

Luters un Bahs (1947)

Šis pētījums saucas „Luters un Bahs”. Tajā mēs aplūkosim jautājumu, kādā veidā Bahs, kas ir viens no luteriskās baznīcas visvarenākajiem dēliem, ir saistīts ar Lutera un reformācijas mantojumu un tā pārzināšanu. Runa šeit ir par Bahu kā Toma baznīcas ērģelnieku.

Šis priekšstats par Bahu kā Toma baznīcas ērģelnieku nebija un vēl arvien nav viennozīmīgs.¹ Taču, runājot par Bahu, nepastāv tādas domstarpības kā jautājumā par Lutera, par kura tēlu, „dažādu pušu naida vai labvēlības ietekmē” ir ticis diskutēts daudzu paaudžu garumā. Tie laiki, kad Baha darbi šur un tur vēl piedzīvoja noraidījumu un naidu, ir pagājuši. Šodien viņš piedzīvo vispusīgu, un kā mēs to piedzīvojam, pat pārāk pašsaprotamu apbrīnu un pieņemšanu. Tas ir aizgājis tiktāl, ka ikviena [konfesija] un ļaužu grupa Bahu grib uzskatīt par savējo. Taču šī dažādība un spriedze, kas pastāv šo atsevišķo novirzienu starpā, ir iemesls arī ļoti daudzveidīgajai izpratnei par Bahu, kādēļ arī ir iespējams runāt par Baha tēla problemātiku.

Šī problemātika iesākās jau toreiz, kad 1829. gadā, pateicoties divdesmitgadīgā Fēliksa Mendelsona Bertoldi drosmei, pirmo reizi kopš ilgiem laikiem publiski tika atskaņota Mateja pasija, kas pavēra vārtus tai Baha kustībai, kas pastāv vēl šodien.² Tādi vīri kā, piemēram, Teodors Mosēvijs (*Theodor Mosevius*) Baha darbos saredzēja papildījumu visam tam, kas vispār var būt evaņģēliskā baznīcas mūzika. Citi atkal, piemēram, ar evaņģēliskās baznīcas dziesmu vēsturnieku Karlu fon Vinterfeldu priekšgalā, tiem iebilda, kaut arī nepastrīdēja Baha kompozīciju augsto vērtību garīgās mūzikas kontekstā. Tomēr tie uzskatīja, ka šīm kompozīcijām nav vieta nedz baznīcā, nedz tās kultā, jo tās neatbilstot „liturģiskās mūzikas” pavisam konkrētajām prasībām. Turpmāk sekojošajās desmitgadēs notika lēna iepazīšanās ar Baha darbiem³, līdz 19. gadsimta otrajā pusē ar savu monumentālo Baha biogrāfiju parādījās Filips Špita (Philipp Spitta).⁴ Balstoties uz plašajām zināšanām ne tikai par Baha darbiem, bet vienlaicīgi arī par to priekšnosacījumiem un vidi muzikālajā un liturģiskajā ziņā, viņš norādīja uz to, ka Johana Sebastiana Baha daiļrade, kas ir

¹ Sal. ar visu Baha darbošanās posmu: Hans Besch, *Johann Sebastian Bach*. Frömmigkeit und Glaube, Band 1: Deutung und Wirklichkeit, Gütersloh 1938.

² Georgs Šīnemans (*Georg Schünemann*) pārstāv viedokli, ka šīs Mateja pasijas uzveduma nopelns pienākas nevis Mendelsonam, bet Celteram (*Zelter*) (sal. viņa rakstu *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, BJ 1928, 138.-170. lpp. Tas ir nodrukāts arī svētku uzvedumu programmu grāmatā par piemiņu Mateja pasijas atdzimšanai Berlīnes mūzikas akadēmijā (*Singakademie*) 1829. gada 11. martā; *Johann Sebastian Bach Matthäus-Passion* in der Singakademie zu Berlin 1829, 1929. 12.-45. lpp.) Taču es savu viedokli balstu uz rakstu *Zelter oder Mendelssohn?* (MfGkK XXXIV, 1929, 207.-209. lpp.) un uz pēcvārdu, kas rakstīts Šīnemana atbildei *Zelter und Mendelssohn*. (MfGkK XXXV, 1930, 111.-114. lpp.) Šīnemana tēze, ka šā darba noraksts, ko viņš dēvē par „uzveduma partitūru”, bet ko es saucu par „iespieddarba maketu”, ir 1829. gadā Mendelsona izmantotā partitūra, šobrīd ir atspēkota tādējādi, ka Mendelsona eksemplārs ar viņa pašrocīgiem ierakstiem ir atklāts kādā privātā īpašumā Oksfordā. Arī Hans Bešs (sal. 1. piez.), apspriežot 1829. gada uzvedumu, vēl pārstāv Šīnamana maldīgo uzskatu.

³ Baha darbi kļuva pazīstami tikai mazpamazām. Līdz 1851. gadam (kas ir Baha biedrības (BB) parādīšanās sākums) iespiestās kompozīcijas 1906. gadā (84.u.trpm.lpp.) iekš BJ apkopoja Makss Šneiders. Vispirms ļoti spēcīgs pārsvars bija instrumentālajiem darbiem (ērģelēm, klavierēm). No dziesmu monumentālajiem darbiem Mateja pasija pirmo reizi parādījās 1830. gadā, Jāņa pasija 1834. gadā, *h-moll-mesa* divās daļās 1833. un 1845. gados. Visi vēl saglabājušies Baha darbi visā pilnībā bija pieejami tikai pēc tam, kad tos pilnā sējumā izdeva 1850. gadā nodibinātā Baha biedrība.

⁴ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2.sēj., Leipzig 1873-1880.

radusies luteriskajā baznīcā un tās dievkalpojumā, arī tikai tur ir saprotama un tikai tur tai arī ir jātop dzīvai. Lai cik spēcīga arī bija Filipa Špitas ietekme, tā tomēr nespēja aizkavēt to, ka blakus tai un pēc tās par Bahu radās pavisam citi priekšstati.

Baha daiļradi vairs nevērtēja vienīgi vadoties no šauri ierobežojošajiem liturģiskajiem principiem Vinterfelda izpratnē, bet gan mākslinieka Baha personība tika vērtēta pēc vēlinā romantisma un naturālisma laikmeta raksturīgajiem uzskatiem. Tas noveda pie atziņas, ka šāda lieluma ģēnijam būtu jāspridzina vienas konfesijas šķietami tik šaurās robežas un ir jāklūst par kristīgās dievbijības paudēju daudz vispārīgākā nozīmē. Tas fakts, ka Bahs (tāpat kā Palestrina pirms viņa vai Šūberts un Brukners pēc viņa) bija ieskaņojis visu „katoliskās” mises tekstu, tika un šodien vēl arvien tiek minēts kā pierādījums tam, ka Bahs sevi apzinājās kā tādu, kas stāv pāri vienas konfesijas šaurajām robežām.⁵ Vadoties no šāda viedokļa, atliek vēl tikai viens solis līdz tam, lai to, kas Baha kompozīcijās ir specifiski kristīgs, varētu sākt uzskatīt par nebūtisku. Vai Baha mūzika pilnīgi vispārējā reliģiskā ziņā neiedarbojās uz visiem muzikāli uzrunājošiem cilvēkiem, vienalga no kurienes tie nāk? Un vai labs pierādījums tam nav fakts, ka caur tā saucamo „parodijas metodi” Bahs, būdams saistīts ar baznīcas pienākumiem, savus skaņdarbus oficiāli, t.i., ārēji veltīja baznīcai, kamēr lielākā daļa viņa darbu primāri kalpoja tīri pasaulīgiem uzdevumiem? Šādu uzskatu rezultātā par Bahu rodas priekšstats, ka viņš sevī iemieso vispārpieņemtu cilvēcisku reliģiozitāti, tādu dievbijību, kurai kristīgais ietērs tikai nejaušības dēļ vēl nav noņemts.

Savukārt, no citas puses raugoties, vai var nepamanīt to, ka Baham ļoti svarīga bija tieši saaugšana kopā ar ģimeni, iesakņošanās savas ģints asinsradniecībā un tās tradīcijās? Tie, kas pauž mācību par to, ka galvenā nozīme ir cilvēka bioloģiskajam mantojumam, Bahu piesauc kā savu galveno liecinieku. Bahs kļuva par ziemeļnieciskās rases un tās dievbijības ideālu pārstāvi. Pēc tā sabrukuma, kuru mēs piedzīvojām, [vācieši] dažviet sāk atcerēties par savu klasisko grieķu mantojumu un cenšas atjaunot ētiski humānus principus. Arī šajā ziņā Bahs tiek ņemts vērā, un šodien viņu dēvē par „humānisma teocentriskās pamatidejas atklājēju muzikālajā jomā”.⁶

Šos visus bagātīgos un daudzveidīgos priekšstatus par Bahu vienlaicīgi caurvij tīri māksliniecisks skatījums uz Baha daiļradi. Bahs - gleznotājs, Bahs - *le musicien-poète*, Bahs - dramatiķis. Vienīgais teologs, kurš sarakstījis apjomīgu Baha biogrāfiju, proti, Alberts Šveicers, gandrīz vai atdarinot šo jautājumu par to, kādā jomā īsti piederētos klasificēt Baha darbus, uzkrītošā veidā priekšplānā stipri izvirza priekšstatu par to, ka Bahs bija mākslinieks.

Šādas interpretācijas apšaubāmība kļuva skaidra pēc tam, kad Baha darbus sāka apgūt jaunākā muzikālā hermeneitika, pie kam nedrīkst noklusēt faktu, ka nedz Alberts Šveicers, nedz hermeneitikas tēvs Hermans Krečmars par saviem maldiem nevainoja Alfrēdu Heisu (*Alfred Heuß*).⁷

⁵ To viedokli, ka *h-moll-mesu* Bahs bija radījis katoliskajam kultam, pārstāv arī Arnolds Šerings, *Die hohe Messe in h-moll, eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.*, BJ 1936, 1.-30. lpp. Es savukārt pārstāvu pretēju viedokli, kas atrodams BFB Bremen 1934, 63.-66. lpp., kā arī manā darbā *Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung* (BJ 1937, 1.-58. lpp.)

⁶ Sal. Hermann Gutler, *Humanismus und Musik*, kas atrodams rakstā *Aufbau*, Jg. II, 1946, 827.u.trpm.lpp. Cgl. 42. piez.

⁷ To, cik liela ietekme bija tieši Alfrēdam Heisam, var saredzēt faktā, ka no tiem 20 vācu lielajiem Baha svētkiem, kurus viņš piedzīvoja, 12 gadījumos viņš bija tas, kas sarakstījis oficiālās svētku grāmatas. Tāpat viņš ir sarakstījis svētku grāmatas trim Leipcijas pilsētas vairākdienu Baha svētkiem pirms Pirmā pasaules kara. Tajās viņš ir devis detalizētus paskaidrojumus par Baha pasijām un *h-moll-mesu*. Galvenokārt zīmīgs ir viņa mesas skaidrojums: viņaprāt, „garīgo atslēgu” to „noslēpumam” viņš ir atradis tajā, ka šo darbu viņš uzlūko kā „reliģiski filozofisku pasaules mesu”, kurā

Šī apziņa, ka Baha darbu patiesās jēgas un nozīmes izdibināšana ir gaužām problemātiska, noveda pie rezignācijas. Uzmanība tika pievērsta „tīri lietišķam” Baha daiļrades izvērtējumam, kas aprobežojās ar muzikāli tehnisku analīzi un darba aprakstu, kas bija saistīts ar vispārējo mākslas vēstures klasifikāciju.⁸ Nepašaubāmi šajā jomā ir izdarīts daudz kas vērtīgs, taču mums šī pieeja ir ievērojama ar tās mērķi. Par visvilinošākajiem un vispateicīgākajiem priekšmetiem šādai formālai apcerei kļuva Baha vēlīnie darbi. Taču šeit notika sastapšanās ar tādu pasauli, kurā vislielākā mērā bija piedzīvojama saikne ar metafizisko, turklāt, kā tas notiek bieži, šis metafiziskais pārāk ātri tika sasaistīts ar reliģiozo un dievišķo, vai arī sajaukts ar to. Tādā veidā parādījās tādi *Kunst der Fuge* uzvedumi, kas Baha nepabeigtajai Kvadrupelfūgai (*Quadrupelfuge*) kā noslēgumu pievienoja miršanas korāli, tādā veidā panākot to, ka visa šī fūga pārvēršas par viņa pēdējās stundīņas reliģiskajiem piemiņas svētkiem.⁹

Šeit mēs varam runāt par Baha izpratnes problemātiku. Tas neapstrīdamais fakts, ka šis pavisam lielais [gēnijs] galu galā ir pietiekami bagāts dot ikvienam to, kas tam būtu atbilstošs, mūs, ja vien mēs negribam atteikties no Baha interpretēšanas un līdz ar to no auglīgas un garīgas viņa

„Bahs, parādot patiesu drosmi, diskutē ar visiem kristīgajai ticībai piederošajiem, balstoties uz vēsturisko [reliģiju] secību”. *Kyrie* apzīme laiku, kas bija pirms kristietības. *Gloria* norāda uz Kristus parādīšanos un pirmkristietību. Ar *Credo* mēs nonākam Viduslaikos. Tas tiek demonstrēts „ar kritiski uzlūkojamiem tēliem”. „Sastingumu dogmatizēšanā” attēlo pirmais koris. Duetu *Et in unum Dominum* Heiss sauc par „āķīgu prāta mūziku”. Savukārt *Confiteor unum baptisma* daļā viņš simboliskā veidā saredz Teceļa indulgenču tirdzniecību. Arī *Crucifixus* nenorāda uz krustā sisto, bet „uz tūkstošiem ķeceru, kas savas ticības dēļ Viduslaikos tika sadārdzināti sartos vai mira kā citādi”. Reformācija nes atbrīvošanu, par ko ir runa *Sanctus* daļā. Tomēr ceļa mērķis ar to vēl nav sasniegts. Atkal ir jāparādās „Dieva svaidītajam”, un tas arī parādīsies. Taču tā būs tīri cilvēcīga un pasaulīga parādīšanās, kādēļ *Osanna* daļā tiek izmantots pasaules pirmtēls. Bahs šo „nākamo Benedictus” gaida klusumā. Kā paraugs tam ir „pirmkristiešu kopības sajūta”, kādēļ *Dona* daļā notiek atgriešanās pie *Gratias* daļas. „Tāpat kā no pirmo kristiešu dedzīgajām sanāksmēm radās kristietība, jauna kultūra, tā arī joprojām no tamlīdzīgas sadarbības var rasties kas patiesi liels. Baha vienkāršajā mājā saglabātais mantojums, ko viņš atstāja vācu tautai, bija [atziņa], ka indivīds pieder pats sev, taču iepretim visam veselumam tas ir tikai loceklis.”

