

PIOTR HEROK

Instytut Nauk Teologicznych UO

ORCID: 0000-0001-5706-2366

Opracowania *Magnificat* wybranych kompozytorów luterańskich XVII i 1. połowy XVIII wieku.

Część 3: Jan Sebastian Bach¹

Arrangements of the *Magnificat* of selected Lutheran composers of the 17th and first half of the 18th century.

Part 3: Johann Sebastian Bach

Abstract

In this article, the author continues to examine the arrangements of the *Magnificat* canticle of selected Lutheran composers of the 17th and the first half of the 18th century, focusing on the works of Johann Sebastian Bach. In the introductory part, the author outlines the composer's profile against the background of the historical, religious, and cultural conditions of his contemporary times. In the next step, the following Bach compositions are analysed: *Magnificat* (BWV 243, BWV 243a), the cantata *Meine Seel erhebt den Herren* (BWV 10) as well as two organ chorales entitled *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648 and BWV 733). In the final conclusions, the author emphasises J. S. Bach's use of musical rhetoric in

¹ Pierwsze dwie części studium, poświęconego kompozycjom *Magnificat*, obejmującego swoim zakresem utwory do tekstu łacińskiego (część 1.) oraz do tekstu niemieckiego i dzieła organowe (część 2.), znajdują się w: Piotr Herok. 2024. „Opracowania *Magnificat* wybranych kompozytorów luterańskich XVII i 1. połowy XVIII wieku. Część 1: Kompozycje do tekstu łacińskiego”. *Liturgia Sacra* 30 (1): 177–203; Piotr Herok. 2024. „Opracowania *Magnificat* wybranych kompozytorów luterańskich XVII i 1. połowy XVIII wieku. Część 2: Kompozycje do tekstu niemieckiego i kompozycje organowe”. *Liturgia Sacra* 30 (2): 161–176. Historyczno-teologiczne wprowadzenie do omawianej tematyki znajduje się w: Piotr Herok. 2025. „Stanowisko Marcina Lutra wobec Maryi Panny”. *Liturgia Sacra* 29 (2): 117–140.

accordance with the tradition set by the Lutheran composers who preceded him, which fully corresponds to Martin Luther's position towards the Virgin Mary.

Keywords: *Magnificat*, Martin Luther, Lutheran Composers, Johann Sebastian Bach, Protestant Liturgy, Musical Rhetoric.

Abstrakt

W niniejszym artykule autor kontynuuje badania nad opracowaniami kantyku *Magnificat* wybranych kompozytorów luterkańskich XVII i I. połowy XVIII wieku, skupiając się na twórczości Jana Sebastiana Bacha. W części wprowadzającej autor zarysowuje sylwetkę kompozytora na tle uwarunkowań historyczno-religijno-kulturowych czasów jemu współczesnych. Następnie analizie zostają poddane kolejno: bachowskie *Magnificat* (BWV 243, BWV 243a), kantata *Meine Seel erhebt den Herren* (BWV 10) jak również dwa chorały organowe zatytułowane *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648 i BWV 733). We wnioskach końcowych autor podkreśla posługiwanie się retoryką muzyczną przez J. S. Bacha zgodnie z tradycją wyznaczoną przez luterkańskich twórców go poprzedzających, co w pełni koresponduje ze stanowiskiem Marcina Lutra wobec Maryi Panny.

Słowa kluczowe: *Magnificat*, Marcin Luter, Jan Sebastian Bach, kompozytorzy luterkańscy, liturgia protestancka, retoryka muzyczna.

1. Prolegomena

Jan Sebastian Bach kilkakrotnie sięgał po tekst *Magnificat*, aby uczynić zeń podstawę swoich kompozycji. Dzieła te są przedmiotem niniejszego artykułu, przy zachowaniu odrębności form, które wyznaczają podział na poszczególne jednostki niniejszego studium. Wpierw jednak należy przyrzeć się pokrótce sylwetce kompozytora przez pryzmat epoki, w której dane było mu działać celem osadzenia jego twórczości na tle historyczno-religijno-kulturowym czasów jemu współczesnych.

Twórczość lipskiego kantora i organisty Johanna Sebastiana Bacha wpisuje się w ciąg wielkich mistrzów kompozycji XVII i pierwszej poł. XVIII wieku. Jest to czas wielkiego rozkwitu muzyki organowej. Główne obszary jej rozwoju to katolicka Francja i w większości protestanckie Niemcy. Ośrodki te rywalizowały ze sobą w tworzeniu różnorodnych form przeznaczonych na organy. Liturgia kato-

licka, z celebracją Mszy św. – jako jej centrum, rozbudowana i złożona, adaptuje je, ograniczając jednocześnie rozwój form dużych rozmiarami i samodzielnych, sprzyjając jednocześnie miniaturom i inwencji kolorystycznej. Nurt protestancki natomiast, stara się redukcje w strukturze liturgii rekompensować muzyką organową, doprowadzając dzięki temu do jej autentycznego rozkwitu. Johann Adam Reineken (1623–1722), Georg Böhm (1661–1733), Dietrich Buxtehude (1637–1717), Johann Kuhnau (1660–1722), Johann Pachelbel (1653–1706), to tylko niektóre nazwiska organistów-kompozytorów, których twórczość inspirowała i kształtowała młodego Bacha².

B. Pociąg, znakomity znawca bachowskiej spuścizny, dobitnie podkreśla absolutne pierwszeństwo omawianego twórcy, stwierdzając:

Gdy ogarniamy pamięcią muzykę czasów nowożytnych – w jej historii, od wieku XVII po XIX – przedstawia nam się ona również jako ciąg, łańcuch genialnych mistrzów kompozycji. Najwięksi to: Monteverdi, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner, Brahms, Mahler. Z nich Johann Sebastian Bach (...) wyrasta najwyżej³.

Aby zrozumieć twórczość Bacha trzeba uwzględnić przede wszystkim klimat religijny jego czasów. Od dwóch stuleci Niemcy były poddawane oddziaływaniu bogatej spuścizny teologii Lutra, a w szczególności idei żywej, osobistej, zakotwiczonej w Biblii i dynamicznej wiary. Reformator cenił muzykę bardzo wysoko, tworząc alternatywę dla surowego i ascetycznego chorału gregoriańskiego – chorał protestancki; wielogłosowy, bogaty harmonicznym, wyrażający radość człowieka z Bożej łaskowości. Muzyka w wydaniu luterańskim otrzymała nową rolę – okazała się być narzędziem ewangelizacji oraz nośnikiem biblijnych prawd. Naturalnym stało się dążenie, aby muzyka kościelna była obecna w liturgii w swym najpełniejszym i najdoskonalszym kształcie. Doskonałość tą osiągnęła w wydaniu bachowskim⁴.

² Por. Bohdan Pociąg. 1995. *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1995, 86; Albert Schweitzer. 1972. *J. S. Bach*. Tłum. Maria Kurecka i Witold Wirpsza. Kraków: PWM, 43–49.

³ Bohdan Pociąg. 2000. *Drogi do Bacha (I)*. CANOR 10 (29): 34. Richard Wagner nazwał Bacha „najbardziej zdumiewającym cudem, jaki kiedykolwiek wydarzył się w muzyce”; Ryszard Słapik. 2000. „*W pokorze i cierpliwości*. Religijny pierwiastek w życiu Jana Sebastiana Bacha (1685–1750)”. *Myśl Protestancka* 14 (2): 13. Z kolei Witold Lutosławski stwierdził: „Gdyby jakimś przewrotnym cudem odjęto nam to, co zbudowała w nas twórczość największego z geniuszów muzycznych ludzkości, nie moglibyśmy w tym spustoszeniu poznać samych siebie”; Elżbieta Dziębowska. 1979. „Bach Johann Sebastian”. *Encyklopedia Muzyczna*. T. 1. Kraków: PWM, 158.

⁴ Por. Słapik. 2000. „*W pokorze i cierpliwości*”. 9.

Po zarysowaniu kontekstu historyczno–kulturowego, wydaje się jeszcze konieczne zwrócenie uwagi na zagadnienie retoryki muzycznej u Bacha. Stanowi ona bowiem klucz do zrozumienia jego muzyki, będąc podstawą wszystkich jego dzieł. N. Harnoncourt, wybitny interpretator dzieł bachowskich stwierdza: Johann Sebastian Bach doprowadził barokową zasadę mowy dźwięków (*die Klangrede*) do najwyższej doskonałości. (...) Przy całej oryginalności swych pomysłów przede wszystkim doprowadzał do doskonałości formy już istniejące, w mniejszym zaś stopniu ukazywał nowe perspektywy”⁵. Należy jednak pamiętać, iż retoryka muzyczna rozwijała się intensywnie przez cały okres baroku, sięgając korzeniami XVI wieku⁶. B. Pociąg określa ją jako „meta–system” osadzony na systemach rdzennych, wśród których wylicza: skale kościelne, polifonię, kontrapunkt, tonalność dur–moll i harmonikę funkcyjną⁷. Dla Bacha retoryka muzyczna znaczyła jednak dużo więcej, aniżeli tylko przyjętą konwencję stylistyczną epoki, stając się jedyną formą muzyki⁸. Za pomocą retoryki ilustruje, komentuje to, co święte i niewyrażalne⁹.

2. Kantyki BWV 243 i BWV 243a¹⁰

Kompozycji *Magnificat* BWV 243 oraz BWV 243a ze względu na formę nie sposób postawić w jednym szeregu z pozostałymi dziełami muzyki sakralnej

⁵ Nikolaus Harnoncourt. 1999. *Dialog muzyczny*. Tłum. Magdalena Czajka. Warszawa: Ruch muzyczny, 48. K. Mrowiec pisze ponadto, że: „nowatorskie okazały się jego zdobycze w dziedzinie harmonii, zapowiadające okres romantyzmu; Karol Mrowiec. 1985. „Bach Johann Sebastian”. *Encyklopedia Katolicka*. T. 1. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1243.

