

**KORAL PHILIPPA NICOLAIJA IN KANTATA
JOHANNA SEBASTIANA BACHA: WIE SCHÖN LEUCHTET
DER MORGENSTERN***

KATARINA ŠTER

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izveček: Članek se ukvarja s koralom Philippa Nicolaija *Wie schön leuchtet der Morgenstern* in Bachovo istoimensko kantato *BWV 1*, v kateri je koral postal izhodišče novega glasbenega dela. Zanima me, kako Bachova kantata obravnava besedilo in melodijo koral, predvsem pa vzporednice med njima v liturgični rabi.

Ključne besede: Philipp Nicolai, protestantski koral, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, Johann Sebastian Bach, kantata

Abstract: This article discusses Philipp Nicolai's chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, and Bach's cantata *BWV 1*, which bears the same name and uses this chorale as the basis for a new musical work. The author's chief interests are the words and melody of the chorale in both works, and the similarities in their liturgical use.

Keywords: Philipp Nicolai, chorale, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, Johann Sebastian Bach, cantata

Leta 1599 je kot dodatek knjigi Philippa Nicolaija¹ *Freudenspiegel des ewigen Lebens* v Frankfurtu na Maini skupaj z melodijo izšla tudi njegova pesem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* s pojasnilom »Geistlich Braut-Lied der gläubigen Seelen, von Jesu Christo irem himmlischen Bräutigam. Gestellet uber den 45. Psalm deß Propheten Davids«. Ob njej je bila natisnjena še druga Nicolaijeva pesem *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, ki naj bi zaradi velikih glasbenih in drugih sorodnosti nastala v istem času.² Pesmi sta povezani tudi po svojem akrostihu – ta v obeh primerih prinaša ime mladega grofa Wilhelma Ernsta Waldeškega, ki ga je tamkajšnji pastor Nicolai poučeval in je umrl v izbruhu kuge.³ Na

* Razprava je nastala na podlagi avtoričine diplomske naloge. Katarina Šter, *Koral Wie schön leuchtet der Morgenstern v Bachovih kantatah*, Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 2005.

¹ Nemški teolog, pesnik in skladatelj Philipp Nicolai (1556–1608) je med svojimi sodobniki veljal za gorečega pridigarja in v svojih spisih zagovarjal ortodoksni luteranizem. Objavil naj bi samo štiri protestantske korale, med katerimi še zlasti izstopata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* in *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Walter Blankenburg, *Die Kirchenliedweisen von Philipp Nicolai*, *Musik und Kirche* 26 (1956), str. 172–173.

² Salomon Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik IV (W–Z)*, Hildesheim in New York, Georg Olms Verlag, 1974, str. 380–381.

³ *The New Oxford Book of Carols*, ur. Hugh Keyte in Andrew Parrot, Oxford in New York, Oxford University Press, 1998, str. 237.

vrhuncu kuge, ki je pustošila zlasti v letih 1597 in 1598, je bil Nicolai kot pastor priča tudi tridesetim ali več pogrebom dnevno; v svoji knjigi je iz žalujoče kontemplacije o smrti našel pot do meditacije o večnem življenju. Korala sta kot poročni pesmi duše, ki se v smrti združi s Kristusom, primeren dodatek njegovim razmišljanjem o onstranstvu.⁴ V predgovoru k delu *Theoria vitae aeternae Ph. Nicolai* (Frankfurt, 1717) Nicolaijev biograf Arcularius navaja znano anekdoto, ki govori o nastanku te pesmi in poudarja avtorjevo vero v blaženost večnega življenja. Vendar zgodba ne daje nobenega podatka o zgodovinskih okoliščinah nastanka pesmi; osredotoča se predvsem na domnevno duševno razpoloženje pisca koralov.⁵

Carl von Winterfeld je v začetku 19. stoletja menil, da je *Wie schön leuchtet der Morgenstern* prepesnitev posvetne ljubezenske pesmi z enako melodijo in izjemno podobnim (mestoma celo enakim) besedilom.⁶ Curtze (1859) in Wackernagel sta kasneje s svojim raziskovanjem dokazala, da je bila v resnici posvetna pesem parodija Nicolaijevega korala. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* pa kljub temu izkazuje številne povezave z drugimi verskimi pesmimi. Leta 1538 so v strasbourgški pesmarici⁷ prvič izšle melodije k pesmim na Psalme 52, 96 in 100. Med seboj so si zelo sorodne, saj se vrstice melodij dobesedno ujemajo ali pa so le rahlo spremenjene. Prva, druga in zadnja melodična vrstica pesmi na 100. psalm, *Jauchzet dem Herren alle Land*, se skoraj dobesedno prekrivajo tudi z Nicolaijevimi vrsticami A, B in C (Notni primer 1), predzadnja pa je zelo podobna Nicolaijevi vrstici C'.⁸ Nicolai je te melodije zagotovo dobro poznal, zato ni verjetno, da bi bila tolikšna podobnost zgolj stvar naključja. Tudi po formalni zasnovi celotne pesmi (zaporedje melodičnih vrstic in njihovih ponovitev) Nicolaijeva pesem ustreza strasbourgškim vzorom, kar vpliva s tega območja še dodatno potrjuje.⁹

Nicolaijeva melodija vključuje tudi odmeve njemu prav tako dobro poznanega predreformacijskega božičnega napeva *Resonet in laudibus*: v njem se pojavlja vzklik, ki pri Nicolaiju postane začetek odpeva (D).¹⁰ Tudi začetka obeh omenjenih Nicolaijevih melodij imata predreformacijske božične konotacije: začneta se s figurami, ki spominjajo na triadične začetke nekaterih božičnih koralov, pa tudi na 5. psalmov ton (zlasti *Wachet auf*).¹¹

Zdi se, da gre za sestavljanje melodije po drobcih, kakršnega najdemo npr. pri Luthrovem koralu *Ein feste Burg ist unser Gott*. Navezava na katerokoli predlogo pa v 16. stoletju nikakor ne pomeni, da se t. i. novi melodiji zmanjša umetniška vrednost. Tu ne gre za presojanje po kriteriju popolnoma nove iznajdbe, temveč za mojstrstvo (pre)oblikovanja

⁴ *The New Oxford Book*, nav. delo, str. 232.

⁵ Albert Friedrich Wilhelm Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon II (K–Z)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1967, str. 381.

⁶ Besedilo te pesmi je objavljeno v: A. F. W. Fischer, nav. delo, str. 381.

⁷ *Psalter. Das seindt alle Psalmen Davids mit iren Melodeien &c.* Pesmarica je bila večkrat ponatisnjena (1541, 1568), izdajali pa so jo tudi v drugih mestih. S. Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik IV (W–Z)*, str. 381–382.

⁸ S. Kümmerle, nav. delo, str. 382–384.

⁹ S. Kümmerle, nav. delo, str. 382; Robin A. Leaver in Robert L. Marshall: 'Chorale', *Grove Music Online*, ur. L. Macy (dostop 18. januarja 2005), <<http://www.grovemusic.com>>.

¹⁰ S. Kümmerle, nav. delo, str. 382–383.

¹¹ *The New Oxford Book of Carols*, str. 232.

in predelovanja znanega gradiva. Najboljši napevi se vedno zdijo narejeni brez šiva, v eni sami potezi – ne glede na snov, iz katere so izdelani. Tudi ni nujno, da poteka sestavljanje (iz) melodičnih fragmentov na popolnoma zavedni ravni. Tukaj se zgodovina nastajanja evangeličanske cerkvene pesmi prepleta s postopki Meistersingerjev, ki niso bili ustvarjalci v današnjem pomenu besede, temveč najprej pesniki in šele potem – da bi lahko svojim stvaritvam dali poseben pomen – pridobivalci melodije (izposojenega ali do katerekoli stopnje predelanega melodičnega gradiva) v katerikoli obliki; le v najredkejših primerih so iznajdevali popolnoma nove napeve. Tu se Philipp Nicolai kaže kot nadaljevalec tradicije Meistersingerjev, morda celo kot eden poslednjih med njimi.¹²

Notni primer 1



Wie schön leuchtet der Morgenstern, voll Gnade und Wahrheit von dem Herrn,
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm, mein König und mein Brautigam,
die süsse Wurzel Jesse! lieblich, freundlich, schön und herrlich,
hast mir mein Herz besessen,
gross und ehrlich, reich von Gaben, hoch und sehr prächtig erhaben.

Wie schön leuchtet der Morgenstern, izvorna melodija¹³

Nicolaijevi pesmi sta nastali v času, v katerem so se osrednjemu klasičnemu repertoarju protestantskega koral lahko pridružili le še osamljeni glasovi. Obe sta se uspeli uveljaviti – in ne samo to: v zelo kratkem času sta *Wachet auf, ruft uns die Stimme* ter *Wie schön leuchtet der Morgenstern* zaradi mojstrsko obdelane melodije in izbrušenega besedila postala »kralj« in »kraljica« koralov. Prva pesem skupaj s koral, kot je Luthrov *Ein feste Burg ist unser Gott*, stoji na višku klasične luteranske tradicije, druga pa je že pobudnica nove smeri globoko osebnih, a še vedno občestvenih ljubezenskih pesmi Kristusu, kakršne so se razcvetele v pietizmu. Pesem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* je povsod naletela na navdušen sprejem. O tem pričajo številne pesmarice z začetka 17. stoletja in veliki glasbeni mojstri, ki so jo uporabljali v svojih kompozicijah (Michael Praetorius, Samuel Scheidt, ...). Že leta 1659

¹² W. Blankenburg, *Die Kirchenliedweisen von Philipp Nicolai*, str. 173.

