

ks. Michał Jędrzejski

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

michal.jedrzejcki@kul.pl

ORCID: 0000-0003-1741-7470

Article submitted: 29.06.2022; accepted: 26.07.2022.

Duchowość wybranych kantat kościelnych Jana Sebastiana Bacha

Spirituality of selected Church cantatas of Johann Sebastian Bach

Abstract: The cantatas of Johann Sebastian Bach are the subject of research by both musicologists and theologians. The aim of the article is to search for the spiritual dimension of selected Church cantatas of the Leipzig cantor. At the beginning, basic information was provided about the cantata as a vocal-instrumental genre and the history of the development of Bach's cantata. Then, the following Church cantatas were presented: „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ (BWV 131), „Himmelskönig, sei willkommen“ (BWV 182), „Wo gehest du hin?“ (BWV 166), „Was willst du dich betrüben“ (BWV 107), „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ (BWV 170). The main subject of the study based on the German and Polish texts and elements of a musical work was the content of God's revelation contained in the compositions. An important point of reference was the idea of the baroque musical rhetoric. As a result of the research carried out, it was found the presence of the spiritual dimension of the cantatas and their usefulness in transmitting and receiving the content of God's revelation, as well as shaping the inner life.

Keywords: Johann Sebastian Bach, Church cantatas, spirituality

Abstrakt: Twórczość kantatowa Jana Sebastiana Bacha jest przedmiotem badań zarówno muzykologów, jak i teologów. Celem artykułu jest poszukiwanie

wymiaru duchowego wybranych kantat kościelnych lipskiego kantora. Na początku zostały podane podstawowe informacje na temat kantaty jako gatunku wokalnie-instrumentalnego oraz historii rozwoju twórczości kantatowej Bacha. Następnie analizie poddane zostały kantaty kościelne pt. „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir” (BWV 131), „Himmelskönig, sei willkommen” (BWV 182), „Wo gehest du hin?” (BWV 166), „Was willst du dich betrüben” (BWV 107), „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust” (BWV 170). Głównym przedmiotem badania w oparciu o tekst niemiecki i polski oraz elementy dzieła muzycznego była treść objawienia Bożego zawarta w kompozycjach. Ważnym punktem odniesienia była idea barokowej retoryki muzycznej. W rezultacie przeprowadzonego badania stwierdzono obecność wymiaru duchowego kantat oraz ich użyteczność w przekazywaniu i przyjmowaniu treści objawienia Bożego, a także kształtowaniu życia wewnętrznego.

Słowa kluczowe: Jan Sebastian Bach, kantaty kościelne, duchowość

Wprowadzenie

Twórczość kantatowa Jana Sebastiana Bacha z uwagi na warstwę muzyczną i tekstową jest przedmiotem badań specjalistów zarówno z zakresu muzykologii, jak i literaturoznawstwa. Do grona badaczy kantat kościelnych kantora z Lipska należą również teologowie, którzy odnajdują w nich treść objawienia Bożego oraz przejawy osobistej pobożności kompozytora¹. Podobny cel przyświeca również niniejszemu opracowaniu, w którym podejmowana jest próba wykazania, w jaki sposób kantaty kościelne Bacha stanowią formę wyrazu duchowości chrześcijańskiej, a zarazem mogą przyczyniać się do jej rozwijania. Wśród analizowanych pod względem tekstu i muzyki kompozycji znajdują się następujące tytuły: „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir” (BWV 131), „Himmelskönig, sei willkommen” (BWV 182), „Wo gehest du hin?” (BWV 166), „Was willst du dich betrüben” (BWV 107), „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust” (BWV 170). Zanim jednak zostaną przedstawione wybrane utwory, przytoczone będą podstawowe informacje na temat kantaty jako gatunku wokalnie-instrumentalnego oraz historii i praktyki wykonawczej kantat Bacha.

¹ H. Witczyk, *Psalm 137 w kantacie «An Wasserflüssen Babylon» Jana Sebastiana Bacha i w arii «Va, pensiero» Giuseppe Verdiego*, [w:] *Biblia kodem kulturowym Europy*, red. S. Szymik, „Analecta Biblica Lublinensia” 9, Lublin 2013, s. 11-21; K. Korpanty, *Teksty religijnych kantat Jana Sebastiana Bacha i źródła ich inspiracji Religijna poezja kantatowa Picandra*, „Młoda Muzykologia” 1 (2008), s. 62-78; Ch. Wolff, *Die Welt der Bach-Kantaten*, Band 1-3, Stuttgart-Kassel 1996-1998; M. Petzoldt, *Bach-Kommentar. Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Band 1-4, Stuttgart 2004-2019.

1. Kantata jako gatunek wokallyno-instrumentalny

Kantata wywodzi się z Italii, skąd w XVII wieku została przeniesiona na grunt niemiecki. W tym i kolejnym stuleciu stała się popularna szczególnie w ojczyźnie Bacha, gdzie w jego twórczości osiągnęła szczyt rozwoju. W środowisku protestanckim kantata zajmowała stałe miejsce w liturgii i była wykorzystywana do szerzenia idei reformacji oraz przekazywania treści Pisma Świętego opatrzonego lirycznym komentarzem. Kantaty pisano w powiązaniu z kalendarzem liturgicznym, aby stanowiły artystyczną formę wyrazu prawd ewangelicznych i służyły ich przeżywaniu przez uczestników liturgii. Kompozycja muzyczna była ważnym elementem wspomagającym zwiastowanie słowa Bożego, które obok „sakramentu ołtarza” jest punktem kulminacyjnym nabożeństwa luterańskiego². Mistrzem, który poprzedził Bacha w realizacji funkcji liturgicznej muzyki w ramach rozmaitych gatunków był Heinrich Schütz (1585-1672).

Na ukształtowanie tekstu kantaty miała wpływ przede wszystkim Biblia oraz wiersz stroficzny i madrygał jako gatunek poetycki. Wpływ na muzykę był bardziej zróżnicowany, gdyż inspiracje czerpano z motetu, koncertu, zwłaszcza kościelnego, monodii akompaniowanej (głos wokalny z *basso continuo*), pieśni kościelnej (głosy wokalne i technika koncertująca), chorału i arii stroficznej (głosy wokalne z *b.c.*). Oprócz Jana Sebastiana Bacha, kantaty komponowali m.in.: Dietrich Buxtehude (1637-1707), Erdmann Neumeister (1671-1726), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Alessandro Scarlatti (1660-1725).

2. Historia i praktyka wykonawcza kantat Jana Sebastiana Bacha

Historia kantat Bacha obejmuje różne okresy jego twórczości. Kompozytor wzorował się na innych twórcach i stylach, szczególnie niemieckich i włoskich. Według nekrologu autorstwa kompozytorów: Carla Philippa Emmanuela Bacha (1714-1788), syna Jana Sebastiana, oraz Johanna Friedricha Agricoli (1720-1774), istniało pięć roczników kantat kościelnych kantora z Lipska. Trzy z nich znane są w postaci niemalże kompletnej przy założeniu, że pełny zeszyt kantat Bacha podczas jego lipskiej działalności, a zatem u szczytu twórczości kantatowej, liczył 59 kompozycji, co oznacza częstotliwość tworzenia średnio ponad jednej kantaty na tydzień. Części pozostałych roczników istnieją w postaci rozproszonej. Dwa roczniki prawie w całości zaginęły, co jest równoważne z dwiema piątymi wszystkich kantat kościelnych. Spośród kantat świeckich liczba kompozycji zaginionych przewyższa liczbę zachowanych³.

² D. Chrzanowski, *Zwiastowanie Słowa Bożego w świetle dokumentów Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w RP*, „Roczniki Teologiczne” 64 (2017) nr 12, s. 20.

³ A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. Teske, Lublin 2004, s. 25.

