



Η ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΚΑΙ Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΑΓ. ΘΩΜΑ ΤΗΣ ΛΕΙΨΙΑΣ ΤΟ 1723

Στό Μυλχάουζεν, όπου οι **πειτιστές** κι οι όρθόδοξοι φιλονικοῦσαν βίαια, ό Μπάχ τάχθηκε άποφασιστικά μέ τό μέρος τοῦ όρθόδοξου πάστορα "Αϊλμαρ. Ἡ ύπερβολική ταπείνωση τῶν **πειτιστῶν**, ό γλυκερός χαραχτήρας τῆς θρησκείας τους δέν ταίριαζε στήν τραχιά κι' αὐθόρμητη φύση τοῦ Μπάχ. Ἐξ ἄλλου εἶχαν έντελῶς αντίθετες άπόψεις στό ζήτημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Οἱ **πειτιστές** δέν παραδέχονταν στή θεία λατρεία παρά μόνο ὕμνους πού τούς ἔψελνε ὄλο τό ἐκκλησίασμα. Χτυποῦσαν βίαια τά Πάθη, τίς καντάτες καί γενικά κάθε μουσική πού ἔμοιαζε μέ μουσική κοντσέρτου. Ὁ Μπάχ δέν μπορούσε νά νιώσει καμιά συμπάθεια γι' αὐτούς, κι ὁμως βρίσκουμε ἴχνη **πειτισμοῦ** στά ἔργα του. Στά κείμενα τῶν Καντατῶν καί τῶν Παθῶν του, συναντοῦμε σέ πολλά μέρη τήν αἰσθηματική φρασεολογία τῶν **πειτιστῶν** ποιητῶν. Ὁ Μπάχ δέν ἐνοχλήθηκε άπ' αὐτό, ἀλλά ἐμελοποίησε αὐτή τήν ύπερβολική γλώσσα, πού, ὡς ἕνα σημεῖο, ἔκανε νά δονεῖται μιὰ άπό τίς χορδές τῆς ψυχῆς του, τή μουσικιστική χορδή. Ἡ θρησκεία τοῦ Μπάχ εἶναι ὄλη ποτισμένη άπό μουσικισμό· θά τό ἴδοῦμε σέ λίγο, μελετώντας άπό πιό κοντά, σ' ὀρισμένες καντάτες του, τήν ἰδέα τοῦ λυτρωτῆ θανάτου, ἕνα διάπυρο πόθο νά μεταφερθῆ σέ οὐράνιες χώρες, μιὰ χαρά, σχεδόν ἔξτατική, στή σκέψη πῶς σέ λίγο θά πάει κοντά στό Χριστό, τῆ βεβαιότητα πῶς ὁ ἴδιος ὁ Ἰησοῦς θά στεγνώσει κάθε δάκρυ. "Όλες αὐτές οἱ σκέψεις συνόδεψαν τόν Μπάχ στό μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς του καί τίς ἐξέφρασε ὁ συνθέτης, σέ μουσική, μέ μιὰ δύναμη καί μιὰ ἔνταση ἀξιοσημείωτες. Στά πανάθλια, τίς περισσότερες φορές, ποιητικά κείμενα πού τοῦ ἔφερναν οἱ λιμπρετίστες του, κατώρθωσε νά δώσει μιὰ ζωῆ αἰώνια, γιατί ἡ ζωῆ αὐτή προερχόταν άπό τήν ἐσωτερική φλόγα πού ἔκαιγε μέσα στήν καρδιά του καί μέσα στήν ψυχῆ του.

II

ΟΙ ΚΑΝΤΑΤΕΣ

"Όπως πολλά ἄλλα εἶδη συνθέσεων, ἔτσι κι ἡ καντάτα κατάγεται άπό τήν Ἰταλία. Γεννήθηκε άπό τήν ἴδια κίνηση, πού, στό τέλος τοῦ 16ου αἰώνα, δημιούργησε τήν ὄπερα καί τό ὄρατόριο. Στήν άρχή, οἱ καντάτες ἦταν μονῶδιες μέ πολλές στροφές, τά περισσότερα δέ κείμενά τους ἦταν κοσμικά. Λίγο λίγο ὁμως ἡ φόρμα τῆς καντάτας πλαταίνει μέ τούς διάλόγους καί τά ρετσιτατίβα, πού μπάζουν σ' αὐτή.