Heiss šo 3. Leipcigas Baha svētkiem (1914.g. 4.-6. jūnijs) paredzēto detalizēto *h-moll-mesas* skaidrojumu īsi atkārtoja un no jauna atzina arī 1923.gada Leipcigas Baha svētkos, kā arī Ķīles Baha svētkos 1930. gadā. Arī mums šis viņa skaidrojums izraisa patiesu garīgu un teoloģiski vēsturisku interesi. Tas mūs aizved līdz pat vācu kristīgās teoloģijas kodolam. Taču dažas citas lietas tajā norāda jau uz ciešo saistību ar vācu jaunpagānisma tēzēm. Kā piemērs tam lai ir viņa *Crucifixus* skaidrojuma salīdzinājums ar „Reichnährstand” izdoto zemnieku kalendāru 1935. gadam, kurā atrodams šāds Lielās Piektdienas raksturojums:

„Lielā- jeb Klusā Piektdiena: piemiņa Kārļa Miesnieka (*Karl der Schlächter*) 4500 nogalinātajiem sakšiem un 9 miljoniem citiem nogalinātajiem, uz nāvi nomocītajiem un sadedzinātajiem taisnības cīnītājiem, ticības varoņiem, ķeceriem un raganām.” (Citēts saskaņā ar: Heinrich Vogel, *Wort Gottes oder Mythos, in: Zweite Bekenntnissynode der Evangelischen Kirche der Altpreußischen Union in Dahlem am 4. u. 5. März 1935*, 21. lpp.)

⁸ Tīri lietišķa šajā izpratnē ir Hansa Teodora Dāvida *h-moll-mesas* analīze. (*Musikwissenschaftliche Beiträge. Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin, 1929, 13.u.turpm.lpp.) Es tai iebilstu rakstā, kas atrodams BJ 1937, 48.u.turpm.lpp.

⁹ Šai sakarā nozīmīgais „pirmuzvedums”, ko vadīja Karls Štraube, līdzdarbojoties Ginteram Ramīnam, Leipcigas pilsētas Baha svētku ietvaros notika Toma baznīcā 1927. gada 25. jūnijā. Arī tā sakarā Heiss programmas grāmatā bija ierakstījis savu komentāru, kuru, nedaudz paplašinot, viņš no jauna izdeva Kaseles Baha svētkos 1928. gadā. Blakus jau šeit izteiktajam „hermeneitiskajam” skaidrojumam atkal ir atrodama Hansa Teodora Dāvida tīri lietišķā analīze. (Sal. viņa darba izdevumu Leipcīgā, izd. C.F. Peters un viņa rakstu JbP 1928.) Tāpat ir ieteicams salīdzināt Heisa *Musikalischer Opfer* (BFB Kassel 1928) skaidrojumu ar tā paša darba Dāvida analīzi Leipcigas programmas grāmatā 1928. gada 1. jūlijam.

[mantojuma] apgūšanas, gan neatbrīvo no pienākuma meklēt Baha daiļrades jēgpilno kodolu. Ar rakstu „Luters un Bahs” mēs ceram dot svarīgu ieguldījumu Baha interpretēšanā.

II

Vai, meklējot Baha daiļrades kodolu, mums nevajadzētu ieklausīties pašā Bahā, ņemt vērā viņa paša liecības un sadzirdēt viņa laikabiedru balsis? Diemžēl mums ir ļoti maz pieejami Baha izteikumi viņa vēstulēs vai līdzīgos dokumentos, un mums ir arī maz ziņu no viņa laikabiedriem. Bet varbūt tieši šī klusēšana ir pietiekami daiļrunīga, jo par pašsaprotamām lietām daudz nerunā.

Tādēļ mums ir palikušas tikai netiešas liecības, starp kurām katrā ziņā ir minama viņa bibliotēka, kas, līdzīgi kā tikai vēl dažas citas lietas, spēj dot zināmu skaidrību par kāda cilvēka būtību.¹⁰ Bahs neatstāja nekādu [oficiālu] mantojumu. Tādēļ tika sastādīta viņa atstāto grāmatu *specificatio*, kuras XII nodaļā ir atsevišķi pēc nosaukumiem uzskaitītas visas viņam piederošās grāmatas. No grāmatu kolekcijas var redzēt, vai tā dāvinājumu, mantojumu, gadījuma ieguvumu rezultātā ir izveidojusies tīri nejauši bez iekšējas sakarības, vai arī tā veido sakārtotu, vairāk vai mazāk noslēgtu veselumu, kas ir izveidojies saskaņā ar tās īpašnieka nodomu. Katrā gadījumā mājas bibliotēka mums kaut ko atklāj par tās īpašnieka būtību. Tā, piemēram, ir ļoti svarīgi zināt, ka, izņemot dažus nolietotus Bībeles eksemplārus, Rembranta mantojumā netika atrastas nevienas citas grāmatas. Par tādu cilvēku kā Matias Grīnvalds (*Matthias Grünewald*) [agrāk] mēs praktiski nezinājām neko. Taču nesen mēs uzzinājām, ka viņam piederēja daudzi Lutera sprediķi un raksti, kas mums dod savdabīgi jaunu skatījumu uz lielo meistarū.¹¹ – Par Baha bibliotēku mēs zinām vairāk. Tā ir viscaur sevī noslēgta un parāda mums cilvēku, kurš ļoti izšķirīgi bija ietekmējies no Lutera, kurš ļoti izteikti dzīvoja līdzīgu viņa mācībai, viņa vārdā nosauktajai baznīcai un viņa teoloģijai, un kurš ļoti apzināti norobežojās no citādi ticošajiem, vienalga, vai tie būtu Romas katoļi, reformētie, jūdi vai modernie brīvdomātāji.

Baha interesi galvenokārt saistīja tie teologi, kas pārstāvēja ortodokso luterismu, kaut arī zināmā mērā viņš bija atvērts arī piētismam. Luteriskā mācība tās teoloģiskajā un praktiskajā interpretācijā ir atrodama Bībeles ekseģēzē. Baha bibliotēkā ir atrodamas pavisam maz tādu grāmatu, kas neatbilstu šai kategorijai.

Baha bibliotēkā mēs atrodam divus pilnīgus Lutera darbu izdevumus latīņu un vācu valodās. Atsevišķi vēl ir atrodamas Lutera galda runas, Psalmu komentārs un mājas postila. Tādā veidā Baham bija pilnīga Lutera darbu kolekcija un tā aizņēma vienu ceturto daļu no viņa bibliotēkas. Starp dogmatiski polemiskiem luterisma teologiem ar saviem darbiem izceļas Kolovijs (*Colovius*), kurš mantojuma sarakstā atklāj arī foliantu rindu. Pret Romas maldiem kopā ar viņu cīnās Martins Hemnics savā darbā *Examen Concilii Tridentini*, kā arī Štengers ar darbu *Grundfeste der Augsburgischen Confession (Augsburgas ticības apliecības galvenie svētki)*. Tāpat cīņas frontē pret Romu ir Klingera darbs *Warnung vor dem Abfall von der lutherischen Religion (Brīdinājums par atkrišanu no luteriskās reliģijas)* un Feifera *Evangelischer Augapfel (Evaņģēliskais acs ābols)*. Savukārt darbā *Anti-Calvinismus* tas pats Feifers luterismu aizstāv no tādas mācības sagrozīšanas,

¹⁰ Sal. šeit galvenokārt: Hans Preuß, *Bachs Bibliothek*, in: *Zahn-Festgabe*, Leipzig 1928; kas izdota arī īpašā drukā.

¹¹ Par šo norādi es pateicos Dr. Hansam Mēlem (*Hans Möhle*) (Berlin). Sal. W. K. Zülch, *Der historische Grünewald*, München 1938, 373.u.turpm.lpp.

kas luterismu mēģina pietuvināt reformātu baznīcai. Kā pierādījums tam, ka Baha istabā šīs grāmatas neatradās vienīgi kā labi sargāti dārgumi, bet attiecīgos brīžos arī tika izmantotas, lai kalpo kāda neliela Baha piezīme. Uz Annai Magdalēnai Bahai veltītās senākās klavieres grāmatiņas titullapas mēs atrodam ar Baha roku pierakstītu Feifera grāmatas *Anti-Calvinismus* virsrakstu. Šī nošu grāmatiņa ir pierakstīta 1722. gadā, kad Johans Sebastians, dzīvodams ar savējiem vēl reformātu zemē *Anhalt-Cöthen*, pavisam apzināti centās saglabāt savu luterismu.¹² Baha grāmatu plauktā atradās arī grāmatas, kurās līdz ar Feiferu pret reformētajiem cīnās arī jau minētais Štengers un Milers ar savu darbu *Ratschluss Gottes (Dieva padoms)*. Bahs pateicās Hamburgas Jāņa baznīcas galvenajam mācītājam ne tikai par dažiem kantāšu tekstiem, bet arī par patiesi luterisku Svētā Vakarēdiena izpratnes mācīšanu, kas atrodama viņa grāmatā *Vom Tisch des Herrn (Par Tā Kunga galdu)*. Taču par dogmatiku un polemiku svarīgāks ir to pamats, proti, Bībeles izskaidrošana. Baha krājumos šādas grāmatas ir atrodamas bagātīgi, turklāt tās ir rakstījuši patiesi luterāņi. Minēsim šeit dažus no tiem: Johans Oleārijs (*Johannes Olearius*) ar savu trīs lielos foliantos iespiesto darbu *Biblische Erklärung (Bībeles skaidrojums)*, Štengera *Postila*, Feifera darbs *Kern und Safft der Heiligen Schrift (Svēto Rakstu kodols un būtība)* un Milera darbs *Apostolische Schluß-Kette (Apustuļu noslēdzošā ķēde)*. Visos šajos darbos dominē vecā luteriskā ortodoksija. Savukārt piētisms, kas atrodams Špēnera, Rambaha un Arnda darbos, salīdzinājumā ar tiem ir pārstāvēts visnotaļ maz. Lai labāk izprastu Bībeles vēsturi, Bahs izmantoja darbu *Itinerarium Sacrae Scripturae*, kā arī Josifa (*Josephus*) darbus, kura raksts par Jeruzalemes izpostīšanu, Evaņģēlija teksta (Lk.19:41-48) labākai izpratnei, regulāri tika nolasīts dievkalpojumā 10. svētdienā pēc Trīsvienības svētkiem.

Par visām šīm lietām, protams, var runāt tikai aplinkus. Taču viena lieta ir skaidra: ja vispār no grāmatu kolekcijas ir iespējams ko spriest par tās īpašnieku, tad šis ir tas gadījums. Šeit ir skaidri redzama Baha garīgā ievirze. Izņemot mūziku, nekam citam viņš nebija pievērsies tik ļoti kā luteriskajai teoloģijai. Tajā viņš dzīvoja un domāja. Ja Lutera mūzikai ierādīja nākamo *locum (vietu)* aiz teoloģijas, tad Bahs, saskaņā ar savu aicinājumu, t.i., mūziku, kā nākamo izcēla teoloģiju. Abas šīs pasaules viņam bija ļoti cieši saistītas. Un es domāju, ka, lai labāk izprastu to, ko Bahs ir vēlējis izteikt savos muzikālajos darbos, vēl arvien nepietiekamā mērā, nemaz nerunājot par to, ka izsmēloši, ir ņemtas vērā tās grāmatas, kas pierādāmā veidā atradās viņa īpašumā. Tādējādi mēs nonākam pie tās lietas, kas pati par sevi tieši var sniegt informāciju par Baha garīgajiem uzskatiem (*Geistesart*), proti, pie viņa darbiem.

III

Baha luteriskā stāja visskaidrāk parādās tieši viņa attieksmē pret Svētajiem Rakstiem. Tie ir ne tikai kritērijs kristiešiem, un jo īpaši luterāņiem, bet arī Baham kā mūziķim. Lai pareizi raksturotu Baha nostāju, uzlūkosim viņa laikmeta apkārtējo vidi. Kas attiecas uz citiem tā laika radošajiem komponistiem, tad tie, kaut arī izmantojot garīgu materiālu, lielākoties ir nosliekušies uz sekulārismu, kas jau tam laikam ir raksturīgs. Un šis sekulārisms īpaši jūtams ir tieši viņu Bībeles tematu atskaņojumos. Aplūkosim, kā Baha apkārtējā vidē tiek muzikāli traktētas Kristus ciešanas un nāve. Mēs redzam, kā tas ceļš, kas kādreiz 16. gadsimtā iesākās tīri bībeliski liturģiski ar korāļu

¹² Tā, piemēram, Bahs saviem bērniem lika apmeklēt luterāņu skolu, kaut arī pats darbojās reformēto galmā.

pasiju, laikam ejot, jo tālāk un jo vairāk attālinājās no dievkalpojuma, kurā tas bija aizsācies, līdz tā galapunkts kļuva garīga oratorija, kuras visievērojamākā atšķirība no senās pasijas ir tāda, ka vēstījošajā daļā vairs neizskan Bībeles vārdi, bet gan modernas rīmes.¹³ Visslavenākais teksts šai sakarā bija Hamburgas rātskunga Brokes dzeja: *Par pasaules grēkiem nomocītais un mirstošais Jēzus, kas saistītā runā ir attēlots četros evaņģēlijos*. Šo tekstu atskaņoja Hendelis, Telemans, Kaizers un citi meistari. Arī Bahs to ņēma vērā, kad viņš pirmo reizi saņēma uzdevumu uzrakstīt figurālpasiju. Viņš neko nepārņēma neizmainītu. Taču tā izšķiroša atšķirība starp viņa un viņa laikabiedru pasiju ir tāda, ka viņš pilnībā ignorēja šā slavenā teksta atskaņās atdarināto stāstījumu, un tā vietā nesagroztā un nesaīsinātā veidā lika tīro Evaņģēlija tekstu. Tas pats par sevi jau bija tīri māksliniecisks ieguvums, kurā hamburgieša manierīgo rīmju vietā parādījās Lutera klasiskā valoda. Taču Baham nebija svarīga tikai valoda, kaut arī, kā to pierāda Broka pārņemto daļu pārveidojumi, arī šai ziņā viņš parāda ievēribas cienīgu smalkjūtību. Baham svarīgs bija Dieva vārds. Tādēļ šajā darbā galvenais ir Bībeles teksts, *Jāņa pasija*. Un tās formas, kādās Bahs to ieliek, un kas ir pilnīgi oriģināli bahiskas, pat ja tajās ir atrodamas arī tradicionālas apdares, kā, piemēram, lomu sadalījums, nosaka [šā darba] visa veseluma pamatu un uzbūvi.¹⁴