⁶ Odnośnie do zagadnienia barokowej retoryki muzycznej i figur retorycznych, zob.: Wiesław Lisiecki. 1993. „Vademecum muzycznej *Ars Oratoria*”. *CANOR* 3 (3): 13–26.

⁷ Por. Bohdan Pociąg. 1997. „Mowa dźwięków nie kończy się na Bachu...”. *CANOR* 7 (18), 29.

⁸ Harnoncourt. 1999. *Dialog muzyczny*, 48. W kontekście prowadzonych rozważań warto przytoczyć słowa E. Dziębowskiej: „Kompozytorów XIX w. niewątpliwie fascynował (Bach) jako indywidualność artystyczna, jako muzyk, który potrafił z najprostszych przejawów muzyki narodowej, z chorału protestanckiego, czerpać inspirację do stworzenia dzieł o wartości uniwersalnej, jako artysta, który z prostego rzemieślnika operującego zastanym zasobem środków muzycznych przekształcał się w poetę dźwięków (*Tondichter*), ukazującego nie znane dotychczas bogactwo brzmienia organowego, chóralnego i orkiestrowego”; Dziębowska. 1979. „Bach Johann Sebastian”. *Encyklopedia Muzyczna*, 158.

⁹ Por. Bohdan Pociąg. 1972. *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków: PWM, 51.

¹⁰ Zob. Wolfgang Schmieder. 1981. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: Breitkopf-und-Härtel-Musikverlag, 327–330; Johann Sebastian Bach. 1995. *Magnificat Es-dur BWV 243a, Magnificat D-dur BWV 243*. W *Neue Bach-Ausgabe*. T. II/3 *Magnificat*. Red. Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter Verlag. Nagranie zaczerpnięte z: Johann Sebastian Bach. 2003. *Magnificat* BWV 243a. Nagranie CD pod dyr. Philippa Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901781.82.

stworzonymi przez Bacha¹¹. *Magnificat* stanowi tu zatem gatunek sam dla siebie¹². N. Anderson wylicza trzy powody, dla których *Magnificat* Bacha nie można zaliczyć do kantat; nieobecność recytatywów, brak arii *da capo* oraz cykliczny charakter osiągnięty poprzez ponowne wprowadzenie materiału z części pierwszej do ostatniej¹³. Z kolei E. Zavarsky byłby skłonny określić bachowskie *Magnificat* mianem kantaty lirycznej¹⁴.

Magnificat Es-dur (BWV 243a) skomponował Bach w roku 1723¹⁵. Miało to związek z objęciem przez niego posady kantora przy kościele św. Tomasza w Lipsku. Dzieło zostało napisane do użytku liturgicznego, a konkretnie na nieszpory uroczystości Bożego Narodzenia. Świadczą o tym cztery interpolacje – *Vom Himmel hoch, Freut euch und jubiliert*, *Gloria in excelsis* oraz *Virga Jesse floruit* – nie mające nic wspólnego z tekstem *Magnificat*, a posiadające bożonarodzeniową wymowę¹⁶. Według lipskiej tradycji tamtego czasu, *Magnificat* śpiewano w czasie liturgii protestanckiej w języku niemieckim podczas sobotnich i niedzielnych nieszporów na melodię 9 tonu psalmowego, w czterogłosowym układzie pochodzącym ze śpiewnika Johanna Hermanna Scheina z roku 1627 (potwierdza to przekaz ze śpiewnika Gottfrieda Vopeliusa z roku 1682)¹⁷. W języku łacińskim natomiast śpiewano kantyk w czasie nabożeństwa nieszpornego w Boże Narodzenie, Wielkanoc i Zesłanie Ducha Świętego¹⁸. Około roku 1728 powrócił Bach do *Magnificat Es-dur* dokonując w nim kilku modyfikacji. Zmienił tonację na D-dur¹⁹, wprowadził zmiany w ob-

¹¹ Por. Ernest Zavarsky. 1973. *J. S. Bach*, Tłum. Maria Erhardt-Gronowska. Kraków: PWM, 284.

¹² Por. Pocij. 1995. *Jan Sebastian Bach*, 44.

¹³ Neil Anderson. 2000. Introduction. W *Johann Sebastian Bach, Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Philippa Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901326, 5.

¹⁴ Zavarsky. 1973. *J. S. Bach*. 284.

¹⁵ B. Pocij podaje, że „przez długi czas znana była tylko pierwsza wersja, wydrukowana (...) w 1811 r. Dopiero w XIX w., dzięki penetracjom Filipa Spitty odkryto późniejszą (...) wersję dzieła”; Pocij. 1995. *Jan Sebastian Bach*, 44.

¹⁶ Por. Schweitzer. 1972. *J. S. Bach*, 468.

¹⁷ Por. Alfred Dürr. 1956. Vorwort. W *Johann Sebastian Bach, Magnificat D-dur BWV 243. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Red. Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter, 3.

¹⁸ Por. Arnold Werner-Jensen. 1993. *Reclams Musikführer J. S. Bach. T. 2: Vokalmusik*. Stuttgart: Reclam, 289. Zob. także: Thomas Seedorf. 2003. *Weihnachten in Leipzig*, W *Johann Sebastian Bach. Leipziger Weihnachtskantaten* Nagranie CD pod dyr. Philippa Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901781.82, 18. N. Anderson postuluje, że według obecnego stanu badań nad twórczością Bacha można stwierdzić, że cała jego muzyka tworzona do tekstów łacińskich pochodzi z okresu lipskiego, a *Magnificat* jest dziełem pierwszym; „Pour autant que l'on sache, l'intégralité de la musique de Bach sur des textes latins date des années suivant sa nomination de Cantor à la Thomasschule de Leipzig, en 1723, et la première de ces œuvres fut le *Magnificat*”; Anderson. 2000. Introduction, 4.

¹⁹ W tej tonacji osiągała lepsze brzmienie partia trąbek *clarini*, przewijająca się przez całą kompozycję.

sadzie fletów (zastępując proste bocznymi), drobne zmiany melodyczne oraz usunął bożonarodzeniowe wstawki. Dzięki tym zabiegom *Magnificat* w wersji D-dur (BWV 243)²⁰ „wyzwolił się” ze ścisłego przyporządkowania liturgicznego, stając się możliwym do wykonania przy różnych okazjach w ciągu całego roku kościelnego²¹. Fakt, iż zmiany wprowadzone przez Bacha mają stosunkowo małe znaczenie dla ogólnego kształtu dzieła, pozwala w dalszej części niniejszych rozważań posługiwać się ogólnym terminem *Magnificat*, bez każdorazowego rozróżniania numeru BWV. W miejscach, gdzie występują różnice pomiędzy obiema wersjami zostanie wprowadzona stosowna adnotacja.

Instrumentacja *Magnificat* jest typowa dla tych, które można spotkać w świątecznych kantatach Bacha – trzy trąbki, kotły, dwa oboje, dwa flety, smyczki oraz *continuo*²². W przeciwieństwie jednak do większości kantat, chór rozpisany jest na pięć głosów zamiast zwyczajowo stosowanych czterech. Na uroczyste nieszpory Bach miał w kościele św. Tomasza do dyspozycji dwa chóry, co dawało mu dodatkową swobodę działania. Każdy z solistów, t.j. sopran I, sopran II, alt, tenor oraz bas, wykonuje jeden wers tekstu²³. Ogólna struktura architektoniczna kompozycji przedstawia się następująco (incipity wersów):

2.1. *Magnificat*

2.2. *Et exultavit*

2.A. *Vom Himmel hoch, da komm ich her* – interpolacja I

2.3. *Quia respexit*

2.4. *Omnes generationes*

²⁰ W dalszej części analizy będziemy się posługiwać następującymi wydaniem źródłowymi (partytury): Johann Sebastian Bach. 1956. *Magnificat D-dur BWV 243. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Red. Alfred Dürr, Kassel: Bärenreiter; Johann Sebastian Bach. [b.r.w.]. *Magnificat BWV 243*. Red. Gábor Darvas, Budapest.

²¹ Por. Einführung. 1988. W *Johann Sebastian Bach, Magnificat in D, BWV 243, Carl Philipp Emanuel Bach, Magnificat, Wq 215*. Nagranie CD pod dyr. Philippa Ledgera. DECCA 421 148-2, 10.

²² Warto tu przytoczyć informację podaną przez G. Darvasa we wstępie do partytury wydanej w Budapeszcie: „Das Titelblatt des Originalmanuskriptes trägt die Aufschrift: *Magnificat a due Soprani, Alto, Tenore, Basso, 3 Trombe, Tympani, 2 Travers, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola e Continuo, di J. S. Bach*. Auch später findet sich kein Hinweis auf einen Chor. In der Aufführungspraxis jedoch werden die Gesangsstimmen von Satz 1, 4, 7, und 12 gewöhnlich von einem gemischten Chor gesungen. Obgleich ursprünglich die Bezeichnung *solo* nur der *Basso*-Stimme im 5. Satz und der *Tenore*- Stimme im 8. Satz angefügt wurde, ist es begründet, dass auch in Satz 2, 3 und 9 Solisten singen. Satz 6, 10 und 11 werden in der Regel entweder von einem kleinen Chor oder von einer Solistengruppe vorgetragen”; Gabor Davras. [b.r.w.]. Vorwort. W *Johann Sebastian Bach. Magnificat BWV 243*, 2.

²³ Por. Anderson. 2000. Introduction, 5.