¹³ Notni primer je naveden po: S. Kümmerle, nav. delo, str. 382–384. Poleg Kümmerleja za izvorno melodijo koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* prim. tudi Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt* 5, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1963, str. 129–130.

je Vinzenz Krull o razširjeni rabi pesmi v Hamburgu poročal: »Zaradi svoje čudovite snovi in ljubke melodije je pri nas zelo v rabi, pojemo in igramo jo v cerkvi, doma v delavnici, z visokih zvonikov in stolpov jo igramo za mrtve – uporabljamo jo v veselju in žalosti.«¹⁴

Obravnavana pesem je bila ena najbolj priljubljenih pesmi nemških protestantskih skupnosti v 17. in tudi 18. stoletju. Uveljavila se je pod imenom *Der Morgenstern* in postala obvezen sestavni del poročnih in zaročnih obredov, poleg tega pa je veljala za stično točko med »Jezusovimi« in »zakonskimi« pesmimi, saj naj bi opozarjala vernike, da je zemeljska poroka le prisposodba za duhovno združitev duše z Jezusom. Zaradi pogoste rabe je prihajalo tudi do zlorab in vraževerja, da bi v zakonu vladala nesreča, če te pesmi ne bi peli, zato so jo cerkvene oblasti ponekod prepovedale.¹⁵ Zaključna kitica »Wie bin ich doch so herzlichen froh« se je uveljavila kot popotnica umirajočih, saj govori o paradizu oz. »vencu življenja« iz Razodetja (2,10), ki je obljubljen kot plačilo verniku.¹⁶ Pesem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* je prvotno izšla kot dodatek razmišljanjem o večnem življenju in tako v ta eshatološki kontekst nedvomno sodi.

Glede na mesto v liturgiji je *Wie schön leuchtet der Morgenstern* obhajilna pesem – poudarja keliha, ki se prikaže pri razvrstitvi vrstic kitice ob navpično središčno os, najbrž ni naključje ali zgolj pesniški eksperiment (Priloga). Erdmann Neumeister jo v svojih pridigah razlaga kot primerno obhajilno pesem, saj govori o združitvi duše z Jezusom, kar se na najčudovitejši način zgodi v zakramentu. Poleg tega je po njegovem mnenju primerna tudi ob smrti, ker se takrat duša v nebesih resnično združi z Jezusom.¹⁷

Pesmarice Bachovega časa jo umeščajo tudi v druge rubrike poleg obhajilnih,¹⁸ *de tempore* pa sovпада z 20. nedeljo po sv. Trojici, katere evangelij (Matej 22,1–14) govori o kraljevski svatbi. Peli so jo tudi na 27. nedeljo po sv. Trojici.¹⁹ Za prvo adventno nedeljo jo najdemo v dresdenski pesmarici, ki je bila merodajna za Bacha v Leipzigu, eisenaška (1673) in weimarska (1713) pesmarica pa je ne navajata.²⁰ Na podlagi adventnih konotacij (Jezusov prihod v zadnji kitici) so pesem zlasti od razmaha pietizma začeli uporabljati tudi v božičnem času; še danes jo najdemo v nekaterih sodobnih antologijah božičnih pesmi.²¹ Alfred Dürr navaja, da je bil koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* po stari tradiciji namenjen prazniku Gospodovega razglašanja, peli pa naj bi ga še za Marijino oznanjenje (25. marca).²²

¹⁴ S. Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik* IV (W–Z), str. 384.

¹⁵ A. F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon* II (K–Z), str. 382–383. Med »Jezusove pesmi« jo uvršča tudi Wackernagel po sledeči hierarhiji: »Lieder der Lutherischen Kirche/ Zum Katechismus/ Andre Namen Jesu.« Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts* 5, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964, str. 1413.

¹⁶ Renate Steiger, Amen, amen. Komm, du schöne Freudenkrone: Zum Schlußsatz von BWV 61, *Musik und Kirche* 59 (1989), str. 247.

¹⁷ R. Steiger, nav. delo, str. 247–248.

¹⁸ Eisenaška pesmarica (1673) jo uvršča med obhajilne pesmi, weimarska (1713) med pesmi o krščanski Cerkvi, lepziško-dresdenska pesmarica (1734) med slavnice in zahvalne pesmi. R. Steiger, nav. delo, str. 247.

¹⁹ Eric Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, New York, Oxford University Press, 2000, str. 14–15.

²⁰ R. Steiger, nav. delo, str. 247.

²¹ *The New Oxford Book of Carols*, str. 237.

²² Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, Kassel [...], DTV in Bärenreiter, 1995, str. 739.

Skozi zgodovino je bil *Morgenstern* s svojim besedilom in melodijo zgled različnih predelav in posnemanj ter tudi tarča parodij, predvsem pa vir navdiha številnim glasbenikom, kakršni so bili Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Melchior Franck in ne nazadnje Johann Sebastian Bach.

*

Nicolaijeva pesem je, kot je razvidno iz njenega podnaslova, zasnovana po Psalmu 45, Kraljevski svatbeni pesmi, v kateri psalmist na začetku izrazi svoje vzneseno stanje z besedami »Srce mi prekipeva od dobre besede, s svojo pesmijo se obračam h kralju«. ²³ Začetni psalmistov vzklik v 3. verzu preide v opevanje kralja, njegove lepote in veličastva; nadalje se ta hvalospev obrne neposredno na Boga (verz 7) in podoba kralja se preplete z božjo. Od 11. verza dalje psalmist blagruje kraljevo nevesto in konča z zaključno hvalnico kralju.

Tudi pesem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* se obrača h kralju, k nebeškemu ženinu Jezusu, in radostno prekipeva od dobre besede – v dobesednem in prenesenem pomenu. »Dobra beseda« bi namreč lahko bila tudi »sladki evangelij« iz 2. kitice, po katerem duša prejema »milost«, »resnico« in »dobrote« v prisposodbi nebeške mane. Začetek psalma preveva vzradoščenje, ki pri Nicolaiju postane »Freude« in se v različnih oblikah stopnjuje skozi kitice do konca pesmi (»erfreu mich«, »Freudenschein«, »sehr hoch in ihm erfreuet«, »laßt die süsse Musica ganz freudenreich erschallen«, »herzlich froh«, »Freudenkrone«), pogosto pa sta s to radostjo povezana tudi motiva srca in svetlobe.

Nicolai začenja svojo pesem z vzklikom občudovanja lepote kralja in ga takoj zatem nagovori. Pri tem mu za iztočnico služita »sijaj« in »pravičnost« kralja iz Psalma 45. Sintagma luči pri Nicolaiju dobi še drug pomen: gre za »Morgenstern«, »jutranjo zvezdo«, »zvezdo danico«, ki predstavlja luč Kristusa, »vzhajajoče sonce z višave« (Luka 1,78) in »sonce pravice«. Tako se Jezus poimenuje tudi sam, ko v Razodetju (22,16) pravi: »Jaz sem Davidova korenina in rod, bleščeča jutranja zvezda«. ²⁴ Nicolai na zadnji poglavji te biblične knjige naveže tudi druge podobe v pesmi. Sama podoba sonca ali svetle zvezde, ki vzhaja na jutranjem nebu, predstavlja Kristusov prihod v svet teme, lahko pa tudi svetlobo plamenic ženinove procesije, ki prihaja k nevesti, ali pa morda luč v svetilkah pametnih devic (s čimer se močno prepleta s tematiko koral *Wachet auf*). Blesk in sijaj sta tudi lastnosti dragega kamenja (»Perle«, »heller Jaspis und Rubin«), s katerim Nicolai opozarja na lepoto in kraljevski stan ženina v nadaljnjih kiticah. Jezusa Nicolai poimenuje tudi z dvema rodbinskima izrazoma (eden je iz Stare, drugi iz Nove zaveze), s čimer hoče še poudariti, da je bil Jezus iz rodu kralja Davida: »Wurzel Jesse« in »Sohn Davids aus Jakobs Stamm«. Tako kot se v psalmu prepletata nagovora kralju in Bogu, se tudi tukaj mešajo božanski in človeški atributi ženina.

V drugi kitici se nagovor stopnjuje v poimenovanje na bolj osebni ravni, v katerega je vključena podoba srca. Evangelij postane posrednik med dušo in Jezusom. Podoba »srca« duše se prav tako kot izraz »radosti« stopnjuje od prve kitice dalje; če je bilo v prvi kitici srce »zavzeto« in je v drugi kitici od te zavzetosti »poimenovalo« Jezusa, v naslednji postane

²³ Slovenski prevodi so povzeti po: *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, 2003, str. 612–613 (Stara zaveza).

²⁴ *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, str. 297 (Nova zaveza).

takorekoč še fizično »ranjeno«. Tretja kitica je prošnja Jezusu, naj vlije v srce vernika »ogenj svoje ljubezni«.

Duša, ki pesem izgovarja in Jezusa nagovarja, je sama skozi celotno pesem pasivna in »milost« prejema; upesnjeno je njeno vzneseno stanje, ne pa dogajanje ali njena dejanja. V četrti kitici sledita preporod in »poživljenje« duše z Jezusovimi darovi, ki so hkrati aluzije na osebe sv. Trojice: Jezusova beseda je evangelij, s katerim prihaja k verniku, beseda pa je tudi Jezus sam – tista Beseda, ki je bila »v začetku pri Bogu« in po kateri je vse nastalo; v kateri je bilo življenje in to »življenje je bilo luč ljudi«. ²⁵ Preporod duše se tu naveže na tematiko svetlobe, ki je za Nicolajjevo pesem tako značilna. Poleg tega Beseda (»Wort«) vodi do svojega začetka – Boga-Očeta; »duh« najbrž predstavlja sv. Duha, telo in kri pa obhajilne embleme oz. samega Jezusa. Ta prihaja med ljudi tako po (svoji) besedi kot po zakramentu. Zopet sta omenjena božja milost in povabilo. Biti »povabljen na božjo gostijo« je obhajilna iztočnica, ki sovpada s prilikom o svatbi iz Lukovega evangelija (2,10), lahko pa jo razumemo tudi kot povabilo duši k večnemu življenju pri Bogu.

V peti kitici se duša obrača na Boga Očeta in se veseli prihodnjega nebeškega življenja, ki ga bo deležna po Jezusu. Že tu napove hvalnico, ki se nadaljuje v šesti kitici; v njej se z različnimi povabili in imperativi obrača še na ostalo občestvo ter ga pritegne v slavno in zahvalno pesem. V sedmi, zadnji kitici pa duša v viziji prihodnjega veselja s hrepenenjem pričakuje Jezusov prihod ter se pri tem navezuje na njegovo obljubo v Razodetju 22,20 in 22,12. Nicolai je svojo meditacijo tako trdno navezal na biblično zagotovilo Jezusovega prihoda.