Πρὸς τό τέλος τοῦ 17ου αἰώνα, ἡ Ἰταλική καντάτα ἀποτελεῖται γενικά άπό πολλές ἄριες ἐνωμένες μεταξύ τους μέ ρετσιτατίβα, πού, τίς περισσότερες φορές, ἔχουν ἕνα μικρόν ὀργανικό πρόλογο κι ἕναν ἐπίλογο. Ἡ χορωδία εἶναι ἕνα στοιχεῖο ξένο πρὸς τήν καντάτα. Στή Γαλλία οἱ

καντάτες του Κλεραμπώ, του Μπερνιέ, του Καμπρά, του Ραμώ, είναι συνθέσεις του αυτού είδους.

Στη Γερμανία η πραγματική εξέλιξη της καντάτας γίνεται στη θρησκευτική περιοχή. Μάλιστα ο όρος καντάτα πρωτοεμφανίζεται εκεί αρκετά άργα· πολλές όμως συνθέσεις μπορούν να υπαχθούν σ' αυτό το είδος, όπως τα «θρησκευτικά κοντσέρτα» του Χάϊνριχ Σύτς, που η πρώτη σειρά απ' αυτά εμφανίστηκε το 1636, καθώς κι όρισμένοι «Διάλογοι» του Χάμερσμιτ και του Ρούντολφ "Αλε. Στη Λειψία επίσης το «φωνητικό κοντσέρτο» που είχε εισαχθεί, το 1626, από τον Σάιν. Πολλοί πρόδρομοι του Ίωάννη—Σεβαστιανού Μπάχ στο καντοράτο του 'Αγίου Θωμά, ο Κνύπφερ, ο Σέλλε, ο Κούναου, ανάπτυξαν αυτό το είδος σύνθεσης· έτσι βλέπουμε τις διάφορες φόρμες της καντάτας να προσχεδιάζονται. Η εισαγωγή είναι γενικά κατωμένη από μιá σονάτα· το κύριο μέρος είναι χορωδικό και συχνά παρουσιάζει την κατασκευή ενός μοτέτου. Τα μέρη των σολιστ έναλλάσσονται με τα μέρη που τραγουδιούνται από όλόκληρο το χορό. Μελωδίες από ψαλμούς παρεμβάλλονται κάποτε. Τα σόλα δέν έχουν άκομη, έκτός από σπάνιες περιπτώσεις, την πραγματική φόρμα της άριας· είναι μάλλον στροφικά λήντερ. 'Απεναντίας το ρετσιτατίβο έχει ένα χαρακτήρα πολύ καθορισμένο κι έκφραστικό. Τέλος παρατηρούμε πώς οι συνθέτες δείχνουν κάποτε μιá ιδιαίτερη φροντίδα για την ένορχήστρωση. Η σύνηθισμένη ένορχήστρωση είναι: 2 βιολιά, 2-3 άλτο. 1 φαγκότο, 2 τρομπέτες, 2-3 τρομπόνια, τὰ τύμπανα, το βιολόνε (είδος κοντραμπάσου) και το έκκλησιαστικό όργανο. 'Εξ άλλου όμως βρίσκουμε σέ πολλές καντάτες: τὰ φλάουτα, τὰ όμπε, τὰ κόρνα, το βιολοντσέλο, η τή βιόλα ντι γκάμπα, καθώς κ' έναν όρισμένο αριθμό από πιό ειδικά όργανα: το βιολίνο πίκολο, το βιολοντσόινο, το μοτορμπάρντο πίκκολο και τὰ διάφορα είδη του λαούτου. Θα ίδουμε λοιπόν πώς ο Μπάχ όχι μόνο χρησιμοποίησε για τις καντάτες του τὰ περισσότερα απ' αυτά τὰ όργανα, αλλά και πλούτισε ακόμη την όρχήστρα του με πολλά άλλα. Μά τὰ θρησκευτικά κοντσέρτα κι οι άλλες συνθέσεις που προετοίμασαν την καθαρά έκκλησιαστική καντάτα, δέν ήταν αποκλειστική ιδιοκτησία της Σαξονίας, άφου τις βρίσκουμε και σ' άλλες χώρες. Οι πόλεις της Βόρειας Γερμανίας, όπου η μουσική ζωή ήταν τόσο έντατική, δέν μένουν άμέτοχες απ' αυτή την κίνηση. Στο 'Αμβούργο δύο μαθητές του Σύτς, ο Βέκμαν κι ο Χρ. Μπέρναρντ, έγραψαν καντάτες, όπου τὰ κόρα είναι έξαιρετικά άξιοσημείωτα. "Οχι μακριά από κεί, στο Λύμπεκ, βρίσκουμε τον Φράντς Τούντερ, παλιό μαθητή του Φρεσκομπάντι στη Ρώμη. 'Ο πιό πρωτότυπος μουσικός, στο Λύμπεκ, είναι ο γαμπρός του Τούντερ και διάδοχος του στη θέση του όργανίστα στη Μάριεν Κίρχε, ο Μπούτζεχουντε. Οι καντάτες του άποτελούνται, γενικά, είτε από ένα χωρίο των Γραφών, είτε από ένα θρησκευτικό ύμνο η ένα λου-