2.5. *Quia fecit*

2.B. *Freut euch und jubiliert* – interpolacja II

2.6. *Et misericordia*

2.7. *Fecit potentiam*

2.C *Gloria in excelsis* – interpolacja III

2.8. *Deposuit potentes*

2.9. *Esurientes*

2.D *Virga Jesse floruit* – interpolacja IV

2.10. *Suscepit Israel*

2.11. *Sicut locutus est*

2.12. *Gloria Patri*

2.1. *Magnificat anima mea Dominum* – tutti

Pierwsza część kompozycji przeznaczona jest na pełną obsadę wokально-instrumentalną. W pierwotnej wersji – jak wyżej wspomniano – utrzymana była w tonacji Es-dur, lecz po rewizji zmienił ją Bach na D-dur. Całość utrzymana jest w metrum $\frac{3}{4}$. Kompozycję rozpoczyna rozbudowany, instrumentalny wstęp, po którym chór wielokrotnie wyśpiewuje słowo *Magnificat*. Fragment ten przepojony jest uczuciem radości. Przejawia się to przede wszystkim w szybkim tempie (chór niemalże cały czas porusza się na zasadzie pochodów szesnastkowych), co połączone jest z dużymi skokami melodii, zarówno w chórze, jak i w wybijającej się na pierwszy plan partii trąbek. Instrumenty dęte drewniane potraktowane są, jak stwierdza A. Schweitzer, „z największą ostrożnością”²⁴. Słowa *anima mea Dominum* pojawiają się dopiero pod koniec wstępnego fragmentu.

2.2. *Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo* – aria (sopran II)

Część druga – solowa (sopran II solo), w przeciwieństwie do poprzedniej, jest zinstrumentowana tylko na smyczki z towarzyszeniem *continuo*. Bach

²⁴ Schweitzer. 1972. *J. S. Bach*, 469.

zastosował tutaj tonację B-dur, pozostawiając taneczne metrum nieparzyste, zmieniając je jednakże na $\frac{3}{8}$. Radość (*exultavit*) zostaje tu odmalowana poprzez wznoszącą się kantylenę, oraz szybkie pochody smyczków. Szczególnemu uwydatnieniu zostało poddane także słowo *salutari* (zbawca), kształtowane na rozciągającej się już to wznoszącej już opadającej melizmie. W ten sposób Bach oddaje przekonująco radość człowieka doświadczającego Boga, który daje zbawienie. B. Pocij doszukuje się w tym fragmencie motywów tanecznych nawiązujących do menueta²⁵.

2.A. *Vom Himmel hoch, da komm ich her* – chorał

W wersji Es-dur, po drugim wersecie wprowadza Bach pierwszą interpolację, którą stanowi pierwsza zwrotka bożonarodzeniowego chorału *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, autorstwa Marcina Lutra²⁶. Wykonuje go czterogłosowy chór *a cappella*. Pieśń ta była powszechnie znana wśród ówczesnych wiernych luteraniskich, należy więc przypuszczać, iż włączali się w śpiew chóru. Tekst brzmi następująco:

*Vom Himmel hoch, da komm' ich her.
Ich bring' euch gute neue Mär,
Der guten Mär bring' ich so viel,
Davon ich sing'n und sagen will*²⁷.

2.3. *Quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent* – aria (sopran I)

Następny fragment jest przeznaczony na pierwszy sopran I z towarzyszeniem *continuo* i oboju *obligato* (ulubiony przez Bacha obój *d'amore*), grającego pełną wyrazu melodię. Całość utrzymana jest w tonacji h-moll, w metrum $\frac{4}{4}$, w wolnym, medytacyjnym tempie *adagio*. We fragmencie tym występują motywy o charakterze tanecznym, odpowiadające gawotowi²⁸. Bach podkreśla słowo *humilita-*

²⁵ Por. Pocij. 1995. *Jan Sebastian Bach*, 44.

²⁶ Pieśń ta została napisana przez Lutra w roku 1534 i posiada 15 zwrotek; Źródło internetowe: www.ingeb.org/spiritua/vomhimme.html, z dn. 26 II 2024.

²⁷ Źródło internetowe: www.ingeb.org/spiritua/vomhimme.html, z dn. 26 II 2024.

²⁸ Por. Pocij. 1995. *Jan Sebastian Bach*, 44.

tem (niskość) poprzez nisko schodzące i, jak to ujmuję Schweitzer, „kłoniące się figury”, z których powstaje pełen uroku akompaniament²⁹. Motyw opadania melodii rozciąga kompozytor także na dłuższym odcinku tekstowym (figura retoryczna o nazwie *katabasis*), od *respexit* (wejrzał) do *ancillae* (służebnica), przez co ilustruje dystans, jaki dzieli stworzenie od Stwórcy. Szczególne wybraństwo Maryi zostaje natomiast podkreślone poprzez długie nuty i wolne tempo na słowie *beatam* (błogosławiona).

3.4. *Omnes generationes* – chór

Fragment ten stanowi dopełnienie poprzedzającego go wersetu, jednakże ze względu na swój ładunek treściowy czyni z niego Bach w zasadzie autonomiczną jednostkę. Kompozytor wprowadza szybkie tempo oraz zmienia tonację na fis-moll, zaś partię wokalną powierza pięciogłosowemu chórowi, któremu towarzyszą smyczki i instrumenty dęte drewniane. Poprzez wymienione wyżej zabiegi kompozytor ilustruje fakt uznania Maryi błogosławioną przez wszystkie narody (*omnes generationes*). Polifoniczne (kanoniczne) pochody instrumentów i głosów wokalnych niejako imitują rozchodzenie się owej radosnej nowiny po całym świecie. Nie bez znaczenia jest również to, iż tekst mówiący o zbiorowości powierza Bach chórowi, który tworzy wyraźny kontrast w stosunku do wcześniejszego głosu solowego.

2.5. *Quia fecit mihi magna, qui potens est* *et sanctum nomen eius* – aria (bas)

Kolejny wers przeznaczony jest na solowy głos basowy z towarzyszeniem *continuo* i realizującej ostinatowy motyw *violi da gamba*. Kompozytor zastosował tonację A-dur oraz metrum $\frac{4}{4}$. Charakterystyczny motyw melodyczny przeplata cały odcinek, pojawiając się naprzemiennie zarówno w głosie wokalnym i instrumentalnym, przez co łączy je ściśle ze sobą. Fragment ten zamyka instrumentalny odcinek, identyczny jak na początku. Szczególnemu podkreśleniu ulegają tu słowa *magna* (wielkie rzeczy) i *potens* (Wszemocny), poprzez rozbudowane melizmy, a także *sanctum nomen eius* (święte imię Jego), rozciągające się na długiej kantylenie, dodatkowo wielokrotnie powtarzane. Całość stanowi pochwałę wielkości Boga, Jego działania w ludzkim życiu, a także Jego przymiotu, jakim jest świętość.

²⁹ Schweitzer. 1972. *J. S. Bach*, 470.

2.B. *Freut euch und jubiliert* – chorał

W wersji Es-dur po wersecie piątym wprowadza Bach drugą interpolację. Stanowi ją niemiecki chorał niewiadomego pochodzenia, który wykonywany jest przez chór z delikatnym towarzyszeniem smyczków i organów.

2.6. *Et misericordia a progenie in progenies timentibus eum* – duet (alt, tenor)

Część szósta jest duetem głosu altowego i tenorowego z towarzyszeniem dwóch fletów, smyczków *con sordino* i *continuo*. Kompozytor zastosował tu tonację e-moll oraz metrum $12/8$. Bach wprowadza kontrapunkt *nota contra notam* i paralelizm głosów, a także ukształtowania rytmiczne charakterystyczne dla siciliany³⁰. Godnym zauważenia jest chromatyczny pochód w dół w głosie basowym, podobnie jak w *Crucifixus* z Mszy h-moll lub w *Fantazji chorałowej* z kantaty nr 78 *Jesu, der du meine Seele*. Wolne tempo oraz pasaże, zarówno w głosach wokalnych, jak i instrumentalnych, sprawiają, iż werset ten staje się medytacją nad Bożym miłosierdziem. Wielokrotne powtórzenia słów *misericordia* (miłosierdzie) i *timentibus* (bojącym się) podkreślają, że Bóg okazuje swoje łaskawe wejrzenie wszystkim tym, którzy się go lękają. Nie chodzi tu jednak tyle o strach, co o uznanie swojej małości w stosunku do wielkości Boga.

2.7. *Fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui* – tutti

Fugowany chorał *Fecit potentiam* stanowi centralny punkt kompozycji. Stanowi on monumentalną eksplozję brzmienia w *tutti* całego zespołu wokально-instrumentalnego. Imitacyjne wprowadzanie głosów, połączone ze sfigurowaną linią melodyczną w rozdrobnionych wartościach (szesnastki), sprawiają wrażenie nieustannego rozwoju. Podobnie dzieje się w głosach instrumentalnych, zwłaszcza w trąbkach, stale przybierających na intensywności wyrazu. To oryginalne, pełne zewnętrznego blasku dążenie do kulminacji w *tutti*, doskonale oddaje symboliczny wydźwięk słów *fecit potentiam* (okazał moc). Z kolei znaczenie *Dispersit* (rozproszył) oddał kompozytor poprzez szybkie powtarzanie słowa, pojawiającego się we wszystkich głosach jednocześnie, co wprowadza wrażenie chaosu i rozproszenia.

³⁰ Por. Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska. 1984. *Formy muzyczne*. T. 5: *Wielkie formy wokalne*. Kraków: PWM, 340.

W końcowych, kadencyjnych taktach dotychczasowe szybkie tempo przechodzi w *adagio*, osiągając w końcu końcowe akordy, ozdobione trylem trąbki. Stanowi to ilustrację słów *mente cordis sui* (zamyśłami serc swoich). Bach zdaje się przez to podkreślać, że nigdy nie należy kierować się własnymi pragnieniami i działaniem, ale zawsze szukać woli Bożej.