Un šīs formas Bahs izmanto visos tamlīdzīgos darbos. Mateja pasijā ievērojami pieaug tās darba daļas, kas visdažādāko formu apcerēs izskaidro Bībeles tekstu. Un Evaņģēlija teksta unikālo nozīmi Bahs uzsver tieši tādā veidā, ka cauri visai partitūrai no tās sākuma līdz beigām viņš to kā vienīgo tekstu ieraksta ar sarkanu tinti. Pat tas, kurš tikai virspusēji apskatītu šo Baha rokrakstu, nespētu neievērot tajā šo savdabīgi izcelto tekstu. Baham neinteresē nekas cits kā vienīgi Dieva vārds Svētajos Rakstos. Mēs redzam, ka viņš stāv cieši klāt Luteram. Tādēļ, atskaņojot Bībeles tekstus, viņš izmanto arī visas kulta izpausmes formas, līdz pat svētajiem skaitļiem.¹⁵

Pēc tam, kad galvenokārt pateicoties Vilhelmam Verkeram (*Werker*) (*Bach-Studien* 1. 2., 1922/23) un viņa riskanti spertajam solim ceļš uz Baha darbu izpratni no skaitļu simbolikas aspekta drīzāk tika aizslēgts nekā atklāts, parādījās Martins Jansens (*Bachs Zahlen-Symbolik, an seinen Passionen untersucht, (Baha skaitļu simbolika, pētīta viņa pasijās)* BJ 1937, 96.u.turpm.lpp.). Ar šo neaizmirstamo draugu es sadarbojos līdz pat viņa nāvei 1944.g. 28. septembrī. Mūsu vēlme publicēt šo kopīgo pūļu rezultātus vēl nav īstenojusies. Tādēļ es gribu šeit dot šīs tēmas koncentrētu pārskatu. Svētie Raksti caur skaitļiem runā simboliski daudzās vietās. Šāds runas veids tai ir kopīgs ar visu seno, arī nekristīgo literatūru. Skaitļu simboliskā rakstu skaidrošanā noteicošā bija Aleksandrijas skola. Ēģiptē vēlīnā Grieķijas, Austrumu un vietējā domāšana saplūda kopā ar kristīgo teoloģiju. Rietumos par šādas domāšanas galveno pārstāvi kļuva Augustīns. Augustīns ir ļoti nozīmīgs kaut vai tādēļ, ka viņš arvien no jauna runā par metodes principiem, tādā veidā ļaujot mums ieskatīties šāda uzskata būtībā, kas, ņemot vērā arī apzinātu saistību ar pagānisko antīko pasauli, nav vairs atdalāma no sekojošo gadsimtu teoloģijas, baznīcas liturģiskās prakses un mākslas. Arī Lutera ņem to vērā. Tā kā viņa skaitļu simbolikas detalizēts atainojums mums vēl trūkst, mēs šeit varam pievērst uzmanību tikai dažām norādēm. Baznīcas postilā, izskaidrojot Evaņģēlija tekstu *Invocavit svētdienai* (Mt.4:1-14), viņš norāda uz to, ka 40 dienu gavēņa dēļ Jēzus kārdināšanas stāsts ir tas noteicošais *Quadragesimi* mielastā (*Quadragesimalzeit*). Šeit viņš seko Gregoram Lielajam, kurš (Evangelienhom. 16,5) saka: „*Quia his diebus lectio congruit, nam quadraginta dierum abstinentiam nostri, Redemptoris audivimus, quia Quadragesimae tempus inchoamus.*” Tas ir interesanti, ka tieši attiecībā uz skaitļu

¹³ Vēsturisko kontekstu, kas bija noteicošais attiecībā uz pasijas mūzikas attīstību, sīki ir aprakstījis jau Špita (II, 307.u.turpm.lpp.)

¹⁴ Sal. manus rakstus par pasijām BJ 1926 un BJ 1928. Arī es toreiz aprobežojos vienīgi ar formu aprakstu, jo vēl ļoti neizpratu formu, galvenokārt hiasmu, savdabīgo simbolisko nozīmi. (sk. arī 35.-37. piez.)

¹⁵ [Pretstatā pirmajam izdevumam, kur šī piezīme bija kā atsauce, šeit tā ir iekļauta tekstā.]

simboliku Lutera priekšplānā izvirza Bībeles pamatojumu, kā tas, piemēram, ir redzams priekšlasījumā Vēstulei romiešiem. Iztirzājot Rom.8:21, viņš atsaucas uz Jes.30:26, 7reizes spožāko sauli tiešā veidā attiecinot uz 7 radīšanas dienām un uz beidzamajiem laikiem. Pēc tam gan viņš aiziet prom no šādas ekseģēzes, kas, skaidrojot Bībeli, arī nemaz nav nepieciešama. Taču ne mazāk nozīmīga ir paša Lutera pārstāvētā interpretācija par to, ka skaitlis 7 izsaka visu dienu kopējo skaidrību. Skaitlis 7 no laika gala bija simbolizējis debess un zemes kopumu [totalitāti]. Luteram tas šķita pieņemami. Vēl vairāk par Luteru skaitļu simboliku izmantoja luteriskā ortodoksija, un tās autori bija atrodamī Baha bibliotēkā. Tāpat kā senā mūzika, tā arī Bahs, turklāt vēl jo dziļdomīgāk, par [savas mūzikas] izpausmes līdzekļiem izmantoja skaitļus. Savu mūziku viņš radīja, balstoties uz mūžsenās tradīcijas pamata, turklāt viņš ir arī pēdējais šīs tradīcijas lielais meistars.

Šāds skatījums uz Toma baznīcas ērģelnieka daiļradi mums, modernajiem cilvēkiem, šķiet svešāds un arhaisks. Tādēļ, lai izvairītos no nepareizas interpretācijas, ņemsim vērā senbaznīcas tradīciju. Tās principus lai izskaidro neliels pārskats. Saskaņā ar senbaznīcas tradīciju, mums ir darīšana ar četriem dažādiem simbolisko skaitļu tipiem.

a) Visvieglāk saprotami ir tie skaitļi, kas ir minēti vai nu Bībeles tekstā vai baznīcas tradīcijā.

Kristus ciešanu laikā Kristus uzticīgi paliek 11 mācekļi. Kristus ciešanu ziņā to simboliskais skaitlis ir 11. Skaitli 40 (Mt.4:2) mēs jau minējām. Par maz ir ņemts vērā, ka arī Gēte ar šiem skaitļiem pamatīgi noņēmas, jo īpaši ar Bībelē izmantoto skaitli 40 (*West-Östlicher Divan, Noten und Abhandlungen, Israel in der Wüste*). Šeit ir runa par hronoloģiskiem skaitļiem, t.i., gada skaitļiem.

b) Savādāk veidoti ir šaurākā izpratnē „simboliski” skaitļi: Baznīcas mācībā un pasludinājumā skaitļi 3, 7, 12 pārstāv Evaņģēliju, bet skaitlis 10 - bauslību.

c) Grūtāk mums ir apieties ar skaitļu pielietojumu Psalmos. Gan to kopējais skaits, gan katra atsevišķā Psalmu numurs ir piemērots tā saturam. Taču, pateicoties dažādam Psalmu uzskaitījumam, luteriskā teoloģija šeit atšķiras no Viduslaiku teoloģijas.

d) Visbeidzot sava nozīme ir arī skaitļu alfabētam. Savā darbā *Hellenistische Wortzahlenmystik* (Leipzig 1935) Peters Frīzenhāns (*Peter Friesenhahn*) ir apkopojis savdabīgu materiālu attiecībā uz Jauno Derību. Pašsprotamo ņemot vērā helēnismu un grieķu alfabētu, Rietumiem noteicoša kļūst latīņu burtu secība (A = 1; B = 2;...I un J = 9;... U un V = 20;...Z = 24). Saskaitot kāda vārda burtu skaitļus, rodas zināma summa, kas kā skaitlis var iestāties vārda vietā: *Christus* = 112. *Credo* = 43. Tā tas ir arī attiecībā uz vārdu *Bach*, kura vārdu ir attēlots ar skaitli 14. Johans Sebastians patiesi izmanto visas šīs iespējamības. Gan darba teikumu skaits, gan takšu skaits teikumā un visā darbā, gan tēmas priekšnesumu skaits fūgā, gan tēmas toņu skaits, gan *cantus firmus* skaits, gan fundamentālā basa skaits, gan teksta galveno vārdu atkārtotības skaits u.t.t un u.t.t. – tās ir bezgalīgas iespējamības simboliskā skaitļa pielietojumam mūzikā. - Šai sakarā gan viens brīdinājums: mēs nedrīkstam no Baha kompozīcijām veidot skaitļošanas paraugu. Ikvienu skaitli Baha kompozīcijā ir jāuzlūko saistībā ar citiem konkrētā darba uzbūves faktoriem. Tas, kādēļ šeit tik sīki es runāju par Baha skaitļa simboliku, saistās ar to, ka šī viņa mākslas lappuse vēl arvien ir salīdzinoši maz zināma.

Arī Lutera zina svēto skaitļu nozīmi un to izmanto Bībeles skaidrošanā. Taču spēcīgāk par viņu to dara pēc Reformācijas luterisma Svēto Rakstu ekseģēze, kāda arī ir atrodama Baha bibliotēkā. Ja no šādas puses aplūkojot Baha plašos darbus mēs arvien saglabājam interesi par teikumu skaitu, tad jo īpaši šai kontekstā rodas jautājums par bībeliskā materiāla iedalījumu, kas ir pilnībā uzlūkojams kā Baha darbs. Jāņa pasijā var saskaitīt 17 stāstus. Līdz ar to tā mums piedāvā to skaitli, kas kā summa, saskaitot 10 un 7, sevī ietver bauslības un Evaņģēlija skaitļu simbolus, tādējādi izsakot pilnīgo svētlaimību. Saskaņā ar to Bībeles interpretāciju, kas no senākiem laikiem pastāvēja līdz pat 19. gadsimtam, šis skaitlis 17 ir paslēpts tajās 153 (= 9 x 17) zivīs, par kurām ir runa Jņ.21:11. Vai tas mūs nebrīna, kad mēs konstatējam, ka koris „*Herr, unser Herrscher*” (*Kungs, mūsu Valdnieks*), kuru Bahs savā galīgajā apdarē noliek Jāņa pasijas centrā, sastāv no 153 (9 x 17) taktīm?¹⁶ – Mateja

¹⁶ Augustīns norāda uz to, ka skaitli 153 var izanalizēt divējādi:

pasijā Bahs visu tekstu sadala 27 Bībeles stāstu fragmentos. 3 x 3 x 3 norāda uz Svēto Trīsvienību; šeit tiek pasludināts Dieva vārds. Savukārt 3 x 3 x 3 attiecinot uz cilvēkiem, šī skaitļu simbolika norāda uz svēto kristīgo ticību; jo tikai ticībā mēs spējam pareizi saklausīt Dieva vārda pasludinājumu. Saskaitot kopā visas šo 27 Bībeles stāstu fragmentu taktis visā Mateja pasijā, mēs iegūstam 729 (= 27 x 27) taktis. No Baha trešās, t.i., Marka pasijas pilnībā ir saglabājusies vienīgi tā teksta grāmata, kas darba atskaņojumu atklāj tikai fragmentāri un kas par visu kompozīciju kopumā sniedz tikai nepilnīgu priekšstatu.¹⁷ Taču no šīs pašas teksta grāmatas mēs atkal varam nolasīt Baha bībeliskā materiāla iedalījumu¹⁸, kas šeit iedalās 22 fragmentos un līdz ar to min Psalmu, kas no laika gala pravietiski ir ticis attiecināts uz Kristu un kuru Tas Kungs pats lūdza pie krusta „*Mans Dievs, mans Dievs, kāpēc Tu Mani esi atstājis*” - Ceturtais un vēlākais līdz mūsdienām saglabātais

$$1 + 2 + 3 + \dots + 16 + 17 = 153$$

Ja šajos abos gadījumos esošais skaitlis 17 kā 10 (bauslība) un 7 (Evaņģēlijs, žēlastība, Svētais Gars) summa nozīmē svētlaimību, tad skaitļu 17 un 9 (3 x 3) reizinājums apzīmē tos, kurus Svētais Trīsvienīgais Dievs ir aicinājis uz svētlaimību. Visu skaitļu no 1 līdz 17 summa atkārtoti simbolizē visu to, ko izsaka skaitlis 17. Tādēļ zivis arī tiek noķertas laivas labajā pusē (Jņ.21:6), jo tās norāda uz tām dvēselēm, kas drīkstēs stāvēt Dieva troņa labajā pusē. Šeit noteikti darbojas Svētais Gars, jo Jņ.21:2 skaidri saka, ka šajā zvejā piedalījās 7 mācekļi. Taču svētlaimība tiek dāvināta debesīs, tur mājā *ecclesia triumphans*, kurai nav vairs jācīnās ar saviem pretiniekiem. Tādēļ, kā to saka Augustīns, 17. Psalmā virsraksts ir: „*In finem puero Domini David, qui locutus est Domino verba cantici huius, in die, qua eripuit eum Dominus de manu omnium inimicorum eius, et de manu Saul.*”

Šo skaitļu eksegēzes būtiskas iezīmes, un jo īpaši attiecībā uz skaitļa 153 kā 9 un 17 reizinājuma interpretāciju mēs atrodam vēl arī pie Kolbriges (*Kohlbrügge*).

¹⁷ Špita Baha pasijas ir datējis sekojoši: 1724 Jāņa pasija (pirmā redakcija),

1729 Mateja pasija (pirmā redakcija),

1731 Marka pasija.

Saskaņā ar neapšaubāmi pareizajiem Bernharda Frīdriha Rihtera pētniecības rezultātiem (BJ 1911) Jāņa pasijas sākotnējā redakcija bija 1723. gadā. Arnolds Šērings (BJ 1939, 1.u.turpm.lpp.) mēģināja samainīt abu vēlāko pasiju datējumus, norādot, ka *Marka pasija* ir radusies 1729. gadā, bet *Mateja pasija* 1731. gadā. Protams, tas viņam neizdevās. Šērings vienkārši ignorē faktu, uz ko norāda jau Špita, proti, ka Pikanders (Picander III) kā *Marka pasijas* uzveduma dienu min 1731. gada Lielo Piektdienu. Kāds cits līdzīgi dokumentārs pierādījums par to, ka *Mateja pasijas* uzvedums notika 1729. gadā, šodien gan vairs nav pieejams, tomēr mēs zinām, ka tas piederēja Celteram. Tajā priekšvārdā, kuru viņš rakstīja tekstam saistībā ar šī Baha darba Mendelsona uzvedumu 1829. gadā, viņš saka: „Tā arī šī mūzika...tika uzvesta 1729. gada Lielās Piektdienas vakara dievkalpojuma Toma baznīcā Leipcīgā, bet ar šodienas atkārtojumu tā svin savus pasaulīgos svētkus.” Un viņš vēl piebilst: „Šī minētā gada baznīcas teksts nemin to, ka tas būtu bijis pats pirmais [*Mateja pasijas*] uzvedums.” Celteram vēl piederēja Baha oriģinālais teksts. Šodien no visiem Baha darbiem ir saglabājušies pavisam maz oriģinālu. Līdz ar to šo abu darbu dokumentāri atstātie datējumi apgāž Šeringa mēģinājumu tos datēt pa jaunam.