θηρανό ψαλμό. Παρά την απλότητα της γραφής τους, οι καντάτες του Μπουξτεχουντε έχουν μια ύποβλητική δύναμη και συγκίνηση. Μερικά χορωδικά μέρη παρουσιάζουν μια πνευματική συνάφεια ανάμεσα σ' αυτόν και στο Χαϊντελ· σ' όρισμένες μάλιστα στιγμές ο Μπουξτεχουντε φτάνει το μεγαλείο αυτού του δασκάλου. Έξ άλλου χρησιμοποιεί το λουθηρανό κοράλ με πρωτοτυπία. - Η ποικιλία των χρωμάτων κι η έκφραστική του δύναμη, που μ'ας κάνουν τόση έντύπωση όφειλονται κατά ένα μέρος στη μαεστρία με την όποία ο Μπουξτεχουντε ξέρει να χρησιμοποιεί την όρχήστρα, να συγκεντρώνει τα όργανα και να δημιουργεί αντίθεσεις με τα διάφοπα ήχοχρώματα. "Έτσι νιώθουμε γιατί οι συνθέσεις αυτές έκαναν τόση έντύπωση στο Μπάχ.

"Αν ξανάρθουμε σε χώρες πύ κοντινές προς την πατρίδα του Μπάχ, συναντούμε στη Χάλ το δάσκαλο του Χαϊντελ, τόν Τσάχωφ, όργανίστα στη Λίημπφράουενκιρχε. Οι καντάτες του είναι άνισης, μ'α μερικές απ' αυτές διακρίνονται για την άφθονία των ιδεών τους καθώς και για τόν πλοΐτο και την εύγένεια της μελωδίας τους, που μ'ας κάνουν να νιώθουμε όρισμένες όμορφίες στις συνθέσεις του διάσημου μαθητή του. "Ας ξαναθυμηθούμε επίσης έδω το όνομα ενός από τους θείους του μεγάλου Μπάχ, του 'Ιωάννη - Χριστόφορου Μπάχ, όργανίστα στο "Αϊζεναχ. Μιά από τις καλύτερες συνθέσεις του είναι ή καντάτα **Es erhuh sich ein Streit**, που ο 'Ιωάννης - Σεβαστιανός τη θαύμαζε τόσο πολύ και την έξετέλεσε στη Λειψία σε μιά από τις γιορτές του 'Αγίου Μιχαήλ.