2.C. *Gloria in excelsis* – chór

W wersji *Magnificat* Es-dur pojawia się trzecia interpolacja. Tym razem jest to fragment Łk 2, 14:

*Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*

Partia ta przeznaczona jest ponownie na pełny aparat brzmieniowy (*tutti*). Utrzymana jest w szybkim tempie, co w połączeniu ze skokami w głosach wokalnych oddaje klimat radości. Na słowa *et in terra pax hominibus* (a na ziemi pokój ludziom) linia melodyczna zmienia swój charakter; tempo staje się wolniejsze, a chór deklamuje tekst w długich wartościach nutowych. Wprowadza to atmosferę tajemnicy; pokój Boży staje się udziałem człowieka.

2.8. *Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles* – aria (tenor)

Część ósma utrzymana jest w formie arii tenorowej z towarzyszeniem smyczków oraz *continuo*. Bach wprowadza tu tonację fis-moll i metrum $\frac{3}{4}$. Całość rozpoczyna instrumentalny wstęp, po chwili wzbogacony „zamaszystym” wejściem głosu tenorowego. Zarówno słowa: *deposuit* (stracił), *potentes* (możni), jak i *de sede* (z tronu) są, każde z osobna, ukształtowane w postaci opadającej linii melodycznej. Dla kontrastu słowo *exaltavit* (wywyższył) to rozbudowana melizma o charakterze wznoszącym. Poprzez to wyraźne przeciwstawienie Bach oddaje dwie skrajności; wywyższenie i strącenie, będące efektem wybrania Boga, bądź też odrzucenia Go. Cały wers jest wyśpiewywany dwukrotnie, niejako ku przestrodze. Szybkie tempo tej części dobrze oddaje wewnętrzne napięcie, związane z koniecznością podjęcia radykalnego wyboru.

2.9. *Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes* – aria (alt)

Kolejny odcinek muzyczny omawianego dzieła został przeznaczony na głos altowy z akompaniamentem fletów (*Traversflöte*) i *continuo*. W wersji wcześniejszej (Es-dur) zastosował Bach flety proste (*Blockflöte*), których brzmienie jest szczególnie odpowiednie w kontekście delikatnej, refleksyjnej muzyki. Fragment utrzymany jest w tonacji E-dur, w metrum $\frac{4}{4}$. Otwiera go melodia realizowana przez flety, którą następnie podejmuje głos altowy. Dialog ten przewija się przez cały odcinek, decydując o jego spójności. Słowa *implevit* (napęłnił) oraz *bonis* (dobrami) rozciągają się na rozłożystej kantylenie, która zdaje się symbolizować obfitość Bożych darów. Z kolei słowa *Divites dimisit* (bogatyh odesłał) są natomiast oddawane poprzez opadanie melodii. Ciekawy zabieg zastosował Bach na słowie *inanes* (pusty, pozbawiony) – dotąd konsekwentnie realizowana partia fletów nagle zostaje przzerwana; wytwarza się efekt pustki.

2.D. *Virga Jesse floruit* – duet (sopran, bas)

W tym miejscu w wersji *Magnificat* Es-dur pojawia się czwarta interpolacja, będąca duetem głosu sopranowego i basowego z towarzyszeniem smyczków i *continuo*. Autorem powstałego w 1550 r. tekstu jest Thomas Papel³¹. Całość utrzymana jest w klimacie radości, która osiąga apogeum w niezwykle rozbudowanej kantylenie głosu sopranowego na słowie *floruit* (zakwitła), co oddaje ogrom radości z faktu narodzin Zbawiciela³².

2.10. *Suscepit Israel puerum suum*

recordatus misericordiae suae – trio (sopran I, sopran II, alt)

Werset dziesiąty został opracowany na dwa soprały i alt. Instrumenty z grupy *continuo* są wyłączone, a akompaniament składa się jedynie ze skrzypiec i wiolonczeli, ponad którymi rozbrzmiewają tony dziewiątego tonu psalmowego (*tonus peregrinus*), realizowane przez oboje *unisono*. Całość utrzymana jest w tonacji h-moll, w metrum $\frac{3}{4}$. Partia obojowa stanowi tutaj *cantus firmus*, w równomiernych, całotaktowych wartościach rytmicznych, co stanowi nawiązanie do gregoriańskich korzeni *Magnificat*. Wolne tempo oraz płynna melodyka sprawiają, że słuchacz ponownie poddaje się medytacji nad miłosierdziem Boga, okazywanym Jego dzieciom (*puerum*).

³¹ Por. Źródło internetowe: www.bach.de, z dn. 20.07.2025.

³² Tekst wersu stanowi nawiązanie do proroctwa mesjańskiego, zawartego w Iz 11,1.

2.11. *Sicut locutus est ad patres nostros* *Abraham et semini eius in saecula* – chór

Część jedenasta to pięciogłosowa fuga z towarzyszeniem *continuo*. Ponieważ oryginalne głosy manuskryptu nie zachowały się, nie jest znany zamiar Bacha względem tego miejsca – często w takim fragmencie każdy z głosów solowych był wzmacniany przez instrumenty strunowe, lub dęte³³. Bach zastosował tu tonację D-dur oraz metrum *alla breve*. Temat fugi pojawia się wpierw w głosie basowym (w pierwszych trzynastu taktach) i rozbrzmiewa kolejno, od głosu najniższego aż do pierwszego sopranu. Na słowach *ad patres nostros* (do naszych ojców) kompozytor nawiązuje do stylu dawnej polifonii wokalne (*alte Vokalpolyphonie*), co obrazuje przestrzeń czasu dzielącą słuchacza dzieła od owych ojców³⁴. Wielokrotne powtarzanie słowa *Abraham*, a także słów następujących, *semini eius in saecula* (potomstwu jego na wieki) podkreśla, że obietnica dana Patriarsze przez Boga dotyczy również nas, którzy w porządku wiary od niego się wywodzimy.

2.12. *Gloria Patri, gloria Filio et gloria Spiritui Sancto* *sicut erat in principio et nunc et semper* *et in saecula saeculorum. Amen* – tutti

Ostatni fragment rozpoczyna majestatyczna, potrójna intonacja *gloria*, będąca uwielbieniem Trójcy św. Bach wprowadza tutaj ciekawy zabieg, dobrze widoczny w partyturze kompozycji; przy intonacji *gloria Patri* głosy wokalne pojawiają się kolejno od najniższego do najwyższego (bas – sopran I), następnie podczas wyśpiewywania *gloria Filio*, opartego na tym samym materiale motywicznym, w odmiennym porządku (sopran I, alt, sopran II, tenor, bas), by w końcu, intonując *gloria Spiritui Sancto*, pojawić się kolejno od najwyższego do najniższego (sopran I – bas), przy jednoczesnym odwróceniu linii melodycznej z wstępującej na zstępującą³⁵. Wolne tempo oraz pełne blasku brzmienie trąbek oddaje doniosłość zawartych w doksologii treści. Orkiestracja jest jednak w tym momencie ograniczona, przez co tekst wybrzmiewa jeszcze wznioślej. Następnie w drugiej części doksologii (od *sicut erat*) tempo ulega radykalnemu przyspieszeniu, jedno-

³³ Por. Anderson. 2000. Introduction, 6.

³⁴ Por. Clifford Bartlett. 1984. Einführung. W *Johann Sebastian Bach. Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Johna E. Gardinera. PHILIPS 411 458-2, 12.

³⁵ Por. Johann Sebastian Bach. 1956. *Magnificat D-dur BWV 243. Urtext*, 51–53.

częściej rozbrzmiewa pełny już aparat instrumentalny. Rozbudowane *et in saecula saeculorum* doprowadza dzieło do końca. Poprzez powrót zarówno do tonacji, jak i metrum zastosowanych w pierwszym wersie kompozycji, Bach nadał dziełu spójności, dodatkowo podkreślonej zastosowaniem tego samego materiału motywicznego i orkiestracji.

Kompozytor osiągnął w *Magnificat* duże zróżnicowanie wyrazowe głównie poprzez wprowadzenie kontrastów obsady, od pełnego zespołu pięciogłosowego w *tutti*, poprzez duet i tercet, aż po solową arię. Związek Bacha z gregoriańskim pierwowzorem *Magnificat* jest w omawianym dziele luźny; chorał zostaje wprowadzony jedynie w *Suscepit Israel*. Kompozycja stanowi architektoniczną jedność nie tylko ze względu na tekst, ale także poprzez nawiązanie końcowej doksologii do początku utworu. W ariach (każdy z głosów solowych wykonuje jedną) przejawia Bach mistrzowską inwencję „sztuki łączenia pierwiastka wokalnego z instrumentalnym”³⁶. Głosem solowym towarzyszą: skrzypce, flety, obój *d'amore* oraz basowe *continuo*. Otwierający kompozycję chór, poprzez swą obecność w części ostatniej stanowi mocne ramy dzieła. Warto zauważyć, iż w miarę rozwoju utworu udział chóru wzrasta (wers 1, 7, 11, 12), przez co dzieło nabiera coraz większego blasku. Partie wokalne stanowią bowiem, według B. Pocięja, symbol „woli, potęgi, mocy i chwały Bożej”³⁷. Na przestrzeni dzieła stosuje Bach zróżnicowaną melodykę. Wprowadza zarówno odcinki z bogatą figuracją, jak również rozwija kantylenę, retorykę zaś kształtuje z niezwykłą starannością³⁸. Za pomocą dźwięków, z największą precyzją, oddaje ładunek treściowy słów, doprowadzając zdobycze swoich poprzedników do najwyższego mistrzostwa³⁹.

