Bachu spod pióra Johanna Adolpha Scheibego:

„Wielki ten człowiek byłby podziwiany przez całe narody gdyby był przyjemniejszy, i gdyby swym utworom napuszonnością i zawilnością naturalności nie odbierał, a ich piękna nadmiernym kunsztem nie przyćmiewał.”

W 1749 roku umysłami wstrząsnął przeprowadzony na jeszcze szerszym froncie atak na muzykę i muzyków: rektor Biedermann z Freibergu w programie szkolnym usiłował dowieść, że intensywne uprawianie muzyki jest szkodliwe dla młodzieży. Wywołało to ogólne oburzenie wśród muzyków i także Bach włączył się bezpośrednio do polemiki.

Jednak oba zdarzenia są chronologicznie późniejsze niż ustalone na rok 1729 powstanie kantaty i dają się powiązać co najwyżej z ponownymi wykonaniami - poświadczone jest takie wykonanie (z aluzjami do Biedermanna) w roku 1749. Także dążenie do prostej naturalności było tak powszechnie właściwe ówczesnej postępowej estetyce, że nie potrzebowało żadnych specjalnych pobudek: z punktu widzenia tej estetyki sztuka Bacha musiała wydawać się sztucznością, jego surowa polifonia zagmatwana, a jego ornamentalna melodyka pompacyjna - nastawienie, które zaczęło się dopiero powoli zmieniać wraz ze wzrastającym zrozumieniem romantyzmu dla historii.

Wierszowanego tekstu dostarczył sprawnie władający piórem Picander (49). Wybrał do tego celu stary grecki mit, w którym Apollo wyzwany został na pojedynek muzyczny, a zwyciężywszy srodze ukarał pokonanego. W późniejszej i nieco zmienionej wersji opisuje to Owidiusz w jedenastej księdze swych *Przemian*, a ponieważ był on źródłem dla Picandra, przytoczmy w krótkich słowach jego opowieść:

Na górze Tmolus (także: Timolus bądź Tmolos) w Lidii przechwała się Pan przed nimfami swym noszącym jego imię fletem i wyzywa wynalazcę kitary, Febusa Apollina na muzyczny pojedynek. Sędzią ustanowiony zostaje bóg góry (Tmolus). Jako pierwszy gra Pan na fletni, następnie Febus na kitarze, i wszyscy muszą oddać słusność Tmolusowi, który przyznaje zwycięstwo Apollinowi - z wyjątkiem również obecnego Midasa, króla Lidii (tego samego, którego nieroztropne życzenie, by wszystko, czego dotknie, zamieniało się w złoto, doprowadziło na skraj śmierci głodowej). Jedynie jemu bardziej podoba się nieokrzesa pieśń Pana, i za karę otrzymuje osłe uszy.

(Owidiusz opowiada jeszcze dalej: Midas próbował ukryć swoje uszy pod czapką frygijską (zapewne „Schellenmütze” - „czapka z dzwoneczkami” - z naszej kantaty), zdradził go jednak jego sługa - niezdolny do zatrzymania przy sobie odkrycia, powierzył je otworowi w ziemi. Trzcina, która zeń potem wyrosła, szemrząc rozgłosiła tajemnicę: „Midas ma osłe uszy”.)

Picander i Bach nie trzymali się zbyt dokładnie Owidiuszowego pierwowzoru. Tak więc Tmolus i Midas stali się sekundantami obu współzawodników; Febus śpiewa do wtóru smyczków, fletu i oboju, zaś Panowi towarzyszy nie flet, lecz skrzypce. W szczególności wprowadzone zostały jeszcze dwie dalsze osoby, mianowicie Momus (Momos), bóg szyderstwa, i Merkury - na pewno z rozmysłem: jako bóg kupców reprezentuje on lipskich mieszczan (tę samą funkcję miał on także w kantacie BWV 216a Bacha), jego ustami także oni opowiadają się po stronie Febusa - tak w każdym razie chce nasza kantata.

Bachowi najwidoczniej nie chodzi więc o to, by odtworzyć możliwie wyraźnie i dramatycznie antyczny mit, lecz raczej o uwydatnienie aktualnego wówczas kontrastu między „stylem kunsztownym, wiązany, poważnym, a stylem lekkim, przyjemnym” (Spitta). Kiedy Midas wyznaje:

„Dein Lied hat mir so wohl geklungen,  
Daß ich es mir auf einmal gleich gemerkt”

(„Twa pieśń tak mile mi zabrzmiała,  
Żem od razu ją sobie zapamiętał”)

to mimo woli myśli się o domaganiu się „pozoru czegoś znanego” berlińskiej szkoły pieśni. Że chodzi o problemy aktualne, pokazuje także końcowy recytatyw Momusa.

Przy powtórnym wykonaniu kantaty w roku 1749 Bach nadał trzem ostatnim wersom tego recytatywu następującą postać:

„Verdopple, Phoebus, nun  
Musik und Lieder,  
Tobt gleich Birolius und ein Hortens’ darwider!”

(„Zdwajaj więc Febusie teraz  
Muzykę i pieśni,  
Nawet gdyby burzył się przeciwko temu Birolius i Hortensjusz!”)

Możemy w tym dostrzec aluzję Bacha do sporu wokół wrogiego muzyce programu szkolnego Johanna Gottlieba Biedermanna („Biroliusa”), rektora z Freibergu (szczegóły w: Spitta II, s. 737-742, oraz w: Dok. I, nr 53, s. 121-).

Muzykę Bacha znamionuje niezwykle przepych: do sześciogłosowej partii śpiewu dochodzą trąbki, kotły, dwa flety poprzeczne, dwa oboje, smyczki i continuo.

Wstępny chór rozpętuje natychmiast burzliwą muzykę, odsyłającą „wirujące wiatry” („wirbelnden Winde”) do ich pieczar, aby bez przeszkód można było słuchać „rozbrzmiewania na wsze strony” konkursowej muzyki („Hin- und Widerschallen”).

Podczas gdy w następnych częściach akcja popychana jest do przodu w prostych recytatywach secco, wplecione między nie arie stanowią pieczołowicie dobrany kontrast brzmieniowy: utwory o bukolicznym i o lirycznym charakterze ustawicznie się przeplatają. Także zmieniająca się obsada wzmaga efekt sprawiany przez arie, jak wtedy, kiedy po drwiącej arii Momusa z towarzyszeniem continua „Patron, das macht der Wind” („Patronie, wiatr to sprawia”) następuje bogato instrumentowana aria Febusa „Mit Verlangen” („Z utęsknieniem”), w którą Bach najwy-

\* Albert Schweitzer w swej książce o Bachu przypuszcza, że pod postacią Hortensjusza, retora lacińskiego, przedstawiony jest rektor szkoły Św. Tomasza, Johann August Ernesti zajmujący się lacińską sztuką oratorską (przyp. tłum.).



rażniej włożył cały swój kunszt, nie dopuszczając jednak, by przez to sprawiała wrażenie „uczno-nej”; jej przejrzyste periodyczne ukształtowanie pozwala, mimo wyraźnie wymaganego umiarkowanego tempa („Largo”), rozpoznać jeszcze taneczne pochodzenie. Z drugiej zaś strony aria Pana „Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz” („Do tanów, do płaśów, serce aż skacze”) jest czymś więcej niż tylko muzycznym żartem; jest w niej wiele finezji (zwróćmy np. uwagę na wchodzące imitacyjnie continuo na początku), i dlatego nadawała się też do tego, by trzynastcie lat później z tekstem „Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust” („Rozrastaj się krzepko, radośnie się śmiej”) zostać przejętą do *Kantaty chłopskiej*. Jest ona co prawda bardziej niż aria Febusa koncyptowana na poglądowe oddziaływanie, nie tylko swą ludową melodyką, lecz także swym drastycznym przedstawianiem „skaczącego” serca.

Śpiewowi Febusa odpowiada swym nastrojem aria Tmolusa „Phoebus, deine Melodei” („Febusie, melodia twa”) z obligatoryjnym obojem miłosnym. Jak bardzo Bach także tu znow troszczył się o melodyczną siłę wyrazu, pokazuje staranne opatrzenie głosów wskazówkami wykonawczymi. Znajduje się tu rzadki przypadek wyraźnie wymaganego przez Bacha crescendo; inaczej nie można bowiem pojmować następującego oznaczenia:



W arii Midasa „Pan ist Meister” („Pan jest mistrzem”) skrzypce, tak jak w pieśni Pana, zebrane są w jeden wspólny głos obligatoryjny. Zdradziecko ilustrują one tekst w miejscu „denn nach meinen beiden Ohren singt er unvergleichlich schön” („gdyż według obu moich uszu śpiewa on niezrównanie pięknie”):

Violino I  
II

Tenore  
Midas

Continuo

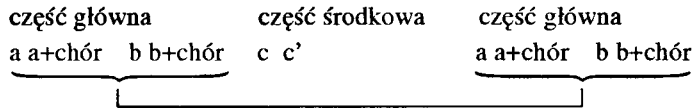
denn nach mei - - - nen bei - den Oh - - -

- - - ren - singt er un - ver - (gleichlich)

Najwidoczniej naśladowany jest tu ryk osła, aby pokazać, jakiego rodzaju są te oba uszy. Miejsce to jest więc wczesnym poprzednikiem Mendelssohnowskiego „I-ha” z uwertury do *Snu nocy letniej*.

W tanecznej arii „Aufgeblasne Hitze” („Nadęty gorliwiec”), z dwoma obligatoryjnymi fletami, wyciąga wreszcie Merkury wnioski z muzycznego dramatu. Ostatni recytatyw, ostrzeżenie Momusa przed szerzącą się głupotą, dzięki akompaniamentowi smyczków zostaje szczególnie uwydatnione.

Końcowy chór jest porywającym hymnem na cześć muzyki. W części głównej zbudowanego w formie da capo utworu dominują instrumenty; chór jest tu za każdym razem włączany w reprzykę partii instrumentalnej. W dwuczłonowej części środkowej dominuje chór; instrumenty wielokrotnie podążają colla parte, flety są samodzielne, trąbki milczą. Wyłania się stąd następująca forma całości:



### Schweigt stille, plaudert nicht (*Kantata o kawie*) - BWV 211

NBA I/40, 195 - CW: ca 27 min.

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. RECITATIVO [T, b.c.]  | G-D C           |
| Schweigt stille, plaudert nicht<br>Und höret, was itzund geschicht:<br>Da kömmt Herr Schlendrian<br>Mit seiner Tochter Liesgen her;<br>Er brummt ja! wie ein Zeidelbär;<br>Hört selber, was sie ihm getan!   |                 |
| 2. ARIA [B, sm., b.c.]   | D C             |
| Schlendrian<br>Hat man nicht mit seinen Kindern<br>Hunderttausend Hudelei!<br>Was ich immer alle Tage<br>Meiner Tochter Liesgen sage,<br>Gehet ohne Frucht vorbei.   |                 |
| 3. RECITATIVO [S, B, b.c.]   | e-fis C         |
| Schlendrian<br>Du böses Kind, du loses Mädchen,<br>Ach! wenn erlang ich meinen Zweck:<br>Tu mir den Coffee weg!<br>Liesgen<br>Herr Vater, seid doch nicht so scharf!<br>Wenn ich des Tages nicht dreimal<br>Mein Schälchen Coffee trinken darf,<br>So werd ich ja zu meiner Qual<br>Wie ein verdorrtes Ziegenbrätchen. |                 |
| 4. ARIA [S, fl. tr., b.c.]   | h $\frac{3}{8}$ |
| Liesgen<br>Ei! wie schmeckt der Coffee süße,<br>Lieblicher als tausend Küsse,  |                 |

Milder als Muskatwein.

Coffee, Coffee muß ich haben:

Und wenn jemand mich will lassen,

Ach, so schenkt mir Coffee ein!

5. RECITATIVO [S, B, b.c.]

A-e C

Schlendrian

Wenn du mir nicht den Coffee läßt,

So sollst du auf kein Hochzeitfest,

Auch nicht spazierengehn.

Liesgen

Ach ja!

Nur lasset mir den Coffee da!

Schlendrian

Da hab ich nun den kleinen Affen!

Ich will dir keinen Fischbeinrock

Nach itzger Weite schaffen.

Liesgen

Ich kann mich leicht dazu verstehn.

Schlendrian

Du sollst nicht an das Fenster treten

Und keinen sehn vorübergehn!

Liesgen

Auch dieses; doch seid nur gebeten

Und lasset mir den Coffee stehn!

Schlendrian

Du sollst auch nicht von meiner Hand

Ein silbern oder goldnes Band

Auf deine Haube kriegen!

Liesgen

Ja, ja! nur laßt mir mein Vergnügen!

Schlendrian

Du loses Liesgen du,

So gibst du mir denn alles zu?

6. ARIA [B, b.c.]

e C

Schlendrian

Mädchen, die von harten Sinnen,

Sind nicht leichte zu gewinnen.

Doch trifft man den rechten Ort;

O! so kömmt man glücklich fort.

7. RECITATIVO [S, B, b.c.]

C-D C

Schlendrian

Nun folge, was dein Vater spricht!

Liesgen

In allem, nur den Coffee nicht.

Schlendrian

Wohlan! so muß du dich bequemen,

Auch niemals einen Mann zu nehmen.

Liesgen

Ach ja! Herr Vater, einen Mann!

Schlendrian

Ich schwöre, daß es nicht geschicht.

Liesgen

Bis ich den Coffee lassen kann?

Nun! Coffee, bleib nur immer liegen!

Herr Vater, hört, ich trinke keinen nicht.

Schlendrian

So sollst du endlich einen kriegen!

8. ARIA [S, sm., b.c., cemb.]

G §

Liesgen

Heute noch,

Lieber Vater, tut es doch!

Ach, ein Mann!  
 Wahrlich, dieser steht mir an!  
 Wenn es sich doch balde fügte,  
 Daß ich endlich vor Coffee,  
 Eh ich noch zu Bette geh,  
 Einen wackern Liebsten kriegte!

9. RECITATIVO [T, b.c.]

e-c C

Nun geht und sucht der alte Schlendrian,  
 Wie er vor seine Tochter Liesgen  
 Bald einen Mann verschaffen kann;  
 Doch, Liesgen streuet heimlich aus:  
 Kein Freier komm mir in das Haus,  
 Er hab es mir denn selbst versprochen  
 Und rück es auch der Ehestiftung ein,  
 Daß mir erlaubet möge sein,  
 Den Coffee, wenn ich will, zu kochen.

10. CHORUS [S, T, B, fl. tr., sm., b.c.]

G ♯

Die Katze läßt das Mausen nicht,  
 Die Jungfern bleiben Coffeeschwestern.  
 Die Mutter liebt den Coffeebrauch,  
 Die Großmama trank solchen auch,  
 Wer will nun auf die Töchter lästern!

Wierszowany tekst kantaty Picandra (49), który w dowcipny sposób bierze na cel modę picia kawy, spotkał się widać z dużym uznaniem, bowiem prócz Bacha przeniosło go do muzyki co najmniej jeszcze dwóch innych kompozytorów. Fabuła jest prosta: Liesgen, młoda mieszczańeczka, za nic w świecie nie chce zrezygnować z codziennego picia kawy („Coffee”); żadne groźby jej ojca - noszącego piękne nazwisko Schlendrian („Nieżguła”, „Sztampa”, „Partacz”) - nie odnoszą skutku. Dopiero gdy ten przyrzeka znaleźć jej męża jeśli zaprzestanie picia kawy, Liesgen zmienia zdanie: „Jeszcze dziś, miły ojczu, zróbże to! Ach, męża! To mi się naprawdę podoba” („Heute noch, lieber Vater, tut es doch! Ach! ein Mann! wahrlich dieser steht mir an”). Na tym kończy się tekst Picandra i pozostałe kompozycje. Bach jednak dodaje uzupełnienie: Liesgen potajemnie rozgłasza, iż żaden zalotnik nie wejdzie do jej domu, jeśli jej w kontrakcie ślubnym uroczyście nie przyrzeknie pozwalać na picie kawy kiedy tylko będzie miała ochotę. Dzięki temu nie tylko zostaje do skromnej akcji dołączona uroczą puenta: stwarza to także okazję, by występującemu tylko w recytatywie wstępnym narratorowi (tenor) pozwolić wystąpić ponownie, i by zakończyć potem utwór efektywnym końcowym tercetem, który jeszcze raz podsumowuje morał z całej historii: „Kot nie przestanie łapać myszy, panny pozostaną amatorkami kawy” („Die Katze läßt das Mausen nicht, die Jungfern bleiben Coffeeschwestern.”). Czy Bach obie te części dopisał sam, czy też raczej zaprzyjaźniony Picander poproszony został o tekst nadający się na finał, to do dziś nie jest wyjaśnione.