"Ένας νεωτερισμός στην περιοχή της γερμανικής ποίησης στάθηκε εύνοϊκός για την εξέλιξη της καντάτας και συντέλεσε στο να άποκρυσταλλώσει τη φόρμα της: Τό 1653 ένας θεολόγος και νομοδιδάσκαλος, ο Γκάσπαρ Τσίγκλερ, δημοσίεψε ένα έργάκι τιτλοφορημένο «Μαντριγκάλια, ένα όραϊο είδος στίχων πολύ κατάλληλων για μελοποίηση», που σ' αυτό κατέδειχνε τη χρησιμότητα, για τούς μουσικούς, αυτού του ποιητικού είδους, που τό μιμήθηκαν από τούς 'Ιταλούς, και που έπιτρέπει τη μεγαλύτερη έλευθερία στην έκλογή των στίχων, των ρυθμών και των όμοιοκαταληξιών. Στην πραγματικότητα οι θεωρίες του Τσίγκλερ δέν μπήκαν σ' έφαρμογή παρά έναν αιώνα άργότερα από τόν "Έρντμαν Νουμάϊστερ, που δημοσίευσε πολλές συλλογές με ποιητικά κείμενα για καντάτες. 'Απ' όταν έμφανίστηκαν αυτά τα λιμπρέτα γνώρισαν μεγάλη έπιτυχία· οι πύ διακεκριμένοι συνθέτες, κι ανάμεσά τους ο Τέλεμαν, τα μελοποίησαν και καθώς θά ίδουμε ο Μπάχ χρησιμοποίησε πολλά απ' αυτά. 'Ο Νουμάϊστερ περιορίστηκε στη θρησκευτική ποίηση. Τό παράδειγμά του τ' άκολούθησαν κι έφάρμοσαν τις θεωρίες του, στην κοσμική ποίηση, ο Χοϋνολντ (Μενάντες), λιμπρετίστας για όπερες στο "Άμβουργο. 'Ο Χοϋνολντ άσχολείται λεπτομερειακά με την καντάτα. Συμφωνώντας με τόν Νουμάϊστερ, καθορίζει έτσι αυτό τό είδος της ποίησης: «Μιά

καντάτα μοιάζει μ' ένα μέρος δπερας, άφου σ' ατή έναλλάσσονται τδ στυλ ρετσιτατίβο και οι άριες». Γενικά, θεωρεί την καντάτα σαν ένα από τδ πιδ εϋγενικά είδη: «Ό,τι είναι οι Άρχοντες στην Ίσπανία, οι Πρίγκηπες από εϋγενικό αίμα στη Γαλλία κι οι μυλόρδοι στην Άγγλία, αυτό είναι κι ή καντάτα στην ποίηση και στη μουσική». Μδ οι θεωρητικοί κι οι πρακτικοί δέν τδ καταφέρνουν νά συννεοηθοδν έντελως. Ό Μάτεσον δέν άναγνωρίζει παρά τδ είδος τής καντάτας για μιá φωνή με πολδ άπλδ άκομπνιαμέντο. Στο πιδ γνωστό θεωρητικό έργο του, **Der Vollkommene Kapellmeister** (Ό τέλειος άρχιμουσικός), γράφει άκόμη στο 1739: «Ή πραγματική καντάτα δέν άνέχεται, άλλα όργανα, από τδ κλαβεσέν και τδ μπάσα. . . . Όταν θεωρούμε τις καντάτες σαν κανονικές έκκλησιαστικές συνθέσεις, μπάζουμε όχι μονάχα όλα τδ είδη τών όργάνων, άλλα και κόρα, κοράλ, φουγκες, σέ τέτοι σημείο ώστε χάνουν τόν πραγματικό τους χαραχτήρα. . . δέν είναι πιδ μιá καντάτα, άλλα μιá σύνθεση πού άποτελείται από κομμάτια διαφόρων στυλ».

Ή δραστηριότητα του Μπάχ σδ συνθέτη καντατών συμπίπτει άκριβως μ' ατή την περίοδο τής εξέλιξης, του δισταγμού και τών άναζητήσεων, και τδ έργα του άντικαθρεφτίζουν ως ένα σημείο αυτές τις μεταλλαγές. Στην άρχή τής σταδιοδρομίας του γράφει καντάτες βασιόμενες κυρίως σέ χωρία τής Άγίας Γραφής και σ' έδάφια από ψαλμούς. Άργότερα ή προτίμησή του κλίνει πρδς τδ πιδ δογματικό είδος πού παπούσιασε ό Νοϋμάϊστερ κι ό Φράνκ. Περι τδ 1730 ξαναγυρίζει στην καντάτα πού άποτελείται από στροφές κοράλ. Παρ' όλη όμως τή μεγαλοφύτα του, ό Μπάχ δέν κατάφερε νά δώσει στη θρησκευτική καντάτα μιá όριστική φόρμα και νά την έπιβάλει.