Celotna pesem je zasnovana kot eshatološka vizija, ki naj bi kot v »zrcalu« radostno odsevala večno življenje. Poleg Psalma 45 zajema tudi iz drugih bibličnih besedil – težko je najti mesto v njej, ki ne bi imelo kake biblične navezave. V podobah in izrazju izkazuje baročne značilnosti. Tipična je že tematika, ki srednjeveško motiviko mistične poroke med dušo in Jezusom ²⁶ prepleta z vizijo Jezusovega drugega prihoda oz. prehoda duše v nebeško življenje. Razporeditev verzov v posameznih kiticah da sliko keliha ali grala, s čimer pesem postane tudi podoba (*carmen figuratum*). Celoten prepis dela je v Prilogi.

V prvem delu pesmi (*Stollen*) je metrum besedila v melodičnih vrsticah A, B in C²⁷ jambski (U–), v odpevu (*Abgesang*) pa se spremeni v trohejskega (–U), s čimer pride vrstica D zaradi konflikta s prejšnjo vrstico še bolj do izraza in tako poudari začetek novega dela pesmi. Trohejski metrum se obdrži vse do konca pesmi, le ponekod je v zadnjih verzih prisoten bolj gladko tekoči daktil (–UU). Prvi del je od odpeva jasno oddeljen tudi po sistemu rim. Prva dva verza – vrstici A in B – povezuje rima, prav tako druga rima povezuje njuno ponovitev. Obe vrstici C sta med seboj največkrat povezani z asonanco, ponekod tudi z rimo. Odpev ima same zaporedne rime, če pa obe dvostišji melodičnih vrstic D in E zapišemo kot en verz (D+D in E+E), dobimo notranjo rimo. Vrstica E' prinaša zaključno rimo s C' in s tem trdno poveže zaključka obeh glavnih delov pesmi tako na besednozvočni kot na glasbeni ravni. Razporeditev melodičnih vrstic kaže na vpliv strasbourških cerkvenih

²⁵ Nav. delo, str. 107.

²⁶ *Brautmystik* (alegorija duše, Cerkve ali Marije kot neveste ter Jezusa kot ženina) združuje srednjeveško mistično tradicijo s tradicijo posvetne ljubezenske lirike *Minnelied* in nemške ljudske pesmi. R. A. Leaver in R. L. Marshall: 'Chorale', nav. delo.

²⁷ Za melodične vrstice gl. Notni primer 1. Za pesniške značilnosti besedila prim. besedilo koralu v Prilogi.

pesmi, ki imajo daljše kitice s trivrstičnim začetnim delom: ||: A B C :|| + ||: D :|| + || E E' C' ||. Nenazadnje kaže na vplive iz tega območja tudi uporaba glasbenega gradiva iz strasbourških pesmaric.²⁸

Nicolai je dobesedno upošteval Luthrov princip, da mora biti besedilo skozi note oživljeno. Dokaz leži v samem oblikovanju napeva koral. Melodija z oktavnim obsegom je zgrajena na podlagi durovega trozvoka, med katerega toni se odvijajo vsi skoki. Toni durovega trozvoka nastopajo tudi na vseh ključnih mestih: tako prvi del pesmi kot odpev se končata z osnovnim tonom (f¹); začetek prvega je f¹, drugega pa a¹. Višek melodije se pojavi dvakrat: v prvem delu je f² dosežen postopno v drugi koralni vrstici, v odpevu pa začenja zadnjo vrstico oktavo višje kot f¹, ki je zaključil predzadnjo vrstico. Zaradi teh lastnosti nekateri avtorji obravnavajo koral kot čisto durovo melodijo, ki je bila za čas svojega nastanka zelo moderna.²⁹ Sicer pa se v melodiji ves čas izmenjujejo deli, zgrajeni na podlagi skokov med toni durovega trozvoka, in linearno zasnovani odseki s sekundnimi postopi. Vse pomembne besede prve kitice so glasbeno utemeljene z izrazito deklamacijo, ritmičnimi ali melodičnimi postopi – od vzklika »wie schön«, ki ga ponazarja kvintni skok navzgor (enak učinek ima klic »du Sohn«), prek zvezde »Morgenstern« visoko na nebu in vmesnih vzklikov v melodičnih vrsticah D vse do zadnje vrstice, ko je vrhnji ton »hoch« zares najvišji ton koral ter ga »sehr« znova podkrepi, preden se izteče v »prächtig«. Tako je Nicolai še stopnjeval reformacijski princip oživitve teksta z glasbo, s tem pa dosegel hkrati višek in skrajno mejo, saj mora biti – če je potek napeva preveč odvisen od določenega besednega pomena – povezava med besedo in glasbo v ostalih kiticah sorazmerno s tem manjša.

*

Wie schön leuchtet der Morgenstern je koral, ki se v Bachovem ustvarjanju pojavlja takorekoč skozi celo njegovo življenje. Najdemo ga že v zgodnjem orgelskem koralu, v različnih uglasbitvah pa je prisoten tudi v kantatah *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1, *Schwingt freudig euch empor* BWV 36, *Wer da gläubet und getauft wird* BWV 37, *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49, *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61 in *Erschallet, ihr Lieder* BWV 172.³⁰ Te kantate so nastale med leti 1714 in 1730 in bile – z eno izjemo – vse namenjene večjim cerkvenim praznikom.

Korali Bachovih kantat imajo – z izjemo malenkostnih odstopanj – izvorna Nicolaijeva besedila. Nekoliko drugače je s koralno melodijo *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, ki se pri Bachu v istoimenski orgelski predelavi (BWV 739) najprej pojavi v času njegovega službovanja v Arnstadt. V Bachovi arnstadtski različici koralne melodije se vrstica C začne s kvartnim skokom (a¹–d²) namesto s sekundnim postopom navzgor (c²–d²); začetni ton te vrstice je torej dva tona nižji kot v izvorni melodiji. V zaključni vrstici C' pa se namesto kvartnega

²⁸ R. A. Leaver in R. L. Marshall: 'Chorale', nav. delo.

²⁹ R. A. Leaver in R. L. Marshall: 'Chorale', nav. delo.

³⁰ Koral se v BWV 1/1 pojavlja kot monumentalni zborovski stavek, v BWV 1/6 kot kancionalni stavek z obligatnim instrumentom, v BWV 36/5 v štiriglasni kancionalni uglasbitvi, v BWV 37/3 pa kot koralni duet. V BWV 61/6 je Bach uglasbil samo odpev koral, in sicer kot koralno fantazijo z obligatnim instrumentom, BWV 49/6 je dialog arije in koral, BWV 172/6 pa kancionalni stavek z obligatnim instrumentom.

skoka navzdol ($f^2-c^2-d^2$) pojavi postop ($f^2-e^2-d^2$).³¹ Različica s postopom navzdol se je v pesmaricah uveljavila že zelo kmalu po nastanku koralne melodije.³² Že leta 1609 in 1610 se obe različici (tako izvirna kot ta z dvema odstopanjema) pojavljata v uglasbitvah Michaela Praetoriusa (celo v isti kompoziciji), kar dokazuje, da je bila Bachova arnstadtska različica uveljavljena že skoraj od samega nastanka pesmi (1599).³³ Arnstadtska različica koralne melodije se pojavlja še v BWV 61/6 in BWV 172/6, BWV 37/3 pa izkazuje odstopanje od izvirne koralne melodije samo na drugem označenem mestu; melodično vrstico oz. frazo C začenja na istem tonu, s katerim se je zaključila predhodna.

Notni primer 2



Bachova leipziška različica koralne melodije 1725 (BWV 1/6)³⁴

Druga različica koralne melodije (Notni primer 2) se prvič pojavi v BWV 1/1 in BWV 1/6, najdemo pa jo tudi v BWV 49/6 ter v obeh različicah BWV 36 (prvič v 5., drugič v 4. stavku). Od izvirne melodije (in tudi od zgodnejših različic le-te) odstopa v odpevu; ta odpev Zahn navaja za Krügerjevo pesmarico iz leta 1640 in njene številne ponatise. V Bachovem času je bila ta različica odpeva v nekaterih pesmaricah torej že uveljavljena kot norma.

Ni znano, zakaj se od leta 1725 pri Bachu pojavlja nova različica koralne melodije, ki je prejšnjo (če ne upoštevamo ponovnih izvedb weimarskih kantat) popolnoma izpodrinila. Zanimivo je, da novejša različica BWV 37 (prvi leipziški letnik 1723/1724) še nima; v tej kantati je koralna melodija celo bližja izvirni melodiji kot v vseh ostalih. Bach je bil ob izvedbi te kantate leipziški kantor že celo leto in v tem času se je z leipziškimi pesmaricami gotovo že seznanil, pa tudi kantata BWV 61, ki uporablja to koralno melodijo (čeprav samo 2. del), je že bila ponovno izvedena. Zakaj se je torej leto zatem odločil za drugo različico?

³¹ Navedeni toni ne označujejo absolutnih tonskih višin, temveč so v F-duru zapisani samo zaradi primerjave z Nicolajevim izvirnikom. Tonaliteta BWV 739 je sicer G-dur.

³² Zahn jo navaja za hamburško pesmarico iz leta 1604 in njene ponatise. J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, str. 129–130.

³³ Michael Praetorius, *Musae Sioniae VI* (1609), ur. Friedrich Blume, Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius 6, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, str. 55–56. Prim. tudi Michael Praetorius, *Musae Sioniae IX* (1610), ur. Friedrich Blume, Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius 9, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, str. 273–278.

³⁴ Odstopanja od izvirne melodije so uokvirjena.