Pierwszym okresem, który można wyróżnić w historii twórczości kantatowej Bacha są lata 1707-1712 w Mühlhausen. Z tego czasu zachowało się sześć kompozycji, które reprezentują dawny typ kantaty kościelnej. Nie występują w nich jeszcze recytatywy i arie typu neapolitańskiego. Podstawę tekstów stanowią cytaty biblijne i chorały, a dodatkowo poezja. W ten sposób powstała „tropowana kantata sentencyjna”⁴. Jej strukturę tworzą drobne człony o luźnych powiązaniach tematycznych. Kantaty z tego okresu wykazują symetryczną budowę, w której elementem konstrukcyjnym jest fuga permutacyjna, polegająca na naprzemienności tych samych kontrapunktów⁵. Występują kontrasty faktury solo-tutti oraz pauzowanie i stopniowe włączanie się głosów.

Drugim okresem twórczości kantatowej Bacha są lata 1713-1716 spędzone w Weimarze, skąd zachowało się prawdopodobnie 21 kantat. Kompozytor tworzył wówczas z częstotliwością jednej kantaty na cztery tygodnie. Autorem większości tekstów był Salomon Franck (1659-1725), czołowy poeta dworu w Weimarze. Kompozycje z tego okresu wykazują podobieństwo do kantat Erdmanna Neumeistra oraz stylu włoskiego poprzez zastosowanie form recytatywu *secco* i *accompagnato*⁶, arii i ariosów niczym w operze. Głos wokalny został zrównany z głosem instrumentalnym. Kompozytor posłużył się techniką „wbudowanego śpiewu”, czyli partiami wokalnymi wkomponowanymi w powtórzenie wstępu instrumentalnego, a także pozbawionymi tekstu cytatami chorału w obrębie arii.

⁴ Tropy w liturgii gregoriańskiej oznaczały melodyczne, tekstowe lub melodyczno-tekstowe uzupełnienia oryginalnego tekstu liturgicznego. Rozszerzenie pierwotnego materiału przebiegało w taki sposób, aby nie doprowadzić do wyodrębnienia interpolacji jako osobnego utworu. W śpiewie gregoriańskim tropowanie miało na celu eliminowanie długich melizm oraz ułatwienie zapamiętywania melodii gregoriańskich. Najstarsze ślady tej praktyki pochodzą z ok. 800 r. z Saint-Martial i Sankt Gallen, za sprawą twórców takich jak Notker Balbulus i Tuotilo. P. Wiśniewski, *Tropy*, „Encyklopedia Katolicka”, t. XIX, Lublin 2013, kol. 1045. Praktyka tropowania przenikała również do twórczości kompozytorów środowiska protestanckiego. W przypadku kantat J.S. Bacha, interpolowany tekst poetycki pełni funkcję komentarza do fragmentów biblijnych. A. Dürr, *Kantaty*, s. 25.

⁵ Fuga (łac. *fuga* – ucieczka) jest jedną z najstarszych i najbardziej zaawansowanych form wielogłosowej muzyki wokalnej lub instrumentalnej. Opiera się na imitacji, która polega na prowadzeniu w jednym z głosów tematu (*dux*) i naśladowaniu go w innych głosach (*comes*). Głosy towarzyszące głosom imitującym nazywane są kontrapunktami. W skład formy wchodzi także łączniki i epizody. Rodzaje imitacji stosowane w fugach to: augmentacja (powiększenie), dyminucja (pomniejszenie), inwersja (odwrócenie), rak (ruch wsteczny). Fugą posługiwali się m.in.: G. Gabrieli, G. Frescobaldi, J. Pachelbel, D. Buxtehude, J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn Bartholdy, F. Liszt, M. Reger, C. Franck, O. Messiaen, K. Szymanowski. W twórczości J.S. Bacha fuga osiągnęła szczyt rozwoju. G. Rzechowska-Klauza, *Fuga*, „Encyklopedia Katolicka”, t. V, Lublin 1989, kol. 749; J. Chomiński, *Fuga*, „Mała Encyklopedia Muzyki”, Warszawa 1968, s. 329-333.

⁶ W historii muzyki istniały dwa rodzaje recytatywu: 1) *secco* – z akompaniamentem ograniczonym do *basso continuo* i częstym powtarzaniem dźwięków, stosowany w operze neapolitańskiej do XVIII w. Z tych wzorców czerpał J.S. Bach; 2) *accompagnato* – z akompaniamentem całej orkiestry i rozwiniętą melodią, stosowany w późniejszej operze neapolitańskiej. D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 2006, s. 176.

Trzeci okres komponowania kantat przebiegał w Köthen (1717-1723), gdzie Bach tworzył przede wszystkim kompozycje świeckie, wykonywane co najmniej dwa razy do roku: na Nowy Rok i urodziny księcia Leopolda 10 grudnia. Wiele utworów z tego okresu zaginęło, zaś po niektórych pozostał jedynie tekst, który w większości został zaczerpnięty z poezji Christiana Friedricha Hunolda (1680-1721). Kantaty miały postać serenaty, czyli krótkiej opery o skromnej akcji dramatycznej i charakterze pochwalnym na cześć władcy, utrzymanej w radosnym tonie wierszowanych tekstów i tanecznych melodii. Dostrzec można powiązania z koncertem instrumentalnym i operą za sprawą partii duetowych i ariosowych.

Kolejny okres twórczości kantatowej Bacha związany jest z objęciem przez kompozytora urzędu kantora w kościele św. Tomasza w Lipsku, który pełnił od roku 1723 do śmierci w 1750. Powstały wówczas tzw. roczniki lipskie. Kantata zajmowała stałe miejsce w niedzielnym i świątecznym nabożeństwie luterańskim. Była wykonywana po odczytaniu Ewangelii a przed śpiewem pieśni Marcina Lutra „Wir glauben all an einem Gott” jako wyznania wiary⁷. Stałymi elementami konstrukcji stosowanymi w różnych konfiguracjach były: cytat biblijny, recytatyw i aria. Obsada wykonawcza obejmowała 12 śpiewaków oraz 12-20 instrumentalistów, wśród których Bach łączył grę z dyrygowaniem. Rocznie wykonywano ok. 59 kantat.

Pierwszy rocznik lipski (1723-1724) obejmuje 63 kantaty, w tym skomponowane wcześniej oraz parodie kompozycji świeckich. Bach tworzył wówczas do tekstów różnych autorów. Kompozytor intensywnie wykorzystywał chór oraz kontrasty solo-tutti. Obsada instrumentalna była niekiedy powiększona o puzyrny, flety dzióbkowe i skrzypce *ripieno*. Pojawiła się również nowa forma śpiewu: solo basowe do *dictum*, czyli słów Chrystusa (*vox Christi*).

Z drugiego rocznika lipskiego (1724-1725) zachowały się 53 kantaty, w tym dziewięć do tekstów niemieckiej poetki Christiany Mariany von Ziegler (1695-1760). Podstawowym materiałem kompozytorskim były luterańskie pieśni kościelne, przetwarzane w postaci arii i recytatywów oraz czterogłosowego chóru. Formami instrumentalnymi były symfonia i interludium. Kompozytor nadał partiom instrumentalny charakter wirtuozowski, powiększając obsadę o flet poprzeczny, flet *piccolo*, *violoncello piccolo* i obój *da caccia*.

Trzeci rocznik lipski (1725-1727) nie był rezultatem stałej rocznej pracy nad komponowaniem kantat. Możliwe, że powstał na skutek połączenia repertuaru dwóch lub trzech roczników. Obejmuje 33 kantaty autorstwa Bacha oraz kilka tekstów kantat bez dowodów na bachowskie pochodzenie muzyki. Autorami tekstów poetyckich byli: Georg Christian Lehms (1684-1717), E. Neumeister, S. Franck. Kompozytor zastosował formę kantaty dialogowanej w oparciu o dwa

⁷ W. Lucke, *Wir glauben all an einen Gott*, [w:] *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Band 35, Weimar 1923, s. 172-177.

głosy: Jezus (bas) i dusza (sopran). Wykorzystywał części dawniejszych utworów instrumentalnych oraz partie organów *obbligato*.

