

# Z dawnego świata do globalnej wioski.

## O kantatach Jana Sebastiana Bacha

Jerzy Wiśniewski

Pamięci Profesora Franciszka Wesołowskiego  
(1914–2007) – nauczyciela muzyki dawnej

Elias Gottlob Haussman **J.S. Bach** (1748)  
ze zbiorów William H. Scheide, Princeton, New Jersey



Zainteresowanie kantatami Bacha, wzrastające od przynajmniej 20 lat w Europie i rozszerzające się powoli na inne kontynenty, jest zjawiskiem intrygującym zarówno postronnych obserwatorów, jak i miłośników muzyki klasycznej. Pytań stawianych przez jednych i drugich może być wiele, bo też współczesna „kariera” kantat jest rzeczywiście zagadkowa i być może doczeka się kiedyś osobnych studiów. Ale równie zagadkowe okazują się po prostu one same. Czym są? Czym są dziś?

„W porównaniu z kantatami wszystko, co Bach poza tym stworzył, wydaje się niemal tylko dodatkiem. Dopóki z jego utworów religijnych wchodzi między ludzi jedynie pasje, Msza oraz Oratorium na Boże Narodzenie, nie można twierdzić, że cały Bach jest znowu nasz. Nie jest jeszcze znany – dopiero będzie”. Z przytoczonej tu i wciąż aktualnej wypowiedzi Alberta Schweitzaera, sformułowanej przed 100 laty w jego słynnej monografii o Bachu<sup>1</sup>, warto poświęcić uwagę dwu stwierdzeniom.

Pierwsze, zawarte w zdaniu początkowym, podważa stereotypowe ujęcia kompozytorskiego dorobku Bacha, bulwersując niejednego dzisiejszego melomana: czy naprawdę wszystkie te słynne preludia i fugi, te partity, suity, sonaty i koncerty – to zaledwie „dodatki” do w większości nieznanymi, starodawnych kantat?

<sup>1</sup> Schweitzer A., **Johann Sebastian Bach**, Lipsk 1908; III wyd. polskie: **Jan Sebastian Bach**, przekł. Kurecka M. i Wirpsza W., Warszawa 2009, s. 198.



Prowokacyjna teza Schweitzera każe się zastanowić nad znaczeniem tych utworów w Bachowskiej spuściźnie. Czy rzeczywiście można je uznać za jej sedno? W katalogu dzieł kompozytora wypełniają wiele rubryk, choć skądinąd wiadomo, że 200 kantat kościelnych, zachowanych do dziś, stanowi prawdopodobnie tylko trzy piąte ich kompletnej liczby. Jednak to nie kwestie statystyczne są tu istotą rzeczy. Wśród tych interpretacyjnie niełatwych utworów, zawierających wyszukane rozwiązania formalne, wykorzystujących rozmaite obsady instrumentów i obfitujących w technicznie karkołomne partie głosów wokalnych, trudno po prostu wskazać kompozycje nieudane czy przeciętne. Bach dążył do nadania im jak najwyższej wartości artystycznej. Osiągał to zresztą w zdumiewających okolicznościach: skomponowanie (oraz przećwiczenie z muzykami) każdej kantaty, przeznaczonej na niedzielę, liturgiczne święto czy okolicznościową uroczystość (np. na inaugurację prac nowej rady miejskiej albo pogrzeb ważnej osoby), zajmowało mu – na przykład we wczesnych latach lipskich – zaledwie tydzień. Ta twórcza determinacja wynikała na pewno z jego ambicji i wiary we własne możliwości. Była także następstwem przekonań dotyczących funkcji i znaczenia muzyki. Bach uważał, że jej głównym celem – i motywacją tworzenia – jest chwalenie Boga oraz dostarczanie wytnienia ludzkiemu umysłowi. Co więcej – był przekonany, że muzyka intencjonalnie powierzona Bogu może pośredniczyć w udzielaniu człowiekowi Jego łaski. Na marginesie jednej ze stron swego luteranśkiej Biblii zanotował: „Tam, gdzie jest nabożna muzyka, Bóg w swej łasce jest zawsze obecny”. Inskrypcje na manuskryptach jego kantat – *Deo Soli Gloria* (DSG) – „Bogu Jedynemu Chwała” – nie są zatem konwencjonalnymi deklaracjami, podszytymi dewocją, ale szczerymi wyznaniem człowieka głębokiej wiary. Bach był przy tym świadomy