Kljub pomislekom se zdi še najboljši razlog glasbena praksa: čeprav se je Bach sprva oklepal koralne melodije, ki jo je poznal iz mladosti, se je najbrž prilagodil razmeram v Leipzigu, kjer so bili ljudje bolj navajeni druge različice melodije. Pri tamkajšnjem bogoslužju se je pri petju skupnosti najbrž pojavljalo več različic, ene same, enotne pesmarice pa tudi ni bilo.³⁵ Morda je prav zaradi tega Bach v BWV 37 še ohranil svojo arnstadtsko oz. weimarsko različico Nicolajjevega koral – ali pa se z vprašanjem različic koral preprosto ni ubadal, dokler ni začel pisati koralne kantate, zvrsti, ki je imela v Leipzigu dolgo tradicijo.³⁶ Tu se je moral Bach koralu kot besedilno-glasbeni celoti še posebej pozorno posvetiti, saj je imel koral – za razliko od vloge v ostalih kantatah – nesporno vodilno mesto.

S stališča komponiranja kantat je bilo najbolj produktivno Bachovo leipziško leto 1724/25, zaznamovano s pečatom veličastnega projekta – ciklom koralnih kantat, s katerim je skladatelj največ doprinesel k zgodovini kantatne zvrsti, čeprav ga ni dokončal. V svojem drugem letniku je Bach kantate poenotil s pomočjo homogene besedilno-glasbene podlage: protestantskega koral. Komponiranje kantat na izbrane cerkvene pesmi se je začelo na prvo nedeljo po sv. Trojici 1724. Da bi zadostil formalnim kriterijem kantate, je Bach lahko uporabil nespremenjena besedila začetnih in zaključnih kitic koral za uvodni zbor in zaključni koral, središčne kitice pa so bile prepesnjene v arije in recitative. V vsakem od uvodnih zborov je Bach poskušal uporabiti drugačen stavčni princip in s tem skoraj sistematično preizkušal najrazličnejše možnosti uglasbitve koral. Notranjo soodvisnost med stavki je zagotavljalo že besedilo izhodiščnega koral, prek uporabe cantusa firmusa v zunanjih (pogosto tudi še v notranjih) stavkih pa je bila ta povezava – tudi z glasbenega vidika – samo še čvrstejša.³⁷

Svojega projekta Bach ni mogel konsekventno dokončati; *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1 je zadnja koralna kantata, ki jo je Bach napisal v tem enotno zasnovanem ciklu. Za njo je izvedel še starejše delo, kantato *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, nato pa se je vrnil h komponiranju običajnih kantat, ki so se opirale na evangelije nedelj in praznikov. Kaj je bilo tej nenavadni prekinitvi vzrok, lahko samo ugibamo. Mogoče pa je domnevati, da je bila nepričakovana, saj je kasneje Bach nekatere manjkajoče kantate dokončeval. Čeprav svojega namena – zaključenega letnika koralnih kantat – skladatelj ni izpolnil, zavzema ta letnik v njegovem ustvarjanju prav posebno mesto.³⁸

³⁵ Kilian navaja pesmarice Bachovega časa, ki so vsebovale Nicolajjevo pesem: Vopelius, 1682; Wagner, 1697; Weimar, 1713; Weißenfels, 1714; Dresden, 1725 in 1728; St. Georg 1721 in 1730; Vopelius, 1730. Dietrich Kilian, Erschallet, ihr Lieder BWV 172, *Kritischer Bericht*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/13, ur. Dietrich Kilian, Kassel [...], Bärenreiter, 1960, str. 7–51: 33.

³⁶ Ulrich Leisinger, Musikalische Textauslegung – Kontinuität und Wandel, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 223–231: 228. Koralne kantate je pisal tudi Bachov predhodnik Johann Kuhnau. Pri njem se ta kantata pojavlja že kot mešani tip kantate: tutti stavki na začetku in koncu kantate so uglasbitve koralnih kitic, vmesni recitativi, arije in biblični citati pa so svobodne prepesnitve. Zanimivo je, da je ena najbolj znanih Kuhnauvovih kantat prav *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Prim. R. A. Leaver in R. L. Marshall: 'Chorale settings', *Grove Music Online*, ur. L. Macy (dostop 5. maja 2005), <<http://www.grovemusic.com>>. Gl. tudi Christoph Wolff, Bachs Leipziger Kirchenkantaten: Repertoire und Kontext, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 13–35.

³⁷ Prim. C. Wolff, nav. delo, str. 25–27.

³⁸ Prim. C. Wolff, nav. delo, str. 28.

Pesnik(i) Bachovih kantat tega letnika žal ni(so) znan(i). Z BWV 1 se krog koralnih kantat konča, zato to omogoča nekaj domnev o avtorju besedil. Šlo naj bi za teologa ali izobraženca, ki je v tem času umrl ali zapustil Leipzig. Glede na to, da so se teksti kantat tiskali, se časovni okvir za iskanje domnevnega avtorja še zoži – zadnji natis je vseboval kantate od konca januarja do praznika Marijinega oznanjenja, torej so morala biti besedila končana do 27. 1. 1725.³⁹

V tem letniku se bolj kot v kateremkoli drugem kaže, kako skrbno je Bach izbral tekste za svoje kantate. Zanj so bila kantatna besedila neke vrste uporabna umetnost, ki je morala vsebovati določene parametre: teksti so morali biti teološko relevantni,⁴⁰ literarno kvalitetni in glasbeno uporabni.⁴¹ Že zaključne koralne kitice v svojih nekorálnih kantatah je verjetno izbral sam Bach, zato je imel pri nastajanju besedil za koralne kantate najbrž še večjo vlogo kot sicer.⁴² V nasprotju s svojimi sodobniki Bach tudi ni nikoli uglasbil celega cikla besedil enega avtorja, tako da so besedila za koralne kantate na izbrane protestantske cerkvene pesmi verjetno nastala po njegovem naročilu oz. v tesnem sodelovanju s pesniki. V tem smislu so besedila Bachovih kantat prav tako Bachova kot njegova glasba.⁴³

*

Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 1,⁴⁴ s pojasnilom »Kantate zum Fest Mariae Verkündigung« za štiri glasove (S, A, T, B) in orkester (Corno I, II; Oboe da caccia I, II; Violino concertato I, II; Violino I, II; Viola in Continuo), zavzema med Bachovimi kantatami posebno mesto, saj zaključuje vrsto enovitih koralnih kantat, zgrajenih na podlagi nemških protestantskih cerkvenih pesmi. Prvič je bila izvedena na cvetno nedeljo, ki je bila hkrati tudi praznik Marijinega oznanjenja, 25. marca 1725 v Leipzigu.⁴⁵

V odgovor na vprašanje, zakaj je Bach, ki je imel na izbiro besedil gotovo velik vpliv, za to kantato izbral prav koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, je možnih je več razlag. V Bachovem času je cerkvena kantata predstavljala neke vrste tretjo pridigo, temelječo na evangeliju liturgičnega dne. O vsebini samega evangelija je govorila tudi pastorjeva pridiga,

³⁹ Res je v tem času po nenadni tridnevni bolezni 31. 1. 1725 umrl prorektor Tomaževe šole Andreas Stübel, teološko izobražen mož, ki je imel tudi nekaj pesniških izkušenj. Vendar je njegovo avtorstvo zgolj stvar spekulacije; lahko da se je komponiranje Bachovih koralnih kantat končalo zaradi kakega drugega, čisto banalnega razloga. Gl. Hans-Joachim Schulze, Texte und Textdichter, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 109–125: 114–116. Prim. tudi Martin Petzoldt, Theologische Aspekte der Leipziger Kantaten Bachs, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 127–141: 130.

⁴⁰ M. Petzoldt, nav. delo, str. 132–135.

⁴¹ H.-J. Schulze, nav. delo, str. 114.

⁴² M. Petzoldt, nav. delo, str. 135.

⁴³ M. Petzoldt, nav. delo, str. 132–135.

⁴⁴ Pri analizi je bila uporabljena notna izdaja: Johann Sebastian Bach, *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1, ur. Matthias Wendt, Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/28.2, Kassel [...], Bärenreiter, 1995, str. 1–62.

⁴⁵ A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, str. 739.

še tretjič pa je isto vsebino na glasben način skušala predstaviti kantata.⁴⁶ Tako je bila kantata povezana z aktualnim evangelijem; če je šlo za koralno kantato, naj bi bil z evangelijem povezan njen osrednji koral. Berilo za praznik Marijinega oznanjenja (Izaija 7,10–16) napoveduje starozaveznega Mesijo, evangelij (Luka 1,26–38) pa poroča o novozaveznem dogodku, v katerem nadangel Gabrijel naznani Mariji Jezusovo rojstvo. V obeh primerih gre za napoved odrešenika. Zlasti v tej točki se kantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern* stika z ostalimi kantatami, v katerih je Bach uporabil isti koral: vse napovedujejo prihod kralja in odrešenika, pa naj bo to prihod v dušo vernika na osebni ravni ali pa upanje na Jezusov dejanski drugi prihod, kakršnega napoveduje Razodetje.

Drugi kriterij izbire koral za kantato – poleg povezave z evangelijem liturgičnega dne – je njegova splošna raba v liturgiji. Kot piše Dürr, so pesem peli za praznik Marijinega oznanjenja, saj je mogla Marija kot prototip vere najbolje predstavljati verno dušo, ki se odzove na božjo ljubezen.⁴⁷ Drugi avtorji izpostavljajo predvsem *de tempore* rabo za 20. in 27. nedeljo po sv. Trojici ter za prvo adventno nedeljo, zlasti pa poudarjajo njeno razširjenost in priljubljenost. *Der Morgenstern* je bil Jezusova pesem, primerna za zakrament obhajila, prva kitica je bila znana poročna pesem in zadnja popotnica umirajočim. Ali je mogoče obravnavano Bachovo koralno kantato povezati s katero od teh rab?

Wie schön leuchtet der Morgenstern je eden redkih protestantskih koralov, ki poimensko omenjajo Marijo. In če je Marija prototip verne duše, ki se odzove božji ljubezni, je asociacija na poročno pesem zelo primerna – morda tudi zaradi mogočnega vtisa prvega stavka, ki so ga po tradiciji peli ob porokah in ki po monumentalnosti prekaša vse ostale. Koral in z njim kantata govorita o 'poroki' med človeškim in božanskim, kar se kaže tudi v glasbenih značilnostih kantate. Takšna raba Bachovo kantato povezuje tako s praznikom Marijinega oznanjenja kot z rabo in izvorom samega Nicolaijevega koral.