Interpolacje wprowadzone w *Magnificat* w wersji Es-dur nie są dobrane na zasadzie przypadku, lecz rządzi nimi wewnętrzna logika, wpływająca z warstwy tekstowej. Pierwsza interpolacja: *Vom Himmel hoch* jest radosnym obwieszczeniem anioła, którego słowa wybrzmiewają w interpolacji drugiej: *Freut euch und jubiliert* (weselcie się i radujcie). Interpolacja trzecia: *Gloria in excelsis* jest pełnym wesela śpiewem aniołów, wynikającym z faktu, iż zakwitła gałąź Jessego – *Virga Jesse floruit* (interpolacja czwarta); Zbawiciel się narodził.

³⁶ Pocięj. 1995. *Jan Sebastian Bach*, 44.

³⁷ Pocięj. 1995. *Jan Sebastian Bach*, 44.

³⁸ Por. Joanna Subel. 2000. *Magnificat anima mea Dominum*. W *Program festiwalu Wrocławia Cantans 2000*. Wrocław, 224.

³⁹ Należy zauważyć, że zasadniczo Bach wprowadza zabiegi retoryczne na tych samych słowach, co kompozytorzy poprzedzający go, przykładowo: *exultavit*, *humilitatem*, *potens*, *magna*, *fecit potentiam*, *dispersit*, czy też opozycje: *deposuit* – *exultavit* lub *implevit* – *dimisit*.

Jak zauważa W. Breig, zasady kształtowania większych form, wypracowane przez Bacha w *Magnificat*, okazały się być modelowymi; kompozytor czerpał z nich w swoich późniejszych wielkich dziełach muzyki kościelnej⁴⁰.

3. Kantata *Meine Seel erhebt den Herren* BWV 10⁴¹

Aby zrozumieć fenomen niemieckiej kantaty kościelnej, należy wyjść od teologii Marcina Lutra. Był on przekonany, że zawarte w Biblii Słowo Boże musi być „zwiastowane”. W innym przypadku pozostanie martwe i nieskuteczne. Należy zatem Słowo Boże „wprawiać w ruch”. W ten sposób powstała nowa orientacja muzyczna, zmierzająca do ścisłego powiązania języka słowa i melodii, co widoczne jest już w pieśniach autorstwa Lutra. Kompozytorzy muzyki kościelnej rozpoczęli zatem zmagania o większą poprawność intonacji językowej w śpiewie, tworząc coraz częściej muzykę do tekstu niemieckiego. Przestała już wystarczać jedynie poprawna deklamacja; zaczęto dążyć do przekazu natchnionego, przepelnionego uczuciem. Prawdziwego mistrza w tym względzie, jak stwierdza A. Dürr, luterańskie Niemcy znalazły już w osobie Heinricha Schütza. Zgodnie z nowym porządkiem zaprowadzonym przez Lutra, centralnym miejscem nabożeństwa stało się kazanie – moment zwiastowania i urzeczywistniania się Słowa Bożego⁴². Fakt ten spowodował, iż „historia muzyki kościelnej od Schütza do Bacha jest (...) historią przenikania do śpiewów w czasie nabożeństwa elementów o cechach kazania, tzn. objaśniających, komentujących”⁴³.

W czasach Bacha kantatę wykonywano po Ewangelii, a przed kazaniem (czasem także po jego zakończeniu – w wypadku kantaty dwuczęściowej). Stanowiła ona komentarz do Słowa Bożego, stając się *de facto* kazaniem retoryczno-muzycznym⁴⁴. Bach jako kantor, miał obowiązek wykonywania kantaty w każdą niedzielę

⁴⁰ Por. Werner Breig. 1996. „Bach, Johann Sebastian”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil*. T. 1. Kassel: Bärenreiter, 1491.

⁴¹ Zob. Johann Sebastian Bach. 1995. *Meine Seel erhebt den Herren* BWV 10. W *Neue Bach-Ausgabe* t. 1/28.2 – *Kantaten zu Marienfesten II*. Red. Matthias Wendt, Uwe Wolf. Kassel: Bärenreiter Verlag, 133–177. Nagranie zaczerpnięte z: Johann Sebastian Bach. 2008. *Cantatas* BWV 20-2-10. Nagranie CD pod dyr. Sigiswalda Kuijkena. Accent, ACC 25307.

⁴² Por. Alfred Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*. Tłum. Andrzej A. Teske, Lublin: Polihymnia, 19.

⁴³ Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 19.

⁴⁴ Ze stwierdzeniem tym koresponduje opinia K. Mrowca, który pisze, że: specyfiką kantat Bacha jest podporządkowanie środków muzycznych idei przekazywania Słowa Bożego; stanowią one rodzaj kazań”; Mrowiec. 1985. „Bach Johann Sebastian”. *Encyklopedia Katolicka*. T. 1, 1242.

łę i święto roku kościelnego. W ten sposób powstawały cykle, obejmujące cały rok kościelny. Teksty bachowskich kantat pochodzą z Biblii, chorału oraz tzw. poezji madrygałowej, której czołowymi przedstawicielami byli m.in. Erdmann Neumeister (1671–1756), Salomon Franck (1659–1725) i Christian Friedrich Henrici, znany bardziej pod pseudonimem Picander (1700–1764)⁴⁵.

Zgodnie z zaprowadzonym przez Marcina Lutra porządkiem liturgicznym, na przestrzeni roku celebrowano trzy święta maryjne: Oczyszczenie, Zwiastowanie oraz Nawiedzenie. Na każdą z tych okazji komponował Bach odpowiednie kantaty.

Kantata *Meine Seel erhebt den Herren* BWV 10 należy do kantat chorałowych⁴⁶. Jej podstawę stanowi melodia chorałowa (gregoriańska) dziewiątego tonu psalmowego (*tonus peregrinus*). Kompozycja jest ściśle związana ze świętem Nawiedzenia NMP, gdyż tytuł, jak i część warstwy tekstowej są zaczerpnięte z ewangelii przypadającej na ten dzień (Łk 1,39-56). W czasie, gdy Bach piastował urząd kantora w Lipsku, śpiewano *Magnificat* podczas liturgii nieszpornej w języku niemieckim, w czterogłosowym układzie autorstwa Johanna Herrmanna Scheina (1627), na melodię dziewiątego tonu psalmowego⁴⁷.

Analizowane dzieło powstało na dzień 2 lipca 1724 r., będąc piątą kompozycją w obrębie tego rocznika⁴⁸. Tekst kantaty brzmi następująco (liczba porządkowa wyznacza kolejną część kompozycji, natomiast pogrubiony tekst wskazuje na fragmenty zaczerpnięte niemalże dosłownie z tłumaczenia Marcina Lutra):

1.	<i>Meine Seel erhebt den Herren, Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes; Denn er hat seine elende Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind.</i>
----	--

⁴⁵ Por. Stanisław Dąbek. 2001. „Bach Johann Sebastian”. *Religia. Encyklopedia PWN*. T. 1. Red. Tadeusz Gadacz, Bogusław Milerski. Warszawa: PWN, 451.

⁴⁶ Czasem zwana jest też „*Magnificat* niemieckim”; por.: Anderson. 2000. Introduction, 4. *Marilenlexikon* wymienia jeszcze kantatę *Meine Seele rühmt und preist* BWV 189; *Marilenlexikon*. 1988. T. 1. St. Otillien: EOS Verlag, 326. Jednakże A. Dürr klasyfikuje ją jako nieautentyczną; Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 754. Ponadto autor ten podaje, iż w latach siedemdziesiątych odnaleziono w Sankt Petersburgu druki tekstów świadczące, że „w święto Nawiedzenia Marii Panny 2 lipca 1725 wykonał Bach kantatę do wyżej wymienionego tekstu, którego autor jest nieznany. Wśród zachowanych kantat Bacha nie ma takiej kantaty; nie wiadomo jednak, czy chodziło tu w ogóle o kompozycję Bacha”; Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 563.

⁴⁷ Wszystkie *Magnificat* Bacha mają znamiona owej melodii.

⁴⁸ Por. Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 561–562.

2.	<i>Herr, der du stark und mächtig bist, Gott, dessen Name heilig ist, Wie wunderbar sind deine Werke! Du siehest mich Elenden an, Du hast an mir so viel getan, Dass ich nicht alles zähl und merke.</i>
3.	<i>Des Höchsten Güt und Treu Wird alle Morgen neu Und währet immer für und für Bei denen, die allhier Auf seine Hilfe schaun Und ihm in wahrer Furcht vertraun. Hingegen übt er auch Gewalt Mit seinem Arm An denen, welche weder kalt Noch warm Im Glauben und im Lieben sein; Die nacket, bloß und blind, Die voller Stolz und Hoffart sind, Will seine Hand wie Spreu zerstreun</i>
4.	<i>Gewaltige stößt Gott vom Stuhl Hinunter in den Schwefelfpuhl; Die Niedern pflegt Gott zu erhöhen, Dass sie wie Stern am Himmel stehen. Die Reichen lässt Gott bloß und leer, Die Hungrigen füllt er mit Gaben, Dass sie auf seinem Gnadenmeer Stets Reichtum und die Fülle haben.</i>
5.	<i>Er denkt der Barmherzigkeit Und hilft seinem Diener Israel auf.</i>
6.	<i>Geredet und verheißen hat, Erfüllt er auch im Werk und in der Tat. Was Gott dem Abraham, Als er zu ihm in seine Hütten kam, Versprochen und geschworen, Ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen. Sein Same musste sich so sehr</i>

6.	<i>Wie Sand am Meer Und Stern am Firmament ausbreiten, Der Heiland ward geboren, Das ewge Wort ließ sich im Fleische sehen, Das menschliche Geschlecht von Tod und allem Bösen Und von des Satans Sklaverei Aus lauter Liebe zu erlösen; Drum bleibt's darbei, Dass Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.</i>
7.	<i>Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn Und dem Heiligen Geiste, Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar Und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen</i> ⁴⁹

Nieznany redaktor tekstu kantaty utrzymał wersety: Łk 1,46-48 (część pierwsza), Łk 1, 54 (część piąta), a także, stanowiącą zazwyczaj zakończenie psalmodii, doksologię. Pozostałe wersety zostały przetworzone, podlegając sparafrazowaniu na arie i recytatywy; werset 49 stał się podstawą części drugiej, wersety 50-51 części trzeciej, wersety 52-53 części czwartej, natomiast werset 55 części szóstej. W przetworzonych jednostkach próżno doszukiwać się szczegółowych nawiązań do relacji ewangelicznej, które wykraczałyby poza sam tekst *Magnificat* (np. nie są wspomniane odwiedziny Maryi u Elżbiety).

Poszczególne fragmenty kompozycji prezentują się następująco:

3.1. *Meine Seel erhebt den Herren...* – chorał

Część pierwsza przeznaczona jest na chór, *clarini*, oboje (I, II), smyczki (skrzypce I, II oraz altówka) i *continuo*⁵⁰. Rozpoczyna się koncertującą sinfonią instrumentalną, w której brak związków z tonem psalmowym. Po chwili rozbrzmiewa chór w towarzystwie trąbki, wzmacniającej *cantus firmus*. Głosy wokalne wyśpiewują tekst odcinkami, przeplatany stałym towarzyszeniem orkiestry. *Tonus peregrinus*, na którym wybrzmiewa tekst, w wersecie pierwszym realizowany jest przez sopran, przechodząc w wersecie drugim do altu (pozostałe głosy towarzyszą kontrapunktując w swobod-

⁴⁹ Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 560–561.

⁵⁰ Na temat instrumentów w kantatach Bacha zob.: Harnoncourt. 1999. *Dialog muzyczny*, 69–78.

nej polifonii)⁵¹. Całość utrzymana jest w szybkim tempie, w tonacji g-moll, w metrum C. Szczególnemu wyartykułowaniu zostały poddane słowa *freuet* (raduje się) oraz *selig preisen* (sławić błogosławioną), poprzez liczne figuracje i powtórzenia, ilustrujące radość.

3.2. *Herr, der du stark und mächtig bist...* – aria (sopran)

Część druga, także w stylu koncertującym, w zamyśle kompozytora jest arią przeznaczoną na sopran, któremu towarzyszą smyczki oraz dochodzące bądź pauzujące oboje. Tonacja zmienia się na B-dur, natomiast metrum pozostaje bez zmian. Fragment ten jest przepełnionym żywym ruchem szesnastek nie tylko w głosach górnych, lecz także w *continuo*. Szybkie tempo, liczne powtórzenia, figuracje i długie kantyleny sprawiają, iż muzyka staje się apoteozą wielkości Stwórcy. Ciekawy zabieg zastosował Bach przy pierwszym wprowadzeniu słów: *Du siehest mich Elenden an* (Ty dostrzegasz mnie nędznego) wprowadzając w sopranie opadającą melodię. Obrazuje to spojrzenie Boga w dół, na ziemię, na biednego człowieka.

3.3. *Des Höchsten Güt und Treu...* – recytatyw (tenor)

Część trzecia jest recytatywem *secco* głosu tenorowego z towarzyszeniem *continuo*. Tonacją wyjściową jest g-moll, modulujące po czasie do d-moll. Metrum w dalszym ciągu nie ulega zmianie. Autor tekstu, zgodnie z barokowym zwyczajem, wpłótł w tym miejscu aluzje do innych fragmentów Biblii. Umieścił odwołanie do *Trenów* Jeremiasza (3,22-23), Apokalipsy (3,16) oraz Księgi Rodzaju (16,1n). Wolne tempo, oszczędny akompaniament oraz śpiew pozbawiony figuracji stwarzają przestrzeń do medytacji nad dobrocią i sprawiedliwością Boga, będącej jednocześnie przestrogą dla obojętnych i zadufanych w sobie. Drobną figurację wprowadził Bach jedynie na słowa *Gewalt* (moc, potęga) i *zerstreun* (zniszczyć), podkreślając ich ładunek treściowy. Wyakcentowane zostały także słowa: *Die voller Stolz (...) sind* (którzy pełni są pychy); melodia znienacka „wystrzeliwuje” w górę, obrazując zuchwałość ludzi dumnych i zadufanych w sobie. Analizowany recytatyw z ariosowym zakończeniem stanowi pomost do kolejnej arii.

⁵¹ Por. Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 562.

3.4. *Gewaltige stößt Gott vom Stuhl...* – aria (bas)

Część czwarta, utrzymana w tonacji F-dur, przeznaczona na głos basowy i *continuo*, rozpoczyna się wprowadzającymi taktami instrumentalnymi, powracającymi częściowo jako *basso quasi ostinato* w partii wokalne. Szybkie tempo sekcji instrumentalnej stanowi dobre tło dla zobrazowania dynamizmu działającego Boga, który poniża i wywyższa. Bach wprowadza tu tradycyjny motyw wznoszenia (*Die Niedern pfllegt Gott zu erhöhen*) i opadania melodii (*Gewaltige stößt Gott vom Stuhl*). Nie przypadkowym wydaje się powierzenie tej części kompozycji, mówiącej o strąceniu, poniżeniu i odrzuceniu, głosowi basowemu, który, poprzez swój rejestr wyjątkowo sugestywnie oddaje te treści, zwłaszcza fragment: *Hinunter in den Schwefelfeuer*, mówiący o strąceniu do piekła, oddany poprzez krańcowo niskie dźwięki. Słowa *Fülle* (obfitość), *Reiche* (bogaci) i *Gewaltige* (możni) zostały zilustrowane poprzez sfigurowanie melodii (bogactwo nut obrazuje obfitość, wielość dóbr).

3.5. *Er denkt der Barmherzigkeit...* – duet (alt i tenor)

W części piątej, przeznaczonej na głos altowy i tenorowy, *clarini*, oboje i *continuo*, tekst biblijny został zachowany w sposób dosłowny. Ponownie rozbrzmiewa melodia dziewiątego tonu psalmu (*tonus peregrinus*), w ten sposób, że „alt i tenor prowadzone są ponad *continuo* w imitacyjnym układzie o własnej tematyce, podczas gdy *cantus firmus*, podobnie jak w *Suscepit Israel* z *Magnificat* BWV 243a, wykonywany jest przez oboje i trąbkę”⁵². Jedynie w tej części wprowadził Bach zmianę metrum w stosunku do otwierającego kompozycję, stosując takt $\frac{6}{8}$. Tryb molowy (d-moll), bardzo wolne tempo i oszczędna instrumentacja (duże wrażenie robią sugestywne, pojedyncze nuty trąbki) kształtują medytację (*Er denkt* – sic!) nad rzeczywistością Bożego miłosierdzia, co potęguje wielokrotne powtarzanie, przywoływanie słowa *Barmherzigkeit* (miłosierdzie).

3.6. *Geredet und verheißen hat...* – recytatyw (tenor)

Część szósta jest recytatywem na głos tenorowy z towarzyszeniem smyczków i *continuo*. Bach wraca do początkowego metrum oraz stosuje tona-

⁵² Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 563. Badacz dodaje, że „Bach powrócił później do tego utworu w postaci transkrypcji organowej (BWV 648) w swych sześciu chorałowych sztykach u Schüblersa”; Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 563.

cję B-dur i g-moll. W ramach tego odcinka można wydzielić dwa fragmenty. Pierwszy, do słów *ist (...) geschehen* jest recytatywem *secco* z towarzyszeniem *continuo*. Stanowi refleksję nad obietnicą daną Abrahamowi przez Boga, o rozmnożeniu jego potomstwa. Bach wprowadza tu przepiękną ilustrację muzyczną na słowach: *Als er zu ihm in seine Hütten kam*⁵³ (gdy przybył do jego szałas). Bach rozciąga te słowa na opadająco kształtowanej melodii, co obrazuje zstąpienie, zejście Boga na ziemię. W drugim fragmencie, zaczynającym się od słów: *Sein Same musste sich so sehr* dochodzą nacechowane motywicznie figury smyczków, podkreślające wypełnienie przyrzeczenia; *Der Heiland ward geboren* (Zbawiciel się narodził).

3.7. *Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn* – chorał

Kantatę zamyka doksologia, w prostym, czterogłosowym układzie. Znajdujący się w górnym głosie *cantus firmus* ponownie oparty jest o dziewiąty ton psalmowy. Kompozytor, podobnie jak w *Magnificat*, zamyka dzieło tonacją wyjściową – w tym przypadku g-moll – stosując pełną instrumentację, która jest jednak bardzo dyskretna, co w połączeniu z wolnym tempem stanowi doskonałe tło dla końcowej, stonowanej pochwały Boga. Instrumenty w znacznym stopniu grają *unisono* z melodią głosu wokalnego.

4. Chorały organowe BWV 648⁵⁴, BWV 733⁵⁵

B. Pociąg zauważa, że „twórczość instrumentalna Bacha skupia się głównie wokół czterech mediów brzmieniowych: organów, klawesynu, instrumentów smyczkowych solo – skrzypiec i wiolonczeli oraz zespołów instrumentalnych. Organy grają tu rolę czołową i zajmują pozycję pierwszą. Bach zdaje się im wprost przypisywany⁵⁶. Tak też postrzegano go za życia; jako mistrza gry, kompozycji oraz impro-

⁵³ Mowa tu o odwiedzeniu Abrahama przez Boga pod postacią trzech tajemniczych mężów – Rdz 18,1-15.

⁵⁴ Zob. Schmieder. 1981. *Thematisch-systematisches Verzeichnis*, 447–448; Johann Sebastian Bach. 1983. *Meine Seele erhebt den Herren BWV 648*. W *Neue Bach-Ausgabe, T. 4/1 – Orgelbüchlein, Schübler-Choräle, Choralpartiten*. Red. Heinz-Harald Löhlein. Kassel: Bärenreiter Verlag, 94.

⁵⁵ Zob. Schmieder. 1981. *Thematisch-systematisches Verzeichnis*, 459–461; Johann Sebastian Bach. 1961. *Meine Seele erhebt den Herren (Fuge über das Magnificat) BWV 733*. W *Neue Bach-Ausgabe, t. IV/3 – Die einzeln überlieferten Orgelchoräle*, red. Hans Klotz, Kassel: Bärenreiter Verlag, 65–69.

⁵⁶ Bohdan Pociąg. 2001. „Drogi do Bacha (4). Droga muzyki organowej”. *CANOR* 11 (32): 37.

wizacji organowej⁵⁷. Bach przejmuje całą spuściznę pozostawioną przez wielkich mistrzów organów XVII wieku (G. Frescobaldi, J. Froberger, J. Pachelbel, M. Praetorius, D. Buxtehude i inni), doprowadzając ją do doskonałości w jej poszczególnych formach. Warto tu podkreślić, że twórca ten komponował wszystkie ówczesnie znane formy muzyki organowej⁵⁸.

Początek i podstawy dał chorałowi protestanckiemu Marcin Luter – autor licznych tekstów i melodii. Trzon śpiewów chorałowych powstał w XVI w. – były to melodie o prostej strukturze i tekstach zwrotkowych. Następnie, aż do czasów Bacha – u którego rozwój chorału osiąga swoje apogeum – wzbogacano ów zbiór o nowe teksty i melodie. W kościele luteranckim można rozróżnić trzy rodzaje organowej praktyki: preludiowanie, towarzyszenie śpiewom wiernych oraz praktykę *alternatim*⁵⁹.

Pod koniec okresu weimarskiego Bach odchodzi od form przekazanych przez swych poprzedników, tworząc własny typ: przygrywkę chorałową (głównie *Orgelbüchlein*). Melodia występuje tu jako *cantus firmus* zazwyczaj w górnym głosie, osnuty określonym motywem wywodzącym się ze swobodnej inwencji.

Prezentowane chorały: *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 648 oraz *Fuge über das Magnificat* BWV 733 za element kształtujący melodię biorą dziewiąty ton psalmowy, który, jak wspomniano, wykorzystywano powszechnie w wokalnno – instrumentalnych opracowaniach tekstu tego kantyku.

4.1. *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 648⁶⁰

E. Zavarsky podaje, że „kiedy w ostatnich latach życia porządkował Bach swoją twórczość, przepisał z kantat sześć chorałów i wydał je u Johanna Georga Schüblera, od którego wywodzi się nazwa zbioru – *Chorały schüblerowskie*. Wspomniane sześć chorałów (BWV 645–650) pochodzą z kantat o numerach BWV 6, 10, 93, 137 i 140 (pierwowzór jednego z chorałów nie jest znany)⁶¹. Prototypem dla interesującego nas BWV 648 jest zatem kantata analizowana powyżej, a ściślej jej piąta część, na podstawie której dokonał Bach transkrypcji

⁵⁷ Por. Pocij. 2001. „Drogi do Bacha (4)”, 38.

⁵⁸ Por. Pocij. 2001. „Drogi do Bacha (4)”, 38.

⁵⁹ Pocij. 1995. *Jan Sebastian Bach*, 93.

⁶⁰ Kompozycja znajduje się w: C. F. Peters (wyd.). 1928. *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel*. T. 7. Leipzig: C. F. Peters, 33. Nagranie zaczerpnięte z: J.S. Bach., *Orgelbüchlein V, Schübler-Choräle und achtzehn Choräle I*, nagranie CD pod dyr. W. Stockmeiera, Art & Music CD 27.1705 AM. 20.1550.

⁶¹ Por. Zavarsky. 1973. *J. S. Bach*, 371.

organowej⁶². Kompozytor wykorzystuje tu dwa manualy i pedał, co korzystnie wpływa na zachowanie różnorodności dźwięku. Tonacja d-moll oraz metrum $\frac{6}{8}$ są takie same jak w pierwotnym duecie z kantaty.

4.2. *Meine Seele erhebt den Herren (Fuge über das Magnificat)* BWV 733⁶³

A. Schweitzer mówi o tym chorale, że jest cenny i wartościowy, lecz nie został przez kompozytora umieszczony w żadnym zbiorze⁶⁴, przez co autorstwo Bacha poddawane jest w wątpliwość⁶⁵.

5. Wnioski końcowe

Jak już zauważono powyżej, J. S. Bach, wpisując się w dziedzictwo protestanckiej retoryki muzycznej, wprowadza zasadniczo zabiegi retoryczne na tych samych słowach, co twórcy poprzedzający go, zgodnie z teologicznymi zapatrywaniami Marcina Lutra na Matkę Pana⁶⁶. Tak więc podkreśla najpierw słowa *exultavit* i *salutari*. Następnie, w odniesieniu do wersetu drugiego kantyku – tak w wersji łacińskiej, jak w niemieckiej – wydobywa *respexit*, *humilitatem* oraz *seelig preisen*. Werset trzeci kantyku w wersji łacińskiej opiewa potęgę Bożego działania i majestatu poprzez zaakcentowanie *magna*, *potens* i *sanctum nomen ejus*. Dalej, zgodnie z protestanckim kanonem, Bach wydobywa *miserericordia*, *timen-tibus* oraz – w kantacie – *Barmherzigkeit*, skupiając myśli słuchacza na wielkości Bożego miłosierdzia względem tych, którzy się Go boją. W kolejnych wersetach 5-7 w wersji łacińskiej kompozytor kieruje uwagę odbiorcy na *dispersit*, *deposuit potentes de sede*, *exaltavit*, *implevit bonis* oraz *divites mimisit inanes*. Zabiegi te wpisują się w tradycję retoryki muzycznej twórców tradycji luterńskiej, którzy podążając za teologią Marcina Lutra, podkreślają działanie Boga względem tak

⁶² Por. Dürr. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, 563.

⁶³ Kompozycja znajduje się w: C. F. Peters (wyd.). 1928. *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel*. T. 7. Leipzig: C. F. Peters, 29–32. Nagranie zaczerpnięte z: Johann Sebastian Bach. 2008. *Einzelne Choräle II – III und IV*. Nagranie CD pod dyr. Wolfganga Stockmeiera. Art & Music CD 27.1705 AM. 20.1555.

⁶⁴ Por. Schweitzer. 1972. *J. S. Bach*, 227. Jest to *nota bene* jedyna informacja na temat tego chorału, jaką zamieszcza autor w swoim monumentalnym dziele. Podobnie rzecz się ma z chorałem poprzednim.

⁶⁵ Por. Źródło internetowe: <http://www.bach.de/werk/bwv/733.html>, 26 II 2024.

⁶⁶ Por. Herok. 2024. „Opracowania *Magnificat* (...) Część 1. Liturgia Sacra 30 (1): 177–203; Herok. 2024. „Opracowania *Magnificat* (...) Część 2. Liturgia Sacra 30 (2): 161–176.

pysznych jak i pokornych. Nie inaczej ma się rzecz ze słowami *Abraham* oraz *semini ejus in saecula*, które opiewają wielkość Bożych obietnic danych Patriarsze i jego potomstwu, obejmującego wiernych wszystkich czasów.

Rozważania nad kompozycjami *Magnificat* w odniesieniu do retoryki muzycznej, przeprowadzone w cyklu trzech artykułów, można graficznie przedstawić w następujący sposób:

l.p.	Kompozytor	Kompozycja	wers 1.	2.	3.
1.	H. Praetorius	<i>Magnificat octavi toni</i>	<i>exultavit</i>		<i>qui potens est</i>
2.	M. Praetorius	<i>Magnificat per omnes versus (...)</i>	<i>exultavit</i>		<i>mihi magna</i>
3.	M. Praetorius	<i>Magnificat super Angelus ad pastores</i>			
4.	H. Schütz	<i>Magnificat anima mea Dominum SWV 468</i>	<i>exultavit</i>	<i>respexit beatam</i>	<i>sanctum</i>
5.	J. Pachelbel	<i>Magnificat anima mea Dominum</i>		<i>beatam</i>	<i>potens sanctum</i>
6.	J. Kuhnau	<i>Magnificat C-dur</i>	<i>exultavit</i>	<i>humilitatem beatam</i>	
7.	G.Ph. Telemann	<i>Magnificat C-dur</i>	<i>exultavit</i>	<i>beatam</i>	<i>sanctum</i>
8.	J.Chr. Graupner	<i>Magnificat C-dur</i>	<i>exultavit</i>	<i>humilitatem beatam omnes genera- tiones</i>	<i>potens</i>
9.	C.Ph.E. Bach	<i>Magnificat</i>	<i>exultavit</i>	<i>humilitatem beatam respexit omnes genera- tiones</i>	<i>magna potens sanctum</i>
10.	M. Praetorius	<i>Meine Seele erhebt den Herrn</i>	<i>freuet sich</i>	<i>werden mich selig preisen</i>	<i>der da mächtig ist und des Name heilig ist</i>
11.	H. Schütz	<i>Meine Seele erhebt den Herrn SWV 344</i>	<i>und mein Geist freuet sich</i>	<i>selig preisen</i>	
12.	H. Schütz	<i>Deutsches Magnificat: Meine Seele (...) SWV 494</i>	<i>erhebt und mein Geist freuet sich</i>	<i>Niedrigkeit angesehen</i>	<i>mächtig ist und des Name heilig ist</i>