Είδαμε πιδ πάνω πώς ό Μπάχ είχε γράψει καντάτες για Κυριακές και για γιορτές πέντε έτών. Άν πάρουμε για βάση τή συνήθεια τής έκκλησιās τής Λειψίας, πού προβλέπει 59 καντάτες τδ χρόνο, αυτό μās κάνει έκατόν ένενήντα πέντε καντάτες για τδ πέντε χρόνια. Άπ' αυτές διασώθηκαν μονάχα ένενήντα, κι άκόμη άμφισβητείται ή γνησιότητα μερικων άπ' αυτές.

Φυσικά δέ μās είναι δυνατό όχι μονάχα νά μελετήσουμε μδ ούτε καν ν' αναφέρουμε έδω όλες αυτές τής καντάτες όνομαστικά. Έτσι είμαστε άναγκασμένοι νά περιοριστούμε σέ μερικές από τις πιδ χαρακτηριστικές και τις πιδ ώραιες, διαλέγοντας άπ' τή μιá μεριά συνθέσεις γραμμένες σέ διάφορες έποχές τής δράσης του Μπάχ, κι από την άλλη δείγματα από τδ διάφορα είδη πού χρησιμοποίησε.

Ήδη άνάμεσα στα έργα τής νεότητας του Μπάχ ύπάρχει κι ένα μοναδική όμορφιά: ή καντάτα **Gottes Zeit** (Ό καιρός πού όρισε ό Θεός) (B. G. 106). Είναι μιá πένθιμη σύνθεση, όπως τδ δείχνει ό δεύτερος τίτλος τής, **Aclus Tragicus**, πού, καθως φαίνεται, γράφτηκε για τδ

θάνατο ενός γέρου. Ἡ καντάτα αὐτὴ ἔχει ἕνα χαραχτήρα πῶς περιορισμένο ἀπ' αὐτὲς πού ἀναφέραμε. Δὲν ἀπαιτεῖ παρά μιὰ μικρὴ χορωδία καὶ μιὰ ὀλιγομελὴ ὀρχήστρα.

Τὸ κείμενό της ἀποτελεῖται ἀπὸ χωρία τῶν γραφῶν καὶ ἀπὸ στροφές ψαλμῶν. Γενικὰ παραδέχονται πῶς τις διάλεξε ὁ ἴδιος ὁ Μπάχ, πάντως εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα λιμπρέτα καντάτας πού ἐμελοποίησε. Ἡ βασικὴ ἰδέα εἶναι ἡ ἀντίθεση τῆς στάσης τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι στοῦ θάνατου, κατὰ τὴν Παλιὰ Διαθήκη καὶ κατὰ τὴ Νέα Διαθήκη: ἐκεῖ ὁ τρόμος καὶ ἡ ἀπελπισία, ἐδῶ ἡ ἐλπίδα καὶ ἡ ἐμπιστοσύνη. Μιὰ σύντομη, μὰ πολὺ ἐκφραστικὴ, «σονατίνα» τοποθετεῖ τὸν ἀκροατὴ, ἀπὸ τὴν ἀρχή, στὴν ἐπιδιωκόμενη πνευματικὴ κατάσταση. Ἡ ὀρχήστρα ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἑξῆς ὄργανα: δυὸ φλάουτα, δυὸ βιόλες ντὶ γκάμπα, κοντίνουο καὶ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο. Κανένα ἄλλο ὄργανο δὲν προστίθεται σ' αὐτὰ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς καντάτας. Ἐνα εἶδος ἀποφθέγματος εἶναι τοποθετημένο ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ πρώτου χοροῦ: «ὁ καιρὸς πού διάλεξε ὁ Θεὸς εἶναι ὁ καλύτερος καιρὸς.» Ὑστερα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ ἀναπτύσσεται μιὰ φούγκα πού ἐμψυχώνεται διαβατικὰ: μὰ σιγὰ-σιγὰ τὸ χρῶμα σκουραίνει, ἡ σκέψη πῶς πρέπει νὰ πεθάνουμε «ὅταν θέλει ὁ Θεός» ἀφίνει πίσωθὲ της ἕνα αἶσθημα βαρυθυμίας καὶ ἀνησυχίας. Σ' ἕνα ἀριόζο ὁ τενόρος κάνει ν' ἀκούονται αὐτὰ τ' σύστηρά λόγια: «Δίδαξέ μας πῶς οἱ μέρες μας εἶναι μετρημένες» (Ψ. 90, 12), ἐνῶ τὰ φλάουτα ἐπαναλαβαίνουν ἀδιάκοπα, σὰν ἔμμονη ἰδέα, ἕνα θλιβερὸ μοτίβο.