Poleg tega je bil ta koral znana Jezusova pesem oz. pesem o Jezusovem imenu. Jezus je v koralu obenem močno povezan s tematiko svetlobe; morda ni naključje, da tudi kantata v tednu pred podoživljanjem pasijona in Kristusovega vstajenja napoveduje Jezusa kot luč in odrešenika. Napoved odrešenja se je teden dni za izvedbo *Wie schön leuchtet der Morgenstern* izpolnila v kantati *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 in zato je prvo kantato mogoče videti kot napoved druge. Vendar vse tovrstne domneve ostajajo zgolj na ravni spekulacije. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* je na prvem mestu pesem o Jezusovem imenu, kot taka pa je tudi kantata luči in svetlobe

Že sam Nicolaijev koral vsebuje mnogo navezav tako na starozavezne kot novozavezne tekste, svobodne prepesnitve v osrednjih stavkih pa le-te še bolj poudarjajo. Prva in zadnja kitica sta prevzeti neposredno iz koral, kar je za Bachove leipziške koralne kantate tudi sicer značilno, ostale pa so prepesnjene v recitative, ki so bolj poučne narave, in arije, ki poudarjajo določen afekt.

Kantata ima nenavadno instrumentacijo, ki ji daje praznični sijaj: rogova, oboi da caccia, poleg običajnih še koncertantne violine ter druga godala in continuo. Pihala in godalna osnova dajo gosto, polno zvonečo srednjo lego, nad katero živahno koncertirata

⁴⁶ Ulrich Leisinger, Affekte, Rhetorik und musikalischer Ausdruck, *Die Welt der Bach-Kantaten* 1, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 2000, str. 199–211.

⁴⁷ A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, str. 739.

dve violini s figuro, v kateri bi lahko prepoznali iskrenje in žarenje jutranje zvezde. Violini prideta še toliko bolj do izraza zato, ker običajna pihala visoke lege popolnoma umanjka. Po drugi strani se s to instrumentacijo, v kateri izstopajo še rogovi in oboe, F-durovo tonaliteto in tridobnim taktom Bach v nekaterih stavkih bliža pastoralni.

BWV 1/1 *Chor* »Wie schön leuchtet der Morgenstern«
[tutti]

Monumentalni prvi stavek koralne kantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, ki je najdaljši v celi kantati, v tutti zasedbi prinaša Nicolaijevo prvo koralno kitico (Priloga). V njem se med seboj prepletajo različne glasbene zvrsti; koncert, v katerem druga ob drugi ter druga z drugo koncertirajo posamezne skupine instrumentov in človeških glasov, se povezuje z razširjeno koralno fantazijo, kjer cantusu firmusu koralna v soprano imitacijsko odgovarjajo ostali glasovi. Koralni cantus firmus z vmesnimi instrumentalnimi ritorneli daje celemu stavku trdno obliko. Po značaju je stavek pastoralen: pisan je v tridobnem taktu (12/8) v F-duru in znotraj tega okvira ostaja ves čas; obširnejših modulacij, ki bi glasbo pripeljale v oddaljene tonalitete, ni, zato pa so pogoste kratke modulacije v bližnje tonalitete v vokalnih odsekih (zlasti v C-dur) ali pa modulirajo vmesni ritorneli (v začetku odpeva, pred zaključno vrstico ...). V continuu so pogosti pedalni toni, ki še bolj pridejo do izraza zaradi ponavljajočih se akordov v godalih. Tutti instrumentacijo tega stavka (rogovi, oboe da caccia) Bach v celotni zasedbi uporabi samo še v zadnjem stavku, ki zopet prinaša cantus firmus koralna.

Dvanajsttaktini instrumentalni uvod (ritornel) se začne v koncertantnih violinah s skokom kvinte navzgor, ki mu po nadaljnjem postopu navzgor sledi terčni skok navzdol. V tem motivu je metrično največkrat poudarjen drugi ton (prvi ton je zadnja osminka dobe, drugi pa prva četrtnina nove dobe), včasih pa tudi prvi. Bach večkrat kombinira obe metrični možnosti (kot npr. pri oboah in violi v taktih 9 in 10). Ta motiv zaradi značilnega kvintnega skoka navzgor, po katerem je Nicolaijev koral tako prepoznaven, imenujem 'morgenstern'. Motivi s kvintnimi skoki pa se pojavljajo skoraj na vseh mestih v Bachovem kantatnem opusu, povezanih s tem koralom.⁴⁸ Motiv se v tej kantati velikokrat pojavlja tudi kot kvartni skok (kvarta kot kvintni obrat), največkrat na tistih mestih, kjer prevladuje imitacija. Ponekod se motiv pojavlja tudi v nasprotni smeri – začne se s skokom navzdol (zlasti pride do izraza v osrednjem ritornelu v taktih 79–80, kjer se njegov začetek sekvenčno ponavlja).

Ostali značilni motivi se oglasijo že v 2. taktu, ko se koncertantnim violinam pridružijo še druge skupine instrumentov. Oboe in rogovi preigravajo tone durovega trozvoka (terce in kvinte), kar se prav tako kot prvi motiv navezuje na začetek koralne melodije. Godalna baza (godala brez koncertantnih violin) ponavlja akord F-dura, v continuu pa se ponavlja pedalni ton f oz. F. Nad to akordsko podlago koncertantne violine v višji legi izpostavijo nov motiv, ki je zgrajen kot razložen, hiter F-durov akord z vmesnimi prehajalnimi toni – nekateri avtorji menijo, da je s tem motivom Bach hotel prikazati žarenje zvezde jutranjice.⁴⁹ Ti štirje motivični sklopi, ki so med seboj sicer tesno povezani, so – razen prvega

⁴⁸ Za motiv 'morgenstern', mdr. prim. Violino concert[at]o II v J. S. Bach, nav. delo, str. 3, takt 1.

⁴⁹ A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, str. 740.

motiva – precej neodvisni od vokalnega dela. Nato se isti odsek, ki zajema dobra dva takta (takt 1–3) ponovi še na dominantni, v C-duru (takt 3–5). V nadaljevanju se motivi selijo iz skupine v skupino. Bachovo glasbeno mojstrstvo tu lahko vidimo celo v razširjeni uporabi koncertnega principa: med seboj ne koncertirajo le posamezne skupine instrumentov, temveč tudi motivične skupine.

Po sekvenčnem spuščanju motiva 'morgenstern' navzdol (takti 8–10) prihod cantusa firmusa z značilnim kvintnim skokom navzgor napove rog I (takt 10), ki tudi v nadaljevanju vedno podvaja koralno melodijo; ob tem se v koncertantnih violinah oglašča motiv 'žarenja' zvezde, godalna baza ima ponavljajoče se akorde, pedalni ton pa se ustavi na c–C. Tudi rog I se po skoku ustavi na tonu c², nato pa v taktu 12 povzame motiv 'žarenja' zvezde v hitrih šestnajstinkah. To je iztočnica za sopran, ki kot cantus firmus v dolgih notnih vrednostih v taktu 13 začne prvo vrstico koral. Pod njim se (od koralne melodije navidez neodvisno) v imitaciji oglasijo nižji glasovi (v zaporedju A, B in T), ki se začenejo s kvartnim ali kvintnim skokom navzgor – torej z motivom 'morgenstern'. Rog I podvaja cantus firmus, medtem ko rog II tvori z njim značilne zadržke in tudi v drugih vokalnih odsekih vedno predstavlja njegov kontrapunkt. Tudi koncertantni violini zborovskih glasov nikoli ne podvajata; vseskozi izvajata lastno motiviko 'žarenja' oz. 'iskrenja' zvezde. Oboi in ostala godala podvajajo zborovske glasove: vsak glas je skozi cel stavek povezan z določenim glasbilom. S tenorjem vstopita oboa II in violina II iz godalne baze, z basom viola (in občasno tudi continuo), alt pa podvajata violina I iz godalne osnove ter oboa I. Prva koralna vrstica se zaključi na dominantni F-dura.

V taktu 20 nastopi druga koralna vrstica, ki jo začnejo nižji glasovi v dolgi pasaži z motiviko, podobno zborovski motiviki prejšnjega dela (v vrstnem redu A, T, B). Nižji glasovi že pred njegovim nastopom predimitirajo cantus firmus; koralna melodija (v krajših vrednostih kot prej v sopranu) se oglasi najprej v tenorju, nato preide v alt. Šele potem v taktu 24 v F-duru nastopi pravi cantus firmus v sopranu, ki se mu pridruži rog I.

Pred tretjo koralno vrstico se pojavi nekaj taktov dolg instrumentalni odsek (ti takti 29–32 so enaki začetnim taktom 5–8, ko je začetni motiv s kvintnim skokom – 'morgenstern' – prehajal iz skupine v skupino). V taktu 33 se priključi sopranski cantus firmus, za njim pa v imitaciji nastopijo ostali glasovi (v zaporedju B, A, T). Bach poskuša v vsaki posamezni vrstici dodati ali odkriti kaj novega; že samo vrstni red imitacije nižjih zborovskih glasov s pripadajočimi instrumenti ali pa postopek predimitacije v 2. vrstici, ki izhaja iz stare luteranske tradicije koralnih motetov,⁵⁰ je znak, da glasba, čeprav je motivično naslonjena na en sam vir, pri Bachu nikoli ne postane shematična.

V taktu 38 se v skoraj dobesedni ponovitvi vrne uvodni ritornel, ki ga z motivom 'morgenstern' tokrat začne rog I. Glasbeno so dobesedno ponovljene tudi vse tri koralne vrstice, ki zdaj zajemajo besedilo vrstic 4–6. Po tem se ritornel ne ponovi (takt 75), temveč je nekoliko spremenjen: motivični sklopi v vrsti sekvenčnih postopov prehajajo skozi različne tonalitete, motiv 'morgenstern' pa se pojavi tudi v obratni smeri – kot skok navzdol. Ko se zopet pojavi v začetni obliki v rogovih (takt 83), je to že signal za nov nastop cantusa firmusa.