To pełne humoru dziełko Bach prawdopodobnie skomponował w 1734 roku, a więc wtedy, kiedy Picander obublikował już swój tekst (ukazał się on w 1732 roku w trzeciej części zbioru jego wierszy). Bez wątpienia muzyka miała, w wykonaniu studenckiego kolegium muzycznego, służyć rozweseleniu gości kawiarni Zimmermanna. Wciąż na nowo podnoszonemu domniemaniu, że postać Liesgen jest aluzją do córki Bacha o tym samym imieniu (Elisabeth Juliana Friederica), zaprzecza to, że późniejsza małżonka ucznia Bacha, organisty w Naumburgu, Johanna Christopha Altnickola urodziła się dopiero w 1726 roku i na pewno

nie była właściwym modelem - mając lat sześć - dla układającego tekst Picandra, ani mając lat osiem - dla komponującego ojca.

*Kantata o kawie* Bacha, tak jak i *Kantata chłopska*, na pewno nie należy do głównych dzieł kantora od Św. Tomasza. W obu jednak ujawnia się nowoczesny - jak na owe czasy - rys. Tekst nie ukazuje nam ani antycznych bogów w stroju barokowych książąt, ani eksploatawnych ustawicznie pasterzy i pasterek, lecz - w *Kantacie o kawie* - lipskich mieszczan z ich słabostkami i fortelami. Zaś muzyka Bacha czyni dopiero tych jego współobywateli naprawdę żywymi, w sposób, który prawie pozwala już przeczuć kunszt ukazywania charakterów przez Mozarta. Niemal skłonni jesteśmy żałować, że Bach nie komponował także oper!

Recytatywy odsunięte są całkowicie na plan dalszy; popychają one akcję, umożliwiają dialog, i wszystkie skomponowane są jako sylabicznie deklamowane secco. Tym bardziej widoczne jest kunsztowne zróżnicowanie aryj. Właściwa akcja - obramowana dwoma recytatywami tenoru (część 1 i 9) i zakończona tercetem (część 10) - rozgrywa się w częściach od drugiej do ósmej, a więc w połączonych dialogowymi recytatywami czterech ariach, w których dochodzą do głosu na przemian Schlendrian i Liesgen.

W pierwszej parze aryj obie postacie są wprowadzane do akcji. Schlendrian ukazany jest jako popędliwy ojciec oburzony na swą wyrodną córkę. Wstępny ritornel w pełnej obsadzie smyczków ze swym ostinatowym motywem czołowym przedstawia go jako uparcie obstającego przy swym zdaniu pasjonata:




Z gniewu aż się zachłystuje; ma ze swym dzieckiem „Sto tysięcy utrapień”:



Tak jak ojciec uparcie obstaje przy swym zakazie, tak skłonna do egzaltacji Liesgen łaknie swej „Coffee”. Buja ona w obłokach, i gdy temat ojca pewnie kroczy w stałym takcie na cztery czwarte, Liesgen poniekąd nie tyka stopami ziemi, bowiem czoło tematu ritornelu w jej arii jest co prawda zanotowane w takcie na trzy ósme, w rzeczywistości waha się jednak wciąż pomiędzy taktem na trzy czwarte i taktem na trzy ósme, i ten sam temat podchwytuje głos wokalny:



Wirtuozowskie fiortury fletu podkreślają przy tym trzpiotowaty charakter córki. W części środkowej jej tęsknota za kawą dopiero nie ma końca, najpierw w namiętnych kwartach i kwintach:

Soprano 

Cof - fee, Cof - fee

a wreszcie w szeregach synkop:

Soprano 

Cof - fee, Cof - fee, ach, so schenkt mir, Cof - fee

Druga para aryj przynosi zwrot. Schlendrian pokazuje, że jest - przynajmniej na razie - mądrzejszy; wie jak można przywieść dziewczynę do zmiany przekonań. Jego aria (część 6) jest utworem z towarzyszeniem continua z ostinatowymi formacjami. Temat, wielokrotnie nacechowany chromatyką, odmalowuje trudność zadania, ale pewnie zarazem także i uczoność Schlendriana, z jaką tę trudność pokonuje.

Natomiast entuzjazm Liesgen w jej arii (część 8) znowu sięga szczytu. Jeszcze przed chwilą entuzjastka kawy, teraz tęskni za mężem. Smyczki i figuratywnie rozwinięty klawesynowy bas dają efektowne tło brzmieniowe, a jednakowy temat instrumentów i głosu wokalnego umożliwia, jak poprzednio w części czwartej, efektowną dominację tematyczną to sopranu, to orkiestry, bądź też na prowadzenie ich unisono.

Końcowy tercet z udziałem całego instrumentarium (flet, smyczki, continuo) - to bourrée, które zwłaszcza w swej części głównej składa się z wielokrotnych urozmaiczonych powtórzeń krótkich odcinków. Śpiewacy dopiero w części środkowej - zostaje ona powtórzona w odmienionej postaci, tak iż formę całości ujmuje schemat A B A B' A - dochodzą na nieco dłużej do głosu.

### Amore traditore - BWV 203

NBA I/41 - CW: ca 14 min.

1. [ARIA. B, cemb.]

a  $\frac{12}{8}$

Amore traditore,  
Tu non m'inganni più.  
Non voglio più catene,  
Non voglio affanni, pene,  
Cordoglio e servitù.

2. RECITATIVO [B, cemb.]

C-G C

Voglio provar,  
Se posso sanar  
L'anima mia dalla piaga fatale,  
E viver si può senza il tuo strale;  
Non sia più la speranza  
Lusinga del dolore,  
E la gioja nel mio core,  
Più tuo scherzo sarà nella mia costanza.

3. ARIA [B, cemb.]

C  $\frac{3}{4}$

Chi in amore ha nemica la sorte,  
È follia, se non lascia d'amar,

Sprezzi l'alma le crude ritorte,  
Se non trova mercede al penar.

Dotarły do nas dwie kantaty pod nazwiskiem Bacha do tekstów włoskich, BWV 203 i 209. Niektórzy badacze powątpiewają, czy obie rzeczywiście pochodzą od Sebastiana Bacha, a ponieważ nie posiadamy już autografów, ich autentyczności nie mogą również dowieść badania dyplomatyczne. Z drugiej strony znajdujemy w nich tak wiele Bachowskich rysów, że ze względów stylistycznych wiele przemawia jednak za ich autentycznością. A jeśli sceptycy pytają, jaki powód miałby mieć Bach, by komponować muzykę akurat do tekstów *włoskich*, to można by im odrzec, że było to w modzie, której ulegali - i to jeszcze częściej niż Bach - także inni kompozytorzy niemieccy, i że Bach nie miał żadnych powodów, by się z tego wyłamywać. W końcu to Włochy były krajem, z którego wywodzi się świecka kantata solowa, zaś oba utwory to „cantata” w pierwotnym sensie tego słowa.

Tekst rozważanej tu kantaty to - zgodnie z przeważającym zwyczajem - liryka miłosna: nieznanemu autorowi skarży się na kajdany, na bolesne rany, które niesie z sobą miłość i postanawia nie dać się więcej jej usidlić, by w przyszłości żyć wolnym.

Również obsada kantaty - na głos solowy i klawesyn - jest obsadą należąca we Włoszech do najbardziej rozpowszechnionych; za coś szczególnego można co najwyżej uznać to, że klawesyn w drugiej arii nie jest już użyty w charakterze generalbasu, lecz jako instrument obligatoryjny, nadając w ten sposób utworowi rys koncertujący.

Od strony formalnej budowa jest zwięzła: dwie arie połączone są prostym, liczącym tylko jedenaście taktów recytatywem. Pierwszą arię poprzedza sześciotaktowy ritornel *continua*, pojawiający się ponownie - niekiedy w całości, niekiedy rozłożony na odcinki - także w dalszym przebiegu arii. Właśnie to konsekwentne trzymanie się eksponowanego materiału tematycznego - nie tylko w ritornelach, lecz i w częściach wokalnych - jest charakterystyczne dla Bacha i mogłoby poświadczать autentyczność utworu.

Druga aria ma jeszcze bardziej rozwinięty, koncertujący ritornel, który dalej traktowany jest, co prawda, swobodnie, jednak w poszczególnych częściach zostaje także wielokrotnie powtórzony, przez co również ten utwór uzyskuje jednolity, co najmniej nie sprzeczny z Bachowskim, charakter.

Obie arie zbudowane są w konwencjonalnej czystej formie *da capo*, pod względem formalnym ucieleśniają zatem najczęściej spotykany typ włoski.

### Non sa che sia dolore - BWV 209

NBA I/41 - CW: ca 24 min.

- |                                       |                 |
|---------------------------------------|-----------------|
| 1. SINFONIA [fl. tr., sm., b.c.]      | h $\frac{2}{4}$ |
| 2. RECITATIVO [S, sm., b.c.]          | h-A C           |
| Non sa che sia dolore                 |                 |
| Chi dall' amico suo parte e non more. |                 |
| Il fanciullin' che pióra e geme       |                 |
| Ed allor che piú ei teme,             |                 |
| Vien la madre a consolar.             |                 |
| Va dunque a cenni del cielo,          |                 |
| Adempi or di Minerva il zelo.         |                 |
| 3. ARIA [S, fl. tr., sm., b.c.]       | e C             |
| Parti pur e con dolore                |                 |
| Lasci a noi dolente il core.          |                 |

La patria goderai,  
A dover la servirai;  
Varchi or di sponda in sponda,  
Propizi vedi il vento e l'onda.

4. RECITATIVO [S, b.c.] h-e C  
Tuo saver al tempo e l'età contrasta,  
Virtù e valor solo a vincer basta;  
Ma chi gran ti farà più che non fusti  
Ansbaca, piena di tanti Augusti.
5. ARIA [S, fl. tr., sm., b.c.] G 3  
Ricetti gramezza e pavento,  
Qual nocchier, placato il vento,  
Più non teme o si scolora,  
Ma contento in su la prora  
Va cantando in faccia al mar.

Autentyczność tego utworu podawana jest w wątpliwość, tak jak i kantaty omawianej poprzednio; ponieważ jest jednak w swym założeniu bardziej ambitna i rozbudowana, można przytoczyć więcej argumentów pro i kontra, choć pewnego rozstrzygnięcia nie udało się dotąd uzyskać.

Pytania bez odpowiedzi zaczynają się już przy okazji samego tekstu napisanego fatalną, aż niezrozumiałą włoszczyzną. Być może rację ma Luigi Ansbacher przypuszczając, że jakiś wyraźnie nie znający włoskiego języka redaktor przerobił oryginalne wiersze włoskie, aby je dopasować do nadarzającej się okazji (Bach-Gedenkschrift, Zurych 1950). Wskazuje na to od razu początek, po niemiecku: „Der weiß nicht, was Schmerz ist, der von seinem Freunde scheidet und nicht stribt” („Nie wie ten, czym jest ból, kto żegna się z przyjacielem, a nie umiera”). Nawet w nawykłym do patosu baroku wydaje się to mocno przesadzone, i nasuwa się przypuszczenie, że w oryginale było to znacznie bardziej okrutne zrzędzenie losu, które doprowadziło śpiewającego niemal do śmierci, być może - by wymienić ulubiony w owym czasie temat - niepowetowana utrata ukochanej osoby.

Również dalsze wywody w tekście nie rozświetlają jego niejasnych nawiązań. Dowiadujemy się, że żegnający się jest uczonym, który powraca do swej ojczyzny, by jej służyć. Oby wiatr i fale sprzyjały mu w podróży (jeśli brać to dosłownie, to chodzi tu o podróż morską). Jego wiedza jest niezwykła jak na jego wiek (jest więc jeszcze młody); w Ansbach zdaje się mieć popierających go mecenasów. Mogłoby to - tak uważa Luigi Ansbacher - wskazywać na Johanna Matthiasa Gesnera (1691-1761), który w 1729 roku opuścił Weimar, by, jako rektor gimnazjum, powrócić do swych stron rodzinnych do Ansbach. Wiemy, że Gesner później, jako rektor szkoły Św. Tomasza w Lipsku (1730-1734), nauczył się cenić Bacha; być może znali się już obaj z okresu pobytu Bacha w Weimarze. Ale tekst nie we wszystkim jednak doń pasuje. Nawet jeśli uznać, że „wiatr i fale” mogą być tylko alegorią i mogą odnosić się także do podróży lądowej, i jeśli się nieprawdopodobieństwo sytuacji, w której weimarscy przyjaciele zamawiają w Lipsku muzykę pożegnalną dla Gesnera, próbuje wytłumaczyć dawnymi powiązaniem między Bachem i Gesnerem (na które nie mamy dowodów), to wciąż pozostaje jeszcze problem jego wieku: czy o kimś mającym trzydzieści osiem lat mówi się jeszcze, że jest nad swój wiek mądry?



Ostatnio Klaus Hofmann, w studium będącym w przygotowaniu, wysuwa więc przypuszczenie, że osobą, której kantata była dedykowana, był Lorenz Christoph Mizler\* (1711-1778), postać, do której opisy w tekście pod niejednym względem pasują lepiej. Kantata Bacha mogłaby wtedy była powstać w 1734 r. Ostatecznej pewności być może nie uzyskamy jednak nigdy.

Dzieło rozpoczyna się koncertowym utworem na flet solo i orkiestrę smyczkową, skomponowanym całkiem w stylu Bachowskiej *Suity h-moll* (BWV 1067) i nie pozostawiającym żadnych wątpliwości co do autorstwa Bacha. Charakterystyczna jest (dla tego utworu, jak i dla Bacha w ogólności) dominująca rola wstępnego motywu (takt 1-2), który w dalszym przebiegu utworu wciąż pojawia się na nowo, nie tylko w ritornelu tutti, lecz także jako wejścia smyczków towarzyszące solowym figurom fletu.

Krótki recytatyw z towarzyszeniem smyczków opowiada o bólu pożegnania z odjeżdżającym adeptem Minerwy.

Obie arie kantaty wymagają za każdym razem udziału całej obsady; w obu flet koncertując wychodzi przed tutti smyczków. W arii pierwszej (część 3) motyw wstępny - jak w sinfonii - dominuje, jest jednak łagodniejszy, dostosowany do tekstu mającego charakter skargi (co budzi podejrzenie, że sinfonia mogłaby być - jak w wielu innych kantatach Bacha - zaczerpnięta z już istniejącego koncertu, jako że nie wykazuje żadnego bezpośredniego nawiązania do „afektu” kantaty). W części głównej arii sopran śpiewa, przy wtórze rozległych pasaży szesnastek fletu, o bólu tych, którzy pozostają, podczas gdy część środkowa, traktująca o radości ojczyzny z powrotu uczonego, uderza w weselsze tony.

Tylko krótki recytatyw secco, tym razem jedynie z towarzyszeniem continua, wiedzie do tanecznej arii końcowej, która stara się rozproszyć smutki. Ma ona niezaprzeczalnie wyraźnie modne, italianizujące rysy i daje w pierwszym rzędzie okazję do powątpiewania w autentyczność autorstwa. Polifoniczność ustępuje na rzecz struktury bardziej homofonicznej, harmonika jest pełna galanterii, podkreślająca uczucia. Mimo to utwór jest dziełem mistrzowskim w swoim rodzaju i godnym zakończeniem tej może nie nazbyt głębokiej, ale niezwykle wdzięcznej i bogatej w pomysły kantaty.

---

\* Niemiecki uczonec, lekarz, teoretyk muzyki i wydawca, współzałożyciel tzw. Mizlerowskiego Towarzystwa Muzycznego, którego członkiem był m.in. Bach; wysoce zasłużony także dla kultury polskiej (od 1749 roku mieszkał w Warszawie) - por. hasło w *Encyklopedii muzycznej PWM* (przyp. tłum.).

Noworoczna kantata „Ihr wallenden Wolken” wymieniona jest pod nazwiskiem Bacha w wykazie spuścizny po Johannie Nikolausie Forklu (zm. w Getyndze w 1819 r.), muzykologu z Getyngi; dziś jest zaginiona. Jej autentyczność i dokładne przeznaczenie (kantata kościelna? muzyka hołdownicza?) bez znajomości dalszych szczegółów są nie do ustalenia. W BWV ma swój numer w Anhang I\*.

Jako nieautentyczne, zostały z naszych rozważań wyłączone następujące kantaty (w nawiasach: odesłania do decydujących w każdym przypadku dla naszego rozstrzygnięcia stwierdzeń w literaturze):

- BWV 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen” (Scheide I)
- BWV 53 „Schlage doch, gewünschte Stunde” (Dürr St 2, s. 58; BJ 1955, s. 15, przypis 9)
- BWV 141 „Das ist je gewißlich wahr” (BJ 1951-1952, s. 31-35)
- BWV 142 „Uns ist ein Kind geboren” (Dürr St 2, s. 57-)
- BWV 160 „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt” (BJ 1951-1952, s. 35)
- BWV 189 „Meine Seele rühmt und preist” (BJ 1956, s. 155)

Wyłączone zostały również kantaty BWV 217-222, które nigdy naprawdę nie były uważane za dzieła Bacha.

W przypadku kantaty BWV 15 stwierdzono, że kompozytorem jest Johann Ludwig Bach, w przypadku kantat BWV 141, 160, 218, 219 Georg Philipp Telemann, w przypadku kantat BWV 53 i 189 prawdopodobnie Georg Melchior Hoffmann; kompozytorzy pozostali są nieznanymi.