Ὁ μπάσος ἀπαγγέλλει, σ' ἕνα θέμα τραχὺ καὶ ζωνρὸ, τὰ λόγια πρὸς τὸ βασιλιά Ἐζεκία (Ἡσαίας 38) «Βάλε τάξη στὸ σπῖτι σου, γιὰτὶ θὰ πεθάνεις καὶ δὲ θὰ ξαναζήσεις», ὕστερα οἱ τρεῖς φωνές ἐξηγοῦν: «Εἶναι ὁ νόμος τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὁ ἄνθρωπος πρέπει νὰ πεθαίνει.» (Ἐκκλησιαστής 14, 18). Τὸ κύριο θέμα αὐτοῦ τοῦ κόμματιοῦ εἶναι ἕνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ χαρακτηριστικὰ μοτίβα, πού ἦταν, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, σὰ νὰ λέμε, κοινὸ χτῆμα. Σ' αὐτὰ τὰ λόγια, ἀναπτυγμένα σὲ φούγκα, ἡ σοπράνο ἀντιτάσσει μιὰ ἰκεσία: «Ἐλα, Κύριε Ἰησοῦ», ἐνῶ τὰ φλάουτα καὶ οἱ βιόλες ντὶ γκάμπα παίζουν τὴ μελωδία τοῦ κοράλ: «*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*» (Ἀπόθεσα τὸ ριζικὸ μου στὰ χέρια τοῦ Θεοῦ). Ἡ σοπράνο τελειώνει μόνη πάνω σὲ μιὰ σύντομη βοκαλίζ, πού μόλις συνοδεύεται, καὶ χωρὶς τελικὴ συγχορδία. Μὰ ἡ πάλη τελειώνει, ἡ σιγουριά ξανάρχεται καὶ μετὰ ἡ ὑπέροχη μελωδία, ἡ κοντράλτο ἐπαναλαβαίνει τὰ λόγια τοῦ 31ου Ψαλμοῦ, ἐδάφιο 6, πού εἶπε ὁ Χριστὸς πάνω στὸ σταυρὸ: «Κύριε, παραίδω τὴν ψυχὴ μου στὰ χέρια σου.»

Μετά, ἡ φωνὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Ἰησοῦ ἐπιβεβαιώνει: «Σήμερα καὶ ὄλας θὰ εἶσαι μαζί μου στὸν Παράδεισο» ἀκολουθεῖ ἕνα εἶδος διαλόγου ἀνάμεσα Χριστοῦ (βαρυτόνου) καὶ τῆς εὐσεβοῦς ψυχῆς (κοντράλτο): ἡ τελευταία αὐτὴ τραγουδαῖ τὸ κοράλ τοῦ Λουθήρου: «*Mit Fried und Freud*

ich fahr dahin» (Με εἰρήνη καὶ χαρὰ ἀφίνω τὸν κόσμο αὐτό), στὸ ὁποῖο προστίθεται μιὰ ἐκφραστικὴ συνοδεία ἀπὸ βιόλες ντὶ γκάμπα. Ὑστερα οἱ τέσσαρες φωνές ἐνώνονται σ' ἓνα τελευταῖο κομμάτι, ἐπίσης μιὰ στροφή κοράλ, ποὺ ἡ τελικὴ του φράση προσφέρει ἓνα θέμα γιὰ φούγκα.