¹⁸ Picander III ir saglabājis *Marka pasijas* tekstu. Šērings to atkārtoti iespieda BJ 1939, 13.-15. lpp. Taču tajā viņš diemžēl neiekļāva Pikandera rīcībā pilnībā esošo Evaņģēlija tekstu, kādēļ tagad, lai pēc šī atkārtotā iespieduma mēs varētu atpazīt šā darba uzbūvi, mums ir jāpieliek zināmas pūles un starp aplūkotajiem teikumiem ir jāiestarpina Bībeles fragmenti. Taču tā kā Baha Marka pasijā, atšķirībā no *Jāņa-* un *Mateja pasijām*, kurās viens otram tiešā veidā seko divi apceres gabali bez Bībeles teksta, arvien ir sastopami tikai atsevišķi teikumi, t.i., vai nu ārijas, vai korāļi, kuros ir ietverts Evaņģēlija stāsts, tad arī Šeringa izdevumā mēs spējam atpazīt 22 Bībeles fragmentu iedalījumu. Savus iebildumus pret Šeringu es izteicu BJ 1940. Diemžēl Leipcigas ugunsgrēkā 1943. gada decembrī visa tā gada gadagrāmatas tirāža tika iznīcināta [jaunais izdevums ir BJ 1940/1948]. Tādēļ vēl jo svarīgāks man ir fakts, ka Šērings pats MGL III, 168. lpp. 11. piez. min vienu no manas pētniecības galvenajiem rezultātiem, proti, ka ārija „*Widerstehe doch der Sünde*” (*Pretojies taču grēkam*) (54. kantāte) ir prototips no *Marka pasijas* teikuma „*Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen*” (*Viltīgā pasaule, tavš glaimojošais skūpstis*). Sal. šeit arī manu iztirzājumu rakstā *Neue Bachfunde*, AfMf VII, 1942, 1.u.turpm.lpp.; BSt, 137.u.turpm.lpp.

Baha lielais darbs, kurā viņš sakomponēja Bībeles stāstus un ar iestarpinātu teikumu (korāļu, āriju u.c.) palīdzību tos vienlaicīgi arī sadalīja un izskaidroja ir *Ziemassvētku oratorija* (1734). Šajā darbā Bahs zināmā mērā atgriežas pie sava ceļā sākuma, t.i., pie *Jāņa pasijas*: mēs atkal atrodam Dieva vārdu pasludinātu 17 reizes. Taču šajā reizē šis materiāls ļauj veikt tālejošāku un izskaidrojošāku iedalījumu. Pirmās četras daļas izskaidro Lk.2:1-21. Tajās runa ir tikai par Vecās Derības tautas ļaudīm. Šo četru daļu 10 Bībeles stāsti norāda uz to, ka Dievs šo tautu primāri aicināja caur bauslību. Abās *Ziemassvētku oratorijas* noslēguma daļās, kurās, pievienojoties Mt.2:1-12, runa ir par gudrajiem no Austrumu zemes, kas ir prototipi pagānu aicinājumam pie Kristus, 7 Bībeles fragmenti norāda uz svētlaimību, kas iegūstama bez bauslības darbiem vienīgi ticībā.

Tādā veidā līdz pat sīkumiem mēs varam izsekot līdz Bībeles teksta izveidei. Teksta izveide kļūst par simbolu un to būtiski nosaka Svētie Raksti kā jēgpilns [darba] centrs. Pavisam luteriski!

Bet kā ir ar tiem neskaitāmajiem Baha darbiem, kuros Bībeles teksts netiek tiešā veidā atskaņots? Arī šeit mums ir jārunā par Bībeles centrālo lomu. Patiesībā tieši šajos darbos arī atklājas Bībeles centrālā loma, jo šie darbi – kā galvenos piemērus minot ļoti daudzās kantātes – ir saprotami vienīgi kontekstā ar pasludināto Dieva vārdu un tieši kontekstā ar konkrētā dievkalpojuma Evaņģēlija pasludinājumu. Mēs varam pat sacīt, ka šīs kantātes norāda uz vēl ciešāku Baha mūzikas saistību ar baznīcas liturģiju nekā viņa pasijas, jo tajās ir atrodama viņa atbilde konkrētajā dievkalpojumā sludinātajam un uzklausiņtajam Dieva vārdam.¹⁹ Lai to izskaidro tikai daži piemēri. Piemēram, šie teikumi kā recitatīvs :

Ak, nepaej garām,
Tu, visu ļaužu Pestītāj, kas esi nācis
Kalpot slimiem un neveseliem.
Tādēļ es arī ņemu dalību pie Tavas visvarenības,
Es redzu Tevi tajos ceļos,
Kur biju atstāts un pamests
Arī savā aklumā...

vai tam sekojošais koris:

Kungs, Tu visuvarenais Dievs,
visas acis gaida uz Tevi...

no kantātes „*Du wahrer Gott un Davids Sohn*” (*Tu patiesais Dievs un Dāvida dēls*) (BWV 23) ir atbilde uz *Esto mihi svētdienas* Evaņģēlija tekstu, kurā runa ir par aklo ceļmalā pie Jērikas. Cauri recitatīvam „*Ak, nepaej garām*” skanošais korālis „*Christe, du Lamm Gottes*” (*Kristu, Tu Dieva Jērs*) arī norāda uz pēdējo svētdienu pirms gavēņa laika, pie kura šī kantāte pieder.

¹⁹ Šeit svarīgas ir abas lietas: proti, gan tas, ka runa ir par pavisam konkrētu dievkalpojumu, kas arī tiek noturēts, stingri ievērojot, piemēram, *de tempore* baznīcas kārtību; gan tas, ka patiesi tiek pasludināts, t.i., izskaidrots Dieva vārds. Saskaņā ar Luteru, *viva vox Evangelii*, t.i., Kristus notikuma aktualizēšanās tajā brīdī, kad par to dzirdam, notiek ne tikai tajā laikā, kad uzklausām nolasīto Bībeles fragmentu, bet arī pasludinājuma laikā, kad Dieva vārds tiek izskaidrots. Saskaņā ar Luteru, Jaunās Derības vārds nav atdalāms no baznīcas pasludinātā vārda.

Reformācijas svētku kantātes otrā daļa „*Gott, der Herr, ist Sonn und Schild*” (*Dievs, Tas Kungs, ir saule un vairogs*) (BWV 79) iesākas ar vārdiem: „*Gott Lob, wir wissen den rechten Weg zur Seligkeit; denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen.*” (*Slava Dievam, mēs zinām pareizo ceļu uz svētlaimību, jo tu, Jēzu, caur Savu vārdu to esi mums parādījis*). Paša muzikālā darba ietvaros šiem vārdiem nav lielas nozīmes. Taču reformācijas svētku dievkalpojumā šis baznīcas mūzikas otrā daļa tiek dziedāta „*post orationem*”, t.i., pēc sprediķa.²⁰ Tātad, Dieva vārda pasludinājums notika tieši pirms nupat kā citētā teikuma un Reformācijas dienas sprediķis nevar būt nekas cits kā „pareizā svētlaimības ceļa” patiesi luterisks apliecinājums. Tātad, šīs kantātes centrā ir pasludinātais Dieva vārds. Un tā tas ir attiecībā uz visiem tamlīdzīgiem Baha darbiem. Tie negrib būt tikai mūzikas- vai mākslas darbi paši par sevi, bet, izmantojot savus izteiksmes līdzekļus, tie grib sekmēt Lutera darbu, kā arī Dieva vārda un vienīgi Dieva vārda pasludinājumu.

IV

Es šeit sacīju: izmantojot savus līdzekļus. Lutera baznīcas skaņas valoda ir evaņģēliskais korālis. Lutera ir šī mūsu baznīcas brīnišķīgā dārguma radītājs. Bet kā Lutera izprata baznīcas dziesmu? Viņam dziesmā primāri svarīgi bija baznīcas teoloģiskie aspekti, nevis dziesmu literārais vai muzikālais sniegums. Evaņģēlijam, Dieva vārdam ir jāaizskan līdz cilvēku sirdīm, un tāpat arī katehisma mācībai. Ticīgo sapulce [saudraudze], uzklausi Dieva vārdu, atbild uz to ar lūgšanu un slavas dziesmām. Un turpmākajos gadsimtos pēc Lutera šo baznīcas dziesmu uzdevumu neviens cits tik labi neapzinājās kā Johans Sebastians Bahs. Viņš ir mākslinieks un mūziķis. Tādēļ korālis kļūst par viņa darba pamatu arī muzikāli mākslinieciskā ziņā. Un, lai izprastu Baha darba saturu, ir jāzina korālis. Jo teksts un skaņa šeit saderas kopā arī tad, ja korāļa melodija izskan bez vārdiem, t.i., tīri instrumentāli. Es šeit vēlreiz gribu norādīt uz jau iepriekš minēto kantātes „*Tu patiesais Dievs*” recitatīvu, proti, melodija „*Kristu, Tu Dieva Jērs*” ir ielikta tīri instrumentāli vārdu „*Ak, nepaej garām*” atskaņojumā. Tikai tas, kurš spēj to atpazīt un prot to sasaistīt ar pašu tekstu, zina, ka šeit izskan lūgums Kristum, kas bija ceļā pretim savām pēdējām ciešanām, proti, šeit izskan lūgums Tam, kas vācu draudzē piesaukts kā Agnus Dei, ir klātesošs Svētajā Vakarēdienā. Par laimi mēs varam būt droši, ka attiecībā uz lielāko daļu Baha darbu mūsu draudzēs ir šāda korāļu izpratne, jo Toma baznīcas ērģelnieks runā skaidri un pārliecinoši.

Ja Mateja pasijā uz mācekļu bailīgo jautājumu: „*Herr, bin ich`s, bin ich`s?*” (*Kungs, vai es tas esmu, vai es tas esmu?*) skan strofa „*Ich bins, ich sollte büßen*” (*Es tas esmu, man būtu jānožēlo grēki*), tad neviens šeit nevar izvairīties no šādas Svēto Rakstu interpretācijas. Un tomēr jau sen daudziem klausītājiem vairs nav skaidrs, ka korālis pats par sevi vienmēr ir simbols, t.i., baznīcas

²⁰ Mums ir nepieciešams vēl precīzāk izpētīt Baha divdaļīgo kantāšu iekļaušanu Nikolaja- un Toma baznīcas dievkalpojumu kārtībā. Ar itin visur sastopamo piezīmi, ka kantātes otrā daļa tika dziedāta „pēc sprediķa”, nepietiek, jo svētdienu- un svētku dienu liturģijā nav atrodama neviena vieta, kas starp sprediķi un Svēto Vakarēdienu pieļautu šāda veida muzicēšanu. Vienīgais izņēmums ir Reformācijas svētku dievkalpojums, kurā, atšķirībā no visiem pārējiem, nav Svētā Vakarēdiena. (Sal. šeit Georg Rietschel im BFB Leipzig 1940, 75. lpp.) Arī 1694.g. *Leipziger Kirchen-Andachten* (*Leipcīgas baznīcas dievvārdi*), kas mums dod konkrētu priekšstatu par Baha laika dievkalpojumu, attiecībā uz Reformācijas svētkiem 105. lpp. skaidri norāda, ka pēc sprediķa - „*Wenn der Herr von der Cantzel gehet*” (*Kad Tas Kungs nokāpj no kanceles*) – un pēc tam sekojošā Te Deum „*atkal tiek muzicēts*”.

muzikālais simbols, kurā ir ietverta baznīca un ikviens klausītājs kā kristietis, kas atbild uz Evaņģēlija vārdu, kurš patiesībā īstenojas tikai tad, ja draudze tam piebalso.²¹

Ja Baha apkārtējās vides garīgajā mūzikā korālis bieži bija dekoratīvi nobīdīts malā vai to uzskatīja par tādu, kas ar savu „svētsvinīgo” skanējumu ierobežo mūzikas izpausmes, tad Baha darbos tas ir viscēlākais līdzeklis kā izskaidrot Dieva vārdu. Turklāt korāļa īpašā iedarbība ir tāda, ka tas pats par sevi, tā izvēle un pielietojums nebija nekādā ziņā pakļauti Johana Sebastiana individuālajam lēmumam. Korālis vēl ir dzīvi saistīts ar liturģisko *de tempore*, kas katrai svētdienai un svētku dienai ikreiz pieļauj tikai nelielu dziesmu izvēli, proti, tādu, kas „piederētos Evaņģēlijam”.²² Šādā rakursā Baha darbi vēl ir maz pētīti. Taču jau tagad mēs varam sacīt, ka tieši šī Baha korāļu liturģiskā saistība ar baznīcas gadu un tā kārtības ievērošanu vismazākajās niansēs mums jaunā gaismā parāda Baha stingro iesakņošanu Lutera baznīcas tradīcijā un tās liturģijā.

Lai to paskaidro kāds piemērs. Lielākā daļa teikumu no kantātes „*Ein fester Burg*” (*Stiprā pils*) (BWV 80) radās tajā laikā, kad Bahs dzīvoja Veimārā un tā bija paredzēta Oculi svētdienai. Par Reformācijas svētku kantāti tā kļuva tikai Leipcigā, kur gavēņa laika svētdienās figurālmūziku neatskaņoja. Mums tas varētu šķist savādi, ka Ciešanu laikā izskan „*Stiprās pils*” strofas. Un tomēr tas bija pareizi, jo baznīcas gada ietvaros dziesma bija paredzēta kā Ciešanu laika dziesma, kas īpaši izskaidro Oculi svētdienas Evaņģēlija tekstu (Lk.11:14-28). Tādējādi ir pilnīgi saprotama ir Baha rīcība, kad Marka pasijā viņš izmanto vienu strofu no šīs Lutera dziesmas.²³

Un, minot vēl otru piemēru, var sacīt, ka tas nav Baha izgudrojums, ka viņš, lai izskaidrotu Dieva vārdu „*Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben*” (*Tev būs Dievu, savu Kungu, mīlēt*) (BWV 77), izmanto slaveno un bieži pieminēto Lutera dziesmas „*Desmit baušļi*” melodiju. Šis katehisma pirmajai daļai „*Šie ir svētie desmit baušļi*” paredzētais korālis ir piederīgs tam *de tempore* dziesmu lokam, kas paredzēts 13. svētdienai pēc Trīsvienības svētkiem, kurai arī kalpo šī Baha kantāte.