---

\* BWV - czyli Bach-Werke-Verzeichnis - katalog dzieł Bacha ułożony przez Wolfganga Schmiedera, zawiera trzy dodatki. W pierwszym z nich (Anhang I) umieszczone są fragmenty oraz utwory zaginione, w drugim (Anhang II) utwory, których autorstwo Bacha jest wątpliwe, w trzecim (Anhang III) niesłusznie przypisywane Bachowi utwory innych (znanych) kompozytorów (przyp. tłum.).

# ANEKSY

3.



## Bibliografia

Z obfitości literatury bachowskiej można było poniżej podać jedynie niewielki wybór, w którym obok najważniejszych (wydanych w postaci książkowej) wprowadzeń do kantat Bacha wymienione zostały zwłaszcza te prace, które można polecić do dalszych studiów. Oprócz tytułów tu podanych, wiele artykułów godnych polecenia do dalszego studiowania zawierają zwłaszcza Roczniki Bachowskie (Bach-Jahrbücher, Leipzig 1904-). Ponadto wartościowe objaśnienia zawierają przede wszystkim wydawnictwa książkowe do każdego wykonywanego utworu jak też materiały towarzyszące utworom nagranym wydawane przy okazji Festiwalu Bachowskich organizowanych przez Nowe Towarzystwo Bachowskie od 1901 roku.

Obszerna bibliografia do każdego utworu znajduje się w Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) Wolfganga Schmiedera, jak też w Bach-Compendium (BC) Hansa-Joachima Schulze i Christopa Wolffa, które, obok książki Wernera Neumanna o kantatach oraz wydanych przez niego przeniesionych przez Bacha do muzyki tekstów (BT), są nieodzowną pomocą w każdym wnikliwszym studiowaniu kantat Bacha - oczywiście obok nowego wydania dzieł Bacha - Neue Bachs Ausgabe (NBA) - z jego Krytycznymi Opracowaniami (Kritische Berichte). Cała literatura bachowska ujmowana jest w bibliografii, która od 1953 roku ukazuje się nieprzerwanie w Bach-Jahrbücher (od roku 1984 w odstępach pięcioletnich). Dla okresu do 1984 roku dane te zostały zebrane przez Christopa Wolffa jako „Bach-Bibliographie” (z suplementem).

Jeśli chodzi o publikacje sprzed roku 1957 (a także niektóre opublikowane później, np. I i II zeszyt wprowadzenia Paula Miesa do kantat lub wprowadzenie W. Gilliesa Whittakera) należy mieć na względzie, że zawarte w nich dane dotyczące chronologii są przedawnione. Niemniej publikacje te są nadal w dużej mierze wartościowe, jeśli pominać w nich właśnie wszystkie wypowiedzi dotyczące chronologii i skupić się jedynie na opisach utworów. Dotyczy to nie tylko prac na temat kantat i tamatów pokrewnych opublikowanych przez Arnolda Scheringa, Friedricha Smenda czy Woldemara Voigta, lecz także i tych ustępów, w których Philipp Spitta omawia kantaty w swej biografii Bacha.

Agricola, Johann Friedrich i Bach, Carl Philipp Emanuel [nekrolog Jana Sebastiana Bacha] w: Mizler, Lorenz: *Musikalische Bibliothek*, Bd. IV, Teil 1, Lipsk 1754. Reprinty: w BJ 1920; w edycji dla członków Neue Bachgesellschaft 1965; w Bach-Dokumente III (zob.: Neumann).

Axmacher, Elke: *Die Texte zu Johann Sebastian Bachs Choralkantaten*, w: *Bachiana et alia musicologica*, Kassel etc. 1983.

- *Erdmann Neumeister - ein Kantatendichter J. S. Bachs*, w: *Musik und Kirche*, Jg. 60, 1990.

Bach, Carl Philipp Emanuel, zob.: Agricola, Johann Friedrich.

Bach, Johann Sebastian, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte*.

Blankenburg, Walter: *Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs*, w: BJ 1977.

- *Tendenzen der Bachforschung seit den 1960er Jahren, insbesondere im Bereich der geistlichen Vokalmusik*, w: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, Kassel 1981.

- *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, München und Kassel etc. 1982.

- *Die Bachforschung seit etwa 1965*, w: *Acta musicologica*, Jg. 50, 54, 55, 1978, 1982, 1983.

Blume, Friedrich: *Umriss eines neuen Bachbildes*, w: *Musica*, Jg. 16, 1962, przedruk w: Blume, Friedrich: *Syntagma musicologicum*, Kassel etc. 1963.

Boyd, Malcolm: *Johann Sebastian Bach*, Stuttgart 1984 (Kassel etc. und München 1992).

Brainard, Paul: *Textvertonungsrücksichten als bestimmendes Element des Bachschen Kompositionsverfahrens*, w: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, Kassel 1981.

- *The Aria and its Ritornello: The Question of „Dominance” in Bach*, w: *Bachiana et alia musicologica*, Kassel etc. 1983.
- Brandt, Konrad: *Fragen zur Fagottbesetzung in den kirchenmusikalischen Werken Johann Sebastian Bachs*, w: BJ 1968.
- Butler, Gregory G.: *Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest*, w: BJ 1992.
- Christ, Stephen A.: *Bach's Debut at Leipzig. Observations on the Genesis of Cantatas 75 and 76*, w: *Early Music* 13 (1985).
- Dadelsen, Georg von: *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, w: *Tübinger Bach-Studien*, Heft 4/5, Trossingen 1958.
- *Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren*, w: *Bachiana et alia musicologica*, Kassel etc. 1983.
- Darmstadt, Gerhart: *Kurz oder lang? Zur Rezitativbegleitung im 18. Jahrhundert*, w: *Musik und Kirche*, Jg. 50, 1980.
- Day, James: *The Literary Background to Bach's Cantatas*, New York 1966.
- Dibelius, Martin: *Individualismus und Gemeindebewußtsein in Joh. Seb. Bachs Pasionen*, w: *Archiv für Reformationgeschichte*, Jg. 41, 1948. Przedruk w: *Dibelius, Martin: Botschaft und Geschichte*, Bd. I, Tübingen 1953.
- Dreyfus, Laurence: *Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs*, w: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, Kassel 1981.
- *The metaphorical soloist. Concerted organ parts in Bach's cantatas*, w: *Early Music* 13 (1985).
- *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge, Mass., 1987.
- Dürr, Alfred: *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks*, w: *Die Musikforschung*, Jg. 3, 1950.
- *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951. Poprawione i rozszerzone ujęcie: Wiesbaden 1977.
- *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*, w: BJ 1951-1952.
- *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, w: BJ 1957. Wydanie drugie: Kassel 1976.
- „*Ich bin ein Pilgrim auf der Welt*”. *Eine verschollene Kantate J. S. Bachs*, w: *Die Musikforschung*, Jg. 11, 1958.
- *Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs*, w: BJ 1960.
- *Der Eingangssatz zu Bachs Himmelfahrts-Oratorium und seine Vorlage*, w: *Hans Albrecht in memoriam*, Kassel etc. 1962.
- *Johann Sebastian Bach, Weihnachts-Oratorium*, *Meisterwerke der Musik*, wyd.: Ernst Ludwig Waelter, Heft 8, München 1967.
- *Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs*, w: *Bach-Interpretationen*, wyd.: Martin Geck, Göttingen 1969.
- *Bachs Kantatentexte. Probleme und Aufgaben der Forschung*, w: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975.
- *Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen*, w: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bachfest der DDR*, Leipzig 1977.
- *Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele”*, w: *Die Musikforschung*, Jg. 30, 1977.
- *Zur Bach-Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ” BWV 67*, w: *Musik und Kirche*, Jg. 53, 1983.
- *Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31*, w: BJ 1985.
- *Zur Parodiefrage in Bachs h-Moll-Messe. Eine Bestandsaufnahme*, w: *Die Musikforschung*, Jg. 45, 1992.
- Eppelsheim, Jürgen: *Die Instrumente*, w: *Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken.*, wyd.: Barbara Schwendowius i Wolfgang Dömling, Kassel etc. 1976.
- Finke-Hecklinger, Doris: *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, w: *Tübinger Bach-Studien*, Heft 6, Trossingen 1970.

- Finscher, Ludwig: *Zum Parodieproblem bei Bach*, w: Bach-Interpretationen, Göttingen 1970.
- Forchert, Arno: *Bach und die Tradition der Rhetorik*, w: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985, Kassel 1987, Bd. 1.
- Fröde, Christine: *Zur Entstehung der Kantate „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193)*, w: BJ 1991.
- Geck, Martin: *Spuren eines Einzelgängers. Die „Bauernkantate“ oder: vom unergründlichen Humor der Picander und Bach*, w: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 153, 1992, Heft 1.
- Glöckner, Andreas: *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, w: BJ 1981.
- *Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs*, w: BJ 1985.
  - *Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Köthener Kantatenschaffen*, w: Cöthener Bach-Hefte 4 (1986).
  - *Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, velanget mich“*, w: BJ 1988.
- Gojowy, Detlef: *Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Mathäuspasion*, w: BJ 1965.
- *Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit*, w: BJ 1972.
  - *Wort und Bild in Bachs Kantatentexten*, w: Die Musikforschung, Jg. 25, 1972.
- Grüb, Hans: *Analytische Beobachtungen an Kantatensätzen Johann Sebastian Bachs und ihre Konsequenzen für deren Aufführungspraxis*, w: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Kassel 1981.
- Häfner, Klaus: *Der Picander-Jahrgang*, w: BJ 1975.
- *Zum Problem der Entstehungsgeschichte von BWV 248a*, w: Die Musikforschung, Jg. 30, 1977.
  - *Picander, der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang. Ein neuer Hinweis*, w: Die Musikforschung, Jg. 35, 1982.
  - *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke*. Laaber 1987.
- Hamel, Fred: *Johann Sebastian Bach. Geistige Welt*, Göttingen 1951 (późniejsze wydania niezmienione).
- Herz, Gerhard: *Johann Sebastian Bach. Cantata No. 4. Christ lag in Todesbanden. An Authoritative Score. Backgrounds. Analysis. Views and Comments*, New York 1967.
- *Johann Sebastian Bach. Cantata No. 140. Wachet auf, ruft uns die Stimme. The Score of the New Bach Edition. Backgrounds. Analysis. Views and Comments*, New York 1972.
- Hobohm, Wolf: *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*, w: BJ 1973.
- Hofmann, Klaus: *Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt*, w: BJ 1982.
- *Alter Stil in Bachs Kirchenmusik. Zu der Choralbearbeitung BWV 28/2*, w: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985, Kassel 1987, Bd. 1.
  - *Johann Sebastian Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51. Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung*, w: BJ 1989.
  - *Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209*, w: BJ 1990.
  - *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, w: BJ 1993.
  - *Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Neue Überlegungen zur Werkgeschichte*, w: BJ 1994.
- Husmann, Heinrich: *Die Viola pomposa*, w: BJ 1936.
- Jeuernig, Reinhold: *Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21)*, w: BJ 1954.
- Kobayashi, Yoshitake: *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, w: BJ 1988.
- Krausse, Helmut K.: *Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, w: BJ 1981.
- Krummacher, Friedhelm: *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, w: Bach Interpretationen, Göttingen 1969.
- *Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, w: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog, wyd. Reinhold Brinkmann, Leipzig und Kassel 1981.

- *Explikation als Struktur: Zum Kopfsatz der Kantate BWV 77*, w: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR [...] 1985, Leipzig 1988.
- *Gespräch und Struktur: Über Bachs geistliche Dialoge*, w: Beiträge zur Bach-Forschung 9/10 (1991).
- *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, w: Die Musikforschung, Jg. 44, 1991.
- Kube, Michael: *Bachs „tour de force“. Analytischer Versuch über den Eingangschor der Kantate „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78*, w: Die Musikforschung, Jg. 45, 1992.
- Küster, Konrad: *Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach*, w: BJ 1987.
- *Die Frankfurter und Leipziger Überlieferung der Kantaten Johann Ludwig Bachs*, w: BJ 1989.
- *„Theatralisch vorgestellt“. Zur Aufführungspraxis höfischer Vokalwerke in Thüringen um 1710/1720*, w: Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert, wyd. Friedhelm Brusniak, Köln 1994.
- Märker, Michael: *Der stile antico und die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, w: Johann Sebastian Bachs Traditionsraum, Leipzig 1986 (Bach-Studien 9).
- Marshall, Robert L.: *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972, vol. I, II.
- Melchert, Hermann: *Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs*, w: BJ 1958.
- Meyer, Ulrich: *„Brich dem Hungrigen dein Brot“. Das Evangelium zum ersten Sonntag nach Trinitatis*, w: Bachiana et alia musicologica, Kassel etc. 1983.
- Mizler, Lorenz, zob.: Agricola, Johann Friedrich.
- Neumann, Werner: *J. S. Bachs Chorfüge*, Leipzig 1938 (późniejsze wydania niezmienione).
- *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1947; wydanie 4, Leipzig 1971.
- *Zur Aufführungspraxis der Kantate 152*, w: BJ 1949-1950.
- *Das „Bachische Collegium Musicum“*, w: BJ 1960.
- *Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs*, w: BJ 1961.
- Neumann, Werner i Schulze, Hans-Joachim (wydawcy): *Bach-Dokumente*, Bach-Archiv Leipzig:
  - I. *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*. Leipzig-Kassel 1963.
  - II. *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*. Ibidem, 1969.
  - III. *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*. Ibidem, 1972.
- Neumann, Werner: *Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens*, w: BJ 1965.
- *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft*, w: BJ 1967.
- *Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose*, w: BJ 1970.
- *Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“ BWV 30a und 212*, w: BJ 1972.
- (wydawca): *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, Leipzig 1974.
- *Das Problem „vokal-instrumental“ in seiner Bedeutung für ein neues Bach-Verständnis*, w: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Kassel 1981.
- *Über das funktionale Wechselverhältnis von Vokalität und Instrumentalität als kompositionstechnisches Grundphänomen, dargestellt am Schaffen Johann Sebastian Bachs*, w: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd. 123, Heft 3, Leipzig 1982.
- Niebergall, Alfred: *Die Geschichte der christlichen Predigt*, w: Leiturgia, Bd. II, Kassel etc. 1955.
- Noack, Elisabeth: *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, w: BJ 1970.
- Otterbach, Friedemann: *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*. Stuttgart 1982.
- Petzoldt, Martin: *Zur Frage der Textvorlagen von BWV 62 „Nun komm, der Heiden Heiland“*, w: Musik und Kirche, Jg. 60, 1990.
- *„Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst = Last“. Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21*, w: BJ 1993.
- Pirro, André: *L'Esthétique de Jean Sebastien Bach*, Paris 1907.



- Platen, Emil: *Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung Johann Sebastian Bachs*, dysertacja fakultetu filozoficznego uniwersytetu w Bonn 1957, Bonn 1959.
- *Aufgehoben oder ausgehalten? - Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in J. S. Bachs Kirchenmusik* w: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Kassel 1981.
  - *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*. Kassel etc. und München 1991.
- Prinz, Ulrich: *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, dysertacja uniwersytetu w Tybindze 1974, [wydana drukiem część nieukończonych pracy]: Tübingen 1979.
- *Zur Bezeichnung Bassono und Fagotto bei J. S. Bach*, w: BJ 1981.
  - *Anmerkungen zum Instrumentarium in den Werken Johann Sebastian Bachs*, w: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, Tutzing 1985.
- Reimer, Erich: *Die Hofmusik in Deutschland 1500-1800*. Wilhelmshaven 1991.
- Rienäcker, Gerd: *Beobachtungen zum Eingangschor der Kantate BWV 127*, w: Beiträge zur Bachforschung 2 (1983).
- Scheide, William H.: *Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach*, w: BJ 1959 (I), BJ 1961 (II), BJ 1962 (III).
- *Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*, w: BJ 1976.
  - *Bach und der Picander-Jahrgang - Eine Erwiderung*, w: BJ 1980.
  - „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: *Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung*, w: BJ 1982.
- Schering, Arnold: *Beiträge zur Bachkritik*, w: BJ 1912.
- *Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“*, w: BJ 1913.
  - *Über Bachs Parodieverfahren*, w: BJ 1921.
  - *Kleine Bachstudien*, w: BJ 1933.
  - *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936 [następne wydania niezmienione].
  - *Bachs Musik für den Leipziger Universitäts-gottesdienst 1723-1725*, w: BJ 1938.
  - *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Musikgeschichte Leipzigs Bd. III, Leipzig 1941.
  - *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs* [przedmowy do kieszonkowych partytur Eulenburga wydanych przez Friedricha Blume], Leipzig 1942 [następne wydania niezmienione].
- Schmalfuß, Hermann: *Johann Sebastian Bachs „Actus tragicus“ (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte*, w: BJ 1970.
- Schmieder, Wolfgang: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Leipzig 1950; wydanie 8 przerobione, Wiesbaden 1990.
- Schmitz, Arnold: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950.
- *Die oratorische Kunst J. S. Bachs*, w: Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel etc., bez roku wydania; przedruk w: Wege der Forschung, Bd. 170, Darmstadt 1970.
- Schneider, Max: *Bach-Urkunden*, w: Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. 17, Heft 3, Leipzig, bez roku wydania.
- Schneiderheinze, Armin: *Zu den aufführungspraktischen Bedingungen in der Thomaskirche zur Amtszeit Bachs*, w: Beiträge zur Bachforschung 6 (1988).
- *Zwischen Selbst- und Fremdbestimmung. Überlegungen um Kantate 174*, w: Beiträge zur Bachforschung 9/10 (1991).
- Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, wyd. 2, München 1968.
- Schrammek, Winfried: *Viola pomposa und Violoncello piccolo bei Johann Sebastian Bach*, w: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig 1977.
- Schulze, Hans-Joachim: *Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, w: BJ 1959.
- *Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten*, w: BJ 1961.
  - *Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner*, w: BJ 1968.