Jeden z roczników kantat Bacha związany jest z osobą Christiana Friedricha Henriciego zwanego Picandrem (1700-1764), urzędnika pocztowego, miejskiego poborcy podatkowego, poety, muzyka i nauczyciela. Był on autorem cyklu tekstów z 1728 r. do rocznika pt. „Kantaty na cały rok na niedziele i święta”. Oryginały kompozycji niemal w całości zaginęły. Dziewięć z nich przetrwało w postaci odpisów. Wykazują one podobieństwo do utworów z rocznika trzeciego.

Poza usystematyzowanymi zbiorami kantat istnieją również pojedyncze kompozycje kościelne, które mogły stanowić uzupełnienie poprzednich roczników. Mają one charakter parodiowany i były wykonywane jednorazowo z okazji gratulacji, ślubów, pogrzebów i innych okoliczności. Chorałowy tekst pieśni pozostawał niezmienny we wszystkich strofach i częściach kantaty. Kantaty te, podobnie jak inne, zawierały element wirtuozowski.

Z okresu lipskiego pochodzi również przynajmniej 28 kantat świeckich, które powstały w związku z uroczystościami studenckimi i szkolnymi oraz życiem mieszczańskim. Autorami tekstów byli m.in. Picander i Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Kompozycje tego typu były określane jako *dramma per musica* (dramat muzyczny) lub *cantata* (kantata właściwa).

Pod względem praktyki Bach stosował minimum oznaczeń wykonawczych, ograniczając się w partyturach do prostego zapisu. Głosy były rozpisywane w pośpiechu z pomocą kopistów. Kompozytor osobiście notował *basso continuo*⁸. Wykonania nie były poprzedzone intensywnymi próbami, o ile te były w ogóle przeprowadzane. Obsada obejmowała 12-24 śpiewaków i małą orkiestrę z dwójkiem lub trojkiem skrzypiec, przy dominacji instrumentów dętych. Bas cyfrowany były realizowany przez organy lub klawesyn, *violone*, dwie wiolonczele oraz jeden lub dwa fagoty. Wykonania pod kierownictwem Bacha zawierały elementy improwizacji. Kompozytor dyrygował od klawesynu lub grając na skrzypcach.

3. Wybrane kantaty kościelne Jana Sebastiana Bacha

Wybór pięciu utworów został dokonany w taki sposób, aby przedstawić rozwój twórczości kantatowej Bacha aż do największych zbiorów, czyli roczników

⁸ *Basso continuo* (generałbas, bas cyfrowany) to rodzaj akompaniamentu oznaczający linię głosu basowego, stanowiącą podstawę harmoniczną utworu zapisaną cyframi i wymagającą improwizowanego dopełnienia w oparciu o zasady kontrapunktu i harmonii. Nazwą *basso continuo* określano również instrument lub zespół instrumentów wykonujących tę partię kompozycji. Historia generałbasu sięga renesansu, zaś w baroku funkcjonował jako nieodzowny element utworów. Instrumentami, które realizowały *basso continuo* były m.in. organy, klawesyn, wiolonczela, *viola da gamba*. J. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, *Od XVII do XX wieku*, Kraków 1990, s. 19-22.

lipskich. Pominięte zostaną kantaty do tekstów Picandra z racji ich podobieństwa do repertuaru lipskiego oraz pozostałe pojedyncze kompozycje. Obok tytułu dzieła podany zostanie rok jego powstania oraz podstawowe informacje na temat struktury, źródła inspiracji i retoryki muzycznej⁹. Dla podjęcia refleksji w zakresie teologii duchowości sięgniemy zarówno do tekstu niemieckiego, jak i polskiego¹⁰. Główny akcent zostanie położony nie na szczegóły dotyczące warstwy muzycznej, której poświęcono już wiele opracowań, ale na poszukiwanie w kompozycjach wymiaru duchowego.

3.1. „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir” BWV 131 (1707)

Kantata „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie” jest jednym z młodzieńczych dzieł Bacha, w których kompozytor modelowo naśladował wzorce ówczesnych twórców¹¹. Utwór składa się z pięciu części i był przeznaczony prawdopodobnie na nabożeństwo pokutne, być może w związku z pożarem w Mühlhausen. Zawiera tekst Psalmu 130, określanego pokutnym¹², oraz chorału protestanckiego w postaci drugiej i piątej strofy pieśni „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut” („Panie Jezus Chryste, Ty największe dobro”). Część pierwsza obejmuje instrumentalną sinfonię (skrzypce, obój, fagot, wiola i *b.c.*) i śpiew chóru (SATB), który występuje następnie w części trzeciej i piątej. Części parzyste zostały powierzone solistom, których śpiew splata się z towarzyszącym w tle chorałem jako *cantus firmus*¹³.

Kantata w większości utrzymana jest w tonacjach molowych, których koloryt odpowiada tekstowi. W treści wybrzmiewają wątki takie jak: poczucie własnej

⁹ W okresie renesansu i baroku w twórczości muzycznej kierowano się szczególnie estetyką naśladownictwa dźwiękowego i teorią afektów, która zawierała szereg środków, mających na celu ściśle powiązanie tekstów utworów z oprawą muzyczną. W związku z tym ukształtowała się specjalna nauka o figurach retoryczno-muzycznych, wśród których wyróżnia się cztery podstawowe rodzaje: emfaticzne (np. *exclamatio* – zawołanie, *interrogatio* – zapytanie), onomatopieczne (np. *assimiliatio* – upodabnianie, *ascensus* – wznoszenie, *descensus* – opadanie), poetycko-muzyczne (np. anafora – powtórzenie tego samego wyrazu na początku dwóch lub kilku wersów, epifora – powtórzenie ostatniego wyrazu wersu), kontrapunktyczno-harmoniczne (np. *multiplicatio* – wielokrotne powtarzanie dysonansu, *ellipsis* – pauza zamiast przygotowania dysonansu). J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3, *Pieśń*, Kraków 1974, s. 91-109; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5, *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 288-298.

¹⁰ Tekst niemiecki za: A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. Teske, Lublin 2004. Tekst polski za: *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. Teske, A. Teske, Lublin 2004.

¹¹ A. Dürr, *Kantaty*, s. 648.

¹² *Katolicki Komentarz Biblijny*, red. W. Chrostowski, Warszawa 2001, s. 519.

¹³ *Cantus firmus* (łac. śpiew stały) oznacza melodię, która jest podstawą konstrukcji wielogłosowej. Dokończono ją do niej inne głosy, zwane kontrapunktującymi. Melodia mogła funkcjonować jako *cantus prius factus*, czyli śpiew powstały wcześniej, zaczerpnięty z różnych źródeł: 1) chorału gregoriańskiego, 2) pieśni świeckiej, 3) chorału protestanckiego, 4) formuł heksachordalnych. *Cantus firmus* mógł również pochodzić z inwencji kompozytora. *Cantus firmus*, „Mała Encyklopedia Muzyki”, Warszawa 1968, s. 155-156.

grzeszności i winy, prośba o Boże miłosierdzie i złożenie nadziei w Bogu. Początkowe słowo „rufe” („wołam”) powierzzone partii chóralnej jest wielokrotnie powtarzaniem wspólnie wołaniem do Boga o wysłuchanie. W części pierwszej zmienia się tempo z *adagio* na *vivace*, co może być wyrazem wielkiego pragnienia bycia wysłuchanym i przyspieszenia Bożego działania. Głosy wokalne i instrumentalne poprzez operowanie naprzemiennie dźwiękiem i pauzą na słowie „Flehens” („błaganie”) odzwierciedlają błaganie, które przybiera figurę westchnienia. Słowo „Stimme” („głos”) repetowane ze zmienną dynamiką jest niejako uporczywym przypominaniem o własnej prośbie (por. Mt 7, 7).