jeszcze innego zadania, które było wpisane w tworzenie muzyki o religijnej funkcji. Kantata w liturgii Kościoła luteranśkiego, wykonywana po Ewangelii, odgrywała rolę „muzycznego kazania” – była pierwszym komentarzem do biblijnych czytań, jakiego słuchali zgromadzeni na nabożeństwie wierni. Bach wiedział, że będąc jej kompozytorem, współuczestniczy w głoszeniu Słowa Bożego – staje się interpretatorem Biblii i niezależnym „kaznodzieją”. Jego kantaty były zatem muzycznymi „przemowami”, zawierającymi teologiczno-moralne przesłanie, którego wykładnią – w poszczególnych ogniwach tych kompozycji – stawały się zarówno słowa, jak i dźwięki, ilustrujące i dopełniające werbalne treści. W ten sposób Bach wypracowywał własny, retoryczno-muzyczny „język”, służący do wyrażania teologicznych prawd i tajemnic. Ten symboliczny „kod” znalazł zastosowanie w jego pasjach oraz w Mszy h-moll, która – ukończona w ostatnich latach życia kompozytora – stała się traktatem o możliwościach i sposobach muzycznego opracowania słów niosących religijne treści. Tworzone na co dzień kantaty były zatem dla Bacha laboratorium artystycznych środków – najpełniej wykorzystanych w monumentalnych dziełach wokalnych, dziś uznawanych za emblematyczne dla jego twórczości. Wiele elementów tego „języka” funkcjonuje również w jego kompozycjach instrumentalnych (co zauważają badacze). Nie ma zatem przesady w twierdzeniu, że kantaty stanowią trzon kompozytorskiej spuścizny Bacha; żeby się o tym przekonać, trzeba jednak te utwory zacząć poznawać. I właśnie tę kwestię za szczególnie ważną uznał Schweitzer.

Jego druga, zachowująca aktualność teza głosi, że obraz Bachowskiej twórczości, funkcjonujący w umysłach odbiorców, bez kantat będzie zawsze ułomny. I tym razem niejednym miłośnik instrumentalnych i wokalnych arcydzieł Bacha, wykonywanych na koncertach i nagrywa-

nych na płyty, nie będzie krył zdziwienia: czy rzeczywiście nieznamość tych utworów uniemożliwia dotarcie do prawdy o Bachowskim dziele? Sugestie Schweitzera nie pozostawiają wątpliwości. Trudno pomijać kantaty, poznawszy ich znaczenie w twórczości Bacha. Niezrozumiały i nierozsądny byłby brak zaciekawienia zawartą w nich, a niepoznaną dotąd muzyką. W dziełach tych ukrywa się wiele niezwykłych brzmień, niebanalnych melodii, fascynujących pomysłów konstrukcyjnych. Wolno ponadto przypuszczać, że inne kompozycje Bacha – w świetle kantat – mogą odsłonić nieznanie wcześniej szczegóły, jeszcze bardziej intrygując i pociągając; wkroczenie bowiem w nowy obszar twórczości każdego artysty stanowi zawsze okazję do zmiany spojrzenia na jego pozostałe utwory. Kontakt z kantatami Bacha jest również spotkaniem z duchowością kompozytora, zakorzenioną w jego niezachwianej, ewangelicznej wierze, w surowej luterańskiej religijności i w pełnej zmysłowych, ekspresyjno-dramatycznych form kulturze baroku. Jest zatem spotkaniem z utrwalonym w słowach i dźwiękach obrazem człowieka innej epoki – z wizerunkiem, który może się okazać zaskakująco czytelny i zrozumiały także dla ludzi dnia dzisiejszego, umiających dostrzec w nim własne rysy.

♦

Współcześnie „muzyczne kazania” Bacha wymagają specyficznej „praktyki odbioru”. Najbardziej rozpowszechniony – i przecież dobry (lecz czy na pewno uniwersalny?) – afektywno-estetyczny sposób słuchania muzyki może się okazywać w wypadku kantat po prostu niewystarczający. Ich zrozumienie jest niemożliwe bez rekonstruowania religijno-kulturowego kontekstu, w jakim funkcjonowały w epoce

kompozytora. Kantaty nie przemówią „pełnym głosem”, jeśli pomijać ich teksty i nie zważać na sensy zawarte w biblijnych czytaniach, które stanowiły punkt wyjścia w ich genezie. Nie odsłonią również swych symbolicznych struktur, jeśli słucha się ich nie dość analitycznie; nie poruszają, jeśli odbiorcą nie kieruje ciekawość i otwartość na rzeczy nowe. Te ostatnie wymagania płyną wprost ze specyfiki sztuki Bacha, w której nastąpiło jedyne w swoim rodzaju, pełne i proste zespolenie elementów intelektualnych z emocjonalnymi.

W wędrówce przez „kraj” Bachowskich kantat pierwszym „przewodnikiem” może być sam Albert Schweitzer, który dziełom wokalnemu lipskiego kantora poświęcił kilkaset stron swojej monografii. Następnym powinien się stać Alfred Dürr, autor wydanego także w Polsce, nowoczesnego kompendium wiedzy o kantatach Bacha, zawierającego ich teksty i analizy (Kantaty Jana Sebastiana Bacha, tłum. Andrzej A. Teske, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2004). Kolejnymi można uczynić dwu polskich profesjonalnych popularyzatorów twórczości Bacha: Bohdana Pocięja (autora książek: *Bach – muzyka i wielkość*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972 oraz *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995) i Mirosława Perza (autora radiowego cyklu 200 kantat Jana Sebastiana Bacha, zrealizowanego w pierwszej połowie lat 90. ubiegłego wieku, a obecnie niestety niepowtarzanego).