- *Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten*, w: Bach-Interpretationen, wyd.: Martin Geck, Göttingen 1969.
- *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984.
- *Ey! wie schmeckt der Coffee süße. Johann Sebastian Bachs Kaffee-Kantate in ihrer Zeit*. Leipzig 1985.
- „Entfernet euch, ihr heitern Sterne” BWV Anh. 9. *Notizen zum Textdruck und zum Textdichter*, w: BJ 1985.
- Schulze, Hans-Joachim i Wolff, Christoph: *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC)*, Leipzig/Dresden 1985- (tom 1-4, utwory wokalne: 1985-1989).
- Schulze, Hans Joachim, zob. także: Neumann, Werner.
- Seiffert, Max: *Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen*, w: BJ 1904.
- Siegele, Ulrich: *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, dysertacja fakultetu filozoficznego uniwersytetu w Tybindze 1957, Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 3, Neuhausen-Stuttgart 1975.
- Sirp, Hermann: *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*, w: BJ 1931, 1932.
- Smend, Friedrich: *Bachs h-Moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung*, w: BJ 1937.
- *Bachs Markus-Passion*, w: BJ 1940-1948.
- *Neue Bach-Funde*, w: Archiv für Musikforschung, Jg. 7, 1942.
- *Joh. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten*, 6 Hefte, Berlin, 1947-1949 [następne wydania niezmienione].
- *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*, w: Bach-Gedenkschrift 1950, Zürich 1950.
- *Bach in Köthen*, Berlin 1951.
- *Bachs Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen”*, w: Die Musikforschung, Jg. 5. 1952. Przedruk w: Wege der Forschung, Bd. 170, Darmstadt 1970.
- *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze*. wyd.: Christoph Wolff, Kassel etc. 1969.
- Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873, 1880.
- *Über die Beziehungen Sebastian Bachs zu Christian Friedrich Hunold und Mariane von Ziegler*, w: Historische und Philologische Aufsätze, Festgabe an Ernst Curtius zum 2. September 1884. Przedruk w dwóch częściach w: Philipp Spitta: *Zur Musik*, Berlin 1892 [część dotycząca M. v. Ziegler] i tegoż: *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894 [część dotycząca C. F. Hunolda].
- Steiger, Lothar i Renate: ... *angelicos testes, sudarium et vestes. Bemerkungen zu Johann Sebastian Bachs Osteroratorium*, w: Musik und Kirche, Jg. 53, 1983.
- Steiger, Renate: „*Die Welt ist euch ein Himmelreich*”. *Zu J. S. Bachs Deutung des Pastoralen.*, w: Musik und Kirche, Jg. 41, 1971.
- *Methode und Ziel einer musikalischen Hermeneutik im Werke Bachs*, w: Musik und Kirche, Jg. 47, 1977.
- *Die Einheit des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach*, w: Musik und Kirche, Jg. 51, 52, 1981-.
- *Eine emblematische Predigt. Die Sinnbilder der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen” (BWV 56) von Johann Sebastian Bach.*, w: Musik und Kirche, Jg. 60, 1990.
- Stephan, Rudolf: *Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, w: Musikforschung, Jg. 6, 1953.
- Stiehl, Herbert: *Das Innere der Thomaskirche zur Amtszeit Johann Sebastian Bachs*. Leipzig 1984 (Beiträge zur Bach-Forschung 3).
- Streck, Harald: *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs*, w: Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 5, Hamburg 1971.
- Stiller, Günther: *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin und Kassel 1970.
- „*Mir ekelt mehr zu leben*”. *Zur Textdeutung der Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust” (BWV 170) von Johann Sebastian Bach*, w: Bachiana et alia musicologica, Kassel etc. 1983.
- Szeskus, Reinhard: *Zu den Choralkantaten Johann Sebastian Bachs*, w: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig 1977.

- *Zur motivisch-thematischen Arbeit in Kantaten Johann Sebastian Bachs*, w: Bach-Studien 6, Leipzig 1981.
- *Zum Vokaleinfluß in Bachs Kantatenritornellen*, w: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Kassel 1981.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando: *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*, Padua i Kassel etc. 1956.
- Terry, Charles Sanford: *Joh. Seb. Bach. Cantata Texts Sacred and Secular. With a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period*, London 1926. Wznowienie: Londyn 1964.
- Thalheimer, Peter: *Der Flauto piccolo bei Johann Sebastian Bach*, w: BJ 1966.
- Tiggemann, Hildegard: *Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J. S. Bachs*, w: BJ 1994.
- Voigt, Woldemar: *Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung*, Leipzig 1928.
- Werthemann, Helene: *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten*, Tübingen 1960.
- *Zum Text der Bach-Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“*, w: BJ 1965.
- Whittaker, W. Gillies: *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, 2 tomy, London 1959. Wznowienie: London 1964.
- Wolff, Christoph: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*. Wiesbaden 1968.
- *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23*, w: BJ 1978.
- *Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?* w: BJ 1982.
- (wydawca): *Bach-Bibliographie. Nachdruck der Verzeichnisse des Schrifttums über Johann Sebastian Bach (Bach-Jahrbuch 1905-1984). Mit einem Supplement und Register*. Kassel 1985.
- zob. także: Schulze, Hans-Joachim.
- Wustmann, Rudolf: *Joh. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913.
- Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bände, Gütersloh 1889-1893. Wznowienie: Hildesheim 1963.
- Zander, Ferdinand: *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, w: BJ 1968.
- Ziebler, Karl: *Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs*, Kassel 1930.

Z opracowań książkowych w języku polskim w części poświęconych kantatom Bacha wymienimy:

- Bukofzer, Manfred: *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, PWN, [Warszawa] 1970.
- Chomiński, Józef, i Wilkowska-Chomińska Krystyna: *Wielkie Formy Wokalne*, PWM, Kraków, 1984,
- Pociej, Bohdan: *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1995.
- Schweitzer, Albert: *Jan Sebastian Bach*, PWM, Kraków, 1972; wyd. 2:1987.
- Zavarský, Ernest: *J. S. Bach*, PWM, Kraków, 1973.

## Indeksy

### 1. Indeks nazwisk

Nie uwzględniono tych autorów i wydawców, którzy zostali wymienieni w bibliografii, nawet wtedy, gdy ich nazwiska występują w tekście głównym.

- Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1637-1706) 207-, 276, 463  
 Agricola, Johann (1494-1566) 354, 356, 361  
 Agricola, Johann Friedrich (1720-1774) 25  
 Ahle, Johann Georg (1651-1706) 525  
 Ahle, Johann Rudolf (1625-1673) 525  
 Albinus, Johann Georg (1624-1679) 254, 463  
 Albrecht, książę pruski (1490-1568) 187, 201  
 Altnickol, Johann Christoph (1719-1759) 518  
 August II (Mocny), król polski, zarazem jako Friedrich August I książę elektor saski (1670-1733) 673, 676, 685-, 707  
 August III, król polski, zarazem jako Friedrich August II książę elektor saski (1696-1763) 673-, 676, 682-685, 687-694  
 Avenarius, Matthäus (1625-1692) 286  
  
 Bach, Anna Magdalena (1701-1760) 549  
 Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788) 25, 45, 50, 58, 59, 247, 640  
 Bach, Elisabeth Juliana Friederica (1726-1781) 748  
 Bach, Johann Christoph (1642-1703) 579  
 Bach, Johann Ludwig (1677-1731) 25, 46-, 290, 292, 338, 367, 369, 381, 391, 410, 443-, 635, 754  
 Bach, Johann Michael (1648-1694) 68  
 Bach, Johann Sebastian (1685-1750) *passim*  
 Bach, Wilhelm Friedemann (1710-1784) 388, 451, 586, 587  
 Becker, Cornelius (1561-1604) 262, 263, 265  
 Behm, Martin (1557-1622) 157  
 Berg, Alban (1885-1935) 526  
 Biedermann, Johann Gottlieb (1705-1772) 743, 744  
 Bienemann, Kaspar (1540-1591) 184, 193  
 Böhm, Georg (1661-1733) 234  
 Bose, Anna Regina (1716-1750) 732  
 Bose, Christiana Sibylla (1711 [?] -1749) 732  
 Brahms, Johannes (1833-1897) 642  
 Breitkopf (skład nut) 343  
 Brühl, Heinrich von, hrabia (1700-1763) 720  
 Burmeister, Franz Joachim (1633-1672) 523, 525  
 Buxtehude, Dietrich (1637 [?] -1707) 20  
  
 Caccini, Giulio (ok. 1550-1618) 23  
 Carpzov, Johann Benedikt (?-1699) 40  
 Charlotte Friederike Wilhelmine, księżna Anhalt-Köthen (1702-1785) 88, 658  
 Christian, książę Sachsen-Weißenfels (1682-1736) 27, 241, 657, 659-665  
 Christiana Eberhardyna, księżna elektorowa saska, królowa polska (1671-1727) 55, 705-707  
 Clauder, Johann Christoph (1701-1779) 685, 686  
 Creutziger, Elisabeth (ok. 1504-1535) 94, 219, 434, 474  
 Crüger, Johann (1598-1662) 485, 647  
  
 Denicke, David (1603-1680) 155, 338, 429  
 Deyling, Salomon (1677-1755) 36  
 Dieskau, Carl Heinrich von (1706-1782) 723-725  
 Drese, Johann Samuel (?-1716) 27, 28  
 Drese, Johann Wilhelm (1677-1745) 28  
  
 Eber, Paul (1511-1569) 138, 145, 221, 222, 576  
 Ebert, Jakob (1549-1614) 152, 258, 531  
 Eilmar, Georg Christian (1665-1715) 597, 638  
 Eilmar, zob. także: Tilesius  
 Ernesti, Johann August (1707-1781) 712  
 Ernesti, Johann Heinrich (1652-1729) 486  
 Ernst August, książę Sachsen-Weimar (1688-1748) 657  
  
 Fabricius, Jacob (1593-1654) 259  
 Fleming, Paul (1609-1640) 181, 296, 649  
 Flemming, Joachim Friedrich von, hrabia (1665-1740) 715, 717  
 Forkel, Johann Nikolaus (1749-1818) 388, 635, 753  
 Franck, Johann (1618-1677) 123, 195, 484, 491  
 Franck, Melchior (ok. 1580-1639) 65  
 Franck, Michael (1609-1667) 527  
 Franck, Salomon (1659-1725) 21, 27-29, 32, 37, 47, 91-94, 96, 131, 132, 176, 177, 181, 189, 190, 227, 228, 230, 231, 237, 254, 268, 269, 273, 275, 300, 301, 303, 321, 349, 356-358, 376, 401, 434, 454, 456-, 488-, 491, 515-, 520, 534-, 557-, 586, 661, 728  
 Francke, August Hermann (1663-1727) 106  
 Freystein, Johann Burchard (1671-1718) 510  
 Friedrich II, książę Sachsen-Gotha (1676-1732) 696  
 Friedrich August I, zob.: August II  
 Friedrich August II, zob.: August III  
 Friedrich Christian, następca tronu elektorskiego Saksonii (1722-1763) 673, 676-679  
 Fritsch, Ahasverus (1629-1701) 116, 164  
 Frohne, Johann Adolph (1652-1713) 639  
 Fügler, Kaspar (1521-1592) 102, 110

- Gerber, Ernst Ludwig (1746-1819) 45  
 Gerber, Heinrich Nicolaus (1702-1775) 45  
 Gerhardt, Paul (1607-1676) 107, 110, 162, 167, 175, 204, 224, 270, 277, 298, 306, 324, 594, 624  
 Gesner, Johann Matthias (1691-1761) 59, 714, 752  
 Gigas, Johannes (1514-1581) 468  
 Görner, Johann Gottlieb (1697-1778) 37, 54, 696, 707  
 Gottsched, Johann Christoph (1700-1766) 43, 49, 55, 292, 674, 707, 729  
 Graf, Friedrich Heinrich (1713-1777) 732  
 Gramann, Johann (1487-1541) 138, 443, 451, 565, 607  
 Graupner, Johann Christoph (1683-1760) 29, 219, 413  
 Grünewald, Gottfried (1675-1739) 29  
 Grünwald, Georg (?-1530) 280
- Hammerschmidt, Andreas (1611-1675) 150  
 Haupt, Christian Friedrich (autor tekstu z 1727 r.) 673  
 Heermann, Johann (1585-1647) 116, 181, 358, 378, 385, 391, 410, 414, 437, 465, 481, 508, 515, 594, 598  
 Heineccius, Johann Michael (1674-1722) 97  
 Helbig, Johann Friedrich (autor tekstu z 1720 r.) 471  
 Helmbold, Ludwig (1532-1598) 186, 321, 588  
 Hempel, Susanna Regina (1708-1779) 730  
 Hennicke, Johann Christian von, hrabia (1681-1752) 572, 718-720  
 Henrici, Christian Friedrich, zwany Picander (1700-1764) 34, 46, 49-51, 53, 55, 104, 106, 148, 192, 193, 207, 223, 241, 247, 251, 252, 293, 305, 313, 465, 487, 506, 572, 578, 581, 611, 632, 635, 658, 665, 673, 677, 686, 700, 712, 715, 720, 724, 730, 743, 744, 748-  
 Herberger, Valerius (1562-1627) 458  
 Herman, Johannes (przebywał 1548-1563 w Wittenberdze) 141, 143, 148  
 Herman, Nikolaus (ok. 1480-1561) 127, 237, 253, 258, 458  
 Hoffmann, Georg Melchior (ok. 1684-1715) 754  
 Hohenthal, von, zob.: Hohmann  
 Hohmann, Peter, 1736 uszlachcony: von Hohenthal (1694-1763) 729  
 Homburg, Ernst Christoph (1605-1681) 264  
 Huber(t), Konrad (1507-1577) 432  
 Hunold, Christian Friedrich, zwany Menantes (1680-1721) 21, 33, 175, 244, 252, 657, 669, 737-
- Ja(h)n, Martin (ok. 1620-1682) 171, 557  
 Johann Ernst, książę Sachsen-Weimar (1696-1715) 28, 351  
 Jonas, Justus (1493-1555) 214, 388, 389  
 Józef I, cesarz rzym.-niem. (1678-1711) 599  
 Józef, Flawiusz (37- ok. 100) 226
- Keymann, Christian (1607-1662) 110, 171, 172, 504, 536, 633  
 Kindermann, Balthasar (1636-1706) 122, 396  
 Kirchbach, Carl von (1704-1753) 55, 707  
 Knauer, Johann (autor rocznika kantat z 1720 r.) 39, 122, 422, 429  
 Knoll, Christoph (1563-1621) 454  
 Könitz, Heinrich Levin von (1711 ożenił się z Christiane Mariane Romanus) 43  
 Kolros(e), Johann (ok. 1487-1558) 284  
 Kortte, Gottlieb (1698-1731) 703, 704  
 Kuhnau, Johann (1660-1722) 36, 696  
 Kuhnau, Johann Andreas (1703-?) 40, 219
- Lämmerhirt, Tobias (1639-1707) 625  
 Landvoigt, Johann August (1715-1766) 712  
 Lange, Gottfried (1672-1748) 330  
 Luise Christine, księżna Sachsen-Weißenfels 660  
 Lehms, Georg Christian (1684-1717) 28, 29, 37, 47, 101, 116, 127, 132, 145, 174, 175, 181, 225, 226, 369, 380, 413, 426, 632  
 Leon, Johann (1530-1597) 626  
 Leopold, książę Anhalt-Köthen (1694-1728) 32, 634, 635, 637, 658, 667-672, 709  
 Liscow, Salomo (1640-1689) 311  
 Lösner, Christoph Friedrich (?-1736) 613  
 Luter, Marcin (1483-1546) 19, 34, 37, 84, 86-89, 99, 112, 113, 122, 141, 145, 198, 214, 234, 246, 254, 259, 284, 303, 325, 342-, 345, 346, 407, 458, 461, 477, 501, 502, 543, 546, 568, 586, 587, 601, 605, 610, 620, 626
- Maria Amalia, księżniczka saska (1724-1760) 674  
 Maria Józefa, królowa polska i księżna elektorowa saska (1699-1757) 673, 679-682, 685, 694  
 Melanchton, Philipp (1497-1560) 246, 576  
 Mencke, Christiana Sibylla (1706-1759) 729  
 Mencke, Johann Burkhard (1675-1732) 729  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809-1847) 746  
 Meuslin, Wolfgang (1497-1563) 265  
 Meyfart, Johann Matthäus (1590-1642) 404  
 Mizler, Lorenz Christoph (1711-1778) 25, 753  
 Moller, Martin (1547-1606) 157, 179, 296, 407, 530  
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) 725, 749  
 Müller, Heinrich (1631-1675) 281  
 Müller, August Friedrich (1684-1761) 698-700, 704
- Nachtenhöfer, Kaspar Friedrich (1624-1685) 424  
 Neander, Joachim (1650-1680) 424, 618  
 Neumann, Caspar (1648-1715) 251, 460  
 Neumark, Georg (1621-1681) 350, 364, 367, 620  
 Neumeister, Erdmann (1671-1756) 21-25, 27-29, 31-33, 37, 38, 46, 47, 50, 84, 85, 89, 137, 209, 233-235, 303, 304, 358, 365, 368, 462, 484, 570