W kantacie dochodzi do połączenia tekstu Starego Testamentu i poetyckiej refleksji nad męką Pańską, która okazuje się jedynym powodem Bożego miłosierdzia i ratunkiem dla człowieka. Środkowa część chóralna jest wyrazem ufności w Panu i oczekiwania na Jego słowo (por. Ps 130, 5). Jej spokojny przebieg, rozdzielający bardziej ożywione części solowe, rozpoczyna się powtarzaniem „Ich harre des Herrn” („W Panu pokładam nadzieję”), po czym następuje krótkie instrumentalne przejście do fugowanej frazy „meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort” („nadzieję żywi moja dusza, oczekuję na Jego słowo”). Część trzecia przybiera postać rzewnego i pełnego ufności wołania, które ujawnia stosunek duszy do Boga. Wyrazowości w tej części dodają jakby niekończące się progresje¹⁴. Ich realizacje wokalne i instrumentalne przez obój i skrzypce motywicznie i figuracyjnie oddają niemal nieskończoną ufność duszy w Bogu.

Czwarta solowa część rozpoczyna się od wprowadzenia instrumentów *basso continuo*, które następnie są jedynymi towarzyszami głosów wokalnych. Dusza ludzka wyraża swoje oczekiwanie na Boga, które przekracza nawet czujność stróży. Jednocześnie brzmi kolejna zwrotka chorału, który zwłaszcza w wykonaniu tenoru brzmi niczym śpiew anielski, wspierający modlitewne wołanie człowieka. Ten przypomina o swojej grzesznej naturze, powodującej smutek i niepokój sumienia. Skarga na temat własnej kondycji przywodzi na myśl oścień dla ciała, który powstrzymywał św. Pawła przed pychą (por. 2 Kor 12, 7). Jedynym ratunkiem okazuje się krew Zbawiciela, w której grzesznik pragnie obmyć się („Und wollte gern im Blute dein; Von Sünden abgewaschen sein”), wspominając starotestamentalne figury Dawida i Manasses.

Piąta część rozpoczyna się kilkukrotnym zawołaniem „Israel” („Izraelu”) w wykonaniu chóru przy akompaniamencie całej orkiestry, po czym następuje żywiołowe dopełnienie zdania „hoffe auf den Herrn” („oczekuj Pana”). Wobec

¹⁴ Progresja (sekwencja) jest środkiem konstrukcyjnym, który polega na kolejnym przenoszeniu do wolnej struktury melodycznej (progresja melodyczna) lub harmonicznego (progresja harmoniczna) o określony interwał w kierunku wznoszącym lub opadającym. W różnym stopniu progresję stosowano we wszystkich epokach historii muzyki, jednak szczególnie w baroku była intensywnie wykorzystywana jako podstawa tzw. snucia motywicznego, polegającego na kolejnych przemianach motywu czołowego. *Progresja*, „Mała Encyklopedia Muzyki”, Warszawa 1968, s. 834-835.

wyrażonej dotychczas grzeszności, to, co pozostaje Izraelowi, to oczekiwać i ufać Panu, który ocali swój lud. Struktura kantaty pozwala wyróżnić zasadę kontrastu wątków ufności i przygnębienia, oczekiwania i stagnacji. Klamrą spinającą całość przekazu jest początkowe wołanie „z głębokości” niejako własnej kondycji i końcowa zachęta „oczekuj”.

W treści kompozycji można odnaleźć elementy luteranśkiej teologii pokory jako części nauki o usprawiedliwieniu. Pokora rozumiana jest przez Lutera nie jako efekt ludzkiego wysiłku, ale jako dzieło Boga w człowieku. Stanowi ona warunek konieczny doświadczenia Jego sprawiedliwości i miłosierdzia¹⁵. Człowiek pokorny jest świadomy swojej grzeszności („Auch ein betrübter Sünder bin”) i prosi o miłosierdzie („Erarm dich mein in solcher Last”). Wie, że Chrystus pokutował za jego grzechy na krzyżu („Dieweil du sie gebüßet hast, Am Holz mit Todesschmerzen”). W ten sposób Bóg uzdalnia człowieka do nawrócenia, które jest rezultatem działania Jego łaski. Pokuta wówczas okazuje się łaską, a nie uciemiężeniem. Podobnie jak Psalm 130, kantata „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir” jest wyrazem poczucia własnej grzeszności i ufności w Boże miłosierdzie oraz stanowi zachętę do oczekiwania Boga w różnych okolicznościach.

3.2 „Himmelskönig, sei willkommen” BWV 182 (1714)

Kompozycja „Królu Niebios, bądź pozdrowion” reprezentuje kantaty weimarskie nowego typu, kiedy Bach miał obowiązek komponowania jednej kantaty miesięcznie. Nowość utworu polega na braku swobodnie wierszowanych recytatywów¹⁶. Muzyka powstała do tekstu poetyckiego S. Francka na podstawie ewangelii Niedzieli Palmowej o męce Pańskiej oraz fragmentu Psalmu 40.

W pierwszej z ośmiu części utworu pojawia się instrumentalna sonata w tempie *grave adagio* o charakterystycznym rytmie punktowanym, która występuje w uwerturze francuskiej, wykonywanej podczas uroczystego wejścia króla do sali operowej¹⁷. Bach zastosował tutaj flet dzióbkowy, który jest przejawem upodobania kompozytora do wyszukanej instrumentacji, zwłaszcza w kantatach powstałych w tym okresie. Flet dołącza do skrzypiec i *basso continuo* w tonacji durowej, co w połączeniu z rytmem niemal przygotowuje radosne okrzyki chóru i oddaje podniosły charakter wjazdu Chrystusa do Jerozolimy.

¹⁵ A. Müller, *Duchowość i mistyka ewangelicka*, „Teologia Praktyczna”, 18 (2017), s. 15.

¹⁶ A. Dürr, *Kantaty*, s. 229-230.

¹⁷ Uwertura to niecykliczna instrumentalna forma muzyczna, która stanowiła wstęp m.in. do opery, oratorium, kantaty lub baletu. Uwertura ukształtowała się w XVII w. Zasadniczo istnieją jej dwa typy: włoska (części: szybka-wolna-szybka) i francuska (wolna-szybka). Podczas wystawiania oper J.B. Lully’ego rozpoczynanych uwerturą francuską miało miejsce uroczyste wejście króla Ludwika XIV do loży. *Uwertura*, „Mała Encyklopedia Muzyki”, Warszawa 1968, s. 1064-66; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989, s. 257.

W drugiej części pojawia się chór, który niczym tłum w świętym mieście wielokrotnie pozdrawia Mesjasza przy żywołowym akompaniamencie orkiestry. Witający nazywają Jezusa królem („Himmelskönig, sei willkommen”) i proszą o zgodę na bycie Jego ludem („Lass auch uns dein Zion sein!”). Słowa te są wyrazem pokory i uznania majestatu Tego, który przybywa w imię Pańskie (por. Mt 21, 9).

Następnie wybrzmiewa krótki recytatyw basu na tle partii *b.c.* z tekstem Psalmu 40, 8-9 („Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben; deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne”), które można w tym miejscu interpretować dwojako. Po pierwsze, autor łączy psalmistę z samym Chrystusem, który wyraża cel swojej publicznej działalności, czyli pełnienie woli Ojca (por. Mt 26, 42). Po drugie, człowiek wyraża swoją gotowość pełnienia woli Bożej.

W czwartej części głos basowy kontynuuje śpiew w postaci dwustrofowej arii przy akompaniamencie wzbogaconym o instrumenty smyczkowe i *b.c.* W pierwszej strofie autor tekstu nawiązuje do tajemnicy wcielenia, do którego skłoniło Syna Bożego wielkie miłowanie („Starkes Lieben”). Ten sam zwrot pojawia się ponownie w strofie drugiej, w której poeta mówi o męce i śmierci Chrystusa powodowanej również wielką miłością. Tonacja durowa tej części skłania słuchacza do radości i wdzięczności za tajemnicę odkupienia, zaś repetycja o wielkiej miłości w wykonaniu głosu basowego oddaje faktyczną siłę owego kochania.

Część piąta zawiera arię głosu altowego przy akompaniamencie fletu dzióbkowego i *b.c.* Tym razem poeta zwraca się do chrześcijan z zachętą do kładzenia się pod stopy Zbawiciela oraz oddawania mu swego ciała, życia i mienia („Leib und Leben und Vermögen”). To wyraźne nawiązanie do gestów tłumów witających Chrystusa w Jerozolimie (por. Mk 11, 8) niejako włącza słuchaczy w wydarzenie biblijne i je aktualizuje. Solista niczym kaznodzieja ogłasza treść Ewangelii, która pod wpływem łaski Bożej i przy zaangażowaniu odbiorcy odnosi w nim swój skutek¹⁸.

W części szóstej pojawia się aria tenoru z *b.c.* w tonacji molowej, w której wybrzmiewa prośba do Jezusa, by pozwolił człowiekowi trwać przy Nim w dobrej i złej doli („Jesu, laß durch Wohl und Weh; Mich auch mit dir ziehen!”). Poeta świadomy swojej słabości, mając w pamięci okrzyki innych: „Ukrzyżuj!”, niejako obawia się własnej zdrady Chrystusa, dlatego prosi o dar męstwa, by nie uciekł spod krzyża („So laß mich nicht fliehen”).

Siódma część zawiera chorał utrzymany w stylu pachelbelowskim, co oznacza imitacyjne przeprowadzenie melodii każdego wersetu w poszczególnych głosach, zanim wybrzmi w długich wartościach w sopranie¹⁹. Kolejne wejścia

¹⁸ J. Twardy, *Aktualizacja słowa Bożego w kaznodziejstwie*, Przemyśl 2009, s. 135-136.

¹⁹ A. Dürr, *Kantaty*, s. 231-232. Bach komponował także opracowania chorałowe oparte na ściślejszej imitacji, czyli kanonie, gdzie również głosy kontrapunktujące były względem siebie w stosunku imitacyjnym. J. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, s. 114.

głosów w tonacji durowej są wielokrotnym wołaniem do Jezusa o zbawczych dla człowieka skutkach Jego męki, która wyłącznie umożliwia osiągnięcie zbawienia („Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude; Deine Wunden, Kron und Hohn; Meines Herzens Weide”). Pocieszenie i pokrzepienie, które przynosi są źródłem nadziei dla duszy, która niemal po płatkach róż wstępuje do nieba („Meine Seel auf Rosen geht”). Nieprzypadkowe może być w tym miejscu nawiązanie do róży, która zajmowała szczególne miejsce w teologii luterańskiej i jako tzw. Róża Lutra symbolizowała reformację, upowszechnianą przez niemieckich poetów i kompozytorów²⁰. Imitacja głosowa w tym miejscu może dotyczyć nie tylko techniki kompozytorskiej, ale obrazować w połączeniu z tekstem wstępowanie człowieka do nieba i stan zbawienia.

W ósmej części, po dotychczasowym rozważaniu męki Pańskiej i jej zbawienych skutków, następuje zachęta skierowana do szerokiego grona odbiorców opisanych zaimkiem „my”. Wniosek, który płynie z refleksji nad tajemnicą odkupienia każe stać się towarzyszem Chrystusa („So lasset uns gehen in Salem der Freuden; Begleitet den König in Lieben und Leiden”). W tym miejscu chór, niczym autor listu do Hebrajczyków, przy akompaniamencie całej orkiestry oznajmia, że Zbawiciel przewodzi, doskonali i otwiera drogę do nieba (por. Hbr 12, 2). Radosny charakter tego momentu podkreśla metrum trójdzielne i tonacja durowa, przy wymownym kontraście tonacji molowej na słowie „Leiden” („cierpienie”). Imitacja zastosowana w wezwaniu „So lasset”, wykonywanym na początku i na końcu tej części, sprawia wrażenie wielokrotnego przynaglenia do pójścia bez zwłoki za Chrystusem.

3.3 „Wo gehest du hin?” BWV 166 (1724)

Kantata pochodzi z początku działalności muzycznej Bacha w Lipsku. Obsada nie obejmuje chóru, a ogranicza się do solistów, oboju, skrzypiec i *b.c.* Utwór składa się z sześciu części, w których nieznany autor tekstu nawiązuje do rozmowy Chrystusa z uczniami na temat Jego odejścia, kiedy mówi On: „Dokąd idziesz?” (J 16, 5). W kantacie słowa Chrystusa zostały powierzone basowi, zwanemu przez to „vox Christi”²¹.

²⁰ Na temat symbolu róży, który Marcin Luter zaprojektował, tak pisał on do Lazarusa Spenglera w liście z 8 lipca 1530 r.: „Pierwszy ma być krzyż – czarny, na tle serca. (...) Serce ma być umieszczone w środku białej róży, pokazywać co przynosi radość, pociechę i ukojenie w wierze (...) Dlatego róża powinna być biała, a nie czerwona, ponieważ kolor biały jest kolorem duchów i wszystkich aniołów. Róża ta znajduje się na błękitnym polu, jako że taka radość ducha i nadzieja oznacza początek radości niebiańskiej w przyszłości. Wokół tego pola umieszczony jest złoty pierścień, ponieważ taka błogość w niebie trwa wiecznie i nie ma końca i kosztowna jest ponad wszelką radość i dobra, tak jak złoto jest najkosztowniejszym metalem szlachetnym”. *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Briefwechsel*, Band 5, Weimar 1934, s. 445.

²¹ A. Dürr, *Kantaty*, s. 275-276.

W pierwszej części przy akompaniamencie oboju, skrzypiec i *b.c.* w tonacji durowej i metrum trójdzielnym kompozytor opracował wyłącznie tytułowe pytanie, niczym cytat z Ewangelii. Z całości kompozycji wynika jednak, że tekst nie jest adresowany do Chrystusa, ale do człowieka i stanowi części refleksji nad celem jego dążeń, przemijaniem i śmiercią. Przewaga tonacji molowych oraz liczne figury retoryczne, m.in. chodzenia („Gehen”) i stania („Stehen”) w postaci odpowiednio wznoszących ruchów gamowych i wytrzymywanych długich wartości, skłaniają do osobistego odczytania treści kantaty i włączenia się w proponowaną refleksję.

W kompozycji dostrzec można kontrasty nastrojów pomiędzy poszczególnymi częściami. Mamy zatem do czynienia z powagą chorału i radością arii, zwłaszcza w tonacji durowej. W części drugiej wybrzmiewa śpiew tenoru, w którym solista wyraża pragnienie zwrócenia się ku niebu, a porzucenia świata („Ich will an den Himmel denken; Und der Welt mein Herz nicht schenken”). Sam przyznaje, jakby na skutek poprzedniego wołania basu, że słyszy stale pytanie: „Dokąd idziesz?”.

W części trzeciej kompozytor umieścił wyłącznie głos sopranowy na tle unisono smyczków i *b.c.*, wykonujący jedną ze strof pieśni „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl” Bartholomäusa Ringwaldta z 1582 r. Stosunkowo skromna faktura i wysoki rejestr powodują wyeksponowanie tekstu, w którym autor prosi Chrystusa o stałość zamiaru dążenia do nieba („Bis dass die Seel aus ihrem Nest; Wird in den Himmel kommen”).