13.	J.S. Bach	<i>Magnificat</i>	<i>exultavit salutari</i>	<i>respexit humilitatem</i>	<i>magna potens sanctum nomen ejus</i>
14.	J.S. Bach	<i>Kantata: Meine See- le erhebt den Herren BWV 648</i>		<i>selig preisen</i>	

l.p.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
1.		<i>dispersit</i>		<i>divites di- misit</i>			
2.			<i>deposuit</i>	<i>dimisit</i>		<i>Abraham</i>	<i>et nunc et semper</i>
3.							
4.	<i>misericor- dia</i>	<i>potentiam, dispersit</i>	<i>deposuit, exaltavit</i>				<i>Patri, Filio, Spiritus Sancto</i>
5.	<i>timentibus</i>	<i>dispersit</i>	<i>deposuit</i>		<i>suscepit</i>	<i>Abraham</i>	
6.	<i>timentibus</i>	<i>dispersit</i>	<i>deposuit, exaltavit</i>				<i>gloria</i>
7.	<i>timentibus</i>	<i>dispersit, potentiam brachio suo</i>	<i>deposuit, exaltavit</i>	<i>bonis</i>	<i>recordatus</i>		<i>gloria</i>
8.	<i>timentibus</i>	<i>dispersit superbos</i>	<i>deposuit, exaltavit</i>				
9.	<i>timentibus, progenie in progenies</i>	<i>potentiam</i>	<i>deposuit, exaltavit</i>	<i>divites dimi- sit inanes</i>	<i>recordatus</i>	<i>semini</i>	<i>Amen</i>
10.	<i>die ihn fürchten</i>	<i>zerstreut</i>	<i>stößt, erhebt</i>	<i>Die Hungri- gen füllt, und lässt die Reichen leer</i>	<i>und hilft seinem Diener</i>	<i>Abraham</i>	
11.			<i>stößt, erhebt</i>	<i>füllt leer</i>		<i>Abraham Samen</i>	
12.		<i>zerstreut</i>	<i>erhebt die Niedrigen</i>	<i>füllt</i>		<i>Abraham</i>	<i>von Ewigkeit zu Ewigkeit</i>

13.	<i>misericordia, timentibus</i>	<i>dispersit</i>	<i>deposuit potentes de sede, exaltavit</i>	<i>implevit bonis, divites mimi- sit inanes</i>		<i>Abraham, semini ejus in saecula</i>	
14.	<i>Barmherzigkeit</i>						

Zestawienie to jest świadectwem oddziaływania teologicznych zapatrywań Marcina Lutra na Matkę Pana na twórców *Magnificat*, wykazując ścisły związek pomiędzy stanowiskiem Reformatora wobec Maryi a jego przeniesieniem na grunt retoryki muzycznej u kompozytorów tradycji luterńskiej XVII i 1. poł. XVIII wieku.

Bibliografia:

- Anderson Neil. 2000. Introduction. W *Johann Sebastian Bach. Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Philippa Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901326, 4–6.
- Bach Johann Sebastian. [b.r.w.]. *Magnificat BWV 243*. Red. Gábor Darvas, Budapest.
- Bach Johann Sebastian. 1956. *Magnificat D-dur BWV 243. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Red. Alfred Dürr, Kassel: Bärenreiter.
- Bach Johann Sebastian. 1961. Meine Seele erhebt den Herren (Fuge über das Magnificat) BWV 733. W *Neue Bach-Ausgabe*, t. IV/3 – *Die einzeln überlieferten Orgelchoräle*, red. Hans Klotz, Kassel: Bärenreiter Verlag, 65–69.
- Bach Johann Sebastian. 1983. *Meine Seele erhebt den Herren BWV 648*. W *Neue Bach-Ausgabe*, T. 4/1 – *Orgelbüchlein, Schübler-Choräle, Choralpartiten*. Red. Heinz-Harald Löhlein. Kassel: Bärenreiter Verlag
- Bach Johann Sebastian. 1995. Magnificat Es-dur BWV 243a, Magnificat D-dur BWV 243. W *Neue Bach-Ausgabe*. T. II/3 *Magnificat*. Red. Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter.
- Bach Johann Sebastian. 1995. Meine Seel erhebt den Herren BWV 10. W *Neue Bach-Ausgabe* t. 1/28.2 – *Kantaten zu Marienfesten II*. Red. Matthias Wendt, Uwe Wolf. Kassel: Bärenreiter Verlag, 133–177.
- Bach Johann Sebastian. 2003. *Magnificat BWV 243a*. Nagranie CD pod dyr. Philippa Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901781.82.
- Bach Johann Sebastian. 2008. *Cantatas BWV 20-2-10*. Nagranie CD pod dyr. Sigiswalda Kuijken. Accent, ACC 25307.
- Bach Johann Sebastian. 2008. *Einzelne Choräle II – III und IV*. Nagranie CD pod dyr. Wolfgang Stockmeiera. Art & Music CD 27.1705 AM. 20.1555.

- Bartlett Clifford. 1984. Einführung. W *Johann Sebastian Bach. Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Johna E. Gardinera. PHILIPS 411 458-2, 11–13.
- Breig Werner. 1996. „Bach, Johann Sebastian”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Sachteil*. T. 1. Kassel: Bärenreiter, 1397–1535.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna. 1984. *Formy muzyczne. T. 5: Wielkie formy wokalne*. Kraków: PWM.
- Darvas Gábor. [b.r.w.]. Vorwort. W *Johann Sebastian Bach. Magnificat BWV 243*, 2–4.
- Dąbek Stanisław. 2001. „Bach Johann Sebastian”. *Religia. Encyklopedia PWN*. T. 1. Red. Tadeusz Gadacz, Bogusław Milerski. Warszawa: PWN, 449–452.
- Dürr Alfred. 1956. Vorwort. W *Johann Sebastian Bach. Magnificat D-dur BWV 243. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Red. Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter, 3.
- Dürr Alfred. 2004. *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*. Tłum. Andrzej A. Teske, Lublin: Polihymnia.
- Dziębowska Elżbieta. 1979. „Bach Johann Sebastian”. *Encyklopedia Muzyczna*. T. 1. Kraków: PWM, 121–158.
- Einführung. 1988. W *Johann Sebastian Bach, Magnificat in D, BWV 243, Carl Philipp Emanuel Bach, Magnificat, Wq 215*. Nagranie CD pod dyr. Philippa Ledgera. DECCA 421 148-2, 10–12.
- Harnoncourt Nikolaus. 1999. *Dialog muzyczny*. Tłum. Magdalena Czajka. Warszawa: Ruch muzyczny.
- Herok Piotr. 2023. „Stanowisko Marcina Lutra wobec Maryi Panny”. *Liturgia Sacra* 29 (2): 117–140.
- Herok Piotr. 2024. „Opracowania *Magnificat* wybranych kompozytorów luterańskich XVII i 1. połowy XVIII wieku. Część 1: Kompozycje do tekstu łacińskiego”. *Liturgia Sacra* 30 (1): 177–203.
- Herok Piotr. 2024. „Opracowania *Magnificat* wybranych kompozytorów luterańskich XVII i 1. połowy XVIII wieku. Część 2: Kompozycje do tekstu niemieckiego i kompozycje organowe”. *Liturgia Sacra* 30 (2): 161–176.
- Lisiecki Wiesław. 1993. „Vademecum muzycznej *Ars Oratoria*”. *CANOR* 3 (3): 13–26.
- Marienlexikon*. 1988. T. 1. St. Ottilien: EOS Verlag.
- Mrowiec Karol. 1985. „Bach Johann Sebastian”. *Encyklopedia Katolicka*. T. 1. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1242–1243.
- Peters C. F. (wyd.). 1928. *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel*. T. 7. Leipzig: C. F. Peters, 29–32.
- Peters C. F. (wyd.). 1928. *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel*. T. 7. Leipzig: C. F. Peters, 33.
- Pociej Bohdan. 1972. *Bach – muzyka i wielkość*. Kraków: PWM.
- Pociej Bohdan. 1995. *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Pociej Bohdan. 1997. „Mowa dźwięków nie kończy się na Bachu...”. *CANOR* 7 (18): 29–30.
- Pociej Bohdan. 2000. *Drogi do Bacha (I)*. *CANOR* 10 (29), 34–37.

- Pociej Bohdan. 2001. „Drogi do Bacha (4). Droga muzyki organowej”. CANOR 11 (32): 37–40 .
- Schweitzer Albert. 1972. *J. S. Bach*. Tłum. Maria Kurecka i Witold Wirpsza. Kraków: PWM.
- Schmieder Wolfgang. 1981. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: Breitkopf-und-Härtel-Musikverlag.
- Seedorf Thomas. 2003. *Weihnachten in Leipzig, W Johann Sebastian Bach. Leipziger Weihnachtskantaten* Nagranie CD pod dyr. Philippa Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901781.82, 18–21.
- Słapik Ryszard. 2000. „*W pokorze i cierpliwości*. Religijny pierwiastek w życiu Jana Sebastiana Bacha (1685–1750)”. *Myśl Protestancka* 14 (2): 3–13.
- Subel Joanna. 2000. Magnificat anima mea Dominum. W *Program festiwalu Wroclawia Cantans 2000*. Wrocław, 223–225.
- Werner-Jensen Arnold. 1993. *Reclams Musikführer J. S. Bach. T. 2: Vokalmusik*. Stuttgart: Reclam.
- Zavarsky Ernest. 1973. *J. S. Bach*, Tłum. Maria Erhardt-Gronowska. Kraków: PWM.