- Nicolai, Philipp (1556-1608) 84, 85, 88, 89, 283, 301, 496, 539, 553, 554
- Olearius, Johann (1611-1684) 326, 573
- Osiander, Lukas (1534-1604) 23
- Owidiusz, Publius Ovidius Naso (43 p.n.e. - ok. 17 n.e.) 743
- Pachelbel, Johann (1653-1706) 24, 231, 234
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525/26-1594) 22, 63
- Picander, zob.: Henrici
- Pipping, Gottlob Heinrich (ślub w 1741 r.) 623
- Ponickau, Johann Christoph von (1652-1726) 632
- Praetorius, Michael (1571-1621) 20, 23
- Prodikos z Keos (5 w. p.n.e.) 677
- Reger Max (1873-1916) 288
- Reiche, Gottfried (1667-1734) 452, 685
- Reusner, Adam (1496- ok. 1575) 520, 626
- Richter, Gregorius (1598-1633) 273
- Richter, Johann Zacharias (1696-1764) 732
- Rinckart, Martin (1586-1649) 588, 643
- Ringwaldt, Bartholomäus (1530-1599) 276, 401, 419, 639
- Rist, Johann (1607-1667) 41, 150, 170, 290, 294, 319, 335, 393, 440, 513, 523
- Rivinus, Johann Florens (1681-1755) 696, 711
- Rivinus (rodzina) 81, 710-711
- Rodigast, Samuel (1649-1708) 201, 268, 330, 422, 449, 651
- Romanus, Franz Conrad (1671-1746) 43
- Romanus, zob.: Ziegler, Christiane Mariane von
- Rosenmüller, Johann (ok. 1620-1684) 254, 463, 464, 489
- Rube, Johann Christoph (1665-1746) 518
- Rutilius, Martin (1551-1618) 479
- Sacer, Gottfried Wilhelm (1635-1699) 294
- Sachs, Hans (1494-1576) 446
- Scarlatti, Pietro Alessandro Gaspare (1660-1725) 31, 452
- Schalling, Martin (1532-1608) 313, 581
- Schatz, Johanna Catarina Amalie (1719-?) 732
- Scheibe, Johann Adolph (1508-1776) 743
- Scheidt, Samuel (1587-1654) 23-
- Schein, Johann Hermann (1586-1630) 21, 23, 71, 193, 285, 458, 562
- Schelle, Johann (1648-1701) 24, 40
- Scherling, Johanna Elisabetha (1702-1776) 613
- Schneegaß, Cyriakus (1546-1597) 134, 353
- Schübler, Johann Georg (ok. 1725- po 1753) 247, 364, 420, 424, 541, 563
- Schütz, Friedrich Wilhelm (1677-1739) 623
- Schütz, Heinrich (1585-1672) 19, 23, 122, 330, 623
- Schütz, Johann Jakob (1640-1690) 646
- Schütz, Johanna Eleonora (ślub w 1741 r.) 623
- Selnecker, Nikolaus (1528-1592) 246
- Senfl, Ludwig (ok. 1486-1542/43) 40
- Sonnemann, Ernst (1630-1670) 286
- Spengler, Lazarus (1479-1534) 210, 498
- Speratus, Paul (1484-1551) 177, 280, 372, 376
- Stauber, Johann Lorenz (1660-1723) 612
- Steffani, Agostino (1654-1728) 450, 661
- Steinwehr, Wolf Balthasar Adolf von (1704-1771) 43
- Stockmann, Ernst (1634-1712) 21
- Stockmann, Paul (1602-1636) 224
- Telemann, Georg Philipp (1681-1767) 46, 51, 55, 209, 251, 252, 330, 383, 471, 661, 673, 754
- Tietze, Christoph (1641-1703) 416
- Tilesius, Dorothea Susanna (1674-1708) 625
- Vetter, Daniel (?-1721) 460
- Viadana, Ludovico Grossi da (1564-1645) 23
- Vivaldi, Antonio (ok. 1678-1741) 350, 351
- Vogel, Hans (autor pieśni z 1563) 382
- Vopelius, Gottfried (1635-1715) 311, 335
- Walter, Johann (1496-1570) 214
- Walther, Johann Gottfried (1684-1748) 28, 146, 490
- Wedemann, Regina (1660-1730) 612
- Wegelin, Josua (1604-1640) 286
- Weiß, Christian (1671-1737) 38, 43
- Werner, Georg (1589-1643) 167
- Wildenfels, Anarg von (ok. 1490-1539) 316
- Wilhelm Ernst, książę Sachsen-Weimar (1662-1728) 27, 657, 671
- Wilisius, Jakob (?-1695) 460
- Winckler, Johann Heinrich (1703-1770) 712
- Wolff, Johann Heinrich (1690-1759) 730
- Zachow, Friedrich Wilhelm (1663-1712) 27
- Zelter, Karl Friedrich (1758-1832) 429, 620
- Ziegler, Caspar (1621-1690) 21, 104, 124
- Ziegler, Christiane Mariane von (1695-1760) 41, 43, 44, 45, 270, 277, 281, 286-, 298, 305, 311, 318, 323
- Ziegler, Georg Friedrich von (?-1722) 43
- Zoller, Friedrich Gottlieb (1717-1782) 732

## 2. Indeks rzeczowy z objaśnieniami terminów

Indeks poniższy ma cel podwójny:

a) ma służyć jako indeks pojęć, do których objaśnienia zostały poprzednio obszerniej przedstawione w tekście;

b) ma objaśnić te pojęcia, które w tekście były używane bez specjalnego omówienia, ułatwiając czytelnikowi mniej obznajmionemu z terminologią muzyczną ich zrozumienie.

W tym celu przy alfabetycznie uporządkowanych hasłach znajduje się bądź odesłanie do strony, na której dane pojęcie zostało szerzej omówione, bądź krótkie objaśnienie. W obu przypadkach nie musiały zostać wymienione wszystkie strony, na których dane hasło pojawia się w tekście.

Abgesang, zob.: Bar.

A cappella (wł.), muzyka w rodzaju tej uprawianej przez chóry w kaplicach, używane często w sensie utworu czysto wokalnego; pojęcie a cappella za czasów Bacha nie wykluczało jednak bynajmniej ani wspomagania głosów wokalnych przez instrumenty, ani samodzielnego prowadzenia continua, choć wykluczało samodzielne prowadzenie innych, nie należących do continua instrumentów.

Accompagnato (wł. towarzysząc, z towarzyszeniem) 30.

Accompagnato nacechowane motywem 30.

Applicatio (łac. dołączenie, zastosowanie), w homiletyce siedemnastego i osiemnastego wieku ta część kazania, która myśli wynikające z objaśnianego tekstu czytania stosuje do teraźniejszego zboru.

Aria (patrz także aria stroficzna) 31.

Aria stroficzna 20, 24.

Arioso 31-.

A tempo (wł. w tempie), powrót do stałego tempa po rytmicznie swobodnej (np. recytatywowej) partii; niekiedy także umieszczane jako ostrzeżenie, by z uwagi na szczególną budowę utworu (np. accompagnato) nie śpiewać z rytmiczną swobodą partii recytatywowej.

Augmentacja, dyminucja - środki techniczne stosowane w utworach polifonicznych (zwłaszcza w kanonie, fudze i opracowaniach cantus firmus), w których jakaś charakterystyczna melodia, najczęściej temat lub cantus firmus, wykonywana jest przez jeden lub więcej głosów w podwojonych - względnie połowiczonych - wartościach nut (w stosunku do wartości nut w jakich występowała uprzednio).

Bar, ulubiona przez meistersingerów forma pieśni, którą zachowuje także wiele niemieckich pieśni ludowych i kościelnych. Bar składa się z dwóch jednakowych „Stollen”, po których następuje odmienny od nich „Abgesang” (schemat: A A B, np. „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren”<sup>\*</sup>). Jeśli Abgesang kończy się przejściem do melodii Stollen, to powstaje „Bar z reprzyżą” (schemat: A A B A, np. „Es ist ein Ros entsprungen”<sup>\*\*</sup>). Również większe formy zachowują niekiedy schemat formy Bar, bądź formy Bar odwrócony („Gegenbar”; schemat: A B B).

Bassettchen („Bassetgen”) 370 {por. też przypis tłumacza na s. 171}.

Basso (quasi) ostinato. Basso ostinato oznaczało technikę kompozytorską, w której najczęściej krótki, wyróżniający się, ustawicznie powtarzany instrumentalny temat basu służył jako podstawa dla swobodnie się rozwijającego, wciąż odmienianego śpiewu w górnym rejestrze. Historycznie rzecz biorąc, takie ostinatowe wariacje uchodzą za zawiązki i najstarszą formę arii. Za czasów Bacha bas instrumentalny niemal nigdy nie był zachowywany w zupełnie niezmienionej postaci, lecz jako „basso quasi ostinato” (Hugo Riemann) traktowany był swobodniej, np. przenoszony do innych tonacji, rozszczepiany na części i niekiedy przerywany odcinkami swobodnymi.

Benedictus, zob.: ton psalmowy.

\* „Pochwal, mój duchu, Mocarza wielkiego wszechświata!”, nr 620 w polskim Śpiewniku Ewangelickim, Wydawnictwo Augustana, Bielsko-Biała, 2002; por. też: kantata BWV 137 (przyp. tłum.).

\*\* „Cudowna różdżka wzrosła”, nr 45 w cytowanym wyżej polskim Śpiewniku Ewaneglickim.

Brzmienia ukośne, zakazane w ścisłym układzie prowadzenie głosów, w których pojawia się skok o obcy dla skali interwał półtonowy (np. c-cis) lub tryton (interwał trzech pełnych tonów, np. f-h) w dwóch różnych głosach lub pomiędzy nimi (nawet w odległości oktawy), np.  $\begin{matrix} e'-cis' \\ c'-a \end{matrix}$ . Za czasów Bacha w

muzyce związanej ze słowem brzmienia ukośne mające służyć interpretacji określonych treści tekstu (np. słowa „grzech”) uchodziły za dozwolone wyjątkowo.

Cantata (jako świecka kantata solowa) 24-.

Canticum (kanty, zob.: ton psalmowy).

Cantus firmus (łac. stały śpiew) oznacza niezmienną, zadaną kompozycji melodię; u Bacha najczęściej ewangelicką pieśń kościelną, rzadziej chorał gregoriański. Wymaganie zasadniczej niezmienności zadanej melodii nie wyklucza jej przyozdabiania lub niewielkich zmian (np. umożliwiających tworzenie kanonu).

Chorał (tu jako synonim ewangelickiej pieśni kościelnej; formy opracowań chorałowych u Bacha) 25, 32.

Chór (formy utworów chórowych u Bacha) 26, 31-, 39, 42-.

Chór wbudowany 31-.

Chromatyka, chromatyczny, określenie dla następstwa tonów, wśród których oprócz siedmiu stopni „diatonicznej” skali występowały także obce dla tej skali tony podwyższone lub obniżone (np. dla tonu c: cis i ces). Przez ruch do góry lub w dół krokami półtonowymi (c-cis-d-dis itd.) powstaje dwunastostopniowa „skala chromatyczna”.

Colla parte (wł. razem z partią, z głosem), oznacza w szczególności (a w naszych objaśnieniach wyłącznie) podążanie instrumentów z głosami wokalnymi, np. w utworach motetowych i w prostych, czterogłosowych chorałach końcowych.

Comes (łac. towarzysz), zob.: fuga.

Concertino (wł. mały koncert), stosowane najczęściej jako określenie na grupę instrumentów solowych przeciwstawianą tutti (zob.).

Concerto (wł. koncert), w muzyce kościelnej stosowane często na określenie koncertującego przeniesienia do muzyki słów Biblii, oprócz tego także synonim naszego obecnego pojęcia kantaty kościelnej.

Continuo, właściwie: Basso continuo (wł. bas nieprzerwany), w epoce generalbasu występujący w każdej muzyce głos podstawowy z wypełniającymi harmonię akordami. W kantatach Bacha instrumentami uczestniczącymi w wykonywaniu continua są z reguły: wiolonczela, violone (obecnie kontrabas), organy (w muzyce kościelnej) bądź klawesyn (w muzyce świeckiej), często fagot, niekiedy - dodatkowo lub jako namiastka - lutnia, wiola da gamba. Zob. także: „Bassettschen”.

Czytania (w nabożeństwie komunijnym, względnie głównym). Z wielu czytań z Biblii w okresie wczesnochrześcijańskim powszechnie utrzymały się dwie lekcje: epistoła (zwana też lekcją w węższym sensie), czyli czytanie z którejś księgi Nowego Testamentu nie będącej Ewangelią (z Listów, Dziejów Apostolskich, Objawienia św. Jana, rzadko także z ksiąg Starego Testamentu) oraz ewangelia, czyli czytanie z jednej z czterech Ewangeli. Czytania te są ustalone na niedziele i dni świąteczne roku kościelnego. Zob. także 20-.

De tempore (łac. czasowy, niestały). Jako „Proprium de tempore” określa się te śpiewy liturgiczne, które w obrębie roku kościelnego wciąż się zmieniają. Utworzony stąd termin de tempore (używany także jako rzeczownik Detempore) oznacza cechę związaną z upływaniem roku kościelnego, np. to, że tekst kantaty ułożony był do czytań wyznaczonych na dany dzień.

Dewiza, termin ukuty przez Hugo Riemanna dla określenia cechy szczególnej niektórych arii siedemnastego i osiemnastego wieku: wcześniejsze pojawianie się czoła tematu wokalnemu (z reguły po instrumentalnym ritornelu wstępnym); po niej następuje instrumentalne interludium, a później powtórzenie w identycznej postaci czoła tematu i jego kontynuacja (np. w arii „Geduld, Geduld” z *Pasji według św. Mateusza* Bacha). Niekiedy dewiza, jako „dewiza końcowa” umieszczona jest w zakończeniu arii (np. w arii „Es ist vollbracht” z *Pasji według św. Jana* Bacha).

Doksologia (gr. wielbienie), w szerszym sensie: każda formuła wielbiąca (np. zakończenie Ojcze nasz: „Albowiem Twoje jest Królestwo, moc i chwała na wieki wieków. Amen.”); w chrześcijańskim śpiewaniu Psalmów dołączana do właściwego tekstu Psalmu pochwała Trójcy Św., „Gloria Patri” („Chwała niech



będzie Ojcu i Synowi i Duchowi Świętemu. Jak było od początku, jak jest i jak będzie na wieki wieków. Amen.”).

Dramma per musica 24.

Dux (łac. wódz), zob.: fuga.

Ekspozycja, pierwsze przeprowadzenie tematu przez głosy (w odróżnieniu od kolejnych przeprowadzeń bądź od partii nietematycznych), najczęściej na początku utworu.

Epistola, ewangelia, zob.: czytania.

Flauto piccolo 44.

Flet poprzeczny (stosowanie w kantatach Bacha) 44.

Fuga (łac. ucieczka), ścisła forma polifoniczna o stałej (z reguły) ilości głosów, odznaczająca się charakterystycznym tematem, którym kolejno każdy głos rozpoczyna swą partię, a który także w dalszym przebiegu utworu zazwyczaj powraca w tzw. przeprowadzeniach. Od kanonu odróżnia się fuga swobodniejszym przebiegiem głosów, od utworu opartego na technice imitacyjnej (zob.: imitacja) odróżnia się jednolitością formalną. Początek fugi aż do wprowadzenia wszystkich głosów określane jest jako ekspozycja (zob.); cechuje ją odpowiedź w kwincie, tzn. tematowi pojawiającemu się w pierwszym wejściu z reguły w postaci zasadniczej (dux) odpowiada drugi wchodzący głos tematem transponowanym (comes) o kwintę (bądź o dolną kwartę). W zależności od tego, czy to przesunięcie o kwintę dokonane jest z wiernym zachowaniem odstępów między nutami tematu, czy też odstępów są nieco zmienione dla zachowania powiązania z tonacją, mówi się o „realnej”, albo o „tonalnej” odpowiedzi. Por. także stretto, fuga permutacyjna, augmentacja, dyminucja.

Fuga permutacyjna (zob. także: fuga) 26-.

Hemiola, hemiolowy (gr. półtora), w muzyce za czasów Bacha określenie na zespolenie dwóch nieparzystych taktów (lub części taktów) w jedną całość o podwojonej jednostce metrycznej, np.



Heterofonia, heterofoniczny, pojęcie wywodzące się z muzykologii porównawczej, ale przeniesione także na zjawiska podobne w zachodniej muzyce na oznaczenie charakterystycznego prowadzenia głosów, w którym dwa lub więcej głosów prowadzone są zasadniczo w unisonie, choć z dorywczymi odchyleniami. Odchylenia te najczęściej związane są z techniką śpiewu bądź techniką gry na instrumencie, np. gdy melodii wykonywanej w prostej postaci przez głos wokalny towarzyszy jednocześnie ta sama melodia grana na instrumencie opatrzone przy tym ozdobnikami zgodnymi z duchem gry na tym instrumencie.

Homofonia, homofoniczny (gr. jednaki dźwięk, jednobrzmiący), zob.: polifonia.

Imitacja, imitacyjny, określenie na podstawową dla utworów wielogłosowych technikę, w której jakaś charakterystyczna figura (temat, motyw) wykonana przez jeden głos jest powtarzana („imitowana”) przez głos inny. Imitacja jest szczególnie dobrze wyczuwalna (a więc chętnie stosowana), gdy głosy wchodzi jeden po drugim po sobie, np. w ekspozycji fugi (zob. tamże). W węższym sensie pojęcie „układu imitacyjnego” stosowane jest tam, gdzie imitacja występuje w obrębie swobodniejszego utworu, a więc bez powiązań z jedną z form ścisłych jak kanon, fuga itd.

Imitacja wyprzedzająca (zob. także: imitacja), przygotowywanie wejścia głosu, najczęściej wykonującego cantus firmus (zob.) imitacyjnym cytatem tej melodii w pozostałych głosach uczestniczących w wykonywaniu utworu (lub w niektórych z nich). Przygotowane w ten sposób wejście następuje potem często w augmentacji (zob.).

Kadencja frygijska, stosowana w tonacji kościelnej w obrębie „frygijskiej” skali kościelnej (efgahcde) formuła kadencyjna (w której tercja końcowego akordu jest często podwyższona), np.



Z nastaniem tonalności dur-moll kadencja frygijska pojmowana była jako półkadencja kończąca się dominantą, a ponieważ sprawiała (teraz) wrażenie zakończenia niedoskonałego, stosowana była przez Bacha zwłaszcza dla oddawania pytania w muzyce.

Kanon (gr. miara, reguła), obok innych znaczeń, nazwa najbardziej ścisłego rodzaju imitacji (zob.), w której kolejno wchodzi dwa lub więcej głosów melodycznie i rytmicznie identycznych. Muzyczna praktyka kompozytorska zna co prawda wiele stopni pośrednich między w pełni ścisłym kanonem a zbliżonym do kanonicznego prowadzeniem głosów.

Kantaty choralowe 40-, 51-.

Kazania oparte na pieśniach 40-.

Koloratura (wł. zabarwienie, ozdabianie), szczególnie kunsztowne biegniki, tryle i. in., zwłaszcza w arii lub ariosie. Zob. także: melizmat.

Koncertiści 36, 57.

Koncert, koncert kościelny 23.

Kontrapunkt (z łac. punctus contra punctum, czyli nuta przeciw nucie), z szerokiego zakresu znaczeniowego tego słowa przytoczymy tu kilka:

1. Nauka reguł kontrapunktu, w trakcie której uczeń wychodząc od najprostszego gatunku „nuta przeciw nucie” przechodzi do coraz bardziej skomplikowanych technik komponowania utworów wielogłosowych.

2. Głos dokończony kontrapunktujący głos zadany, np. temat lub cantus firmus (zob. tamże). W fudze permutacyjnej (zob.) nazwa kontrapunkt stosowana jest także do głosu zwykle zwanego tematem, aby podkreślić równouprawnienie wszystkich występujących głosów.

3. Technika przedstawiania samodzielnie prowadzonych głosów (kontrapunkt „podwójny” bądź „wielokrotny”).

4. W *Kunst der Fuge* Bacha (BWV 1080) nagłówki „Contrapunctus” używane są jako synonim fugi.

Lamento (wł. pieśń skargi, pieśń żałobna). W siedemnastym wieku rozwijała się wielokrotnie charakterystyczna dla lamento forma śpiewu ponad ostinatową (zob.: ostinato) figurą basu opadającą chromatycznie na przestrzeni kwarty. Takie figury basowe (np. w „Crucifixus” z *Mszy h-moll* Bacha) nazywane były więc lamentującym basem (bas *lamento*).

Lipsk (kantaty Bacha z okresu jego pobytu w Lipsku i ich wykonania) 34-59.

Madrygał 20-, 22-.

Madrygałowe teksty, teksty tworzone zgodnie z regułami madrygału (zob.). Zarazem zbiorcza nazwa wszystkich będących swobodną poezją niestroficznych części tekstu kantat świeckich i nowszych kantat kościelnych (recytatywy, ariosa, arie, chóry).

Magnificat, zob.: ton psalmowy.

Melizmat (gr. śpiew, pieśń) oznacza najczęściej rozciągnięcie jednej sylaby tekstu na wiele nut, także koloraturę (zob.) oraz ozdobniki. Przeciwnieństwem jest śpiew sylabiczny (zob.).

Monodia 23.

Motet 22-.

Motyw, najmniejsza znacząca jednostka muzyczna. Jako część tematu (zob.) może dać impuls do utworzenia formy zamkniętej; natomiast zestawianie po sobie kilku takich samych lub podobnych motywów przeciwdziała powstawaniu wyraźnie odczuwalnego rozwoju formy i prowadzi do formy mniej lub bardziej otwartej (np. *Wohltemperiertes Klavier I, Preludium 1*, BWV 846). Zob. także: *accompagnato* nacechowane motywem.

Nunc dimittis, zob.: ton psalmowy.

Nuty wprowadzające: pomyslane jako pomoc dla wykonawcy naniesione w jego głosie partii innego głosu poprzedzające bezpośrednio jego wejście, by mu ułatwić orientację.

Obbligato (obligato, obligatoryjny; wł. obowiązkowy), w muzyce baroku oznaczało, że dany głos (instrument, instrumenty) nie może być w wykonaniu pominięty. Określeniem tym opatrywano głos prowadzony samodzielnie (kiedy przebieg głosu był przez kompozytora ściśle określony nie zostawiając miejsca na inicjatywę wykonawcy i nie pokrywał się z innymi głosami). Nie był więc głosem obligatoryjnym głos instrumentu wzmacniający *colla parte* głosy wokalne; nie był też tak określany cyfrowany głos *continua*, choć bowiem stanowił niezbędną zazwyczaj podstawę harmoniczną utworu, to realizacja akordów wyznaczonych cyframi i znakami chromatycznymi pozostawiana była improwizacyjnemu kunsztowi wykonawcy (hasło dodane przez tłumacza).

Oboe da caccia (wł. obój myśliwski; zob. także: *taille*), rodzaj oboju o brzmieniu niższym o kwintę od zwykłego oboju, dziś zastąpiony przez rózek angielski.

Oboe d' amore (wł. obój miłosny), rodzaj oboju o łagodnym brzmieniu niższym o tercję od normalnego oboju.

Oda, za czasów Bacha określenie na poezję stroficzną. Przeciwnością jest poezja madrygałowa (zob.). Oratorium (Bacha) 52-54.

Ordinarium missae (łac.), te części liturgii mszalnej, które w obrębie roku kościelnego pozostają w dużej mierze stałe (w odróżnieniu od części wciąż zmieniających się: *proprium missae*, *proprium de tempore*).

Organy (wykorzystywanie *obbligato* zob.) 47-49.

Ostinato (wł. uporczywie), wielokrotnie powracające w niezmienionej postaci. Zob. także: *basso (quasi) ostinato*.

Parodia (gr.), podłożenie innego tekstu pod utwór skomponowany już dawniej, który zostaje przy tym mniej lub bardziej zmieniony pod względem muzycznym. Powszechnie praktykowana za czasów Bacha forma przeróbki utworów okolicznościowych, by móc je ponownie wykorzystywać przy innej okazji.

Pizzicato (wł. szarpiąc, szczypiąc).

Polifonia, polifoniczny (gr. wielogłosowość, wielogłosowy), oznacza w szczególności sposób komponowania, w którym każdy głos zachowuje swą melodyczną i rytmiczną niezależność w odróżnieniu od homofonii, w której wszystkie głosy mają budowę akordową, rytmicznie jednorodną, kładącą nacisk bardziej na harmonię niż na melodię. Utwór polifoniczny może być związany w swym przebiegu występowaniem tematu, motywu lub *cantus firmus* (zob.), albo może przebiegać w układzie mającym postać polifonii swobodnej.

Quodlibet (łac. co się podoba), zestawianie, z reguły dla żartu, kilku (zwykle znanych) melodii, wykonywanych równocześnie lub po sobie. Śpiewanie *quodlibetów* miało stanowić ulubione zajęcie w czasie zjazdów rodzinnych Bachów.

Recytatyw (z wł. *stile recitativo*: styl opowiadający, deklamujący) 29-30.

Ripieniści (od łac. *ripieno*: wypełniony) 36, 57.

Ritornel (wł. powrót), tu oznaczający instrumentalną przygrywkę do utworu wokalnego (np. do arii *da capo*), która powraca także jako interludium między częściami tego utworu i na jego zakończenie. W *ritornelu* często eksponowany jest materiał tematyczny wykorzystany później w dalszym przebiegu utworu (hasło dodane przez tłumacza).

Secco (wł. sucho) 30.

Sekstowy akord neapolitański, akord alterowany na czwartym stopniu skali zbliżony do akordu sekstowego, pierwotnie molowy, często stosowany jednak także w *dur*, pełniący funkcję subdominanty, np.:



Stosowany z upodobaniem w muzyce neapolitańskiej szkoły operowej.

Serenata 24, 33-

Solo (wł. sam), oznacza występowanie jednego tylko instrumentu lub śpiewaka. Określenie stosowane przy podawaniu obsady, dla odróżnienia od występowania chóru; w odniesieniu do formy w koncercie, („epizody solowe”) w odróżnieniu od tutti (zob.).

Stollen, zob.: Bar.

Stretto (wł. ścieśniając), technika polifoniczna (stosowana zwłaszcza w fudze), w której temat jest tak wykonywany przez dwa lub więcej głosów, że wchodzi w kolejnym głosie zanim w poprzednim głosie został doprowadzony do końca.

Strój chórowy, strój wyższy o jeden do półtora tonu od pochodzącego z Francji stroju kameralnego; aż do początków osiemnastego wieku podstawa notacji kompozycji kościelnych. To, że organów (ze względu na ustaloną długość piszczałek) nie można było przestrajać do bardziej nowoczesnego stroju kameralnego, zmuszało Bacha i jego współczesnych do stosowania podwójnej notacji w kompozycjach kościelnych, przy czym albo dęte instrumenty drewniane (postawione w stroju kameralnym) otrzymywały głosy notowane wyżej (praktyka Bacha przed rokiem 1723), albo organy otrzymywały głosy notowane niżej (praktyka Bacha w Lipsku). Niekiedy wynikają stąd trudne do rozwiązania problemy dla dzisiejszej praktyki wykonawczej.

Strój kameralny, zob.: strój chórowy.

Swobodna polifonia, zob.: polifonia.

Sylabiczny (gr. syllabē, zgłoska) oznacza śpiew, w którym na każdą zgłoskę przypada jedna nuta. Przeciwnieństwem śpiewu sylabicznego jest śpiew melizmatyczny (zob.: melizmat).

Śpiew wbudowany 31-

Tacet (łac. milczy). Adnotacja „tacet” oznajmia, że śpiewak lub grający na instrumencie daną partię nie występuje w tak oznaczonej części utworu.

Taille (fr.). W muzyce francuskiej określenie środkowego rejestru, w szczególności rejestru tenoru. U Bacha określenie „taille” oznacza zawsze partię oboju tenorowego (w obrębie wielogłosowej obsady) obecnie wykonywaną przez rozek angielski.

Temat, wyraziście ukształtowana melodycznie i rytmicznie myśl muzyczna, która przez swoje powroty, najczęściej jednak także przez przemiany i warianty wpływa kształtującą na formę utworu. Zob. także: motyw.

Ton psalmowy. Kościół luterński ze starochrześcijańskiej tradycji śpiewania Psalmów na melodie o ustalonych wzorach przejął dziewięć „tonów psalmowych”, które za czasów Bacha były jeszcze niekiedy stosowane, głównie przy śpiewaniu nowotestamentowych „kantyków”: „Benedictus” (Łuk. I, 68-79), „Magnificat” (Łuk. I, 46-55) i „Nunc dimittis” (Łuk., II, 29-32)\*. Zob. także 544, 562.

Tutti (wł. wszyscy), włączenie się wszystkich (lub zdecydowanej większości) wykonawców biorących udział w wykonywaniu danego utworu. Przeciwnieństwem jest „solo” (zob.). W koncercie wymiana między „ritornelami tutti” i „epizodami solowymi” ma charakter kształtujący formę.

Unisono (wł. jednobrzmiąco), określenie na zgodne kroczenie tymi samymi dźwiękami (ewentualnie w oktawach) wielu głosów (poza tym prowadzonych z reguły samodzielnie).

Uwertura francuska, określenie typowej, przejętej z opery francuskiej, uwertury mającej schemat: część wolna (odsłowne, punktowane rytmy) - część szybka (fugowana) - część wolna (jak na początku).

Uwertura francuska stosowana była także poza operą, mianowicie jako wstęp do suit orkiestrowej, ale także jako wstęp do innych gatunków utworów, np. do kantaty (por. BWV 20, 61, 97, 119, 194).

Violoncello piccolo 44-

Wbudowany śpiew 31-

Zamiana głosów 26-

\* Owe dziewięć tonów psalmowych znaleźć można np. w Śpiewniku Ewangelickim, Wyd. Augustana, Bielsko-Biała, 2002, s. 1537 (przyp. tłum.).

## 3. Alfabetyczny indeks tytułów kantat

|   |          |
|---|----------|
| Ach Gott, vom Himmel sieh darein (2) .....                        | 344      |
| Ach Gott, wie manches Herzeleid (3) .....                         | 178      |
| Ach Gott, wie manches Herzeleid (58) .....                        | 156      |
| Ach Herr, mich armen Sünder (135) .....                           | 352      |
| Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe (162) .....         | 487      |
| Ach, lieben Christen, seid getrost (114) .....                    | 467      |
| Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (26) .....                      | 526      |
| Ärgre dich, o Seele, nicht (186) .....                            | 373      |
| Ärgre dich, o Seele, nicht (186a) .....                           | 91       |
| Allein zu dir, Herr Jesu Christ (33) .....                        | 430      |
| Alles nur nach Gottes Willen (72) .....                           | 188      |
| Alles, was von Gott geboren (80a) .....                           | 227      |
| Also hat Gott die Welt geliebt (68) .....                         | 310      |
| Am Abend aber desselbigen Sabbats (42) .....                      | 258      |
| Amore traditore (203) .....                                       | 750      |
| Angenehmes Wiederau (30a) .....                                   | 718      |
| Auf Christi Himmelfahrt allein (128) .....                        | 285      |
| Auf, mein Herz! Des Herren Tag = Ich lebe, mein Herze (145) ..... | 250      |
| Auf, schmetternde Töne (207a) .....                               | 687      |
| Auf! süß entzückende Gewalt (Anh. I 196) .....                    | 729      |
| Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (131) .....                 | 638      |
| Aus tiefer Not schrei ich zu dir (38) .....                       | 500      |
| Barmherziges Herze der ewigen Liebe (185) .....                   | 354      |
| Bekennen will ich seinen Namen (200) .....                        | 551      |
| Bereitet die Wege, bereitet die Bahn (132) .....                  | 92       |
| Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen (87) .....         | 280      |
| Blast Lärmen, ihr Feinde (205a) .....                             | 673      |
| Bleib bei uns, denn es will Abend werden (6) .....                | 245      |
| Brieh dem Hungrigen dein Brot (39) .....                          | 337      |
| Bringet dem Herrn Ehre seines Namens (148) .....                  | 464      |
| Christen, ätzt diesen Tag (63) .....                              | 96       |
| Christ lag in Todes Banden (4) .....                              | 232      |
| Christum wir sollen loben schon (121) .....                       | 111      |
| Christ unser Herr zum Jordan kam (7) .....                        | 567      |
| Christus, der ist mein Leben (95) .....                           | 456      |
| Darzu ist erschienen der Sohn Gottes (40) .....                   | 108      |
| Das ist je gewißlich wahr (141) .....                             | 754      |
| Das neugeborne Kindelein (122) .....                              | 133      |
| Dem Gerechten muß das Licht (195) .....                           | 621      |
| Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen (15) .....    | 754      |
| Der Friede sei mit dir (158) .....                                | 253, 551 |
| Der Herr denket an uns (196) .....                                | 612      |
| Der Herr ist mein getreuer Hirt (112) .....                       | 265      |
| Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück (66a) .....           | 657      |
| Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret (31) .....                  | 236      |
| Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe (bez numeru BWV) ..... | 365      |
| Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne (Anh. I 6) .....     | 658      |
| Die Elenden sollen essen (75) .....                               | 328      |