Część czwarta zawiera krótki recytatyw basu na tle *b.c.*, w którym zarówno muzyka, jak i tekst emanują obrazowością przekazu. Szybki opadający pochód gamowy i liczne pauzy odpowiadają zanikającemu deszczowi i barwom świata („Gleichwie die Regenwasser bald verfließen; Und manche Farben leicht verschießen”). Koloratura połączona ze słowem „der Freude” brzmi niczym drwina ze światowych radości. Podwyższony rejestr melodii „sein gewünschtes Glücke blüht” obrazuje chwilowy blask szczęśliwych chwil, które gasną, gdy wybija ostatnia godzina, niczym muzyka na głos „die letzte Stunde schlagen”, zwieńczona akordami subdominanty i dominanty oraz artykulacją *pizzicato* smyczków *b.c.*

W piątej części kompozytor umieścił arię tenoru, w której brzmi już wyraźna przestroga adresowana do człowieka, by ten nie ulegał błogości chwili, ale miał się na baczności („Man nehme sich in acht”). Metrum trójdzielne, tonacja durowa, opadające ruchy gamowe i liczne tryle potęgują nieodparte wrażenie śmiechu ze zmienności okoliczności nawet w ciągu jednego dnia („Vor abends anders werden; Als man am Morgen nicht gedacht”). Tekst kantaty przywołuje na myśl fragmenty psalmów na temat miary wieku człowieka („siedemdziesiąt lub, gdy jesteście mocni, osiemdziesiąt” Ps 90, 10) oraz jego przemijalności niczym trawy lub kwiatu na łące (Ps 103, 15-16).

W szóstej części wybrzmiewa chorał w postaci strofy pieśni „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende” autorstwa Ámilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt z 1686 r. Wyrażna powaga tej chwili wyrażona poprzez zwartą fakturę i tonację molową odpowiada tekstowi, w którym wobec rychłej i nieprzewidzianej śmierci człowiek prosi Boga o miłosierdzie i dobry koniec, przyzywając krwi Chrystusa („Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut: Mach’s nur mit meinem Ende gut!”).

4. „Was willst du dich betrüben” BWV 107 (1724)

Kantata „Czemu się chcesz frasować?” reprezentuje drugi rocznik lipski i jest jedyną z tego zbioru, która zawiera zachowany w całości tekst pieśni kościelnej autorstwa Johanna Heermanna z 1630 r. W związku z tym nazywana jest kantatą chorałową, mimo, że opracowanie chorałowe występuje tylko w pierwszej i ostatniej, siódmej części²². Autor tekstu nawiązał do ewangelii niedzielnej o nakarmieniu czterech tysięcy ludzi przez Chrystusa (por. Mt 15, 32-39).

Kantata rozpoczyna się od pytania, które treścią przypomina psalmowe pytania o powód trwogi duszy ludzkiej oraz zachętę do ufności w Bogu (por. Ps 42, 6. 12). W pierwszej części utworu mowa jest o Emmanuelu, który prowadzi sprawy człowieka i obdarza go pokojem („Er wird gut alles machen; Und fördern deine Sachen. Wie dir’s wird selig sein!”). Utwór odznacza się stosunkowo bogatą obsadą, która oprócz solistów, chóru, instrumentów smyczkowych i *b.c.*, obejmuje róg oraz po dwa oboje miłosne i flety poprzeczne. Pełen zespół wybrzmiewa stopniowo już w pierwszej części w tonacji molowej, w której instrumenty wzmacniają przekaz wokalny z pytaniem „dlaczego?” i zachętą do zdania się na Boga.

W drugiej części na tle obojów miłosnych i *b.c.* występuje recytatyw basu, w który solista zapewnia, że Bóg nie opuszcza człowieka Jemu ufającego. Autor tekstu wyraża realne poczucie okoliczności życia, które nieraz wydają się dziwne i mogą zachwiać relacją człowieka z Bogiem. Jednak nawet wówczas nie należy popadać w rozpacz, gdyż Bóg pośród radości („Mit Freuden”) będzie ratował („retten”) człowieka. Dwa wyszczególnione słowa zostały oparte na rozbudowanych melizmatach, co podkreśla wielkość owej radości i ratunku.

W trzeciej części wybrzmiewa aria basu z towarzyszeniem instrumentów smyczkowych i *b.c.*, w której niezmiennie słyszymy zachętę do bezgranicznego zaufania Bogu. Durowa tonacja, powtórzenia słów oraz liczne zdobienia w postaci długich melizmatów i tryłów skłaniają do radosnego powierzenia się Stwórcy, którego dobrym dla człowieka planom nic nie może przeszkodzić („Was Gott beschlossen hat; Das kann niemand hindern”). Fragment ten przywołuje na myśl

²² Tamże, s. 377-378.

słowa św. Pawła, w których apostoł zapewnia, że nic nie jest w stanie oddzielić człowieka od miłości Boga w Jezusie Chrystusie (por. Rz 8, 38-39).

W czwartej części pojawia się aria tenoru na tle partii *b.c.* Molowa tonacja, metrum trójdzielne, a także żywiołowy akompaniament instrumentów oddają treść tej strofy, w której autor mówi o złości szatana i jego złych zamiarach wobec człowieka, podkreślanych przez długie melizmaty tenoru („Der Satan wollte sich; Dir selbst entgegenstellen; Und toben wider dich”). Musi on jednak pośród własnego szyderstwa ustąpić, gdyż dzieła człowieka strzeże sam Bóg („Denn dein Werk fördert Gott”).

Piąta część zwiiera arię sopranu przy akompaniamentie obojów miłosnych i *b.c.* Spokojny nastrój śpiewu odpowiada strofie poświęconej rządowi Boga i zamysłom Jego woli, które przynoszą człowiekowi prawdziwe szczęście. Słowo „fortreiben” („przeprowadzić”, „zrealizować”) na oznaczenie starań człowieka, które nie odniosą skutku bez Bożego przyzwolenia, zostało zobrazowane przez progresję. Zostaje ona przerwana na słowa o stałości Bożego postanowienia, które musi trwać, przynosząc pożytek stworzeniom. Na słowo „muß” przypada wymowne obniżenie rejestru dla podkreślenia owej konieczności („Was Gott will, das geschicht”).

W szóstej części wybrzmiewa radosna aria tenoru w tonacji durowej przy akompaniamentie skrzypiec, *b.c.* i fletów poprzecznych, które zdecydowanie wyróżniają się i wzmacniają głos wokalny. Niemal taneczna melodyka i rytmika podkreślana przez artykulację fletów oddaje radość pragnienia powierzenia się Bogu. Z tekstu emanuje szczerść i dobrowolność decyzji pełnienia woli Bożej w przekonaniu, że jest ona najlepsza dla człowieka („Sein Will der ist der beste”).

W podobnym tonie przebiega ostatnia część, w której słyszymy chór z pełną obsadą instrumentów. Wersety chorału rozdzielone i wsparte partiami instrumentalnymi zawierają tym razem uwielbienie i prośbę skierowaną bezpośrednio do Boga Trójjedynego, by pozwolił zrealizować wyrażone w poprzedniej części pragnienie („O Vater, Sohn und Geist, (...) Sei immerdar gepreist”).

5. „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust” BWV 170 (1726)

Kantata „O błogi spokoju, o duszy radości” reprezentuje trzeci rocznik lipski. Jest kompozycją złożoną z pięciu części o zwięzłej i skromnej obsadzie, obejmującej jeden głos solowy bez chóru, organy *obbligato*, obój miłosny, instrumenty smyczkowe i *b.c.* Tekst został zaczerpnięty z poezji G.Ch. Lehmsa i stanowi interpretację Jezusowego „Kazania na górze” (Mt 5, 1-7. 28). Mamy zatem do czynienia z muzycznym zwiastowaniem słowa Bożego poprzez odniesienie do ewangelii danej niedzieli. Utwór jest poświęcony pochwalie cnoty i potępieniu grzechu, które zostały sobie wyraźnie przeciwstawione. Ta konfrontacja jest

także obrazem różnicy między sprawiedliwością Boga a sprawiedliwością faryzeuszów, którą Jezus piętnował (por. Mt 5, 20)²³.