Μᾶς εἶναι ἄγνωστοι οἱ λόγοι ποὺ παρακίνησαν τὸ Μπάχ νὰ ἐγκαταλείψει αὐτὸ τὸν τόσο ἐκφραστικὸ τύπο καντάτας καὶ νὰ ἐνδιαφερθεῖ γιὰ τὰ, συχνὰ πολὺ μέτρια, λιμπρέτα τοῦ Νοῦμπίστερ καὶ τοῦ Φράνκ. Ἴσως ἡ ὑποχρέωση ποὺ εἶχε νὰ γράφει ταχτικά τις συνθέσεις του γιὰ τὴ θεία ἀκολουθία τὸν ἀνάγκασαν νὰ υἰοθετήσῃ ἓνα ὁμοίομορφο σχεδιάγραμμα καντάτας. Οἱ πρῶτες ἀπ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τις καντάτες χρονολογοῦνται ἀπὸ τὰ ἔτη 1713 ἢ 1714. Κατὰ τὴ διαμονὴ του στὴ Βαϊμάρη, ὁ Μπάχ φαίνεται πὼς ἔδωσε τὴν προτίμησή του στὰ κείμενα τοῦ Σάλομον Φράνκ. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τις συνθέσεις, μιὰ ἀπὸ τις πρὸ γνωστῆς εἶναι ἡ καντάτα: *Ich hatte viel Bekümmerniss* (Εἶχα μιὰ μεγάλη θλίψη) (B. G. No 21). Γράφτηκε γιὰ τὴν τρίτη Κυριακὴ μετὰ τὴ γιορτὴ τῆς Ἁγίας Τριάδος τοῦ ἔτους 1714, μὰ ὁ χαρακτήρας της εἶναι ἀρκετὰ γενικὸς γιὰ νὰ προσθέσῃ ὁ Μπάχ ἀπὸ πάνω «per ogni tempo» (γιὰ κάθε ἐποχῇ). Αὐτὴ ἡ σύνθεση ἔχει ἀναλογίες μὲ τὸ *Actus tragicus*, εἶναι ὅμως πρὸ ἀναπτυγμένη καὶ διαιρεμένη σὲ δυὸ μέρη. Ἡ γενικὴ ἰδέα τῆς καντάτας εἶναι, σὰ νὰ ποῦμε, συμπυκνωμένη μέσα στὸ ἀρχικὸ κόρο. Τὸ πρῶτο μέρος αὐτοῦ τοῦ κόρου περιγράφει τὰ μαρτύρια καὶ τὴ θλίψη τῆς ψυχῆς· τὸ δεύτερο ξετυλίγεται σὲ ἐκτενεῖς βοκαλιζ χαρούμενες πάνω στὰ λόγια: «οἱ παρηγοριές σου ξαναδίνουν τὴ γαλήνη στὴν ψυχῇ μου».

Τὸ δεύτερο μέρος τῆς καντάτας ἀρχίζει μ' ἓνα διάλογο (ρετσιτατίβο καὶ ντουέτο) μεταξὺ Ἰησοῦ καὶ ψυχῆς. Αὐτὸ τὸ ντουέτο κατακρίθηκε πολλὰ φορές. Πρέπει πάντως νὰ ὁμολογήσουμε πὼς ὁ Μπάχ, παρασυρμένος ἀπὸ τὸ λιμπρετίστα του, πλησιάζει τὸ στυλ τῆς ὄπερας σ' αὐτὸ τὸ ντουέτο καὶ πὼς ἡ μουσικὴ του παίρνει ποῦ καὶ ποῦ, ἓνα χαρακτήρα ἀρκετὰ περιπαθῆ. Σ' ἄλλες καντάτες, *Wachet auf* π.χ., ὅπου ὑπάρχει ἓνα ντουέτο παρόμοιου εἴδους, βρίσκει ἓναν τόνο ποὺ ἀρμόζει περισσότερο στὴν ἐκκλησία. Κι ὅμως δὲν μπορούμε ν' ἀρνηθοῦμε, πὼς ὁ διάλογος ποὺ ἀναφέραμε πρὸ πάνω δὲν εἶναι ἐξαιρετικὰ ὠραῖος καὶ πὼς οἱ μουσικοπαθεῖς τόνοι του δὲν εἶναι βαθιὰ συγκινητικοί. Τὰ κόρα αὐτοῦ τοῦ δευτέρου μέρους εἶναι ἀξιόλογα· στὸ πρῶτο ὑπάρχει ἓνα κοράλ φουγκάτο στὸ παλιὸ στυλ, τὸ δεύτερο εἶναι ἓνα τραγούδι θριαμβευτικὸ πάνω στὰ λόγια τῆς Ἀποκαλύψεως, γιὰ τὴν ἐξύμνηση τῆς δόξας τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ Ἄμνου.

Δὲν μπορούμε ἐπίσης νὰ μὴν ἀναφέρουμε δυὸ ὠραῖες καντάτες ποὺ ἀποτελοῦν μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἀντίθεση: *Der Himmel lacht* ('Ὁ οὐρανