

Kantatę *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 60) skomponował Bach w pierwszym sezonie swojej pracy jako kantor lipskiego kościoła św. Tomasza na 24 niedzielę po św. Trójcy, która w roku 1723 przypadała 11 listopada. Dzieło grano podczas porannego nabożeństwa w kościele św. Mikołaja, po czytaniach z Pisma św. obejmujących ustęp z Listu do Kolosan (1, 9-14) o podstawach wiary oraz fragment Ewangelii Mateuszowej (9, 18-26) o wskrzeszeniu córki Jaira (przełożonego synagogi) i uzdrowieniu chorej kobiety, ufnej, że sam fakt dotknięcia szaty Jezusa ją uleczy a przed kazaniem na temat owej perykopy ewangelicznej wygłoszonym przez Salomona Deylinga (ówczesnego zwierzchnika kościołów luterskich w Lipsku). Wiadomo, że Bach powtórzył później wykonanie kantaty BWV 60 co najmniej raz: 11 listopada 1736 roku w kościele św. Tomasza. W dorobku kompozytorskim Jana Sebastiana istnieje jeszcze jedno dzieło pod tytułem *O Ewigkeit, du Donnerwort*: to kantata BWV 20, o innej treści i przesłaniu, która powstała raptem 7 miesięcy po BWV 60, z przeznaczeniem na pierwszą niedzielę po św. Trójcy roku 1724. Rozpoczęła ona słynny rocznik chorałowy kantat lipskiego kantora.

Nie mamy dziś dostępu do autografu partytury BWV 60. Zaginęła ona gdzieś na przestrzeni wieków, ale szczęśliwie zachowały się oryginalne głosy wokalne i instrumentalne sporządzone przez uczniów Szkoły św. Tomasza w związku z pierwszą prezentacją kantaty w roku 1723. Okładkę do tych głosów Bach sporządził osobiście i bardzo dokładnie opisał, tytułując swój utwór jako *Dialog zwischen Furcht und Hoffnung (Dialog między Trwogą i Nadzieją)*. Faktycznie, dzieło pod względem formalnym bliskie jest siedemnastowiecznym kompozycjom zwanych dialogami, chociażby ze względu na fakt, że każda z jego części to rodzaj polemiki między upersonifikowaną Trwogą (alt) a Nadzieją (tenor). W pewnym sensie chodzi tu o spór o podstawy wiary w zbawienie i w życie wieczne. Nawet środkowy ustęp kantaty, chociaż określony jako *Aria* jest w rzeczywistości duetem, co zresztą nie było czymś nadzwyczajnym w muzycznej terminologii baroku, gdyż w wielu dziełach wokально-instrumentalnych tamtych czasów spotkać można sformułowanie *Aria à 2*. Swoją drogą, kantaty dialogowe komponowało w Lipsku co najmniej kilku kantorów

przed Bachem. Jeden z nich – Sebastian Knüpfer tworzył nawet całe roczniki utworów według tego konceptu. W dorobku Bacha jest to jednak wyjątek i nie znamy żadnego innego dzieła utrzymanego przezeń od początku do końca w tym gatunku.

Chociaż autor tekstu BWV 60 pozostaje nieznany, to sama warstwa słowna stanowi w dużej mierze kompilację różnych, wzajemnie się komentujących cytatów z Pisma św., tak ze Starego, jak i z Nowego Testamentu. Współczesny tytuł przypisany kantacie wzięty został z początku chorału Johanna Rista *O Ewigkeit, du Donnerwort* z roku 1642, którego pierwszą zwrotkę śpiewa w ustępie otwierającym dzieło alegoryczna postać Trwogi. W odniesieniu do BWV 60 koncepcja kantaty dialogowej wynikała z treści samej perykopy na 24 niedzielę po Trójcy św., bowiem już w scenie opisanej w Ewangelii Mateuszowej (9, 8-26) obecne są elementy dialogu – prośba Jaira o wskreszenie córki, którą Jezus spełnia a także odpowiedź Zbawiciela na gest chorej kobiety, próbującej dotknąć rąbka jego szaty. Ewangeliczne wskreszenia w kantacie Bacha nie są rozważane w kantacie w kategorii cudu, ale stanowią pretekst do wyrażenia nadziei na to, że po śmierci każdy gorliwy chrześcijanin zostanie powołany do życia wiecznego. To co samą kantatę czyni szczególną, to wybór na bohaterów dialogu alegorycznych postaci Trwogi i Nadziei. W klasycznych, siedemnastowiecznych dialogach na ogół chodziło o rozmowy duszy wierzącej (zwykle śpiewającej sopranem) z Jezusem (bas). W BWV 60 *Furcht* (Trwoga) reprezentuje nastawienie pesymistyczne, *Hoffnung* (nadzieja) – optymistyczne. Ponieważ spór między tymi postawami nie prowadzi do żadnej konkluzji, w przedostatnim ustępie kantaty przemówi sam Chrystus (*Vox Christi* – bas), by ostatecznie przekonać Trwogę do zmiany postawy.