Pierwsza część utrzymana jest w tonacji durowej. Solowy tenor, momentami w unisonie z obojem miłosnym, zwraca się do tytułowego spokoju i radości, znamionujących życie w świętości i będących domeną przyszłego zbawienia. Wyznaje, że ma w nich upodobanie i przeznacza im szczególne miejsce w swoim wnętrzu („Drum sollen lauter Tugendgaben; In meinem Herzen Wohnung haben”). Kompozytor poprzez obniżenie rejestru i akord molowy odróżnił zwrot „grzechy piekielne” („Höllensünden) od „jedności nieba” („Himmelseintracht”), gdzie dusza odnajduje pokój i radość. Tę jedność wyeksponował poprzez podwyższenie rejestru i powrót do współbrzmienia durowego.

W drugiej części brzmi molowy recytatyw *secco* tenoru przy akompaniamencie *continua*. Molowe tonacje podkreślają poetycką treść, w której świat jest określony „domem grzechu” („Sündenhaus”) i „pieśni piekielnych” („Höllenslieder”). W kontraście do szatana o ustach pełnych „jadu żmijowego” („Ottergift”) jest Boża miłość i sprawiedliwość, które ratują człowieka, choć ten rozsiewa nienawiść („Feindschaft”) i nogami („mit Füßen”) rani bliźniego.

W trzeciej części słyszymy arię tenoru z towarzyszeniem organów *obbligato* i smyczków. Brak *basso continuo* oznacza, że człowiek utracił życiową podporę, oddalwszy się od Boga. Solista wśród ostrych dysonansów ubolewa nad postawą wielu ludzi o sercach przewrotnych („die verkehrten Herzen”), wspomnianych dwukrotnie niczym refren na początku i na końcu arii, które sprzeciwiają się Bogu i mają uciechę w zemście i nienawiści („an Rach und Haß erfreuen”). Kompozytor wyraził tysiąckrotny ból swego serca („tausend Schmerzen”) w sposób charakterystyczny długą wartością rytmiczną tenoru i repetycją słów. Śpiewak pyta Boga, co myśli o ludziach, gdy ci „tak bezczelnie śmieją się” („so frech verlacht”). Tekst ten przypomina niewierność i zatwardziałość Izraela, która była wielokrotnie przedmiotem ubolewania proroków (por. Ez 20, 12-17; Jr 2, 11-13) czy samego Chrystusa (por. Łk 13, 34).

W czwartej części pojawia się ponownie recytatyw tenoru przy akompaniamencie smyczków i *b.c.* W tonacji durowej wybrzmiewają pytania o sens dłuższego przebywania na ziemi, skoro odpowiedzią na miłość bywa nienawiść i umęczenie („Wenn man nur Hass und Ungemach; Vor seine Liebe sieht”). Skoro jednak Chrystus nakazuje miłować nieprzyjaciół (por. Mt 5, 44), człowiek pragnie odwrócić się od gniewu i złości, by złączyć się z Bogiem, który jest miłością („Und wünscht allein bei Gott zu leben; Der selbst die Liebe heißt”).

W ostatniej części brzmi aria tenoru, w której znużony życiem ziemskim człowiek („Mir ekelt mehr zu leben”), wielokrotnie prosi Jezusa, by zabrał go do sie-

²³ Tamże, s. 368-369.

bie („Drum nimm mich, Jesu, hin!“). Żywiołowy akompaniament całej orkiestry, w którym wyróżnia się figuracyjna partia organów, potęguje radosne pragnienie zjednoczenia z Bogiem. Molowe brzmienie słów o ucisku spowodowanym przez grzech („Mir graut vor allen Sünden”), rekompensują durowe akordy prośby kierowanej do Jezusa, by znaleźć owo mieszkanie, gdzie wyłącznie panuje prawdziwy pokój („Wo selbst ich ruhig bin”). Niebiański „Wohnhaus” występuje tutaj niejako w opozycji do wspomnianego piekielnego „Sündenhaus”, od którego tylko Bóg może wybawić.

Zakończenie

Kantaty kościelne Jana Sebastiana Bacha stanowią bogactwo nie tylko w zakresie muzykologii czy literaturoznawstwa, ale również teologii. Oparte na tekstach Pisma Świętego i poezji nadal mogą być formą przekazywania i przyjmowania treści objawienia Bożego, a także sprzyjać modlitwie. Samego kompozytora można określić mianem „artysty biblijnego” i „współpatrzącego z Bogiem”, który tworzy z potrzeby i żarliwości serca oraz niejako reprezentuje wspólnotę wierzących²⁴.

To, co jest charakterystyczne w kantatach kościelnych Bacha, to wyraźne przeciwstawienie cnoty i grzechu, nieba i piekła, łaskawości i sprawiedliwości Boga oraz zatwardziałości i niesprawiedliwości człowieka. Autor tekstu często powołuje się na zasługi męki i śmierci Chrystusa, upatrując w nich jedynego ratunku dla siebie. Utwory przepojone są skrajnymi uczuciami i postawami, takimi jak: radość i smutek, nadzieja i rozpacz, rezygnacja i determinacja. W kompozycjach lipskiego kantora zachwycać może współdziałanie słowa i dźwięku, które w najwyższym stopniu obrazuje ideę barokowej retoryki muzycznej²⁵.

Duchowość, która wyłania się z dzieł Bacha jest charakterystyczna dla protestantyzmu w ogóle, a zatem oparta na teologii Lutera, którego melodie kompozytor wykorzystywał np. w swoich preludiach chorałowych. Do tematów, które można wyróżnić należą m.in.: chrystocentryzm, Biblia i modlitwa wspólnotowa²⁶. Chrystus jest ukazany jako łaskawy Odkupiciel, którego śmierć jest powodem Bożego zmiłowania i źródłem nadziei dla grzesznika. Zbawiciel jest bliski człowiekowi i dlatego może on z Nim nawiązać relację. Biblia przedstawiana jest jako źródło Bożego objawienia, dzięki któremu człowiek może Boga znać i kochać. Dlatego słowo Boże w niej zawarte należy stale zwiastować dla jego urzeczywistnienia się w życiu człowieka. Dzięki temu może on poznać również wła-

²⁴ S. Dąbek, *Współczesna muzyka religijna. Uwarunkowania i aspekt duchowy*, „Ethos” 19 (2006) nr 1/2, s. 76-77.

²⁵ P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, „Zeszyt Naukowy Filii AMFC” 2 (2003), s. 9.

²⁶ C. Brovetto, L. Mezzadri, F. Ferrario, P. Ricca, *Historia duchowości*, t. 5, *Duchowość chrześcijańska czasów nowożytnych*, Kraków 2005, s. 405-411.

sną kondycję, by zwrócić się do Stwórcy i Odkupiciela. Modlitwa wspólnotowa jest najważniejszą w luteranizmie postugą po głoszeniu słowa Bożego. Jej szczególną formą była wieczerza Pańska, którą Luter pozbawił wprawdzie znaczenia ofiary, ale przypisywał jej funkcję zbawczą. Reformator zabiegał, aby modlitwa była oparta na Biblii i katechizmie, dlatego popularne we wspólnotach luterskich stały się modlitewniki i śpiewniki z wczesnochrześcijańskimi hymnami i nowymi pieśniami, nawiązującymi do tekstów biblijnych²⁷.

W XVII w. pojawiły się w ramach protestantyzmu próby odnowienia życia religijnego i zmian zapoczątkowanych przez Lutera. Najbardziej wyraźnym przykładem takiej próby był pietyzm, którego nazwa pochodzi od dzieła pt. „*Pia desideria*” z 1675 r. autorstwa niemieckiego teologa luterskiego Ph.J. Spenera, najważniejszego przedstawiciela tego nurtu. Wśród nowych postulatów, które wpłynęły na duchowość protestantyzmu epoki baroku znalazły się m.in.: pogłębienie znajomości Pisma Świętego, podkreślenie kapłaństwa powszechnego wiernych w jednym kulcie życia codziennego, pogłębienie aspektu praktycznego chrześcijaństwa przez realizację przykazania miłości oraz odnowa głoszenia w perspektywie rozwoju życia wewnętrznego²⁸.