Wędrówka po ścieżkach tej „krajiny” nie będzie wszakże możliwa bez muzycznych eksploratorów dorobku Bacha – współczesnych dyrygentów wykonujących ze swoimi zespołami i solistami właśnie (lub przede wszystkim) kantaty – dbających o stylowość tych realizacji oraz respektujących reguły dawnych praktyk wokalnych i instrumentalnych. Dzisiejsza dostępność +

kantat – nieporównywalnie lepsza niż w czasach Schweitzera – jest nie tyle rezultatem prezentacji tych kompozycji na koncertach, ile raczej następstwem licznych rejestracji fonograficznych (choć do lat 70. XX wieku w zasadzie nie istniały ich „historycznie poinformowane” realizacje). Te nagrania umożliwiają dzisiejszemu słuchaczowi poznawanie kantat w komfortowym skupieniu oraz – jak nigdy przedtem – w pojedynkę, na osobności, z możliwością szybkiego powrotu do wybranych fragmentów.

Chronologiczną listę najważniejszych realizatorów stylowych wykonań Bachowskich kantat otwierają Nikolaus Harnoncourt i Gustav Leonhardt, którzy ze swoimi zespołami instrumentalnymi (Concentus Musicus Wien i Leonhardt Consort), chórami (m.in. Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Tölzer Knabenchor, Collegium Vocale Gent) i solistami dokonali kompletnego nagrania tych kompozycji w latach 1967–1988 (dla wytwórni Teldec). Od roku 1987 wybrane kantaty Bacha nagrywał Philippe Herreweghe – z solistami, chórem i orkiestrą Collegium Vocale Gent i zespołem La Chapelle Royale, rejestrując do dziś 53 utwory na 20 kompaktach (dla Virgin Classics i Harmonia Mundi France). Druga kompletna edycja kantat powstała w latach 1999–2000 z nagrań koncertowych Holland Boys Choir i Netherlands Bach Collegium pod dyrekcją Pietera Jana Leusinka (dla wytwórni Brilliant Classics). Trzecia została zrealizowana przez Tona Koopmana i jego Amsterdam Baroque Orchestra and Choir w latach 1995–2006 (prace rozpoczęto w wytwórni Erato, a sfinalizowano w Challenge Classics). Obecnie na ukończeniu są dwie kolejne, kompletne edycje: realizacja Johna Eliota Gardinera – kierującego zespołami The Monteverdi Choir i English Baroque Soloists – zainicjowana pojedynczymi nagraniami w pierwszej połowie lat 90. XX wieku (dla Ar-

chiv Produktion), a następnie rozwinięta po roku 2000 w spektakularny cykl The Bach Cantata Pilgrimage Recordings (w wytwórni Soli Deo Gloria), oraz perfekcyjna rejestracja japońska, której przewodzi Masaaki Suzuki, dokonywana od roku 1995 przez solistów, chór i orkiestrę Bach Collegium Japan (dla wytwórni BIS). W ostatnich latach (od roku 2005) nagrywanie dwu antologii Bachowskich kantat kościelnych – ułożonych według porządku roku liturgicznego (i wykonywanych w pojedynczej obsadzie głosów wokalnych) – rozpoczęli: Sigiswald Kuijken z La Petite Bande (dla wytwórni Accent) i Eric Milnes z zespołem Montreal Baroque (dla kanadyjskiej wytwórni Atma). Fonograficzne realizacje kantat Bacha na początku XXI wieku przestały być zatem domeną Europejczyków i są dokonywane – zresztą z bardzo dobrymi rezultatami artystycznymi – także na antypodach. Liczba stylowych nagrań kantat na przestrzeni ostatnich 20 lat sukcesywnie się powiększała – i nic nie wskazuje, by proces ten miał ulec zahamowaniu. Aktywność realizatorów tych przedsięwzięć zapewne zachwyciłaby Schweitzera, który głosił, że Bach może być poznany dopiero wtedy, gdy kantaty „wchodzą między ludzi”.

Dzisiejszy słuchacz muzyki może zatem odkrywać kantaty, wybierając ich wielorakie, stylowe interpretacje. Edycje kompletne stwarzają możliwość studiowania tych utworów według dowolnie ustalonego porządku. Można więc poznawać je „chronologicznie” – według dat powstania, przechodząc przez cztery okresy twórczości kantatowej Bacha: wczesny, weimarski, kötheński i lipski, który obejmuje trzy kompletne roczniki, fragmenty dwu niezachowanych oraz szereg utworów rozproszonych (wczesne kantaty reprezentują tzw. dawny wzorzec, natomiast w okresie weimarskim Bach zaczął je tworzyć według nowego pomysłu konstrukcyjnego, wypracowanego przez