|  |          |
|--|----------|
| Die Freude reget sich (36b) .....                            | 709      |
| Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (76) .....               | 340, 590 |
| Die Zeit, die Tag und Jahre macht (134a) .....               | 666      |
| Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (116) .....                 | 530      |
| Du Hirte Israel, höre (104) .....                            | 261      |
| Durchlauchtster Leopold (173a) .....                         | 670      |
| Du sollt Gott, deinen Herren, lieben (77) .....              | 428      |
| Du wahrer Gott und Davids Sohn (23) .....                    | 215      |
| Ehre sei dir, Gott, gesungen (248 <sup>V</sup> ) .....       | 158      |
| Ehre sei Gott in der Höhe (197a) .....                       | 103      |
| Ein feste Burg ist unser Gott (80) .....                     | 584      |
| Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß (134) .....           | 248      |
| Ein ungefärbt Gemüte (24) .....                              | 357      |
| Entfernet euch, ihr heitern Sterne (Anh. I 9) .....          | 673      |
| Entfliehet, verschwindet, entweicht ihr Sorgen (249a) .....  | 663      |
| Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz (136) .....      | 383      |
| Erfreut euch, ihr Herzen (66) .....                          | 242      |
| Erfreute Zeit im neuen Bunde (83) .....                      | 542      |
| Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (126) .....                | 212      |
| Erhöhtes Fleisch und Blut (173) .....                        | 308      |
| Er ruft seinen Schafen mit Namen (175) .....                 | 317      |
| Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten (172) .....    | 299      |
| Erwählte Pleißenstadt (216a) .....                           | 712      |
| Erwünschtes Freudenlicht (184) .....                         | 314      |
| Es erhob sich ein Streit (19) .....                          | 577      |
| Es ist das Heil uns kommen her (9) .....                     | 371      |
| Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist (45) .....            | 390      |
| Es ist ein trotzig und verzagt Ding (176) .....              | 322      |
| Es ist euch gut, daß ich hingehe (108) .....                 | 277      |
| Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe (25) .....            | 436      |
| Es lebe der König, der Vater im Lande (Anh. I 11) .....      | 673      |
| Es reiñet euch ein schrecklich Ende (90) .....               | 528      |
| Es wartet alles auf dich (187) .....                         | 380      |
| Fallt mit Danken, fallt mit Loben (248 <sup>IV</sup> ) ..... | 149      |
| Falsche Welt, dir trau ich nicht (52) .....                  | 519      |
| Freue dich, erlöste Schar (30) .....                         | 570      |
| Froher Tag, verlangte Stunden (Anh. I 18) .....              | 712      |
| Frohes Volk, vergnügte Sachsen (Anh. I 12) .....             | 673      |
| Geist und Seele wird verwirret (35) .....                    | 425      |
| Gelobet sei der Herr, der Gott Israel (bez numeru BWV) ..... | 570      |
| Gelobet sei der Herr, mein Gott (129) .....                  | 325      |
| Gelobet seist du, Jesu Christ (91) .....                     | 98       |
| Geschwinde, ihr wirbelnden Winde (201) .....                 | 739      |
| Gesegnet ist die Zuversicht (Anh. I 1) .....                 | 383      |
| Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt (18) .....   | 208      |
| Gloria in excelsis Deo (191) .....                           | 107      |
| Gott der Herr ist Sonn und Schild (79) .....                 | 587      |
| Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (106) .....              | 625      |
| Gott fähret auf mit Jauchzen (43) .....                      | 288      |
| Gott, gib dein Gerichte dem Könige (Anh. I 3) .....          | 611      |

|  |          |
|--|----------|
| Gott ist mein König (71) .....                                       | 596      |
| Gott ist unsre Zuversicht (197) .....                                | 618      |
| Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende (28) .....                        | 136      |
| Gott, man lobet dich in der Stille (120) .....                       | 604      |
| Gott, man lobet dich in der Stille (120b) .....                      | 637      |
| Gott soll allein mein Herze haben (169) .....                        | 475      |
| Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm (171) .....               | 146      |
| Halt im Gedächtnis Jesum Christ (67) .....                           | 255      |
| Herr Christ, der einge Gottessohn (96) .....                         | 473      |
| Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben (102) .....                 | 409      |
| Herr, gehe nicht ins Gericht (105) .....                             | 392      |
| Herr Gott, Beherrscher aller Dinge (120a) .....                      | 615      |
| Herr Gott, dich loben alle wir (130) .....                           | 575      |
| Herr Gott, dich loben wir (16) .....                                 | 144      |
| Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (113) .....                        | 417      |
| Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott (127) .....                  | 220      |
| Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen (248 <sup>III</sup> ) ..... | 128      |
| Herrscher des Himmels, König der Ehren (Anh. I 193) .....            | 611      |
| Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben (248 <sup>VI</sup> ) .....   | 166      |
| Herr, wie du willst, so schicks mit mir (73) .....                   | 182      |
| Herz und Mund und Tat und Leben (147) .....                          | 555      |
| Herz und Mund und Tat und Leben (147a) .....                         | 95       |
| Heut ist gewiß ein guter Tag (Anh. I 7) .....                        | 658      |
| Himmelskönig, sei willkommen (182) .....                             | 229, 555 |
| Höchsterwünschtes Freudenfest (194) .....                            | 322, 591 |
| Ich armer Mensch, ich Sündenknecht (55) .....                        | 512      |
| Ich bin ein guter Hirt (85) .....                                    | 263      |
| Ich bin ein Pilgrim auf der Welt (Anh. I 190) .....                  | 247      |
| Ich bin in mir vergnügt (204) .....                                  | 735      |
| Ich bin vergnügt mit meinem Glücke (84) .....                        | 206      |
| Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen (48) .....                 | 478      |
| Ich freue mich in dir (133) .....                                    | 123      |
| Ich geh und suche mit Verlangen (49) .....                           | 492      |
| Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben (109) .....           | 497      |
| Ich hab in Gottes Herz und Sinn (92) .....                           | 201      |
| Ich habe genug (82) .....  | 548      |
| Ich habe meine Zuversicht (188) .....                                | 505      |
| Ich hatte viel Bekümmernis (21) .....                                | 346      |
| Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn (157) .....               | 551, 631 |
| Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen (145) .....                 | 250      |
| Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte (174) .....                 | 312      |
| Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (177) .....                         | 359      |
| Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (bez numeru BWV) .....              | 354      |
| Ich steh mit einem Fuß im Grabe (156) .....                          | 191      |
| Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (160) .....                          | 754      |
| Ich will den Kreuzstab gerne tragen (56) .....                       | 483      |
| Ihr, die ihr euch von Christo nennet (164) .....                     | 433      |
| Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter (193a) .....         | 673      |
| Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe (167) .....                        | 564      |
| Ihr Tore zu Zion (193) .....   | 603      |

|   |          |
|---|----------|
| Ihr wallenden Wolken (bez numeru BWV) .....   | 753      |
| Ihr werdet weinen und heulen (103) .....  | 269      |
| In allen meinen Taten (97) .....  | 648      |
| Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage (248 <sup>1</sup> ) .....                     | 104      |
| Jauchzet Gott in allen Landen (51) .....  | 450      |
| Jesu, der, du meine Seele (78) .....  | 438      |
| Jesu, nun sei gepreiset (41) .....  | 141      |
| Jesus nahm zu sich die Zwölfe (22) .....  | 218      |
| Jesus schläft, was soll ich hoffen (81) .....   | 194      |
| Klagt, Kinder, klagt es aller Welt (244a) .....   | 634      |
| Komm, du süße Todesstunde (161) .....   | 452, 551 |
| Kommt, eilet und laufet (249) .....   | 239      |
| Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl (198) .....   | 705      |
| Laßt uns sorgen, laßt uns wachen (213) .....  | 674      |
| Leb ich, oder leb ich nicht (Anh. I 191) .....  | 275      |
| Leichtgesinnte Flattergeister (181) .....   | 210      |
| Liebster Gott, vergißt du mich (Anh. I 209) .....   | 380      |
| Liebster Gott, wenn werd ich sterben (8) .....  | 459      |
| Liebster Immanuel, Herzog der Frommen (123) .....   | 163      |
| Liebster Jesu, mein Verlangen (32) .....  | 173      |
| Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren (137) .....                                | 423      |
| Lobe den Herrn, meine Seele (69) .....  | 609      |
| Lobe den Herrn, meine Seele (69a) .....   | 421      |
| Lobe den Herrn, meine Seele (143) .....   | 151      |
| Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen (Anh. I 5) .....                                  | 637      |
| Lobet Gott in seinen Reichen (11) .....   | 292      |
| Mache dich, mein Geist, bereit (115) .....  | 509      |
| Man singet mit Freuden vom Sieg (149) .....   | 580      |
| Meine Seele erhebt den Herrn (bez numeru BWV) .....                                       | 563      |
| Meine Seel erhebt den Herren (10) .....   | 560      |
| Meine Seele rühmt und preist (189) .....  | 754      |
| Meine Seele soll Gott loben (223) .....   | 637      |
| Meine Seufzer, meine Tränen (13) .....  | 180      |
| Meinen Jesum laß ich nicht (124) .....  | 171      |
| Mein Gott, wie lang, ach lange (155) .....  | 175      |
| Mein Gott, nimm die gerechte Seele (Anh. I 17) .....                                      | 636      |
| Mein Herze schwimmt im Blut (199) .....   | 412      |
| Mein liebster Jesus ist verloren (154) .....  | 169      |
| Mer hahn en neue Oberkeet (212) .....   | 720      |
| Mit Fried und Freud ich fahr dahin (125) .....  | 545      |
| Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten = Die Zeit, die Tag und Jahre macht (134a) ..... | 666      |
| Murmelt nur, ihr heitern Bäche (bez numeru BWV) .....                                     | 696      |
| Nach dir, Herr, verlanget mich (150) .....  | 640      |
| Nimm von uns, Herr, du treuer Gott (101) .....  | 405      |
| Nimm, was dein ist, und gehe hin (144) .....  | 199      |
| Non sa che sia dolore (209) .....   | 751      |
| Nun danket alle Gott (192) .....  | 642      |
| Nun ist das Heil und die Kraft (50) .....   | 582      |
| Nun komm, der Heiden Heiland (61) .....   | 83       |
| Nun komm, der Heiden Heiland (62) .....   | 85       |



|  |     |
|--|-----|
| Nur jedem das Seine (163) .....                                    | 514 |
| O angenehme Melodei (210a) .....                                   | 716 |
| O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (Zielone Świąta) (34) .....   | 307 |
| O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (zaślubiny) (34a) .....       | 613 |
| O Ewigkeit, du Donnerwort (20) .....                               | 333 |
| O Ewigkeit, du Donnerwort (60) .....                               | 521 |
| O heiliges Geist- und Wasserbad (165) .....                        | 319 |
| O holder Tag, erwünschte Zeit (210) .....                          | 730 |
| Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen (215) .....                 | 682 |
| Preise, Jerusalem, den Herrn (119) .....                           | 600 |
| Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei (46) .....       | 402 |
| Schau, lieber Gott, wie meine Feind (153) .....                    | 153 |
| Schlage doch, gewünschte Stunde (53) .....                         | 754 |
| Schleicht, spielende Wellen (206) .....                            | 691 |
| Schließt die Gruft! ihr Trauerglocken (Anh. I 16) .....            | 636 |
| Schmücke dich, o liebe Seele (180) .....                           | 490 |
| Schweigt stille, plaudert nicht (211) .....                        | 746 |
| Schwingt freudig euch empor (adwent) (36) .....                    | 87  |
| Schwingt freudig euch empor (gratulacyjna) (36c) .....             | 713 |
| Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget (64) .....      | 120 |
| Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem (159) .....                   | 222 |
| Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut (117) .....                       | 645 |
| Sein Segen fließt daher wie ein Strom (Anh. I 14) .....            | 613 |
| Selig ist der Mann (57) .....                                      | 114 |
| Siehe, der Hütter Israel (Anh. I 15) .....                         | 637 |
| Siehe, eine Jungfrau ist schwanger (Anh. I 199) .....              | 552 |
| Siehe, ich will viel Fischer aussenden (88) .....                  | 365 |
| Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei (179) .....   | 415 |
| Sie werden aus Saba alle kommen (65) .....                         | 161 |
| Sie werden euch in den Bann tun (44) .....                         | 295 |
| Sie werden euch in den Bann tun (183) .....                        | 297 |
| Singet dem Herrn ein neues Lied (190) .....                        | 139 |
| Singet dem Herrn ein neues Lied (190a) .....                       | 637 |
| So du mit deinem Munde = Ich lebe, mein Herze (145) .....          | 250 |
| So kämpfet nur, ihr muntern Töne (Anh. I 10) .....                 | 715 |
| Steigt freudig in die Luft (36a) .....                             | 658 |
| Süßer Trost, mein Jesus kömmt (151) .....                          | 126 |
| Thomana saß annoch betrübt (Anh. I 19) .....                       | 712 |
| Tönet ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! (214) .....               | 679 |
| Tritt auf die Glaubensbahn (152) .....                             | 130 |
| Tue Rechnung! Donnerwort (168) .....                               | 399 |
| Und es waren Hirten in derselben Gegend (248 <sup>II</sup> ) ..... | 118 |
| Unser Mund sei voll Lachens (110) .....                            | 101 |
| Uns ist ein Kind geboren (142) .....                               | 754 |
| Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten (207) .....           | 701 |
| Vergnügte Pleißenstadt (216) .....                                 | 730 |
| Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust (170) .....                     | 368 |
| Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne (249b) .....           | 715 |
| Wachet auf, ruft uns die Stimme (140) .....                        | 537 |
| Wachet! betet! betet! wachet! (70) .....                           | 532 |

|   |          |
|---|----------|
| Wachet! betet! betet! wachet! (70a) .....                                       | 90       |
| Wär Gott nicht mit uns diese Zeit (14) .....                                    | 197      |
| Wahrlich, wahrlich, ich sage euch (86) .....                                    | 278      |
| Warum betrübst du dich, mein Herz (138) .....                                   | 444      |
| Was frag ich nach der Welt (94) .....   | 394      |
| Was Gott tut, das ist wohlgetan (98) .....                                      | 503      |
| Was Gott tut, das ist wohlgetan (99) .....                                      | 448      |
| Was Gott tut, das ist wohlgetan (100) .....                                     | 650      |
| Was mein Gott will, das gscheh allzeit (111) .....                              | 186      |
| Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd (208) .....                             | 658      |
| Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd (208a) .....                            | 674      |
| Was soll ich aus dir machen, Ephraim (89) .....                                 | 507      |
| Was willst du dich betrüben (107) .....   | 377      |
| Weichet nur, betrübte Schatten (202) .....                                      | 727      |
| Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (12) .....  | 267      |
| Wer da gläubet und getauft wird (37) .....                                      | 282      |
| Wer Dank opfert, der preiset mich (17) .....                                    | 442      |
| Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (59) .....                           | 302      |
| Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (74) .....                           | 304      |
| Wer nur den lieben Gott läßt walten (93) .....                                  | 362      |
| Wer sich rächet, an dem wird sich der Herr wieder rächen (bez numeru BWV) ..... | 368      |
| Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden (47) .....                  | 470      |
| Wer weiß, wie nahe mir mein Ende (27) .....                                     | 461      |
| Widerstehe doch der Sünde (54) .....  | 225, 373 |
| Wie schön leuchtet der Morgenstern (1) .....                                    | 552      |
| Willkommen! ihr herrschenden Götter der Erden (Anh. I 13) .....                 | 674      |
| Wir danken dir, Gott, wir danken dir (29) .....                                 | 606      |
| Wir müssen durch viel Trübsal (146) .....                                       | 272      |
| Wo gehest du hin (166) .....  | 275      |
| Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (178) .....                                 | 386      |
| Wohl dem, der sich auf seinen Gott (139) .....                                  | 517      |
| Wo soll ich fliehen hin (5) .....   | 480      |
| Wünschet Jerusalem Glück (Anh. I 4a) .....                                      | 611, 637 |
| Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft (205) .....                       | 696      |