Powyższe tematy znalazły odzwierciedlenie w sztuce muzycznej uprawianej przez Bacha w służbie liturgii. Odpowiednie formy i gatunki muzyczne były przez kompozytora traktowane świadomie jako środki, służące przekazywaniu treści Bożego objawienia oraz realizowaniu postulatów reformacji. Należały do nich: cytat biblijny, trop, pieśń kościelna, recytatyw, aria *da capo*, koncert, monodia akompaniowana, opracowanie *cantus firmus*, a szczególnie pieśni kościelnej. Szczególnym przykładem współdziałania muzyki i słowa w duchu protestantyzmu było wykonywanie kantaty kościelnej oraz głoszenia kazania w oparciu o tę samą pieśń kościelną podczas jednego nabożeństwa²⁹. Tradycja ta została zapoczątkowana jeszcze przed Bachem, jednak kompozytor pozostał jej wierny, wykorzystując w kantatach tekst pieśni kościelnej częściowo lub w całości.

Odkrywanie duchowości w utworach lipskiego kantora wymaga aktywnego zaangażowania w sztukę, które oznacza rzetelne poznawanie danego repertuaru i słuchanie np. z tekstem kantaty w rękę³⁰. Z pewnością pożyteczna nie tylko dla rozumienia, ale także dla swoistego przeżywania omawianego repertuaru byłaby podstawowa znajomość założeń ówczesnej retoryki muzycznej.

Dzieła Bacha powstawały jako akt jego osobistej pobożności, znajdując zastosowanie w liturgii. Te dwa czynniki sprawiają, że w ogóle możemy mówić

²⁷ J. Misiurek, *Protestancka duchowość, w: Leksykon duchowości katolickiej*, M. Chmielewski (red.), Lublin-Kraków 2002, s. 718.

²⁸ C. Brovotto, L. Mezzadri, F. Ferrario, P. Ricca, *Historia duchowości*, s. 455-456.

²⁹ A. Dürr, *Kantaty*, s. 24.

³⁰ S. Wargacki, *Duchowość w kulturze ponowoczesnej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 59 (2016) nr 4 (236), s. 40.

o duchowości jego kantat kościelnych, nie ograniczając się tylko do wymiaru artystycznego. Jednak kompozycje Jana Sebastiana należą do tego typu utworów, które nie mieszczą się wyłącznie w kategorii ekspresji wewnętrznego świata artysty³¹. Dzieła muzyczne w tym przypadku, dzięki wysokiemu poziomowi artystycznemu i głębi przesłania teologicznego, stają się narzędziem czy przestrzenią doświadczenia religijnego³². Zarówno dla tego, kto wierzy w Jezusa Chrystusa, jak i tego, kto w Niego nie wierzy, kantaty kościelne Bacha mogą okazać się doświadczeniem tajemnicy i formą poszukiwania tego, co zakryte. Jego kompozycje, oddziałując na duszę, ciało, intelekt, a nawet wolę, rozbudzają sferę duchową człowieka zarówno w budynku kościoła, jak i poza nim³³. Z pewnością nie w takim stopniu jak liturgia, której owe dzieła nie zastępują, jednak mogą do niej prowadzić i czynić jej przeżywanie bardziej owocnym. Wreszcie w pewnym stopniu mogą przyczynić się do decyzji zwrócenia się ku Bogu i reinterpretowania własnego życia³⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Bramorski J., *Teologiczno-estetyczne wyznaczniki sakralności dzieła muzycznego*, „Pro Musica Sacra” 11 (2013), s. 11-22.
- Brovetto C., Mezzadri L., Ferrario F., Ricca P., *Historia duchowości*, t. 5, *Duchowość chrześcijańska czasów nowożytnych*, Kraków 2005.
- Cantus firmus*, „Mała Encyklopedia Muzyki”, Warszawa 1968, s. 155-156.
- Chomiński J., *Fuga*, „Mała Encyklopedia Muzyki”, Warszawa 1968, s. 329-333.
- Chomiński J., *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, *Od XVII do XX wieku*, Kraków 1990.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 3, *Pieśń*, Kraków 1974.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 5, *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989.
- Chrzanowski D., *Zwiastowanie Słowa Bożego w świetle dokumentów Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w RP*, „Roczniki Teologiczne” 64 (2017) nr 12, s. 19-30.
- D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Briefwechsel*, Band 5, Weimar 1934.
- Dąbek S., *Współczesna muzyka religijna. Uwarunkowania i aspekt duchowy*, „Ethos” 19 (2006) nr 1/2, s. 76-86.
- Dürr A., *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. Teske, Lublin 2004.

³¹ J. Bramorski, *Teologiczno-estetyczne wyznaczniki sakralności dzieła muzycznego*, „Pro Musica Sacra” 11 (2013), s. 15.

³² M. Jędrzejski, *Nowa ewangelizacja w nauczaniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Lublin 2021, s. 187.

³³ M. Szyszkowska, *Wolność, nieskończoność, wzniosłość: przestrzeń duchowa w doświadczeniu muzyki religijnej w perspektywie fenomenologicznej*, „Pro Musica Sacra” 18 (2020), s. 21.

³⁴ K. Kiwała, *Muzyka i świętość. Rekonesans*, „Ethos” 27 (2014) nr 1 (105), s. 199.

- Jędrzejski M., *Nowa ewangelizacja w nauczaniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Lublin 2021.
- Katolicki Komentarz Biblijny*, red. W. Chrostowski, Warszawa 2001.
- Kiwała K., *Muzyka i świętość. Rekonesans*, „Ethos” 27 (2014) nr 1 (105), s. 195-213.
- Korpanty K., *Teksty religijnych kantat Jana Sebastiana Bacha i źródła ich inspiracji Religijna poezja kantatowa Picandra*, „Młoda Muzykologia” 1 (2008), s. 62-78.
- Lucke W., *Wir glauben all an einen Gott*, [w:] *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Band 35, Weimar 1923, s. 172-177.
- Misiurek J., *Protestancka duchowość*, w: *Leksykon duchowości katolickiej*, M. Chmielewski (red.), Lublin-Kraków 2002, s. 718-719.
- Müller A., *Duchowość i mistyka ewangelicka*, „Teologia Praktyczna” 18 (2017), s. 7-23.
- Petzoldt M., *Bach-Kommentar. Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Band 1-4, Stuttgart 2004-2019.
- Progresja*, „Mała Encyklopedia Muzyki”, Warszawa 1968, s. 834-835.
- Rzechowska-Klauza G., *Fuga*, „Encyklopedia Katolicka”, t. V, Lublin 1989, kol. 749.
- Szyszkowska M., *Wolność, nieskończoność, wzniosłość: przestrzeń duchowa w doświadczaniu muzyki religijnej w perspektywie fenomenologicznej*, „Pro Musica Sacra” 18 (2020), s. 9-26.
- Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. Teske, A. Teske, Lublin 2004.
- Twardy J., *Aktualizacja słowa Bożego w kaznodziejstwie*, Przemyśl 2009.
- Wargacki S., *Duchowość w kulturze ponowoczesnej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 59 (2016) nr 4 (236), s. 27-51.
- Wiśniewski P., *Tropy*, „Encyklopedia Katolicka”, t. XIX, Lublin 2013, kol. 1045.
- Witczyk H., *Psalm 137 w kantacie «An Wasserflüssen Babylon» Jana Sebastiana Bacha i w arii «Va, pensiero» Giuseppe Verdiego*, [w:] *Biblia kodem kulturowym Europy*, red. S. Szymik, „Analecta Biblica Lublinensia” 9, Lublin 2013, s. 11-21.
- Wolff Ch., *Die Welt der Bach-Kantaten, Band 1-3*, Stuttgart-Kassel 1996-1998.
- Wójcik D., *ABC form muzycznych*, Kraków 2006.
- Zawistowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, „Zeszyt Naukowy Filii AMFC” 2 (2003), s. 1-29.