Erdmanna Neumeistra). Można też słuchać ich „liturgicznie” – zgodnie z przeznaczeniem na poszczególne niedziele, święta i inne uroczystości, np. od adwentu, poprzez Boże Narodzenie, Nowy Rok, Epifanię, Wielkanoc, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, uroczystość Świętej Trójcy, aż po Święto Reformacji i ostatnią niedzielę roku liturgicznego; oraz „tematycznie” – według dominujących w ich treści wątków i motywów, dostrzegając przy tej okazji nieliczne kantaty świeckie – mitologiczne czy weselne. Można także przyjmować zupełnie dowolne sposoby: kierować się właściwościami obsady wokalne lub instrumentalnej (i wyodrębnić np. kantaty sopranowe, altowe, basowe, fletowe, obojowe czy organowe) albo wybierać te kompozycje, w których Bach stosował różne gatunki i formy muzyczne (np. uwertury francuskie, chóralne fugi, chaconne). W końcu można nawet wyławiać z kantat instrumentalne sinfonie, by podziwiać piękno właśnie tych fragmentów, które – w większości – są wyjątkami z zaginionych koncertów Bacha.

♦

Dobry sposób na zainicjowanie podróży przez świat Bachowskich kantat prawdopodobnie nie istnieje. Zwykle fascynacja tym kompozytorem rozpoczyna się od spotkania z jego utworami klawiszowymi – organowymi (toccatami, preludiami, fugami, chorałami) i klawesynowymi (preludiami i fugami ze zbiorów *Das Wohltemperierte Klavier* oraz partitami) albo z koncertami instrumentalnymi (skrzypcowymi czy „brandenburskimi”). Bywa i tak, że przyciąga on przede wszystkim swoimi późnymi, spekulatywnymi dziełami – Wariacjami Goldbergowskimi, Ofiarą muzyczną (*Musikalisches Opfer*) czy Sztuką fugi (*Die Kunst de Fuge*). Tak było i w moim wypadku: „Bach instrumen-

talny” wystarczał, by odczuwać satysfakcję i radość z odnalezienia artysty, którego dzieła będzie można zgłębiać po wielekroć i bez znużenia. Jego kantaty pozostawały dla mnie przez długi czas utworami nieprzystępnymi i nieatrakcyjnymi. Podobnie było z pasjami. Spośród dzieł wokalnych najwcześniej przykuły moją uwagę msze (najpierw te „małe”, luterzańskie, potem ta „wielka” – h-moll) oraz Magnificat.

Kiedy blisko 30 lat temu odkrywałem nowe, zniewalające brzmienia stylowych interpretacji muzyki baroku – tworzone z pomocą oryginalnego, historycznego instrumentarium – zetknąłem się także z nagraniami kilku kantat pod dyktando Nikolausa Harnoncourta. Nie zmniejszyły one jednak mojej rezerwy wobec wokalnych kompozycji Bacha. Analizując ten fakt po latach, przypuszczam, że przyczynił się do tego w głównej mierze specyficzny koloryt interpretacji Harnoncourta: nagrania dokonano w „niekościelnej” przestrzeni, co utworom ujmowało sakralnego klimatu, głosy chłopięce w chórze były przeforsowane (i na ogół brzmiały nieczysto), a instrumenty odzywały się nazbyt „ludycznie” i „zmysłowo”. Dziś dla tych nagrań miałbym chyba więcej tolerancji. Środki wyrazu bowiem w nich zastosowane były „usprawiedliwione” niewprawną techniką niektórych wykonawców (wszak byli to prekursorzy tego typu interpretacji), a ponadto mieściły się w barokowej estetyce, dopuszczającej ekspresjonistyczne skrajności, groteskę i mieszanie sacrum z profanum. W przełamywaniu dystansu do kantat Bacha miało znaczenie kilka późniejszych epizodów. Najpierw moją uwagę zwróciła – nadana kiedyś w radiowej audycji – kantata BWV 51 *Jauchzet Gott in allen Landen* z brawurowymi partiami sopranu i trąbki, w wykonaniu Emmy Kirkby, Crispiana Steele-Perkinsa oraz zespołu *English Baroque Soloists* pod dyktando Johna Eliota Gardinera. Spektakularne dialogi sopranistki i trąbaczki, wpadające w ucho melodie, zmieniające się płynnie +



z części na część nastroj (od ekstatycznej radości, przez liryczną medytację, po uroczyście wyrażany hołd) – tego nie można było łatwo zapamiętać. Podziw i zdumienie potęgowała świadomość, jak karkołomne są obie partie solowe w tym utworze, usytuowane wręcz na granicy ludzkich możliwości. Dziś mógłbym dopisać do tamtych wrażeń patetyczną refleksję, że oto doskonałość – boska i absolutna – chcąc się urzeczywistnić, rozsada formy, przekracza je i ustanawia od nowa. Ale po latach pojawiają się wątpliwości. Interpretacja poprowadzona przez Gardinera właśnie ze względu na swoje „graniczne” własności – zbyt szybkie tempa i zmęczenie słyszane w głosie legendarnej Emmy Kirkby – wprawia raczej w zakłopotanie. Jednak przeszło 20 lat temu nagranie to zmniejszyło znacznie mój emocjonalny opór wobec kantatowej twórczości Bacha. Wtedy też bardzo ważne okazało się odkrycie (związane początkowo z odbiorem Mszy h-moll), że kluczem do zrozumienia wokalnych utworów Bacha jest skupienie uwagi na relacji pomiędzy

tekstem (słowem) a muzyką. Było więc jasne, że libretta kantat wymagają zarówno studiów w oryginale, jak i tłumaczeń. Pamiętam, że amatorskim pracom, podejmowanym z uporem, by docierać do znaczeń słów muzycznie opracowywanych przez Bacha i poznawać sens retoryczno-muzycznych figur, towarzyszyło podekscytowanie właściwe tym, którzy znaleźli w końcu miejsce w gronie wtajemniczonych. Dziś – szczęśliwie – polskie przekłady tekstów wszystkich kantat Bacha (dokonane przez Armina i Andrzeja A. Teske) są dostępne jako dodatek do książki Alfreda Dürra; zgłębianie warstwy słownej każdej z tych kompozycji może być już prostą, pozbawioną heroizmu czynnością, stając się naturalnym elementem poznawania sztuki Bacha. Pierwszymi kantatami, słuchanymi przeze mnie z tekstem (i nutami) w dłoni, były kolejne ogniwa Oratorium na Boże Narodzenie BWV 248 (w realizacji Johna Eliota Gardinera) oraz Actus tragicus BWV 106 (w wykonaniu The Bach Ensemble pod dyrekcją Joshuy Rifkina). Kantatowa twór-



czość Bacha wreszcie została „oswojona”. Lista kolejno odkrywanych przeze mnie kantat pokrywa się z programami płyt, do których uzyskiwałem dostęp w ciągu następnych lat. Słuchałem przede wszystkim interpretacji zrealizowanych przez Philippe’a Herreweghe’a, pozwalając się oczarować ich „mystyczną” atmosferą i zarazem dostrzegając, że to właśnie słowo stanowi dla tego artysty fundament wykonawstwa dzieł Bacha. Mogłem zatem bez większych zastrzeżeń powierzyć się takiemu „przewodnictwu”. Jego wczesne kantatowe nagrania (zrealizowane na początku lat 90. XX wieku), choć niepozbawione usterek technicznych czy niedociągnięć obsadowych, z wpływem czasu nie straciły swego czaru. Nie brak im bowiem koncepcyjnej rzetelności. Nadal wiele z nich nie pozwala na obojętność i potrafi zainteresować na nowo. Podziwiać można wciąż barwę i uczuciowość chóru Collegium Vocale Gent, plastyczną grę orkiestry, a w niej solistyczne mistrzostwo oboisty (Marcel Ponsele) czy giętkie, retoryczne partie wiolonczelowe (Ageet

Zweistra) w basso continuo. To wszystko jednak wynika z respektu dla słowa, które ukonstytuowało utwór. Pod dyktando Herreweghe’a kantaty brzmią zatem „wokalnie” – zgodnie z jego przekonaniem, wyrażonym w jednym z wywiadów, że „Bach był przede wszystkim śpiewakiem” (co wcale nie stoi w sprzeczności z biografią kompozytora).

Operte na podobnych założeniach wydają się interpretacje Masaakiego Suzukiego, który od kilkunastu lat pracuje nad edycją wszystkich kantat, oratoriów, pasji i mszy Bacha. To właśnie nagrania jego zespołu Bach Collegium Japan, złożonego z muzyków japońskich i europejskich, od przeszło 10 lat stanowią dla mnie najważniejsze źródło wiedzy o kantatach: kolejne woluminy tej serii (wkrótce będzie ich 50) „przeprowadziły” mnie przez wczesne okresy kantatowej twórczości Bacha i przez dwa roczniki lipskie. Interpretacje pod dyktando Suzukiego zdumiewają stylowością, perfekcją wykonawczą i uduchowionym klimatem. Są zbyt +



doskonałe i oryginalne, by widzieć w nich jedynie przykład dalekowschodniego imitatorstwa. Wykształcony w Tokio i Amsterdamzie Suzuki posiadał nie tylko techniczne kompetencje, by wykonywać europejską muzykę dawną (jest klawesynistą, organistą i dyrygentem). Dysponuje głębokim zrozumieniem sztuki Bacha, pamięta o jej religijno-kulturowych uwikłaniach, ale jednocześnie zachowuje skromność, chcąc przede wszystkim pośredniczyć w przekazywaniu współczesnym słuchaczom „komunikatu” zawartego w muzyce lipskiego kantora. Co ciekawe, rozpoczynając pracę nad kantatowym projektem, dobitnie podkreślił zbieżność swojej wiary z wiarą kompozytora: „Moje wahania i brak pewności siebie w obliczu tej muzyki zawsze były łagodzone silnym przekonaniem, że Bóg, w którego służbie pracował Bach, i Bóg, którego ja dziś czczę, są tym samym”. Ta deklaracja odróżnia go wyraźnie od Herreweghe’a, odżegnującego się od religijnych przekonań, lecz rozumiejącego ich znaczenie w epoce baroku: „Bach był jednym z ostatnich kompozytorów, którzy żyli w świecie opartym na wierze. Taki świat można krytykować – ja sam jestem niewierzący i mam do niego wiele zastrzeżeń – ale religijny porządek społeczny dawał z pewnością poczucie bezpieczeństwa, choć jednocześnie, moim zdaniem, był porządkiem opresyjnym. [...] Myślę, że Bach był człowiekiem szczęśliwym [...]. Rzecz to wśród kompozytorów niezwykła”.