Un ja šādos gadījumos mēs labi varam redzēt Baha saistību ar luteriskās baznīcas kārtību, tad ne mazāk lieliska un jēgpilna ir viņa rīcība, kad viņš apzināti izmanto korāli, lai izskaidrotu Bībeli. Arī šai sakarā mēs varam minēt dažus piemērus. Tā, piemēram, Mateja pasijas otrajā daļā „*O Lamm Gottes*” (*Ak, Dieva Jērs*) attiecas uz vārdiem „*Ist er der König Israel*” (*Ja viņš ir Izraēla ķēniņš*), kas izskan apsmiešanas kora „*Anderen hat er geholfen*” (*Citiem viņš palīdzējis*) vidū.²⁴ Mazāk zināms ir tas, ka *Ziemassvētku oratorijas* trešajā daļā instrumentālā basa vadmotīvs teikuma „*Lasset uns nun gehen gen Bethlehem*” (*Tad nu iesim uz Betlēmi*) beigās ir veidots uz „*O Haupt voll Blut*

²¹ Berlīnes Apliecinotā baznīca (*Die Bekennende Kirche von Berlin*), 1935.g. 31. martā Vecajā Garnizona baznīcā pieminot Baha 250 dzimšanas dienu, sarīkoja Mateja pasijas uzvedumu. Tas bija nevis koncerts, bet gan dievkalpojums. Starp pasijas abām daļām pie altāra tika nolasīta Jesajas grāmatas 53. nodaļa, to visu noslēdzot ar draudzes lūgšanu, ar „Mūsu Tēvs” lūgšanu un ar svētīšanu. Draudze šiem homofonajiem korāļiem piebalsoja. Šā dievkalpojuma muzikālo daļu vadīja Martins Jansens.

²² Attiecībā uz baznīcas dziesmu *tempore* kārtību sal. R. Freiherr von Liliencron, *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700*, Schleswig 1893, 45.u.turpm.lpp.

²³ Arnolds Šērings, kuram ir nezināma baznīcas dziesmu liturģiskā saistība, Marka pasijas otras daļas strofu „*Das Wort sie sollen lassen stahn*” (*Tiem jāatstāj [negrozīts] Dieva vārds*) vienkārši nosauc par „bezjēdzīgu” (BJ 1939. 17. lpp.)

²⁴ M. A. Brandbuijs (*M. A. Brandts-Buys*) bija pirmais, kas pievērsa uzmanību tam, ka „*Ak, Dieva Jērs*” pirmās rindas parādās pūļa teikumā „*Citiem viņš palīdzējis*” (*Eine merkwürdige Stelle in Bachs Matthäus-Passion*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 1927, Nr. 9). Sal. arī A. De Wal, *De Matthäus-Passion van Joh. Seb. Bach*, Den Haag 1927, 62.-63. lpp. un manu izklāstu BJ 1928, 19.u.turpm.lpp.

und Wunden” (*Ak, galva asiņaina*) pirmās rindas pamata.²⁵ Abas šīs lietas norāda uz patiesi luterisku Svēto Rakstu izskaidrošanu, t.i., gan apgalvojums, ka viss ienaidis, kas vērsts pret Kristu, un jo īpaši tas, kas viņu piesita krustā, kalpo tikai tam, lai Kristus tiktu pagodināts; gan atziņa, ka ceļš pie bērna siltī vienmēr ir arī vienlaicīgi ceļš pie krusta.

Tāpat kā Svētie Raksti, tā arī katehisms gan Lutera, gan Baha baznīcas dziesmās kļūst par izskaidrošanas tematu. Šeit Bahs apzināti ķeras klāt tiem korāļiem, kurus, atbilstoši mācāmajiem gabaliem, katehisma vajadzībām bija radījis Luters pats. Jau no Kētenes ērģeļu grāmatiņas (*Köthener Orgel-Büchlein*) ir skaidri noprotams, ka Bahs *jaunam ērģelniekam* grib dot ne tikai pamācību, kā *visdažādākos veidos nospēlēt korāli, izmantojot arī pedāļus*, bet arī tam mācīt izpratni par to, kā šīs dziesmas ir saistītas ar baznīcas gadu un mācību. Un tur pēc de tempore daļas seko katehisma daļa.²⁶ Vēl skaidrāk tas ir redzams *Klavieru vingrinājumu trešajā daļā*, kura oriģinālais nosaukums īpaši izceļ apakšvirsrakstu *Katechismus –Gesänge (Katehisma dziesmas)*. Šis darbs ir tapis tajos gados, kurus līdz ar saviem vokālajiem darbiem Bahs gandrīz pilnībā veltīja tikai korāļu

²⁵ Šis korālis kora teikumā turpinās no 20. līdz 27. Taktij un tam ir šāda gaita:

20. takts, 5 astotdaļas *Gis*

21. takts, 1 astotdaļacis

22. takts, 1 astotdaļa *H*

23. takts, 1 astotdaļa *A*

24. takts, 1 astotdaļa *Gis*

25. takts, ½ astotdaļafis/*Fis*

27. takts, 2/3 ceturtdaļagis/*Gis*.

Par šādas pašas metodes pielietojumu *Ziemassvētku oratorijas* pirmajā daļā Filips Špita saka: „Šā darba pirmā daļa, kas vienlaicīgi ar Kristus piedzimšanu norāda arī uz Viņa ciešanām, izmantojot „Ak, galva asiņainā” melodiju apsveikuma dziesmas *‘Wie soll ich dich empfangen’ (Kā būs man Tevi saņemt)* (II, 410. lpp.) laikā, patiesi aizgrābj. Tam gan iebilda Baha biogrāfa jaunākais brālis Frīdrihs Špita, norādot, ka Ciešanu laika melodijas izmantošana šajā Paula Gerharda dziesmā nav saistīta ar kādiem īpašiem Baha apsvērumiem, bet gan tā atbildusi tā laika Saksijas baznīcas vispārējai praksei. Tādēļ šeit nevajadzētu meklēt kādu īpašu Baha nodomu. Un kaut arī Frīdriha Špitas iebildums bija pareizs, tas nemainīja faktu, ka viņa vecākais brālis šo Baha mūziku bija izjutis pareizi. Papētot visus *Ziemassvētku oratorijā* esošos korāļus, ir redzams, ka tie visi pieder pie attiecīgās dienas tempore dziesmām. Vienīgais izņēmums ir dziesma „*Kā būs man Tevi saņemt*”. Kā Adventa dziesmai tai nav vietas pirmās Ziemassvētku dienas dievkalpojumā. Bahs šeit pārkāpa stingros liturģiskos priekšrakstus un to viņš izdarīja nevis ar melodijas, bet gan ar dziesmas izvēli. Un, neapšaubāmi, to viņš darīja Ciešanu laika melodijas dēļ. Ar to beidzas šis darbs, jo par visa darba noslēdzošo teikumu Bahs izvēlējās Epifānijas dziesmas „*Ihr Christen auserkoren*” (*Jūs, kristieši, izredzēti*) 4. strofu, uz kuru var attiecināt to pašu metodi. Bet darba iesākuma rindu viņš iekļāva kora teikumā „*Tad nu iesim*”, tādā veidā ne tikai muzikāli, bet arī saturiski to savstarpēji savienojot ar [visa] cikla nobeiguma daļu. Par pirmās, otrās, trešās un sestās daļas savstarpējo saistību sk. arī turpmāk.

²⁶ Ņemot vērā šajā ērģeļu grāmatiņā pierakstītos un saglabātos nošu tekstus, kā arī baznīcas dziesmu skaidrojumus, būtu nepieciešams vēl rūpīgi šo grāmatiņu izpētīt. Saskaņā ar Baha ieceri, de tempore daļai ir jābeidzas ar Reformācijas svētkiem paredzēto dziesmu „*O Herr Gott, dein göttlich Wort*” (*Ak, Kungs Dievs, Tavš dievišķais vārds*), un savukārt katehisma daļai ir jāiesākas ar dziesmu „*Dies sind die heiligen zehn Gebote*” (*Šie ir svētie desmit baušļi*), bet jābeidzas ar teikumiem „*Nun freut euch, lieben Christen gmein*” (Nu priecājies, mīļā kristīgā draudze) un „*Nun lob, mein Seel, den Herren*” (*Slavē, mana dvēsele, To Kungu*), kas ir pieskaitāmas pie *sub communione* dziedamajām dziesmām. Tām pievienojas vēl divas dziesmas, proti, „*Wohl dem, der in Gottes Furcht steht*” (*Labi tam, kas bīstas To Kungu*) un „*Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst*” (*Ja Dievs namam neparāda Savu labvēlību*), kas norāda uz katehismam vienmēr klāt pielikto mājas tāfeli.

kantātēm, tādējādi sasniedzot šā ceļa pēdējo mērķi. Viņa darbā *Riesen-Orgelwerk* pēc 9 teikumiem, kas baznīcas dziesmā traktē *Missa brevis*, seko 12 korāļu apdares, kas ir saistītas ar katehismu. Tāpat kā uzsākot savu darbu Leipcigā, Bahs ar kantāti „*Christ lag in Todesbanden*” (*Kirstus gulēja nāves saitēs*) (BWV 4) īstenoja unikālu savas mākslas savienošānu ar Lutera dzeju, tā arī šajā grandiozajā teikumu virknē, kas iesākas ar desmit baušļiem un beidzas ar Svēto Vakarēdienu, izpaužas viņa ciešā saistība ar Lutera.

Skaidrības labad arī šai ziņā varētu un vajadzētu iedziļināties sīkumos, tai skaitā arī attiecībā uz skaitļiem un to simboliku. 21 korālis, kas ietverts katehisma darba 27 teikumos, ir paralēls 7 koriem, kas atrodas pa vidu Baha *h-moll-mesas* Credo daļas 9 teikumiem, kas savu galīgo noformējumu piedzīvoja tajos pašos gados, kad Bahs sakomponēja *Klavieru vingrinājumu Trešo daļu*.²⁷ Vēl šeit būtu jānorāda uz šo teikumu savstarpējo saistību, kā, piemēram, pateicoties paplašinātā *cantus firmus* pielietojumam, otrā mācību gabala teksta rindas „*Es steht alles in seiner Macht*” (*Viss ir Viņa varā*) (BWV 680) un piektā mācību gabala teksts „*Jesus Christus, unser Heiland*” (*Jēzus Kristus, mūsu Pestītājs*) (BWV 689) ir saistīti ar Mt.28:18, tādējādi īsti luteriski izskaidrojot Svētā Vakarēdiena eshatalogisko perspektīvu.²⁸ Baham svarīgi ir pašas lietas iekšējo saturu ielikt [ieliet] adekvātā formā, lai jau pašu formu padarītu par satura izpausmes nesēju.

V

Tādā veidā atsevišķie teikumi un visi Baha darbi kopumā pēc savas uzbūves kļūst par simboliem.²⁹ Un šai ziņā Baha vismazāko darbu pētniecība nav mazāk pamācoša kā tā pētniecība, kas pēta Baha lielo un vislielāko darbu kopsakarības. Tiem līdzekļiem, ar kādiem Bahs tehniski veido teikumus, ir dziļa nozīme, kas sniedzas pāri to tīri muzikālajai funkcijai. Tā, piemēram, kanons kļūst par sekošanas un paklausības simbolu un tiek pielietots baušļu iztīrījumā. Taču tas var kalpot arī tam, lai pilnīgi Lutera izpratnē slavētu Kristus paklausību iepretim savam Tēvam: „*Der Sohn dem Vater ghorsam ward*” (*Dēls kļuva paklausīgs Tēvam*).³⁰

Apvērsuma formas norāda uz patiesu atgriešanos un grēku nožēlošanu. Šeit es vēlreiz gribu norādīt uz Ziemassvētku oratorijas pūļa teikumu: „*Tad nu iesim uz Betlēmi*”. Šīs tēmas atbilde, kas šeit seko pretējās kustības virzienā, mums pasaka to, ka Baham tāpat kā Lutera ceļš pie Kristus, t.i., pie krusta ir grēku nožēlošanas ceļš. Vēl skaidrāk tas parādās tad, kad Bahs runā par Kristību. Ar to ir domāts otrais katehisma korālis „*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*” (*Kristus, mūsu Kungs, nogāja pie Jordānas*) (BWV 685). Šeit Bahs izvēlas antifūgas formu. Ar savu pastāvīgo korāļu

²⁷ Izskaidrojot *Klavieru vingrinājumu III. daļu* BFB Bremen 1934 (57.u.turpm.lpp.), es ļoti maz pieskāros jautājumam par šā darba skaitļu simboliku. Duetu piederība šim darbam, kas ik pa laikam tiek apstrīdēta, ir neapšaubāma kaut vai tādēļ, ka Bahs tos iekļāva paša izdotajā šā darba oriģinālizdevumā. 21 korāļa iekļaušanu šā darba 27 teikumos var tiešā veidā pamatot ar Bībeli, jo Jaunā Derība sastāv no 27 grāmatām, no kurām 21 ir paredzēta mācībai (tās ir vēstules).

²⁸ Ticības apliecības dziesmas lielās apdares noslēgumā melodijas pēdējā rinda izskan tenorā kā *cantus firmus per augmentationem*. Tāpat tas ir tenors, kas pēdējo korāļu teikumu noslēguma aktos kā paplašinātu *cantus firmus* pauz sākuma rindu „*Jēzus Kristus, mūsu Pestītājs*”.

²⁹ Visvērtīgāko materiālu šai ziņā sniedz Arnolda Šeringa pētījums *Bach und das Symbol* (BJ 1925, 40.u.turpm.lpp., BJ 1928, 119.u.turpm.lpp., BJ 1937 83.u.turpm.lpp.)