⁵⁰ O tradiciji koralnih motetov gl. Daniel R. Melamed, Chorsätze, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel: Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 177–191: 184.

Osrednja vzklika »lieblich« in »freundlich« (melodični koralni vrstici D), zaradi katerih je Nicolajjeva melodija tako posebna in zaradi katerih se zdi bolj tri- kot dvodelna, je Bach uglasbil čisto drugače kot predhodne koralne vrstice. Cantus firmus tu izgubi svojo izstopajočo vlogo (razen tega, da še naprej ostaja nosilec koralne melodije): v homofonem akordskem bloku postane ritmično in melodično enakovreden ostalim trem glasovom (takt 84). Po signalu 'morgenstern' v oboah sledi drugi vzklik (takt 31–32), ki je v nižjih glasovih že nekoliko variiran; izpostavljena je zaključna figura treh osmink, s katero so nižji glasovi pod ležečim cantusom firmusom že prej zaključevali posamezne odseke, bas in alt pa s tonom cis v kadenci pripeljeta do akorda A-dura kot dominante d-mola (v prejšnjem vzkliku je bil zaključni akord F-dur).

V taktu 89 sopran zopet prevzame svojo značilno vlogo cantusa firmusa, hkrati z njim pa v medsebojni imitaciji začnejo tudi nižji glasovi, ki se gibljejo v skupinah treh osmink. V tem odseku (do takta 96), ki kot enotno skupino predstavi koralne vrstice E, E' in E'', sta izpostavljeni zlasti besedi »schön« in »herrlich« (tu Bach uporabi višje tone, na katerih melodična linija nekaj časa miruje izven osminkskega toka). Zelo slikovita sta tudi obsežna vzpenjajoča se melizmatična postopa v basu na besedi »groß« in »reich« (podobno »reich« v altu ter »Gaben« v tenorju). Bach na glasben način izpostavi zdaj eno, zdaj drugo besedo, nad vsem pa poteka še vzporedna instrumentalna plast, v kateri ima vsak od instrumentov svojo ustaljeno vlogo: rog I podvaja cantus firmus, rog II je njegov kontrapunkt z zadržki, violine izvajajo motiviko 'žarenja', oboe pa z godalno bazo podvajajo zborovske glasove.

Po štirih instrumentalnih taktih (96–99), v katerih zopet srečamo znano motiviko in sekvečno spuščanje, sledi zaključna vrstica Nicolajjevega koralna (takti 100–106), v kateri se imitacija v nižjih glasovih dviga od basa proti altu v značilnih vzpenjajočih se linijah. Z vrha se z besede »hoch«, ki je najvišji ton koralne melodije, pridruži še cantus firmus v sopranu. Po tutti koncertiranju skupaj z instrumenti se koralna vrstica konča z značilno figuro treh osmink v altu in tenorju, ki poudarja za ta stavek kantate značilno kadenco zaključkov vrstic koralna S-(Sp)-T.⁵¹ Obsežni stavek zaključi in zaokroži v celoti ponovljen uvodni ritornel, ki je bil v originalni partituri označen z da capo od takta 2.

BWV 1/2 *Recitativo*] »Du wahrer Gottes und Marien Sohn«
[T, Bc]

*Du wahrer Gottes und Marien Sohn,
du König der Auserwählten,
wie süß ist uns dies Lebenswort,
nach dem die ersten Väter schon
so Jahr' als Tage zählten,
das Gabriel mit Freuden dort
in Bethlehem verheißten!
O Süßigkeit, o Himmelsbrot!
Das weder Grab, Gefahr, noch Tod
aus unsern Herzen reißen.*

⁵¹ Tako npr. v taktu 105 alt tvori z osnovnim tonom naslednje intervale, preden preide v tonični kvintakord: 6-4-5-5; tenor pa paralelno z njim 4-2-3-3.

S prepesnitvijo koralne kitice v arijo ali recitativ se spremenita tudi njen značaj in funkcija. Namesto splošno sprejete verske resnice koral v ariji postane predvsem osebno doživeta glasbena izjava s poudarkom na afektu ali pa recitativ, ki je bolj poučne narave in nam predstavi večje število informacij. Prvi secco recitativ kantate BWV 1 je prepesnitev 2. kitice Nicolaijevega koral (Priloga). Z ohranjenimi elementi izhodiščnega besedila ostajajo povezave s koralom jasne, dodani elementi pa so iztočnice drugih navezav – in sicer navezav na berilo in evangelij liturgičnega dne. Starozavezno navezavo novi pesnik vzpostavi z besedo »očaki«, novozavezno pa z omembo evangelijskega dogodka (nadangel Gabriel v Betlehemu oznani Jezusovo rojstvo Mariji).

Osebni ton koralne kitice (v koralu pesnik govori v 1. osebi ednine) je spremenjen v občestven mi (»uns«, »unsern«). Principi navezave, ki jih v Bachovih kantatah izkazujejo koralne kitice do svobodno pesnjenih odsekov, so v recitativu iz primerjave s koralom zelo jasno razvidni. Beseda, ki jo pesnik iz koral vzame za iztočnico in ki ima v koralni kitici neko (ne nujno pomembno) vlogo, postane v kontekstu recitativa izhodišče za drugo misel. V okviru kantate potem ta nova misel lahko postane glavna nosilka vsebine določenega stavka. Posebno učinkovitost dajejo recitativu pavze, ki sledijo vejicam v pasaži »O Süßigkeit, o Himmelsbrot, das weder Grab, Gefahr, noch Tod«. Beseda »Lebenswort« bi v tem recitativu lahko pomenila tako besedo oznanjenja novega življenja Mariji kot besedo evangelija, o kateri govori izvirna koralna kitica – nenazadnje pa bi se lahko nanašala na kantato samo, ki kot tretja pridiga vernikom na glasben način posreduje božjo besedo.

BWV 1/3 *Aria* »Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen«

[S, Ob da c, Bc]

Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen,

die nach euch verlangende gläubige Brust!

Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe

der brünstigsten Liebe

und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

Besedilo te arije je prepesnitev 3. kitice Nicolaijevega koral (Priloga). Napoveduje jo že predhodni recitativ, ki Jezusu zatrjuje, da ga ne more nič iztrgati iz src vernikov. Morda je zamišljena kot izjava skupnosti (drugi del govori v množini), lahko pa gre tudi za pristop posameznega vernika (na kar bi lahko sklepali predvsem po prvem delu). Arija je goreča prošnja, naj plameni ljubezni (ki sodijo tudi v pomensko območje svetlobe jutranje zvezde), napolnijo srce verujočega.

Sopranska da capo arija z nekoliko spremenjenim zaključnim delom v solističnem glasu je zasnovana kot trio stavek: nad continuo koncertirata oboa da caccia in sopran. Že v začetku (oboa da caccia) se pojavi značilen motiv: skok kvinte navzdol z vmesno terco (le-ta je v nadaljnjih ponovitvah motiva včasih izpuščena), ki ji je nato dodan še sekundni postop navzdol. Ta motiv bi lahko predstavljal neke vrste parafrazo 'morgensterna' iz 1. stavka kantate. Po 8 taktih instrumentalnega ritornela z isto tematiko nastopi glas (takt 9 s predtaktom), na kar se oboa odzove z imitacijo, ki pa ima drugačno nadaljevanje. V prvem delu arije (do takta 34) glas trikrat ponovi svojo prošnjo; prvič kot kratko izjavo brez ponavljanj (melizmatično sta obravnavani le beseda »göttliche«, ki se vedno pojavlja kot pasaža

šestnajstink navzgor v okviru kvinte, in beseda »verlangende«).⁵² V Bachovih arijah glas izjavo ponavadi prvikrat posreduje brez zapletenejših ponavljanj in tonskih slikanj – najbrž zato, da bi poslušalci razumeli vsebino besed. V drugi ponovitvi izjave se že pojavijo obširnejša tonska slikanja (melizmatični »Flammen«, še obsežnejši melizem »verlangende«) in razna ponavljanja besed: obravnava postane bolj glasbena, pomemben je afekt, ki ga sicer nakazuje že prva predstavitev izjave oz. prošnje, vendar v njej še ostaja v ozadju. Prva prošnja je zato krajša, uravnoteženost pa Bach doseže tako, da ji doda še instrumentalen odsek (takti 13–16), ki ga druga prošnja nima (prehod med drugo in tretjo je neposreden) in v katerem se že nahaja melizem, ki ga pozneje srečamo na besedah »verlangende« in »Flammen«. Druga prošnja se od prve razlikuje tudi po tem, da oboa v njej izvaja figure, kakršne so se prej pojavljale v continuu (večinoma razloženi trozvoki v osminkem gibanju). Tretja prošnja (takti 23–30) besedilo zopet predstavi le enkrat, brez daljših melizmov, spremlja pa jo odsek v oboi, kakršen je bil prvi prošnji dodan šele potem, ko je pevski glas zaključil izjavo. Bach kombinira posamezne odseke med seboj na različne, vedno nove načine. Tretji prošnji sledi skrajšan ritornel; tako Bach že znotraj samega prvega dela arije doseže neke vrste simetrijo.

Osrednji del da capo arije po nekoliko spremenjenem ritornelu (takti 30–34) prinaša izjavo o dušah, ki že na Zemlji okušajo nebeško radost. Izjava se dvakrat ponovi z isto ritmično artikulacijo, vendar v različnih tonalitetah; prva se konča v C-duru, druga pa v g-molu. Tematsko se vsi glasovi navezujejo na prvi del. Po dobesedni ponovitvi uvodnega ritornela se znova ponovi prvi del arije, tokrat samo z dvema izjavama in z opaznim poudarkom na besedi »Flammen«. Morda je Bach z melizmi na besedi »Flammen« hotel glasbeno prikazati plapolanje plamenov. S tem simbolom svetlobe bi tako močno zaznamoval celotno arijo in jo navezal na uvodni stavek kantate, kjer svetlobo zastopa motiv 'žarenja' jutranje zvezde. Arijo zaključijo ponovitev ritornela.