#### 4. Indeks kantat według numerów BWV

|   |     |
|---|-----|
| 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern .....                                     | 552 |
| 2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein .....                                       | 344 |
| 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid .....  | 178 |
| 4. Christ lag in Todes Banden .....   | 232 |
| 5. Wo soll ich fliehen hin .....  | 480 |
| 6. Bleib bei uns, denn es will Abend werden .....                               | 245 |
| 7. Christ unser Herr zum Jordan kam .....                                       | 567 |
| 8. Liebster Gott, wenn werd ich sterben .....                                   | 459 |
| 9. Es ist das Heil uns kommen her .....   | 371 |
| 10. Meine Seel erhebt den Herren .....  | 560 |
| 11. Lobet Gott in seinen Reichen ( <i>Oratorium na Wniebowstąpienie</i> ) ..... | 292 |
| 12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen .....   | 267 |
| 13. Meine Seufzer, meine Tränen .....   | 180 |
| 14. Wår Gott nicht mit uns diese Zeit .....                                     | 197 |
| 15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen .....                   | 754 |
| 16. Herr Gott, dich loben wir .....   | 144 |
| 17. Wer Dank opfert, der preiset mich .....                                     | 442 |
| 18. Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt .....                       | 208 |
| 19. Es erhuh sich ein Streit .....  | 577 |
| 20. O Ewigkeit, du Donnerwort .....   | 333 |
| 21. Ich hatte viel Bekümmernis .....  | 346 |
| 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe .....   | 218 |
| 23. Du wahrer Gott und Davids Sohn .....  | 215 |
| 24. Ein ungefärbt Gemüte .....  | 357 |
| 25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe .....                                | 436 |
| 26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig .....                                     | 526 |
| 27. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende .....                                      | 461 |
| 28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende .....                                    | 136 |
| 29. Wir danken dir, Gott, wir danken dir .....                                  | 606 |
| 30. Freue dich, erlöste Schar .....   | 570 |
| 30a. Angenehmes Wiederau .....  | 718 |
| 31. Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret .....                                 | 236 |
| 32. Liebster Jesu, mein Verlangen .....   | 173 |
| 33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ .....                                       | 430 |
| 34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe .....                                  | 307 |
| 34a. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe .....                                 | 613 |
| 35. Geist und Seele wird verwirret .....  | 425 |
| 36. Schwingt freudig euch empor .....   | 87  |
| 36a. Steigt freudig in die Luft .....   | 658 |
| 36b. Die Freude reget sich .....  | 709 |
| 36c. Schwingt freudig euch empor .....  | 713 |
| 37. Wer da gläubet und getauft wird .....                                       | 282 |
| 38. Aus tiefer Not schrei ich zu dir .....                                      | 500 |
| 39. Brich dem Hungrigen dein Brot .....   | 337 |
| 40. Darzu ist erschienen der Sohn Gottes .....                                  | 108 |
| 41. Jesu, nun sei gepreiset .....   | 141 |
| 42. Am Abend aber desselbigen Sabbats .....                                     | 258 |
| 43. Gott fähret auf mit Jauchzen .....  | 288 |

|  |          |
|--|----------|
| 44. Sie werden euch in den Bann tun .....                      | 295      |
| 45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist .....               | 390      |
| 46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei .....    | 402      |
| 47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden ..... | 470      |
| 48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen .....            | 478      |
| 49. Ich geh und suche mit Verlangen .....                      | 492      |
| 50. Nun ist das Heil und die Kraft .....                       | 582      |
| 51. Jauchzet Gott in allen Landen .....                        | 450      |
| 52. Falsche Welt, dir trau ich nicht .....                     | 519      |
| 53. Schlage doch, gewünschte Stunde .....                      | 754      |
| 54. Widerstehe doch der Sünde .....                            | 225, 373 |
| 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht .....                   | 512      |
| 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen .....                  | 483      |
| 57. Selig ist der Mann .....                                   | 114      |
| 58. Ach Gott, wie manches Herzeleid .....                      | 156      |
| 59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten .....           | 302      |
| 60. O Ewigkeit, du Donnerwort .....                            | 521      |
| 61. Nun komm, der Heiden Heiland .....                         | 83       |
| 62. Nun komm, der Heiden Heiland .....                         | 85       |
| 63. Christen, ätzt diesen Tag .....                            | 96       |
| 64. Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget .....   | 120      |
| 65. Sie werden aus Saba alle kommen .....                      | 161      |
| 66. Erfreut euch, ihr Herzen .....                             | 242      |
| 66a. Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück .....         | 657      |
| 67. Halt im Gedächtnis Jesum Christ .....                      | 255      |
| 68. Also hat Gott die Welt geliebt .....                       | 310      |
| 69. Lobe den Herrn, meine Seele .....                          | 609      |
| 69a. Lobe den Herrn, meine Seele .....                         | 421      |
| 70. Wachtet! betet! betet! wachtet! .....                      | 532      |
| 70a. Wachtet! betet! betet! wachtet! .....                     | 90       |
| 71. Gott ist mein König .....                                  | 596      |
| 72. Alles nur nach Gottes Willen .....                         | 188      |
| 73. Herr, wie du willst, so schicks mit mir .....              | 182      |
| 74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten .....           | 304      |
| 75. Die Elenden sollen essen .....                             | 328      |
| 76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes .....                  | 340, 590 |
| 77. Du sollt Gott, deinen Herren, lieben .....                 | 428      |
| 78. Jesu, der du meine Seele .....                             | 438      |
| 79. Gott der Herr ist Sonn und Schild .....                    | 587      |
| 80. Ein feste Burg ist unser Gott .....                        | 584      |
| 80a. Alles, was von Gott geboren .....                         | 227      |
| 81. Jesus schläft, was soll ich hoffen .....                   | 194      |
| 82. Ich habe genug .....                                       | 548      |
| 83. Erfreute Zeit im neuen Bunde .....                         | 542      |
| 84. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke .....                   | 206      |
| 85. Ich bin ein guter Hirt .....                               | 263      |
| 86. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch .....                    | 278      |
| 87. Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen .....       | 280      |
| 88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden .....               | 365      |
| 89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim .....                 | 507      |

|   |     |
|---|-----|
| 90. Es reißet euch ein schrecklich Ende .....             | 528 |
| 91. Gelobet seist du, Jesu Christ .....                   | 98  |
| 92. Ich hab in Gottes Herz und Sinn .....                 | 201 |
| 93. Wer nur den lieben Gott läßt walten .....             | 362 |
| 94. Was frag ich nach der Welt .....                      | 394 |
| 95. Christus, der ist mein Leben .....                    | 456 |
| 96. Herr Christ, der einge Gottessohn .....               | 473 |
| 97. In allen meinen Taten .....                           | 648 |
| 98. Was Gott tut, das ist wohlgetan .....                 | 503 |
| 99. Was Gott tut, das ist wohlgetan .....                 | 448 |
| 100. Was Gott tut, das ist wohlgetan .....                | 650 |
| 101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott .....             | 405 |
| 102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben .....       | 409 |
| 103. Ihr werdet weinen und heulen .....                   | 269 |
| 104. Du Hirte Israel, höre .....                          | 261 |
| 105. Herr, gehe nicht ins Gericht .....                   | 392 |
| 106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit .....            | 625 |
| 107. Was willst du dich betrüben .....                    | 377 |
| 108. Es ist euch gut, daß ich hingehe .....               | 277 |
| 109. Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben ..... | 497 |
| 110. Unser Mund sei voll Lachens .....                    | 101 |
| 111. Was mein Gott will, das gscheh allzeit .....         | 186 |
| 112. Der Herr ist mein getreuer Hirt .....                | 265 |
| 113. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut .....              | 417 |
| 114. Ach, lieben Christen, seid getrost .....             | 467 |
| 115. Mache dich, mein Geist, bereit .....                 | 509 |
| 116. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ .....               | 530 |
| 117. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut .....               | 645 |
| 119. Preise, Jerusalem, den Herrn .....                   | 600 |
| 120. Gott, man lobet dich in der Stille .....             | 604 |
| 120a. Herr Gott, Beherrscher aller Dinge .....            | 615 |
| 120b. Gott, man lobet dich in der Stille .....            | 637 |
| 121. Christum wir sollen loben schon .....                | 111 |
| 122. Das neugeborne Kindelein .....                       | 133 |
| 123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen .....          | 163 |
| 124. Meinen Jesum laß ich nicht .....                     | 171 |
| 125. Mit Fried und Freud ich fahr dahin .....             | 545 |
| 126. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort .....              | 212 |
| 127. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott .....        | 220 |
| 128. Auf Christi Himmelfahrt allein .....                 | 285 |
| 129. Gelobet sei der Herr, mein Gott .....                | 325 |
| 130. Herr Gott, dich loben alle wir .....                 | 575 |
| 131. Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir .....          | 638 |
| 132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn .....           | 92  |
| 133. Ich freue mich in dir .....                          | 123 |
| 134. Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß .....         | 248 |
| 134a. Die Zeit, die Tag und Jahre macht .....             | 666 |
| 135. Ach Herr, mich armen Sünder .....                    | 352 |
| 136. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz .....    | 383 |
| 137. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ..... | 423 |

|   |          |
|---|----------|
| 138. Warum betrübst du dich, mein Herz .....                    | 444      |
| 139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott .....                   | 517      |
| 140. Wachtet auf, ruft uns die Stimme .....                     | 537      |
| 141. Das ist je gewißlich wahr .....                            | 754      |
| 142. Uns ist ein Kind geboren .....                             | 754      |
| 143. Lobe den Herrn, meine Seele .....                          | 151      |
| 144. Nimm, was dein ist, und gehe hin .....                     | 199      |
| 145. Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen .....             | 250      |
| 146. Wir müssen durch viel Trübsal .....                        | 272      |
| 147. Herz und Mund und Tat und Leben .....                      | 555      |
| 147a. Herz und Mund und Tat und Leben .....                     | 95       |
| 148. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens .....                 | 464      |
| 149. Man singet mit Freuden vom Sieg .....                      | 580      |
| 150. Nach dir, Herr, verlanget mich .....                       | 640      |
| 151. Süßer Trost, mein Jesus kömmt .....                        | 126      |
| 152. Tritt auf die Glaubensbahn .....                           | 130      |
| 153. Schau, lieber Gott, wie meine Feind .....                  | 153      |
| 154. Mein liebster Jesus ist verloren .....                     | 169      |
| 155. Mein Gott, wie lang, ach lange .....                       | 175      |
| 156. Ich steh mit einem Fuß im Grabe .....                      | 191      |
| 157. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn .....           | 551, 631 |
| 158. Der Friede sei mit dir .....                               | 253, 551 |
| 159. Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem .....                 | 222      |
| 160. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt .....                      | 754      |
| 161. Komm, du süße Todesstunde .....                            | 452, 551 |
| 162. Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe .....        | 487      |
| 163. Nur jedem das Seine .....                                  | 514      |
| 164. Ihr, die ihr euch von Christo nennet .....                 | 433      |
| 165. O heiliges Geist- und Wasserbad .....                      | 319      |
| 166. Wo gehest du hin .....                                     | 275      |
| 167. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe .....                    | 564      |
| 168. Tue Rechnung! Donnerwort .....                             | 399      |
| 169. Gott soll allein mein Herze haben .....                    | 475      |
| 170. Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust .....                   | 368      |
| 171. Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm .....           | 146      |
| 172. Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten .....        | 299      |
| 173. Erhöhtes Fleisch und Blut .....                            | 308      |
| 173a. Durchlauchtster Leopold .....                             | 670      |
| 174. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte .....             | 312      |
| 175. Er rufet seinen Schafen mit Namen .....                    | 317      |
| 176. Es ist ein trotzig und verzagt Ding .....                  | 322      |
| 177. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ .....                     | 359      |
| 178. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält .....                  | 386      |
| 179. Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei ..... | 415      |
| 180. Schmücke dich, o liebe Seele .....                         | 490      |
| 181. Leichtgesinnte Flattergeister .....                        | 210      |
| 182. Himmelskönig, sei willkommen .....                         | 229, 555 |
| 183. Sie werden euch in den Bann tun .....                      | 297      |
| 184. Erwünschtes Freudenlicht .....                             | 314      |
| 184a. [tekst nieznaný] .....                                    | 658      |

|   |          |
|---|----------|
| 185. Barmherziges Herze der ewigen Liebe .....          | 354      |
| 186. Ärgre dich, o Seele, nicht .....                   | 373      |
| 186a. Ärgre dich, o Seele, nicht .....                  | 91       |
| 187. Es wartet alles auf dich .....                     | 380      |
| 188. Ich habe meine Zuversicht .....                    | 505      |
| 189. Meine Seele rühmt und preist .....                 | 754      |
| 190. Singet dem Herrn ein neues Lied .....              | 139      |
| 190a. Singet dem Herrn ein neues Lied .....             | 637      |
| 191. Gloria in excelsis Deo .....                       | 107      |
| 192. Nun danket alle Gott .....                         | 642      |
| 193. Ihr Tore zu Zion .....                             | 603      |
| 193a. Ihr Häuser des Himmels .....                      | 673      |
| 194. Höchsterwünschtes Freudenfest .....                | 322, 591 |
| 194a. [tekst nieznaný] .....                            | 658      |
| 195. Dem Gerechten muß das Licht .....                  | 621      |
| 196. Der Herr denket an uns .....                       | 612      |
| 197. Gott ist unsre Zuversicht .....                    | 618      |
| 197a. Ehre sei Gott in der Höhe .....                   | 103      |
| 198. Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl .....          | 705      |
| 199. Mein Herze schwimmt im Blut .....                  | 412      |
| 200. Bekennen will ich seinen Namen .....               | 551      |
| 201. Geschwinde, ihr wirbelnden Winde .....             | 739      |
| 202. Weichet nur, betrübte Schatten .....               | 727      |
| 203. Amore traditore .....                              | 750      |
| 204. Ich bin in mir vergnügt .....                      | 735      |
| 205. Zerreiβet, zersprengt, zertrümmert die Gruft ..... | 696      |
| 205a. Blast Lärmen, ihr Feinde .....                    | 673      |
| 206. Schleicht, spielende Wellen .....                  | 691      |
| 207. Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten ..... | 701      |
| 207a. Auf, schmetternde Töne .....                      | 687      |
| 208. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd .....      | 658      |
| 208a. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd .....     | 674      |
| 209. Non sa che sia dolore .....                        | 751      |
| 210. O holder Tag, erwünschte Zeit .....                | 730      |
| 210a. O angenehme Melodei .....                         | 716      |
| 211. Schweigt stille, plaudert nicht .....              | 746      |
| 212. Mer hahn en neue Oberkeet .....                    | 720      |
| 213. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen .....             | 674      |
| 214. Tönet ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! .....     | 679      |
| 215. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen .....       | 682      |
| 216. Vergnügte Pleißenstadt .....                       | 730      |
| 216a. Erwählte Pleißenstadt .....                       | 712      |
| 223. Meine Seele soll Gott loben .....                  | 637      |
| 244a. Klagt, Kinder, klagt es aller Welt .....          | 634      |
| 248. <i>Oratorium na Boże Narodzenie</i>                |          |
| I. Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage .....    | 104      |
| II. Und es waren Hirten in derselben Gegend .....       | 118      |
| III. Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen .....     | 128      |
| IV. Fallt mit Danken, fallt mit Loben .....             | 149      |
| V. Ehre sei dir, Gott, gesungen .....                   | 158      |
| VI. Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben .....       | 166      |

|   |          |
|---|----------|
| 248a. [kantata kościelna, tekst nieznaný]                                 | 167      |
| 249. Kommt, eilet und laufet. <i>Oratorium Wielkanocne</i>                | 239      |
| 249a. Entfliehet, verschwindet, entweichet ihr Sorgen                     | 663      |
| 249b. Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne                         | 715      |
| 1045. [tekst nieznaný]  | 653      |
| Anh. I 1. Gesegnet ist die Zuversicht                                     | 383      |
| Anh. I 2. [fragment na dziewiętnastą niedzielę po Trójcy Św., bez tekstu] | 486      |
| Anh. I 3. Gott, gib dein Gerichte dem Könige                              | 611      |
| Anh. I 4. Wünschet Jerusalem Glück  | 611, 637 |
| Anh. I 5. Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen                         | 637      |
| Anh. I 6. Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne                    | 658      |
| Anh. I 7. Heut ist gewiß ein guter Tag                                    | 658      |
| Anh. I 8. [kantata noworoczna, tekst nieznaný]                            | 658      |
| Anh. I 9. Entfermet euch, ihr heitern Sterne                              | 673      |
| Anh. I 10. So kämpfet nur, ihr muntern Töne                               | 715      |
| Anh. I 11. Es lebe der König, der Vater im Lande                          | 673      |
| Anh. I 12. Frohes Volk, vergnügte Sachsen                                 | 673      |
| Anh. I 13. Willkommen! ihr herrschenden Götter der Erden                  | 674      |
| Anh. I 14. Sein Segen fließt daher wie ein Strom                          | 613      |
| Anh. I 15. Siehe, der Hüter Israel  | 637      |
| Anh. I 16. Schließt die Gruft! ihr Trauerglocken                          | 636      |
| Anh. I 17. Mein Gott, nimm die gerechte Seele                             | 636      |
| Anh. I 18. Froher Tag, verlangte Stunden                                  | 712      |
| Anh. I 19. Thomana saß anoch betrübt                                      | 712      |
| Anh. I 20. [oda łacińska, tekst nieznaný]                                 | 696      |
| Anh. I 190. Ich bin ein Pilgrim auf der Welt                              | 247      |
| Anh. I 191. Leb ich, oder leb ich nicht                                   | 275      |
| Anh. I 192. [kantata na wybór rady miejskiej w Mühlhausen w 1709 r.]      | 611      |
| Anh. I 193. Herrscher des Himmels, König der Ehren                        | 611      |
| Anh. I 196. Auf! süß entzückende Gewalt                                   | 729      |
| Anh. I 199. Siehe, eine Jungfrau ist schwanger                            | 552      |
| Anh. I 209. Liebster Gott, vergißt du mich                                | 380      |

Bez numeru BWV

|  |     |
|--|-----|
| Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe               | 365 |
| Gelobet sei der Herr, der Gott Israel                    | 570 |
| Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ                         | 354 |
| Ihr wallenden Wolken                                     | 753 |
| Meine Seele erhebt den Herrn                             | 563 |
| Murmelt nur, ihr heitern Bäche                           | 696 |
| Wer sich rächet, an dem wird sich der Herr wieder rächen | 368 |