³⁰ Sal. šeit: Fritz Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, BJ 1923, 1.u.turpm.lpp., jo īpaši 53. lpp.

tēmas *motu rectu* un *motu contrario* maiņu tā par veco Ādamu un jauno cilvēku sludina pilnīgi saskaņā ar to izpratni, kāda ir atrodama Lutera katehisma ceturtajā mācību gabalā.³¹

Un tieši tāpat kā atsevišķā teikumā, tā arī visa darba kompozīcijā darba mākslinieciskā veidošana vienmēr ir vienlaicīgi arī tā jēgas paudēja. Tādēļ visiem muzikālajiem līdzekļiem, t.i., gan tonkārtu³² simbolikai un tembriem, gan tematikas koordinēšanai vai pretnostatīšanai, gan noteiktu teikumu un teikumu grupu modulācijai, ir jākalpo Dieva vārda pasludinājumam un mācībai. Turklāt bieži piemērotā kārtība ir tāda, ka kāda darba gabals tiek sagrupēts ap vidējo asi kā centru. Ja, piemēram, motetes „*Jesu, meine Freude*” (*Jēzu, mans prieks*) (BWV 227) vidū atrodas fūga „*Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich*” (*Bet jūs neesat miesīgi, bet esat garīgi*), tad šī Johana Frankes dziesma un visi tie teikumi, kas no Rom.8 to caurvij, iegūst patiesi luterisku Dieva vārda izskaidrojumu.³³

Ap katreizējo centru ir sakomponētas arī četrām Kristus dzimšanas svētku dienām (1., 2., 3. Ziemassvētkiem un Epifānijas dienai) paredzētās *Ziemassvētku oratorijas* kantātes.³⁴ Savienojot šos četrus vidus teikumus kopā, mēs dzirdam sekojošo:

³¹ Lutera Mazā katehisma ceturtajā mācību gabalā uz jautājumu par Kristības nozīmi tiek dota šāda atbilde: „vecajam Ādamam mūsos...ik dienu jātop noslīcinātam un jāmirst...un ik dienu jaunam cilvēkam ir jāceļas un jāatdzimst...” Un šis jaunais cilvēks visās savas dzīves izpausmēs ir pilnīgi pretējs vecajam Ādamam. Bahs to vispilnīgākā veidā simbolizē ar antifūgas palīdzību, kurā uz ikvienu tēmas priekšnesumu *recta* formā atbilde tiek sniegta ar tēmu *inversa* formā. Ikviens skaņas solis tiek apgriezts savā tiešajā pretstatā. Turklāt arī skaitļu simbolikas ziņā šāds teikums ir ļoti interesants. To pārvalda skaitlis 3, norādot uz Kristības trinitāro raksturu. Melodiju, ko Baha laikā dzied izometriski, iespaido $\frac{3}{4}$ ritms. Teikums ir trīsbalstīgs. Katrā no šīm trim balsīm tēma parādās vienreiz pamatformā un vienreiz apvērsumā. Teikumā var saskaitīt 27 (3x3x3) taktis. Jau Špita bija tas, kurš katehisma korāļu lielo un mazo apdaru līdzaspastāvēšanu izskaidroja kā norādi uz Lutera Lielo un Mazo katehismu. To, kas Mazajā katehismā ir izteikts dažos vārdos, Lielais katehisms izsaka veselās rindkopās. Un tieši tāpat tas ir Baham. Ja mazais Kristības korālis 27 taktīs ietver 81 takts sitienus, tad lielais Kristības korālis sastāv no 81 takts. Mazajā teikumā uzkrītoši ir tas, ka bass uztaktī pirms 21. takts sagaidāmās ceturtdaļas vietā sniedz 4 sešpadsmitdaļas. Tādā veidā melodiju tonu skaits palielinās no 48 uz 51 un apzīmē ceturto grēku nožēlošanas Psalmu, kas ar vārdiem „*Wasche mich wohl von meiner Sünde...*” (*Mazgā mani no mana grēka*) (Ps.51:4) ir jo īpaši saistīts ar Kristību.

³² Sal. manu pētījumu *Die Tonartenordnung in Bachs Matthäus-Passion*, ZfMw XII, 1929/30, BSt, 46.u.turpm.lpp., kā arī Hermann Albert, *Bachs Matthäus-Passion*, in: *Gesammelten Schriften und Vorträge*, Halle 1929.

³³ Motetes „Jēzu, mans prieks” kompozīciju es sīki esmu aprakstījis BJ 1928, 36.u.turpm.lpp. (BSt, 46.u.turpm.lpp.)

³⁴ Šo *Ziemassvētku oratorijas* četrus svētku dienu kantāšu kompozīcija kļūst skaidra pēc sekojoša šā darba otrās daļas apraksta: [To, kā šīs līnijas ir savstarpēji savilkta kopā, sk. oriģināldarbā 167. lpp. – tulka piez.]

Sinfonia

Korālis „*Brich an, o schönes Morgenlicht*” (*Atausti, skaistā Rīta Zvaigzne*)

Recitatīvs „*Was Gott dem Abraham verheißen*” (*Ko Dievs apsoltījis Ābrahāmam*)

Ārija „*Frohe Hirten*” (*Priecīgie gani*)

Korālis „*Schaut hin, dort liegt im finstern Stall*” (*Raugiet, tur guļ tumšā kūtī*)

Recitatīvs „*So geht denn hin*” (*Tad noejiet*)

Ārija „*Schlafe, mein Liebster*” (*Guli, mans mīlais*)

Koris „*Ehre sei Gott in der Höhe*” (*Gods Dievam augstībā*)

Korālis „*Wir singen dir in deinem Heer*” (*Mēs dziedam Tev tavā pulkā*)

Saite starp *sinfonia* un beigu korāli ir skaidra. Tāpat arī saite starp recitatīva teikumu un āriju pirms un pēc darba vidus. Abus recitatīvus pavada 4 tumšas pūšamo instrumentu piemutņa daļas (*Rohrblatt-Bläser*), 2 obojas *d`amore*, 2 obojas *da caccia*, kamēr abās ārijās izceļas solo flauta. Korālis „*Atausti, skaistā Rīta Zvaigzne*” pēc visa sava satura līdz pat

Kā būs man Tevi saņemt?...
Raugiet, tur guļ tumšā kūtī,
Tā valdīšana ir it visur,...
Un tie steigšus nāca un atrada abus, Mariju un Jāzepu.
Un tiem blakus bērnu silē gulošu.
Pie Tava šūpļa stāvu es...

Līdz ar korāli un Bībeles tekstu šeit visvienkāršākā veidā tiek noturēts Ziemassvētku sprediķis, kurš tāpat kā Lutera *Kinderlied auf die Weihnacht Christi* ir labi izprotams bērniem.

Tajā pat laikā šīm kompozīcijas formām ir jākalpo tam, lai tās izteiktu visdziļākās teoloģiskās patiesības. Apzīmējums *Chi (X)* kristiešu simbolu valodā nenozīmē tikai Kristus vārdu, kā tas izveidojas no šā vārda sākuma burtiem, bet tas vienlaicīgi nozīmē arī krusta zīmi.³⁵ Tāpat tas ir arī attiecībā uz hiasma retoriski poētisko formu un tā muzikālo pielietojumu. Ir neskaitāmi daudz tādu gadījumu, kuros Bahs šos hiasmus izmanto simboliski, proti, gan atsevišķu teikumu³⁶ teksta veidošanā un to muzikālajā kompozīcijā mazajos darbos, gan arī savos lielajos darbos. Šai rakstā

teikumam „*und letztlich Frieden bringen*” (un pēdīgi atnes mieru) jau iepriekš pasaka to, ko vēlāk teiks eņģeļu koris. Vārda „miers” harmonizēšana ar sāpīgi mīlīgo sekunžu berzi (*Sekundreibungen*) no jauna parādās kora teikumā (58.u.turpm. taktis), kas izteikts vārdos „*und Friede auf Erden*” (un miers virs zemes). Viduspunktā esošā teikuma neparasti dziļā pozīcija un beigu korāļa debešķīgās skaņas pieder pie toņkārtu simbolikas. Tāpat ļoti cieši, pat nesaraunami savā starpā ir saistīti dziedājumi „*Tumšā kūts*” un gaviļu skaņa „*tavā pulkā*”, jo abos gadījumos izskan viena un tā pati Ziemassvētku melodija.

³⁵ Līdz šim vēl nekur nav pietiekami precīzi tikusi aplūkota Baha rakstība. Vārdu *krusts* viņš labprāt raksta ar lielo grieķu burtu X. Tā, piemēram, tas ir rakstīts uz Krusta staba kantātes titullapas (sal. viņa rokraksta atkārtoto faksimilizdevumu *Drei-Masken-Verlag*, Berlin). Šo X mēs bieži atrodam arī viņa pašrocīgi pierakstītajā *Mateja pasijā*. Maksa Šneidera šīs partitūras jaunais izdevums (BG revidētais 4. sējums), līdzīgi kā attiecībā uz dažām citām lietām, mums šeit neder, kādēļ esam spiesti atgriezties vai nu pie oriģināldarba vai arī pie tā 1922. gadā *Leipziger Insel Verlag* atkārtoti izdotā faksimilizdevuma.

³⁶ Jo īpaši runājot par krustu, kā neapšaubāmi apzināts hiastiskās teksta veidošanas piemērs ir šī *Mateja pasijas* ārija: [To, kā šajā un turpmākajos trīs piemēros ir kopā savilkta līnija pie teksta, sk. oriģināldarbā 168. lpp. – tulka piez.]

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen, (Nāc, saldais krusts, es gribu tā sacīt)
Mein Jesu, gib es immer her, (Mans Jēzu, dod man vienmēr to)
Wird mir mein Leiden einst zu schwer, (Bet ja manas ciešanas reiz kļūs par smagu)
So hilf du mir, es selber tragen. (Tad palīdzi man pašam tās nest)

Citi šā darba teksti, kas arī runā par krustu, savā strofu formā un rīmju izvietojumā sākotnēji nav hiastiski. Taču ar vārdu izvietošanas un atkārtotāšanas palīdzību Bahs tiem vēlāk piešķir hiastisku, t.i., krustveida formu. Par piemēru šeit minēšu „*Gerne will ich mich bequemen*” (*Man labpatīkas*), kur tekstam 37.u.turpm. taktis ir sekojoša forma:

Gerne will ich mich bequemen, (Man labpatīkas)
Kreuz und Becher anzunehmen, (Pieņemt krustu un biķeri)
Trink ich doch dem Heiland nach, (jo to dzeru pēc Pestītāja parauga)
Trink ich doch dem Heiland nach,
Kreuz und Becher anzunehmen,
Will ich gerne mich bequemen.

mums būtu jārunā par Baha pasijām.³⁷ Taču šai sakarā galvenokārt būtu jānorāda uz *h-moll-mesas Symbolum Nicenum (Nīkajas ticības apliecību)*.³⁸ Šis darbs viscaur ir hiastisks, t.i., uzbūvēts krusta formā. Tieši pašā centrā atrodas viens vārds: „*Crucifixus*”. Šajā izdziedātajā Credo visās detaļās, kā, piemēram, piedzimšanas un Kristības pretstatījumā, skaidri atklājas Lutera mācība, un jo īpaši skaidri par to runā darba centrālā daļa. Sākot ar pirmo artikulu līdz pat trešā artikula pēdējam

³⁷ Jau savos darbos par *Jāņa pasiju* (BJ 1926. BSt, 11.u.turpm.lpp.), *Mateja pasiju* (BJ 1928, BSt, 24.u.turpm.lpp.) un *h-moll-mesu* (BJ 1937) es minēju, ka Baha kompozīciju pamatforma ir hiastiski cikliska. Taču toreiz man vēl nebija skaidra hiasma nozīme kā krusta simbols. Hiasms ir forma a-b-b-a, un ja šos locekļus raksta sekojošā veidā, tad parādās grieķu burts X:

a b

b a

Pasijas un Credo kontekstā šai krusta formai ir īpaša nozīme. Pie tās pieder arī ērģeļu kanona forma dziesmai „*Vom Himmel hoch*” (*No debesīm es atnesu*) (BWV 769), kuru esmu aprakstījis BJ 1933 (BSt, 99.u.turpm.lpp.):

Oktāvas kanons

Kvintas kanons

Četrdaļīgais kanons

Septimas kanons

Palielinājuma kanons

(Sal. manu šā darba izdevumu, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1933.) Tas, cik cieši sile un krusts Baham saderēja kopā, tika minēts jau *Ziemassvētku oratorijas* sakarā (sk. iepriekš 25. piez.) Tādēļ arī Ziemassvētku oratorijas četras svētku dienu daļas ir izveidotas hiastiski. (sk. iepriekš otrās daļas aprakstu 34. piez.) Protams, ļoti interesants arī no skaitļu simbolikas aspekta ir korāļa kanons dziesmai „*No debesīm es atnesu*”. Šai sakarā minēšu tikai divus piemērus: Šis darbs sastāv no 49 c. f. rindām, jo vidējā teikuma nobeigumā pilnīgi pārsteidzošā veidā tiek atkārtota pēdējā korāļa rinda (1., 2., 4., 5. teikums uz katrām 4 c. f. rindām; vidējais teikums pirmajos trīs fragmentos ikreiz uz 8 rindām, bet ceturtajā fragmentā – 9 rindās). Kopā tas veido 7x7 korāļu rindas un 441 (21x21) toni.

³⁸ Savā pētījumā, kas pieejams BJ 1937, esmu detalizēti parādījis to, ka *h-moll-mesa* sastāv no četriem darbiem, proti, ka *h-moll-mesas Symbolum Nicenum* (Credo), tāpat kā *Missa* (Kyrie un Gloria), *Sanctus* un teikumi no *Osanna* līdz *Dona nobis pacem*, ir patstāvīgs darbs. Tā kā šis temats ir ļoti nozīmīgs, tad īsumā ieskicēsim tā uzbūvi: [To, kādā veidā šeit ir kopā savilkta līnijas, sk. oriģināldarbā 169. lpp. – tulka piez.]

Credo in unum Deum

Patrem omnipotentem

(Solo) *Et in unum Dominum*

Incaratus

Crucifixus

Resurrexit

(Solo) *Et in Spiritum Sanctum*

Confiteor unum baptisma

Expecto resurrectionem murtuorum

Trīs vidū esošie kori ir ierāmēti hiastiski. Ārējo ietvaru veido teikumi *Credo-Patrem* un *Confiteor-Expecto*, bet iekšējo - abi solo teikumi. Pirmais koris (Credo) runā par radīšanu un mūsu dabisko piedzimšanu, bet koordinētais koris *Confiteor* par mūsu otro piedzimšanu, t.i., Kristību. Iepretim pasaulei *omnium et invisibilium* (2. koris) kontrapozīcijā stāv *resurrectio* un *vita venturi saeculi*. Ticības apliecības pašā centrā ir Kristus, t.i., ticības apliecinājums Kristum kā krustā sistajam (1.Kor.2:2). Credo nav neviena teikuma, kas nebūtu veidots pēc krusta; tādēļ tā centrā ir krucifikss, tādēļ visam darbam ir hiastiska, t.i., krusta forma. Šis darbs ir luterāņu ticības apliecība.

vārdam šī ticības apliecība nešaubīgi apliecina ticību krustā sistajam. Runa šeit ir par *Theologia Crucis*. Baha latīņu valodas pielietojums, Credo un Confiteor sasaistot ar altāra dziedājumu, šeit atbilst ne tikai viņa baznīcas liturģiskajai praksei, bet arī Lutera nodomam, kurš 1526.g. vācu misē skaidri saka, ka viņš „nekādā veidā negribot, lai latīņu valoda pilnībā pazustu no dievkalpojuma”. Un tieši Baha tekstu muzikālā apdare *h-moll-mesā*, sākot ar pirmo *Kyrie eleison* un beidzot ar *Dona nobis pacem*, būdama pilnīgi pretēja Romas-katoļu baznīcai un neizmantojama katoļu mises liturģijā, uzsver luterismu kā patieso vissvarīgākās kristīgās tradīcijas mantinieci un sargātāju.