Kantaty pod dyktando Suzukiego to misterne i przejrzyste konstrukcje, budowane precyzyjnie i z dbałością o detale, ale jednocześnie utwory pełne ekspresji. Jego staranność uwiidocznia się we wszystkim – nawet w rozplanowaniu przestrzennym całego zespołu (nagrania są realizowane w kaplicy Żeńskiego Uniwersytetu w Kobe, zbudowanej specjalnie do wykonywania europejskiej muzyki organowej). Poza wiernością słowu, o której zaświadcza-

retoryczna gra instrumentalistów oraz nienaganny język niemiecki japońskiego chóru, zawsze wspieranego przez kilku solistów z Europy (np. Robina Blaze’a, Gerda Türka i Petera Kooya), interpretacje Suzukiego wyróżnia kolorystyka dźwiękowa, przydająca zmysłowego uroku „matematycznej” polifonii Bacha. W operowaniu różnymi barwami – słyszany zarówno w zespole wokalnym, jak i w orkiestrze – wyróżniają się głównie instrumenty dęte, na których grają niezwykle utalentowani muzycy (np. flecistka Liliko Maeda, oboista Masamitsu San’nomiya, trębacz Toshio Shimada). W otoczeniu tych brzmień i struktur, odtwarzanych przez Suzukiego z nutowych zapisów, będą prawdopodobnie finalizować moje „pierwsze przejście” przez wszystkie kantaty Bacha. Ciekawość jednak kieruje uwagę również na inne wykonania – przede wszystkim Gardinera, Kuijkena i Milnesa. Ich systematyczne poznanie musi tymczasem pozostać dla mnie projektem na dalszą przyszłość.

♦

Zachętą do słuchania kantat Bacha stają się czasem ich efektowne fragmenty. Niektóre z nich mogłyby z powodzeniem funkcjonować jako samodzielne utwory (taki żywot wiedzie choćby organowa transkrypcja chorału *Jesus bleibet meine Freude* z kantaty BWV 147). Te, które Bach uważał za szczególnie udane, były przez niego wykorzystywane ponownie, często ze zmienionym tekstem, obsadą czy instrumentacją (stąd wywodzą się niektóre fragmenty jego mszy). Na wiele kantatowych części trudno nie zwrócić uwagi. Można zatem w „muzycznych kazaniach” lipskiego kantora spotkać niezwykle, polifoniczne chóry „tytułowe” (np. w kantatach BWV 4, 12, 21) albo spektakularne arie (takie jak sopranowa *Jauchzet Gott in*

allen Landen z kantaty BWV 51 czy basowa Ich will von Jesu Wundern singen z kantaty BWV 147). Są tu nawet oryginalne miłosne duety – duszy i Jezusa (np. w kantatach BWV 21, 57, 154), efektowne opracowania chorałów (np. w kantatach BWV 22, 24, 167) i wspomniane już kunsztowne instrumentalne sinfonie (np. w kantatach BWV 4, 106, 12).

Nadmiar doskonałej muzyki, wypełniającej wszystkie te kompozycje, sprawia, że ustalenie dłuższej lub krótszej listy kantat wartych posłuchania „na początek” – nie wydaje się po prostu możliwe. Podobną trudność może sprawić wyłonienie zestawu tych najlepszych. Zamiast klasyfikacji punktowej przedstawiam wobec tego – w postscriptum artykułu – spis moich 20 ulubionych kantat (a więc mniej więcej dziesiątą część wszystkich zachowanych do dziś). Gdyby jednak ktoś stanowczo się domagał ode mnie zarekomendowania tylko jednej, bez wahania wskazałbym żalobną kantatę BWV 106 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (znaną jako Actus tragicus).

Powstała ona w Mühlhausen prawdopodobnie w roku 1707 (być może na uroczystość pogrzebową wuja kompozytora, Tobiasa Lämmerhirta z Erfurtu), a więc gdy Bach miał zaledwie 22 lata. Ta jego wczesna, młodzieńcza kompozycja odznacza się paradoksalnie niezwykłą dojrzałością i kunsztem (wielu nurtuje kwestia, jak człowiek tak młody mógł stworzyć dzieło tak doskonałe), a ponadto została osnuta wokół spraw ostatecznych: życia wiecznego, umierania, gotowości na śmierć, zgody na porządek istnienia ustanowiony przez Boga. Jest wykładnią chrześcijańskiego stosunku do śmierci, która była jednym z najważniejszych doświadczeń egzystencjalnych kompozytora od najmłodszych lat. W dzieciństwie stracił rodziców i wielu krewnych, a później, w dorosłym życiu – pierwszą żonę Marię Barbarę i liczne