BWV 1/4 *Recit[ativo]* »Ein ird'scher Glanz, ein leiblich Licht«
[B, Bc]

*Ein irdscher Glanz, ein leiblich Licht
rührt meine Seele nicht;
ein Freudenschein ist mir von Gott entstanden,
denn ein vollkommnes Gut,
des Heilands Leib und Blut,
ist zur Erquickung da.
So muß uns ja
der überreiche Segen,
der uns von Ewigkeit bestimmt
und unser Glaube zu sich nimmt,
zum Dank und Preis bewegen.*

Secco recitativ, prepesnitev Nicolaijeve 4. in delno tudi 5. kitice (Priloga), se besedilno zopet vključuje v simboliko svetlobe, saj zanika moč zemeljskega blišča in sijaja. Tudi z

⁵² Bach je v svojih uglasbitvah 7. kitice Nicolaijevega korala tudi besedo »Verlangen« vselej uglasbil melizmatično (morda zaradi korena »lang« v tej besedi).

glasbenega vidika predstavlja nadaljevanje predhodne arije. »Božanske plamene«, o katerih je govorila arija, namreč še bolj natančno opredeli kot »sij radosti« od Boga. Uglasbitev te besede v 3. taktu (»Freudenschein«) izstopa iz strogo deklamativnega okolja po razgibani melizmatični figuri, katere odmev se pojavi kasneje v uglasbitvi besede »Erquickung«.⁵³ Značilno je gibanje continua, katerega linija se v prvem delu giblje navzgor v poltonih, ki jim sledijo tritonusi navzgor ali navzdol (kar bi lahko nakazovalo lažnost zemeljske luči); v drugem delu (od takta 8) se tritonusi spremenijo v čiste kvinte (morda je to ponovna aluzija na 'morgenstern'). Zanimivo je, da recitativ izrecno omenja tudi odrešenika, čeprav sam Nicolai za Jezusa na nobenem mestu v koralu ne uporabi tega naziva.⁵⁴

BWV 1/5 *Aria* »Unser Mund und Ton der Saiten«

[T, V conc I, II, godala, Bc]

Unser Mund und Ton der Saiten

sollen dir

für und für

Dank und Opfer zubereiten.

Herz und Sinnen sind erhoben,

lebenslang

mit Gesang,

großer König, dich zu loben.

Da capo arija je prepesnitev Nicolaijeve 6. kitice (Priloga). Uglasbitev za tenor in godala s koncertantnima violinama odraža že njene začetne besede: »unser Mund« (človeški glas) in »Ton der Saiten« (strunska glasbila).⁵⁵ Razmerje med obema protagonistoma (glas in strune) je enakovredno, saj so instrumentalni ritorneli zelo dolgi, tako da imata koncertantni violini prav tako veliko vlogo kot pevski solist. Ostala godala koncertantni violini mestoma podvajajo, včasih pa se umaknejo zgolj v pizzicato akordsko spremljavo (podobno kot v prvem stavku, le da tam akordska spremljava ni imela pizzicato artikulacije). Tako dobimo učinek tutti in solo odsekov, med violinama pa se včasih pojavljajo tudi efekti eha.

Prvi del arije, obdan z ritornelom (takti 1–104), govori o tem, kako naj človeška usta in zven strun hvalijo Boga; začetni instrumentalni in vokalni part od takta 29 imata skupni plesni motiv. Drugi del arije (takti 104–173) govori o tem, kako spev v hvalo Kralju povzdiguje srce in čute, uporablja pa isti motivični material kot prvi del, vendar je motiv obrnjen navzdol. Značilen oktavni skok navzgor se pojavlja na besedi »erhoben« (»povzdignjen« v taktu 108). Na besedi »Gesang« (takti 110–114) se pojavi značilna živahna figura, znana že iz predhodnega recitativa (»Freudenschein«), ki jo Bach kasneje uporabi tudi na besedi

⁵³ Figuro osminke in dveh šestnajstink (oz. v tem primeru šestnajstinke in dveh dvaintridesetink) je Schweitzer opredelil kot »figuro radosti«, kar se sklada tudi s pomenom besede »Freudenschein«. Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1954, str. 434–435.

⁵⁴ Omemba odrešenika je pravzaprav bližja vlogi koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* v nekaterih drugih Bachovih kantatah, v katerih nastopa skupaj s koralom *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 36 in 61).

⁵⁵ Tudi v BWV 172 se na iztočnico »Erklinget, ihr Saiten!« oglašijo godala.

»loben« (takti 121–123). Ko se izjava o povzdignjenosti src in čutov preko glasbe v drugem delu pojavi drugič, so opazni vplivi prvega dela arije – način, kako prvi del arije obravnava isto motivično gradivo (motiv v smeri navzgor), postopoma izpodriva način, s kakršnim so bili v začetku drugega dela arije obravnavani »srce in čuti« (motiv v smeri navzdol). Ko se izjava pojavi tretjič, je že popolnoma preobrazena – enaka izjavi prvega dela arije (»Herz und Sinnen« = »unser Mund und Ton der Saiten«). Dobesedna da capo ponovitev vtis popolne spreobrnjenosti srca in čutov še bolj utrdi.

Ta arija je samo eden izmed številnih primerov v Bachovem opusu, kako je skladatelj s pomočjo neke glasbene oblike in kompozicijskega postopka prefinjeno uspel prikazati vsebino besedila na popolnoma glasben način. Poleg tega se v ariji mešajo elementi posvetne in cerkvene glasbe – besedilo je resda namenjeno cerkveni kantati, glasba sama pa je plesna. Bach te razlike združuje, morda tudi zato, da bi pokazal, kako duhovna glasba po svoji funkciji povzdiguje čutnost posvetne. Tudi Bachove posvetne kantate se od njegovih sakralnih v večini primerov razlikujejo le po svoji funkciji – to nenazadnje dokazuje tudi dejstvo, da jih je neproblematično jemal kot predloge svojim cerkvenim kantatam, če so ustrezale določenim pogojem.

BWV 1/6 *Choral* »Wie bin ich doch so herzlich froh«
[tutti + oblig Cor I, II]

Z zadnjim stavkom, katerega besedilo je tudi zadnja Nicolajjeva kitica (Priloga), je Bach kljub običajnemu kancionalnemu zaključku zaokrožil koralno kantato kot celoto. Tutti zvok s koncertantnima rogovoma zopet priklīče v spomin prvi stavek (poleg tega ima rog I zopet vlogo cantusa firmusa tako kot v prvem stavku, v rogu II pa se pojavljajo značilni zadržki). V homofonem osrednjem sklopu (dvakratni »amen« v taktih 13 in 14) alt pri drugem »amen« izvede okrasno figuro, ki po svoji funkciji spominja na zaključno osminsko figuro v 1. stavku. Značilna je tudi razgibana basovska linija na besede »komm, du schöne Freudenkrone« (takta 15 in 16) – tu se zopet lahko spomnimo na podobno vlogo, ki jo je imela basovska linija na besedah »schön und herrlich, groß und ehrlich«. Kljub popolnoma drugačnemu načinu uglasbitve je Bach s tem stavkom uspel ustvariti protipol mogočnemu začetku kantate in koralni zborovski fantaziji, v kateri preizkuša različna sredstva glasbenega oblikovanja, ob bok enakovredno postavil tradicionalno kancionalno uglasbitev.

*

Koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* je vsebinsko izhodišče kantate, prav tako pa vpliva na glasbeno obliko najmanj dveh njenih stavkov, v katerih se pojavlja s svojo melodijo – začetnega in končnega. Liturgična raba koralnega pogojuje tudi liturgično rabo kantate, ki jo na sam praznik Marijinega oznanjenja navezuje še dodatna omemba oznanjenja v recitativu. Čeprav je imel Bach pri ustvarjanju besedila najbrž nemajhno vlogo, je bilo to delo na prvem mestu vendarle stvar pisca besedila, ki je določil tudi zaporedje arij in recitativov. Koral se je v Bachovih koralnih kantatah kot konstanta pojavljal na začetku in na koncu; tudi to je bila torej že uveljavljena praksa. Kaj je na kantati *Wie schön leuchtet der Morgenstern* takega, o čemer je lahko odločal samo Bach? To je način uglasbitve besedila

v posameznih stavkih. Ali se tudi v njem odraža kakšna povezava z izhodiščnim koralom in rabo le-tega?

Pregled posameznih stavkov je pokazal, da Bach tudi v stavkih, v katerih koralna melodija sicer ne nastopa eksplicitno, poskuša ohranjati glasbeno povezavo s koralom. Značilen primer za to je kvintni skok, ki se na različne načine pojavlja v vokalnih in instrumentalnih odsekih skozi celo kantato (celo kot »neprava luč« v drugem recitativu, kjer namesto čiste kvinte nastopi tritonus). Bach na glasben način oblikuje in izpelje tudi misli, ki jih podaja besedilo. Tako npr. v zadnji ariji prva melodija postopoma preoblikuje drugo, jo naredi sebi enako. To, da se druga melodija počasi spreminja v prvo, bi sicer lahko opazili brez pomoči kakršnegakoli besedila, čeprav bi si pojav lahko razlagali popolnoma drugače.

Glasbene značilnosti kantate lahko z izhodiščnim koralom povežemo tudi s pomočjo tonske hermenevtike in glasbene alegorije, ki ju na Bachove kantate na podlagi luteranske teologije njegovega časa aplicira Eric Chafe.⁵⁶ Na ta način lahko pridemo do zanimivih ugotovitev, ki pa seveda ostajajo na ravni teoretske spekulacije in dokaj subjektivne interpretacije. Bach v kantati na glasben način izrazi to, o čemer govori koral za praznik Marijinega oznanjenja – t. j. o poroki med človeškim in božjim. Po alegorični razlagi se v glasbi kantate prepletata človeška in božanska sfera, tako kot se v koralu prepletajo človeški in božanski atributi Jezusa. V prvem stavku izstopa značilna kadenca S-(Sp)-T, ki zaključuje skoraj vse dele koral s poudarkom na območju subdominante, ta pa označuje sfero človeškega.