VI

Iepretim pasaulei šis luterisms ieņem kādu pavisam konkrētu un Viduslaikiem nepazīstamu stāju. Lutera labi izprata šīs pasaules patiesi pasaulīgo dabu. Lutera un luterisms iepretim šai profānajai pasaulei ir atvērts un pieejams. Un arī šajā tik būtiskajā aspektā Bahs ir reformatora mantinieks. Toma baznīcas ērgelnieka profāno skaņdarbu pilnība un bagātība, svinīgais spožums, apburošā grācija un, protams, arī brīnišķīgais humors ir pārliecinoša liecība tam, ka Bahs ir bijis atvērts arī pasaulei. Un, atšķirībā no Romas-katoļiem, šī atvērtība pasaulei sniedzas līdz pat dievkalpojumam. Romas-katoļu liturģija ir pilnīgi savādāka. Zināmas robežas iepretim pasaulei tur ir nospraustas jau ar to vien, ka tur dominē latīņu valoda. Taču arī attiecībā uz muzikālajām formām tur ir redzams, ka liturģiskajā ziņā tās ir normalizētas norobežojoši, galvenokārt orientētas uz gregoriānisko korāli vai Palestrinas stilu.

Turpretim luterisms savā kultūrā ir atvērts iepretim tiem procesiem, kas norisinās ārpus baznīcas un kas ir arī atbilstīgi savam laikmetam. Protams, tas vienmēr ir risks, kas zināmos apstākļos var apdraudēt baznīcas rakstura saglabāšanu dievkalpojuma procesā. Bet mēs redzam, ka tieši Baha laikā luterāņu baznīca šo risku uzņēmas vēlreiz. Tā, piemēram, par dievkalpojuma sastāvdaļu kļūst Noimestera (*Neumeister*) kantāte, kas ir tā laikmeta garīgi literārs darbs. Un Bahs ir tas, kas uz tā bāzes rada lielāko daļu no saviem baznīcas darbiem. Protams, ne visiem tas patika un pret šo jauno mūziku tika celti arī iebildumi. Tomēr zīmīgi, ka iemeslu bažām neradīja tās mūzikas formas, kas baznīcā bija iesakņojušās no pasaules, kā, piemēram, itāļu *Da-Capo-Arie*, bet gan tika izteikti brīdinājumi par to, lai baznīcas mūzika netiktu padarīta „teatrāla”. Arī Baham, uzsākot ērgelnieka darbu Leipcigā, bija jāapsola, ka viņš nemuzicēs operas stilā.³⁹ Un arī attiecībā uz tiem dažiem nepatīkamajiem konfliktiem, kādi viņam bija vēlāk jāpiedzīvo saskarsmē ar [dažām] iestādēm, kā arī attiecībā uz dažādiem pasākumiem, kuros tika izteikta kritika viņa darbiem, ļoti zīmīgi ir arī tas, ka viņam nekad netika izteikts oficiāls pārmetums par to, ka viņš muzicē teatrāli.

Un, patiesi, Baha baznīcas mūzika nerunā par drāmu.⁴⁰ Visskaidrāk tas top redzams, ja Baha *Ziemassvētku oratorijas* ganu stāsta apdari (Lk.2) salīdzinām ar tā paša temata atskaņojumu Hendeļa

³⁹ Tas juridiskais dokuments, kuru, stājoties Leipcigas ērgelnieka amatā, 1723.g. 5. maijā parakstīja Bahs, 7. punktā ietver saistību, ka „mūzika, lai cik laba tā arī būtu, beigās nedrīkst būt operas stilā, bet tai daudz vairāk ir jāskubina cilvēkus uz klausīt (pārdomāt) dievvārdus.” (Spitta II, 849. lpp.)

⁴⁰ To, cik tālu hermeneitika var aizvest, vai, labāk sakot, pavest, parāda Ālfrēds Heiss savā grāmatā par *Mateja pasiju* (Leipzig, 1909). Šī grāmata iziet no viņa raksta, kas publicēts Baha svētku programmas grāmatā. Proti, te ir runa par tiem Baha svētkiem, kas 1908. gadā no 16. līdz 18. maijam tika noturēti Leipcigā sakarā ar Baha pieminējamā atklāšanu. Ņemot vērā to faktu, ka Bahs ar aizgrābjošu un daudzās vietās arī baisu dzīvīgumu ļoti skaidri attēlo Kristus ciešanas, Heiss ir nonācis pie atziņas, ka šeit ir runa par drāmu: „Attiecībā uz Baha *Mateja pasijas* izpratni ļoti svarīgi ir redzēt tās

darbā *Messias*. Tad var redzēt, cik nedramatiski Bahs komponē.⁴¹ Šeit uz ideālās skatuves norisinās kāds notikums, kurš, neskatoties uz to, ka klausītājs tam seko līdzī ar zināmu spriedzi, pats par sevi nav vērst uz klausītāju, bet ir no tā šķirts. Šeit tiek sprediķots, turklāt tik ļoti luteriskā veidā, ka tiek radīts vienlaicīgums ar Kristus piedzimšanu. Tagad sapulcētā draudze tiešā veidā var uzrunāt šī svētā stāsta atsevišķus tēlus un viss šis notikums notiek šodien un šeit baznīcas vidū. Runa ir par *repraesentatio salutis*, t.i., Kristus klātbūtnes apzināšanos.

dramatisko dabu.” Vadoties no šīs atziņas, viņš Baha darbu sadala 24 „scēnās”. Šajā dramaturģijā ir ietverts viss, arī ārijas un korāļi. Tādēļ šo pasiju ir jāizņem laukā no tās līdzšinējiem uzvedumu rāmjiem. Tā ir jāatbrīvo arī no tās saistības, kas laika izpratnē to saista ar Kluso nedēļu, jo šāda saistība tikai norāda uz relatīvu [šā darba] vērtību, un tā bieži drīzāk traucē nekā sekmē apjaust [patieso] šā darba māksliniecisko nozīmi. Tad Mateja pasija nonāk „tajā sfērā, kādu Vāgners, pateicoties savam Beireites iestādījumam, pavēra saviem darbiem” (4. lpp.). Heiss gan šeit nedomā par scēnisku [pasijas] atveidošanu, bet gan par tās tīri muzikālu uzvedumu.

Vienu soli tālāk iet Ferruccio Busoni. (*Zum Entwurf einer szenischen Aufführung von J.S. Bachs Matthäus-Passion in: Faust, Eine Rundschau Kunst und Mythos*, Jg I, Berlin 1921. 40.-41. lpp.) Viņš pat uzzīmē skatuves uzbūves skici. Busoni labi apzinās, ka ārijas šādai apstrādei nepadodas: „Tātad, šeit teatrālajam uzvedējam ir jāpaņem šķēres un bez liekas apdomāšanas ārijas ir jāizgriež, kaut arī formas un izjūtu ziņā (proti, pēc to uzbūves) dažas no tām ir patiesi skaistas.” Tomēr Busoni neizdevās realizēt savu projektu. Un viņa raksts patiesībā arī ir vairāk vērtējams kā atjautīga ideja nevis nopietns plāns.

Turpretim Maksa Eduarda Līburga (*Lieburg*) abas Baha pasiju skatuves apdares tika uzvestas pilnībā (*Bachs Passionen, zwei sakrale Dramen*, Zürich und Leipzig 1930). Šie darbi tika uzvesti nesaīsinātā veidā kā drāmas. Skatuves izkārtojumu un scēnu priekšrakstus Līburgs izstrādāja līdz pat vismazākajai detaļai. Cik man zināms, šo [ļoti kvalitatīvo] priekšnesumu neviens vēl nav pārspējis (tiesības uzvest viņa darbus ir īpaši ierobežotas).

⁴¹ Hendeļa darbā *Messias* šis temats tiek atspoguļots patiesi dramatiski. Tas ir redzams gan no visa šā fragmenta kopumā, gan arī tikai no kora „*Ehre sei Gott*”. Viņš visus (bez basa) paceļ debess augstumos. Bass galvenajai tēmai pievienojas tikai 27. taktī. Eņģeļi, nonākuši no debesīm, tagad ir uz lauka pie ganiem. Attiecīgā veidā tie atkal paceļas gaisā. Pēcspēle spilgti attēlo viņu pazušanu debesu sfērā.

Pavisam citāda ir Baha *Ziemassvētku oratorijas* otrā daļa. Bībeles stāsts šeit ir sadalīts četros fragmentos: Lk.2:8-9, Lk.2:10-11, Lk.2:12, Lk.2:13-14. Pilnīgi nedramatiska ir jau šī biežā teksta pārtraukšana ar iestarpinājumiem, kas apjoma ziņā četrkārtīgi pārsniedz Evaņģēlija teksta fragmentus. Tālāk mēs redzam, ka eņģeļu runa, 10. un 11. pantā iedalīta soprānam, tiek pārtraukta ar recitatīvu „*Ko Dievs apsolijs Ābrahāmam*” un āriju „*Priecīgie gani*” un tad 12. pantā tiek turpināta ar tenora balsi. Ne mazāk informatīvi [pamācoši] ir arī Baha izvēlētie nebībeliskie teikumi. Jau Špita pievērta tam uzmanību, ka šūpļa dziesma „*Guli, mans mīļais*” tiek dziedāta ilgi vēl pirms tam, pirms gani ir nonākuši pie Jēzus bērna, un viņš kritizē šā fragmenta iestarpinājumu šajā vietā: „Tas noteikti neatrodas tam patiesi paredzētajā vietā: tam būtu jābūt trešajā daļā” (Spitta II, 408. lpp.). Tādēļ vēl jo uzkrītošāk ir tas, ka tamlīdzīgā veidā Špita neceļ iebildumus par korāli „*Atausti, skaistā Rīta Zvaigzne*”. No Bībeles teksta līdz tam ir izskanējis tikai Lk.2:8-9. Līdz tam brīdim ir bijis pieminēts tikai viens eņģelis, kurš nebija sacījis ne vārda. Un tomēr šis korālis jau runā par eņģeļiem daudzskaitlī un zina jau visu viņu vēsti par „*bērniņu*” līdz pat „*mieram*” virs zemes.

Ja kaut vai tikai pārnestā nozīmē šeit būtu runa par „dramatisku” pieeju tekstam, tad grūti iedomāties nelietderīgāku Baha rīcību. Bet tieši par to arī nav runa. Šeit tiek turēts Ziemassvētku dievkalpojums, un tas nozīmē, ka baznīcā sapulcējušies draudze pazīst to Evaņģēlija saturu, ko mācītājs sludina vārdos, bet ērģelnieks mūzikas skaņās. Un šis pasludinājums šo vēsti izskaidro tā, ka tā kļūst reāla šeit un tagad, un ka tagad baznīca ar korāli, atsevišķo dziedātāju kā tās locekli solo dziedājumā var uzrunāt ganus, Jēzus bērnu, eņģeļus, un tai tas arī ir jādara. Arī baznīcā viens vai otrs tās apmeklētājs no šīs realitātes var neko nesajust un līdz ar soprāna un tenora balsi noirekš piektās daļas terceta ilgodamies raudzīties sev apkārt: „*Ach, wann wird die Zeit erscheinen?*” (*Ak, kad nāks tas laiks*). Taču tādus ļaudis pamāca apzināti šīm balsīm pa vidu noliktā alta balss: „*Schweigt, er ist schon wirklich hier.*” (*Klusējiet, Viņš jau patiesi ir šeit*). Šos mierinājuma vārdus mēs dzirdam 12 reizes. Baznīca ir Kristus klātbūtnes vieta.

Un šis Kristus patiesi ir itin visur klātesošs. Visi kristiešu darbi ticībā ir vērsti uz Viņu. Saskaņā ar Luteru, profāni kļuvušās pasaules otrā puse ir tās svētdarīšana caur ticību Kristum. Tādēļ Baham pilnīgi Luteru izpratnē par dievkalpojumu kļūst arī viņa profānā daiļrade. Tā Kunga piesaukšana *J(esu) J(uva) un S(oli) D(eo) G(loria)* rokrakstu sākuma šifrā galu galā ir viscaur likumīga arī attiecībā uz Baha profānajiem darbiem, jo, saskaņā ar Kol.3:17, viss, kas tiek darīts vārdos un darbos, un patiesi viss, ir jādara Kunga Jēzus Vārdā un caur Viņu ir jāpateicas Dievam Tēvam. Tādēļ iekšēji attaisnota ir arī Baha parodijas metode, kad viņš ārpus baznīcas esošās kompozīcijas pārceļ uz kultu. Visas lietas tiek noliktas pie Kunga Kristus kājām, jo tās Viņam pieder jau no paša sākuma.⁴² Tāpat īsti luteriski ir arī tas, ka Baha mūzikas darbi ir pastāvīgi saistīti ne tikai ar dievkalpojumu, bet arī ar pedagoģiju. Uz savas *ērgēļu grāmatiņas* titullapas Bahs raksta: *Vienīgi augstajam Dievam par godu un savam tuvākajam, lai tas no tās mācītos*. Bet tas tuvākais Baham šeit ir *ērgēlnieks iesācējs*, muzikāli centīgā jaunatne. Tas nav nejauši, ka ērgēlnieks Bahs vienlaicīgi ir arī skolmeistars. Šai ziņā viņš seko Luteram, kurš liturģisko aspektu dievkalpojumā, baznīcas dziesmā un baznīcas mūzikā vienmēr sasaista arī ar pedagoģiskiem mērķiem.

Un šajā darbā es gribu minēt vēl kādu, manuprāt, Baha raksturojošo iezīmi. Ja patiesi visaptverošā izpratnē spēkā ir tas, ka Kristus vienlaicīgi ir paties Dieva žēlastības mīlētājs un arī patiesa prasība mūsu dzīvē, tad „*Christus, der ist mein Leben*” (*Kristus, kas ir mana dzīve*) savu nepieciešamo turpinājumu atrod vārdos: „*Sterben ist mein Gewinn*” (*Nāve ir mans ieguvums*). Lutera savus vārdus „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin – der Tod ist mein Schlaf worden*” (*Es aizeju mierā un ar prieku – nāve man ir kļuvusi par miegu*) šīs dziesmas otrajā pantā pamato ar šādu apliecinājumu par Kristu: „*daß er sei das Leben mein*” (*ka Viņš ir mana dzīve*).

⁴² Jo īpaši izsmalcināta šī parodijas metode ir *Ziemassvētku oratorijā*. Tā šeit ir pat simboliska. Četri tajā sastopamie darbi, kuru pamatā ir profānas kompozīcijas, ir veltīti Leipcigas kūrfirstam, kūrfirstienei, kūrprincim un gubernatoram. (Attiecībā uz pēdējo sal. AfMf VII, 1942, 8.u.turpm.lpp., BSt, 144.u.turpm.lpp.) Visiem šiem šīs pasaules varenajiem attiecīgā vietā ir jādod tiem pienākošais gods. Taču beigās goda dāvanas nepieder gan viņiem, bet tiek pienestas bērniņam šūpulī. Šīs pasaules varenajiem līdz ar ganiem un gudrajiem vīriem ir jādodas ceļā uz Betlēmi.