Spór między Trwogą i Nadzieją odbywa się w kantacie Bacha na dwóch płaszczyznach – słownej (wokalne) i dźwiękowej (instrumentalnej). Dzieje się tak już w części pierwszej. Gdy alt śpiewa z przerażeniem o obawie, smutku, braku nadziei i strachu przed nieuchronną śmiercią (czemu towarzyszą też charakterystyczne tremola skrzypiec ilustrujące drżenie przerażonego człowieka), tenor w odpowiedzi na tekst chorału Rista wyraża ufność w Bogu, cytując słowa Jakuba do swoich synów

z Księgi Rodzaju (49, 18) „Wybawienia twego czekam, o Panie”. W ten sposób już w początkowym ustępie dzieła temat kantaty zostaje jasno zarysowany: motyw obawy przed śmiercią jest kontrapunktowany jasno wyrażoną perspektywą zbawienia i życia wiecznego.

W sposób szczególny spór między Trwogą i Nadzieją zilustrował Bach w arii (duecie) nr 3. Defetystycznym zwrotom postaci *Furcht* towarzyszą tam zawsze figury muzyczne o melodyce ukierunkowanej w dół, podczas gdy optymistycznym wypowiedziom *Hoffnung*, w tym aluzji do słów o jarzmie słodkim i lekkim (Mt 11, 30), ciężarze, który zostanie człowiekowi odjęty, albo o dotknięciu dłoni Zbawcy towarzyszą figury muzyczne o kierunku wznoszącym. Byłoby to banalne, gdyby nie fakt, że wszystko odbywa się symultanicznie, a elementy negatywne dialogu znajdują natychmiast swoją pozytywną ripostę. Tylko Bach był zdolny osiągnąć tak niezwykłą sublimację opracowania muzycznego.

Jak wyżej wspomniano, w ostatnim duecie (nr 4) pojawia się Jezus, co oczywiście sprawia, że postać Nadziei nie jest już dalej w kantacie potrzebna, gdyż to, w co wierzyła, właśnie się spełniło. Jezus przybywa, by pomóc i zapewnić słowami z Objawienia (14, 13) „Błogosławieni, którzy umierają w Panu”. Bas (*Vox Christi*) wyśpiewuje je w długich wartościach nutowych, *ex cathedra*, z autorytetem, przez co wszelkie obawy niedowiarków tracą swoją moc. Wypowiedź Chrystusa powtórzona zostaje trzykrotnie, przy czym za drugim razem o sekundę wyżej, a za trzecim z melizmatycznym zakończeniem, w którym uzupełniony został cytat z Objawienia o słowa „von an an” („od teraz”). Każe to każdemu wierzącemu porzucić wszelkie wątpliwości i definitywnie przejść na stronę wiary i nadziei.

Opracowanie słów chorału końcowego (ostatnia zwrotka pieśni Franza Joachima Burmeistra *Es ist genug, so nim, Herr, meinen Geist* z melodią Johanna Rudolfa Ahlego) zaskakuje swoją niezwykłą harmonią, zestawieniem współbrzmień, które daleko wykraczały poza wyobraźnię kompozytorów epoki baroku. Nie dziw zatem, że 200 lat później Alban Berg zafascynowany tym Bachowskim chorałem, zacytował go dosłownie w swoim słynnym *Koncertie skrzypcowym*, powstałym pod

wpływem śmierci Manon Gropius (córki Almy Mahler-Werfels). Bachowski chorał końcowy z kantaty BWV 60 to jakby muzyka łącząca dwa światy: doczesny i wieczny.

***SZYMON PACZKOWSKI***