dzieci (zapewne z tych względów śmierć należy do najważniejszych motywów jego twórczości). Actus tragicus można uznawać za symboliczną syntezę Bachowskich dzieł religijnych – na pewno ze względu na podjęty temat, ale także z powodu własności konstrukcyjnych. Kantatę wypełniają oryginalne pomysły formalne, zmierzające do sugestywnego przedstawienia treści słownych, w większości zaczerpniętych z Biblii (na tekst libretta, prawdopodobnie zredagowany przez Bacha, składają się fragmenty z ksiąg Starego i Nowego Testamentu oraz strofy luterzańskich pieśni). Przekaz słów realizują tu cztery głosy wokalne (sopran, alt, tenor i bas) – zespołowo, solistycznie i w duetach – dopełniane przez skromne i wyjątkowo brzmiące instrumentarium: dwa flety podłużne, dwie viole da gamba i basso continuo.

Kantatę otwiera instrumentalna sonatina, której melodykę tworzą specyficzne „motywy-wes-tchnienia”, anonsujące żalobny charakter całego utworu. Jej drugie ogniwo to chór, uroczyste oznajmujący fundamentalną dla chrześcijanina prawdę: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit – „Boży czas jest najlepszym czasem” – i dalej – „«w Nim żyjemy i poruszamy się, i jesteśmy» (Dz 17, 28), / tak długo jak On zechce. / W Nim też umieramy w odpowiednim czasie, / kiedy On zechce”. Po tej wstępnej proklamacji prawdy o Bożym zwierzchnictwie nad człowiekiem w następnym fragmencie kantaty tenor – słowami psalmu – odmawia modlitwę o zrozumienie tajemnicy śmierci i umiejętność pogodzenia się z koniecznością umierania: Ach Herr, lehre uns bedenken... – „Ach Panie, «Naucz nas liczyć dni nasze, / abyśmy posiadli mądre serce» (Ps 90, 12)”. Po nim głos zabiera symboliczny kaznodzieja-bas, pouczając: Bestelle dein Haus... – „«Uporządkuj swój dom, / albowiem umrzesz, a nie będziesz żył» (Iz 38, 1)”. W tle tych słów słychać efektowne figuracje fletów, które mogą obrazować wymia- +

tanie z zakamarków domu-duszy człowieka „śmięci” błędnych mniemań. Tekst następnego, środkowego – kulminacyjnego i przełomowego – ogniwa kantaty jest złożony z dwu zdań, z których każde reprezentuje odmienne rozumienie ludzkiej śmierci. Pierwsze – „«To jest odwieczne prawo», człowieku, «na pewno umrzesz» (Syr 14, 17)” – jest związane ze starotestamentowym pojmowaniem umierania jako rzeczy nieuchronnej i koniecznej; drugie, pochodzące z Nowego Testamentu – „«Tak, przyjdź, Panie Jezu!» (Ap 22, 20)” – ukazuje śmierć jako osobowe spotkanie człowieka z Jezusem – Zbawicielem. To przeciwstawienie znajduje interesujące odzwierciedlenie w muzyce. Zdanie pierwsze śpiewa trzygłosowy chór, którego partie zostały opracowane jako fuga – a więc według ścisłych zasad kontrapunktu, co symbolicznie oznacza bezwzględne prawo Starego Testamentu (takie rozwiązanie Bach będzie później stosować dla przedstawiania idei przymusu i norm prawa). Po dwu przeprowadzeniach tematu rozwój fugi zostaje urwany – i w tym momencie pojedynczy głos sopranu zaczyna śpiewać zdanie drugie, pochodzące z Apokalipsy św. Jana (Ja, komm, Herr Jesu!), tocząc z chórem dialog i samotnie kończąc utwór. Stare Prawo zostaje zatem symbolicznie pokonane przez Ewangelię, według której śmierć jest dla człowieka upragnionym zjednoczeniem z Bogiem. Przedostatnią część kantaty to dialog dwóch głosów solowych: altu i basu, obrazujący rozmowę ludzkiej duszy z napotkanym we wrotach śmierci Jezusem. Dusza modli się słowami psalmu: „«W ręce twoje polecam ducha mego, / Odkupiłeś mnie, Panie, Boże wierny» (Ps 31, 6)”. Jezus odpowiada jej słowami z ewangelicznego dialogu z dobrym łotrem: „«Dziś będziesz ze mną w raju» (Łk 23, 43)”. I na tych wielokrotnie powtarzanych słowach, tworzących rodzaj muzycznego ostinato, zaczyna opłatać się przejmująca modlitwa duszy umierającego, zaczerpnięta

z pieśni Marcina Lutera: „Z pokojem i radością udaję się tam / z woli Bożej, / spokojne jest moje serce i mój umysł / łagodny i cichy, / jak Bóg mi obiecał, / śmierć stała się snem”. Kantatę zamyka ujęta w radosną i rytmiczną muzykę chóralna modlitwa uwielbienia Trójcy Świętej: „Chwała, cześć i uwielbienie / niech będzie Twojemu Imieniu, Boże Ojczy, Synu / i Święty Duchu, / Boża moc / Czyni nas zwyciężskimi / Przez Jezusa Chrystusa. Amen”.