Šī izpratne ir diametrāli pretējai tai, ko pārstāv Hermans Gitlers (*Güttler*) (minētajā vietā, 83. lpp.), kurš par [Toma baznīcas] ērgēlnieku saka: „Kā mākslinieks viņš 17. gadsimtā jo īpaši spēj ietekmēt Vāciju, kas kā pasaules lielvara ar savu visaugstāko virsotni, proti, Johanu Sebastianu Bahu pavisam unikālā veidā atceļ [līdz tam] pār pasauli dominējošo itāliskumu (*Italienertum*) un kopā ar franču Lili (*Lullys*) un Rameja (*Rameaus*) operas kustību izveido pretsvaru baroka operai, kas antīko pasauli bieži attēlo tikai kā karikatūru. Ja arī šī ērgēlnieka māksla neparedzēja fascinēt lielo pasauli, tā tomēr, pateicoties jaunām vācu dziesmām un galvenokārt pasūtījuma kompozīcijām pilsoņu mājas svētkiem, sākot ar Kristībām un beidzot ar bērēm, panāca muzikālu izrāvienu, t.i., radīja jaunu sabiedrisko saiti. Ikdienai radītā svētku mūzika, kas bija paredzēta līdzīgi domājošo pilsoņu ielīkmošanai un apvienošanai un kas bija pamats ērgēlnieku mākslinieciskās eksistences nodrošinājumam, vācu kultūras centros mums sniedz ziņas par atkārtotu atgriešanos pie humānistiskajiem ideāliem, kādi tie bija pazīstami senatnē.”

Attiecībā uz dažiem ērgēlnieku mākslas aspektiem šis Gitlera atainojums varētu būt pareizs, taču ne attiecībā uz Bahu. Baham visciešākā saite bija ar Bībeli, nevis ar antīko pasauli. Viņa uz mitoloģiskā materiāla bāzes radītie pasūtījuma muzikālie gabali (*Aeolus, Phöbus und Pan, Herkules*) nav antīkās pasaules atjaunošana, bet gan drīzāk tos var sasaistīt ar baroka operas materiāla apstrādes veidu, kas pēc savas būtības nepazīst patiesos antīkos laikus. Protams, ir iespējams pierādīt Baha saistību gan ar vācu dziesmām, gan ar tautasdziesmām (Goldberga variāciju *Quodlibet*), taču Baha mākslas muzikālās saknes ir un paliek baznīcas dziesmas un Luteru korāļi. Un, lai cik augstu mēs arī nevērtētu Baha profānos pasūtījuma darbus, nekādā ziņā mēs nevaram sacīt, ka Baham tie „bija pamats viņa mākslinieciskās eksistences nodrošinājumam”. Līdz ar to noraidāms ir arī Gitlera gala secinājums, ka Bahs ir „humānisma teocentriskās pamatdomas atklājējs muzikālajā jomā”.

Kā viena no raksturīgākām Baha iezīmēm ir tā, ka viņš ir gatavs sastapties ar nāvi. Jau viņa agrīnajās kompozīcijās – ar to domājot korāļa partitūru „*O Gott, du frommer Gott*” (*Ak, Dievs, tu bijājamais Dievs*)(BWV 767), kas attiecināma uz viņa skolas laiku Lineburgā⁴³ - un tad arī *Mateja pasijas* vārdos „*Wenn ich einmal soll scheiden*” (*Kad man reiz būs jāšķiras*), kā arī Baha visvēlīnākos darbos ir skaidri redzams, ka, runājot par svētīgu nomiršanu, Johans Sebastians arvien no jauna dod vaļu vissirsnīgākajām sirds skaņām. Atrazdamies savā nāves gultā un jau kļuvis aklš, Bahs savam znotam diktē savu gulbja dziesmu. Bet šī dziesma par „*noskumušo grēcinieku*”, kuru viņš šeit izvēlas, ir ļoti personīgā veidā⁴⁴ tās pašas ticības izpausme, kuru savā pēdējā ceļā Lutērs izteica vārdos: „Mēs esam ubagi, tas ir patiesi.”

VII

Bahu ir iespējams saprast tikai tad, ja redzam tā ciešo saistību ar Luteru. Caur dievkalpojuma mūziku viņš Lutera darbu paceļ visaugstākajā mākslinieciskajā līmenī. Taču no raugoties no reformācijas vēstures, viņš bija kā tāds vēlu dzimušais. Kad 1720. gadā viņš Hamburgas Katarīnas baznīcā spēlēja pārbaudes eksāmenu, Johans Ādams Reinkens savu sajūsmu izteica ar šādiem vārdiem: „Es jau domāju, ka šī māksla ir mirusi, bet es redzu, ka Jūsos tā dzīvo.” Šim toreiz 97

⁴³ Sal. šeit manu izklāstu BFB Bremen 1934, 42.-43. lpp.

⁴⁴ Bahs dažādos veidos pauž savu personisko attieksmi pret Lutera darbu. To var manīt tādās muzikālās B-A-C-H tēmās, kā, piemēram, *Kunst der Fuge (Fūgas māksla)* nepabeigtajā teikumā vai korāļa kanona „*No debesīm es atnesu*” nobeigumā (Sal. BJ 1933, 28. lpp., BSt, 108. lpp.). Taču viņš šeit izmanto arī skaitļu simboliku, un, manuprāt, viņš to darīja visu savu mūžu. Kā vienu no visagrīnākajiem saglabātajiem Baha darbiem Špita (1, 21. lpp.) min kādu klavieres fūgu *in e-moll*, BWV 945 (iespiesta BG 36, 155.-156. lpp.). Šo darbu viņš dēvē „par zēna- un jaunieša darbu visizcilākajā nozīmē” un izceļ tajā uzkrītošo tēmu stīvumu, nedrošību kontrapunktu apdarē un konsekvento neatlaidību, pamattonus veidojot „ar ne mazāk kā 14 tēmas iekritieniem”. Šī 14kārtīgā tēma, ņemot vērā kompozīcijas četrbalsīgumu”, jau pati par sevi ir zēna patvaļa. Taču tā caur skaitļiem simbolizē viņa vārdu:

B A C H

2 + 1 + 3 + 8 = 14

Būtu lietderīgi izsekot līdz tam, kā Bahs savu paša vārdu reproducē visos savos darbos. Tas ir garš ceļš, kas, sākot ar viņa skolas laiku Ordrufā, sniedzas līdz pat viņa kā Toma baznīcas ērģelnieka pēdējai stundiņai.

Ērģeļu korālis „*Vor deinen Thron tret ich hiemit*” (*Es nostājos Tava troņa priekšā*) (BWV 668), kuru viņš diktēja neilgi pirms nāves, pamatoti tiek uzskatīts par vienu no visapbrīnojamākajām viņa kompozīcijām. Taču arī šis darbs vēl prasa precīzāku izpēti, un vispirms tieši tā ārējās formas ziņā. Tas taču ir ļoti uzkrītoši, ka c.f. pirmā rinda ir bagātīgi izgreznota, kamēr nākamās trīs rindas ir ieturētas ļoti vienkāršā formā un labi ja šur un tur iestarpina kādu pārejas toni. Galvenās rindas 14 toņa piesitieni norāda uz Baha vārdu; otrās līdz ceturtās rindas 27 toņa piesitieni runā par ticību Trīsvienīgajam Dievam. Kopumā izskan 41 melodijas tonis, kas vēlreiz norāda uz Baha vārdu:

J. S. B A C H

9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8 = 41

Skolas zēna pirmie mēģinājumi bija bikli un neveikli. Tā meistarība, kuru viņš apguva gadu desmitu laikā, viņam pilnībā bija pieejama arī uz nāves gultas. Taču Baham nav svarīgi izrādīt savu meistarību (tā viņam bija kļuvusi pašsaprotama, un kuram gan aizgājušajos divos gadsimtos ir interesējusi šādu vārda ierakstu atšifrēšana!), bet gan viņam ir svarīgi savai nāves lūgšanai piešķirt personisku raksturu, arī ja to var saprast vienīgi Dievs.

gadus vecajam Hamburgas meistaram Baha mūzika atsaucā atmiņā jaunību. Starp lielāko daļu sava laika baznīcas teologiem Bahs jutās kā svešinieks. Tas bija piētisms, kas bija uzsācis izformēt luterisma lielās dievkalpojuma formas, kas nozīmēja apdraudējumu arī Baha darba garīgajai telpai. Jau 1675. gadā, t.i., desmit gadus pirms Baha dzimšanas, bija iznākusi Špēnera grāmata *Pia Desideria*, kas ir klasisks piētisma darbs. - Taču ar tieši viņa apkārtnē jaunradītajām apgaismības un racionālisma idejām – Reimars ir tikai deviņus gadus vecāks par Bahu, bet Kristians Vofs sešus gadus vecāks - Toma baznīcas ērgelnieks jutās vēl mazāk saistīts nekā ar piētismu. Savukārt kad Bahs nomira 1750. gada 28. jūlijā, Grosenhiršgrabenā, kas atrodas Frankfurtē p. M., dzimušajam Gētem bija jau vienpadsmit mēneši.

Šādi sinhronizējumi nav bezjēdzīgi. Vispirms tie pierāda, cik zināmos apstākļos maza nozīme ir tādiem apzīmējumiem kā „moderns” vai „laikmetīgs”. Taču vienlaicīgi tie arī parāda, ka šis ārējais vienlaicīgums ar pavisam citādi veidoto strāvojumu ietekmi spēj radīt nopietnus šķēršļus arī dižu cilvēku ceļā. Tā laika svarīgākās personas nespēja atzīt nedz virtuozu, nedz arī komponistu Baha izcilo prasmi, jo tās viņu nesaprata. Līdz ar Bahu pašu, kapā tika guldīts arī viņa darbs. Baha darbu atdzimšana notika romantisma laikā. To ietekmēja divi faktori, proti: vācu pagātnes vērtību apzināšanās un vienlaicīgi ar to no jauna atmodinātā kristīgā apziņa.⁴⁵

Kopš tā laika Baha zvaigzne mirdz arvien spožāk un spožāk. Līdz pat mūsu dienām mūzikas praksi un mūzikas daiļradi viņš ir ietekmējis tādā mērā kā neviens cits. Mūsu paaudzes evaņģēliskā baznīca ir atradusi ceļu atpakaļ pie reformācijas un pie Lutera, un ir pārliecināta, ka tieši šī [savu sakņu] apzināšanās tai dod izšķirošos spēkus pastāvēt tajās cīņās, kurās tā tiek iesaistīta. Šie abi, t.i., gan Luters, gan Bahs ir pirmā ranga tagadnes spēki. Tie uzdod mums nopietnus jautājumus par mūsu baznīcu, par šodienas dievkalpojumu un par baznīcas mūzikas dzīvi. Vai baznīca pati sevi un savu dievkalpojumu šodien vēl izprot tā, kā to izprata Luters? Vai mūsdienu baznīcas mūzikas daiļrade ir gatava ne tikai formāli ietekmēties no Baha, bet no viņa arī mācīties pēc būtības un līdz ar viņu sākt sekot Luteram? Vai evaņģēliskā baznīca līdz ar tās mantoto dārgumu, un jo īpaši Baha darbu patiesu izkopšanu dos iespēju radīt arī mūsdienās patiesu baznīcas mūziku, kas mūsu baznīcas dzīvei un izaugsmei ir tik ļoti nepieciešama?⁴⁶

Gan Luters, gan Bahs - abi ir vācieši. Cerams, ka uz visiem laikiem ir pagājuši tie laiki, kuros viņi tika slavēti vienīgi kā vācieši un kad viņu diženums tika ļaunprātīgi izmantots, lai tie kalpotu par iemeslu vācu nacionālistiskajām pretenzijām. Tas nav cilvēku nopelns, bet tā ir Dieva žēlastība, ka Viņš šai tautai ir devis abus šos vīrus. Un, ja arī viņu abu būtībā ir neapšaubāmi manāmas vācu tautas rakstura pazīmes, tad tas mūsu tautai uzliek vēl jo lielākas saistības. Un tas ir svarīgi jo īpaši tādēļ, ka viņi abi, gan Luters, gan Bahs, šodien savu ietekmi ir atstājuši ne tikai mūsu

⁴⁵ Vēl līdz pat nesenam laikam par pašsaprotamu tika uzskatīts, ka par Baha atdzimšanu mums ir jāpateicas vienīgi romantismam, kas vācu tautas garīgajai dzīvei no jauna deva sapratni par savas pašas pagātnes dārgumiem. Tas ir Hansa Buša (sk. iepriekš 1. piez.) nopelns, ka viņš ir norādījis uz to, ka attiecībā uz Baha atdzimšanu sava nozīme ir bijusi arī kristiešu atmodas kustībai. Tikai tur, kur šī kustība iesakņojās, dzima interese par Bahu. Un šo interesi uzturēja tie, kas bija aktīvi iesaistīti atmodinātajā baznīcas dzīvē. Savukārt tur, kur nebija manāma kristīgās atmodas ietekme, kā, piemēram, Kēnigsbergā, Baha darbi vēl ilgu laiku tika noraidīti.

⁴⁶ 1937. gadā no 7. līdz 13. oktobrim Berlīnē noturētie vācu baznīcas mūzikas svētki sniedz mums tādu priekšstatu par mūsdienu baznīcas mūzikas daiļradi, ko baznīca nekādā ziņā nevar atstāt bez ievērības. Tas ir zīmīgi, ka sakarā ar šiem svētkiem izdotās svētku grāmatas attēlu daļā, kurā ir attēloti vienīgi jaunlaiku mūziķi, pirmajā lapaspusē ir Baha modernizētā portreta attēls.

tēvzemes robežās, bet tiem ir patiesi ekumēniska nozīme. Tāpat tas ir nevis vācu nopelns, ka vēl šodien visā pasaulē tiek sadzirdētas Lutera un Baha balsis, bet gan tā ir Dieva žēlastība. Mums vāciešiem un vācu evaņģēliskajai baznīcai ar to tiek atgādināts, ka gan Lutera, gan Baha mums ir jāizprot pēc viņu patiesās būtības, lai viņu [mantojums] nestu augļus mums pašiem un visai pasaulei. Protams, šie vīri arī bez mums šodien aizsniedz ikvienu šīs pasaules zemi un valodu. Taču lielā mērā tas ir atkarīgs no mums, vai šos vīrus visā pasaulē saprot pareizi, t.i., vai viņu popularitāte ir vienīgi kultūrpolitisks [pasaules] iekarojums vai arī tā ir liecība par to Vienu, kuram vienīgajam gan Lutera, gan Baha gribēja kalpot, proti, par miesā nākušo, krustā piesisto un augšāmcelto Jēzu Kristu.