Prvi stavek je po svojem značaju pastoralna in zato morda predstavlja idilično območje sinteze človeškega in božjega.⁵⁷ Napisan je v pastoralnem F-duru, namesto trobent, ki bi slavile Boga, so tu značilni instrumenti pastorage, ki pripadajo sferi človeškega – rogovi in oboe da caccia. Rog I vedno napove cantus firmus: napoved odrešenika se torej zgodi v sferi človeškega, a v sintezi z božjim. Vstopanje slednjega v človeško na glasbeni ravni se kaže tudi v drugih stavkih, npr. v 5. stavku, ariji za tenor, kjer se človeško (s pomočjo božjega) dvigne in preoblikuje v sfero božjega. Zadnji stavek kantate BWV 1 je koralna kitica v kancionalni uglasbitvi, ostanek stare tradicije luteranske Cerkve, ki na ta način deluje kot uradna potrditev drugih stavkov kantate. Po vsebini je izrazito eshatološka; v njej človeška sfera stremi k božji. Vloga instrumentov je zelo blizu tisti iz prvega stavka – to pa daje še eno možnost več za alegorično razlago, da se obe območji tudi tu prepletata in da je človeška sfera zaradi delovanja božjega povzdignjena sama v sebi – vernikovo eshatološko stremljenje se torej izpolnjuje na neki novi ravni.

Marijin praznik je za prikaz dinamičnega razmerja med božanskim in človeškim še posebej primeren, saj Marija posebja dušo vernika. Preplet med obema sferama pripelje do končne prevlade božanskega elementa v človeku – pesniškemu subjektu kantate, podoben učinek pa naj bi povzročil tudi v duši vernega poslušalca. V alegoričnem pogledu je zanimiv tudi tonalni plan kantate. Zaporedje tonaliteta stavkov je sledeče: v prvem stavku F-dur, v drugem d- in g-mol, v tretjem B-dur, v četrtem g-mol in B-dur, v petem F-dur, B-dur in po-

⁵⁶ Izraza »musical allegory« in »tonal hermeneutics« ameriškega teoretika Erica Chafea poudarjata povezavo med glasbenimi in teološkimi ter retoričnimi principi v Bachovih kantatah. E. Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, str. ix-xvii in 3–89.

⁵⁷ V 18. stoletju je bila pastoralna pogosto religiozna eshatološka alegorija; v njej so proslavljali tudi vladarstvo Kristusa kot kralja ali dobrega pastirja. Geoffrey Chew: 'Pastoral', *Grove Music Online*, ur. L. Macy (dostop 5. aprila 2006), <<http://www.grovemusic.com>>.

tem zopet F-dur, v katerem izzveni tudi zadnji stavek. Proti sredini kantate lahko opazimo postopno spuščanje po kvintnem krogu navzdol, kar pomeni več nižajev, obenem pa Bach večkrat uporabi molove tonalitete – oboje je znak človeške sfere. Še zlasti ta prevladuje v 2. stavku (d-mol in g-mol), ko besedilo omenja starozavezne očake, ki so bili od odrešenika še daleč, čeprav so ga sami že napovedovali. Tu se s konkretnim imenom omenjata tudi edini človeški kraj v kantati ter prebivalca le-tega: Betlehem in Marija. V 3. stavku se ob spremljavi oboe da caccia, ki zastopa človeško sfero, oglasi arija, ki bi jo lahko razumeli kot prošnjo posamezne duše za dovolj veliko vero in božjo bližino, v osrednjem delu pa se izkaže, da je to obenem prošnja skupine vernikov. Popolnoma drugačna je tenorska arija, v kateri imajo veliko vlogo koncertne violine, ki so že v prvem stavku napovedovale Jezusa kot »jutranjo zvezdo« in zato sodijo v sfero božjega, tu pa skupaj s človeškim glasom nastopijo v procesu spreobračanja človeških čutov. Del, ki govori o čutih, je v B-duru, na koncu pa se arija zopet vrne v izhodiščni F-dur, ki ima en nižaj manj – to ne pomeni le dviganja po kvintnem krogu, temveč bi lahko predstavljalo prehod v drugo sfero, v kateri se na koncu oglasi tudi zaključni koral. Sfera človeškega v kantati se postopoma preobrazi v novo povezavo človeškega in božanskega; vrne se v območje tonike, ki je unija obeh. Tako lahko koral, ki velja za stičišče med Jezusovimi in poročnimi pesmimi, tudi po (včasih celo preveč abstraktni) alegorični razlagi v koralni kantati obravnavamo kot poročno pesem človeškega in božjega – »svatovsko pesem Duše o njenem nebeškem ženinu«.

Glasbena alegorija, ki naj bi po Chafeovem mnenju Bacha pritegnila prav zaradi svoje večplastnosti, kompleksnosti in teološke globine, je imela velik vpliv že na teoretska dela in ustvarjanje Bachovih predhodnikov, čeprav v njegovem času ni bila več tako priljubljena. Prav tako je bilo z različnimi uglasbitvami koral: ta se pri večini njegovih sodobnikov pojavlja le še kot fosilni ostanek 17. stoletja na ustaljenem zaključnem mestu kantate v preprosti akordski uglasbitvi. V raznovrstnih Bachovih uglasbitvah pa se vedno kaže kot del živega tkiva kantate ter se odziva na aktualne liturgične zahteve in danosti svojega okolja, ne da bi pri tem izgubil povezavo s svojim izvorom. Podobno, kot je Nicolai veljal za zadnjega od Meistersingerjev, bi lahko tudi v skladatelju koralnih kantat Bachu videli nadaljevalca in ohranjevalca starodavne luteranske tradicije koralnih uglasbitev, v katerem je »že skoraj izumrla umetnost živela naprej«, obenem pa dosegla svoj najvišji vrh.⁵⁸

⁵⁸ Po poročilih iz *Nekrologa* je Bach na orglah Katarinine cerkve v Hamburgu pred mestnimi veljaki igral več kot dve uri ter s tem dokazal svoje mojstrstvo v improvizaciji koral. Njegova improvizacija na koral *An Wasserflüssen Babylon* je 97-letnega Adama Reinkena tako ganila, da je izjavil: »Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet«. (»Mislil sem, da je ta umetnost že izumrla, a zdaj vidim, da v vas še živi«.). Navedeno po: Andreas Glöckner, *Lebens- und Wirkungsstationen Bachs, Die Welt der Bach-Kantaten* 1, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J. B. Metzler in Bärenreiter, 2000, str. 59–85: 84.

Priloga

Besedilo koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern*

1. *Wie schön leuchtet der Morgenstern,
voll Gnad' und Wahrheit von dem Herrn,
die süsse Wurzel Jesse.*

*Du Sohn David aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam,
hast mir mein Herz besessen.*

*Lieulich,
freundlich,
schön und herrlich,
gross und ehrlich,
reich an Gaben,
hoch und sehr prächtig erhaben.*

2. *Ei, mein' Perle, du werthe Kron',
wahr' Gottes und Marien Sohn,
ein hochgebor'ner König!
Mein Herz heisst dich ein lillium;
dein süsses Evangelium
ist lauter Milch und Honig.*

*Ei, mein
Blümlein,
Hosianna!*

*Himmlisch' Manna,
das wir Essen,
deiner kann ich nicht vergessen.*

3. *Geuss sehr tief in mein Herz hinein,
du heller Jaspis und Rubin,
die Flamme deiner Liebe,
und erfreu mich, dass ich doch bleib'
an deinem auserwählten Leib
ein lebendige Rippe.*

*Nach dir
ist mir,
gratiosa
coeli rosa,
krank und glimmend,
mein Herz durch Liebe verwundet.*

4. *Von Gott kommt mir ein Freudenschein,
wenn du mit deinen Äugelein
mich freundlich tust anblicken.
O Herr Jesu, mein trautes Gut,*

*dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut
mich innerlich erquicken.*

*Nimm mich freundlich
in dein' Arme',
dass ich warme
werd' von Gnaden;
auf dein Wort komm ich geladen.*

5. *Herr Gott Vater, mein starker Held,
du hast mich ewig vor der Welt
in deinem Sohn geliebet.
Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut,
er ist mein Schatz, ich bin sein Braut,
sehr hoch in ihm erfreuet.*

*Eia, eia,
himmlisch' Leben
wird er geben
mir dort oben;
ewig soll mein Herz ihn loben.*

6. *Zwingt die Saiten in Cythara
und lasst die süsse Musica
ganz freudenreich erschallen,
dass ich möge mit Jesulein,
dem wunderschönen Bräut'gam mein
in steter Liebe wallen.*

*Singet, springet,
jubiliret,
triumphiret,
dankt dem Herren;
gross ist der König der Ehren.*

7. *Wie bin ich doch so herzlich froh,
dass mein Schatz ist das A und O,
der Anfang und das Ende.
Er wird mich doch zu seinem Preis
aufnehmen in das Paradeis,
des klopf' ich in die Hände.*

*Amen, Amen,
komm du schöne
Freudenkrone,
bleib (du) nicht lange;
deiner wart ich mit Verlangen.*

PHILIPP NICOLAI'S CHORALE AND JOHANN SEBASTIAN BACH'S CANTATA:
WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN

Summary

In his book *Freudenspiegel des ewigen Lebens*, protestant pastor and preacher, Philipp Nicolai, published a chorale which gained its fame as a “queen of the chorales” because of its rich poetical language and masterly shaped melody. This was the chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. The article discusses questions such as historical background of the chorale and its poetic as well as musical qualities. Of special interest is the usage of this chorale in protestant sphere, where it figured as one of the most favorite melodies in liturgical as well as non-liturgical life. This is the starting-point for understanding the usage of this chorale in the sacred cantatas of Johann Sebastian Bach. It is discussed on the example of his chorale cantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1. The understanding of the original chorale usage enables us to comprehend the phenomenon of the chorale within the sacred cantata. On the other hand, the chorale in the cantata gives us an opportunity to understand better the traditional religious song that was known to the visitors of the liturgy in Leipzig of that time. In this respect Bach shows himself as the follower of the older musical masters who based a great number of their works upon the protestant chorale. As the author of the *Morgenstern* chorale, Philipp Nicolai himself is held as one of the last Meistersinger, so Bach with his chorale settings can be seen as the follower of the ancient Lutheran tradition, achieving at the same time its peak.