Actus tragicus należy do najczęściej nagrywanych kantat Bacha. To zresztą jedna z tych kompozycji, dzięki którym dziedzictwo lipskiego kantora zostało po latach odkryte na nowo i docenione (zaczęto ją prezentować na koncertach już na początku lat 30. XIX wieku, wkrótce po sukcesie Pasji według św. Mateusza). Wiele nagrań kantaty BWV 106 można uznać za godne uwagi. Poza zupełnie odrębnymi stylistycznymi wykonaniami Rifkina i Suzukiego lubię solenną interpretację Ricercar Consort (wydaną przez firmę Ricercar) oraz ekspresyjny śpiew zespołu Cantus Köln (edycja Harmonia Mundi France). Ciekawa jest także interpretacja solistów brytyjskich (Emma Kirkby, Michael Chance, Charles Daniels, Peter Harvey), którym towarzyszy The Purcell Quartet (nagranie wytwórni Chandos). Ale tę najpiękniejszą stworzył, moim zdaniem, zespół Theatre of Early Music pod dyrekcją kanadyjskiego kontratenora Daniela Taylora (dla wytwórni Atma).

♦

Trudno znaleźć proste i pewne wytłumaczenie zauważalnego zainteresowania kantatami Bacha na początku XXI wieku. Dlaczego te kompozycje stały się atrakcyjne zarówno dla współczesnych wykonawców muzyki dawnej,

jak i dla ich odbiorców? Muzycy mogli znaleźć w nich nowy – nieznan i cenny – materiał repertuarowy, intrygujący i stawiający liczne wyzwania. Słuchacze koncertów i płyt mogli ulec ich zniewalającemu pięknu, przekonując się – pewnie nie pierwszy raz – o wartości dzieł niesłusznie zapomnianych. Czy jednak we współczesnym odbiorze kantat liczą się tylko kwestie estetyczne i poznawcze? Niełatwo tu o jednoznaczną odpowiedź. Fascynacja kantatami Bacha w dzisiejszym świecie to zjawisko paradoksalne. Mieszkańcowi bowiem „globalnej wioski”, oczarowanemu ich muzyką, trudno bez zastrzeżeń przyjąć zawarty w nich słowny przekaz. Daje on wgląd w dawny, porządkowany biblijnymi prawdami obraz świata, dziś już nieznan i obcy. Religijne przesłanie kantat, zakorzenione w liturgii luterańskiej i protestanckich doktrynach, afirmujących ascezę, etyczny rygorizm i heroiczne zawierzenie Bogu, nie spotka się dziś z bezwarunkową akceptacją. Częściej wywoła zakłopotanie lub dystans, choć zarazem może wzbudzić nostalgię za rzeczywistością, w której człowiek, postrzegając swoją egzystencję jako konieczną część większej całości, odczuwał szczęście i radość. Może też przykuć uwagę zaskakującym podobieństwem dawnych i dzisiejszych źródeł ludzkiego niepokoju. W ten sposób kantaty Bacha mogą się stać łącznikiem między dwoma nieprzystającymi do siebie światami, prowokując do stawiania uniwersalnych i fundamentalnych pytań: o sens śmierci i cierpienia, o naturę świata i człowieka, o źródła bytu, chaosu i ładu.

Bachowskie kantaty prawdopodobnie nie powstałyby w rzeczywistości przypominającej świat z początków XXI wieku, ale ich interpretacyjne „rekonstrukcje”, powoływane do życia przez wykonawców z różnych krajów i kontynentów, oznajmniają coś ważnego wielu dzisiejszym ludziom. Treści te są jednak dla każdego

inne. Ale chociaż utwory te wywodzą się z innego, dawnego świata, są na pewno muzyką współczesną. ○

## Postscriptum

20 ulubionych kantat Bacha (w kolejności numeracji katalogu Schmiedera):

- BWV 4 Christ lag in Todesbanden
- BWV 8 Liebster Gott, wann werd' ich sterben
- BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
- BWV 21 Ich hatte viel Bekümmernis
- BWV 26 Ach wie flüchthting, ach wie nichtig
- BWV 35 Geist und Seele wird verwirret
- BWV 39 Brich dem Hungrigen sein Brot
- BWV 42 Am Abend aber desselbigen
- BWV 49 Ich geh' und suche mit Verlangen
- BWV 51 Jauchzet Gott in allen Landen
- BWV 71 Gott ist mein König
- BWV 78 Jesu der du meine Seele
- BWV 80 Ein feste Burg ist unser Gott
- BWV 99 Was Gott tut das ist wohlgetan
- BWV 106 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
- BWV 131 Aus der Tiefe rufe ich, Herr
- BWV 140 Wachet auf, ruft uns die Stimme
- BWV 146 Wir müssen durch viel Trübsal
- BWV 147 Herz und Mund und Tat und Leben
- BWV 198 Lass Fürstin, lass noch einen Strahl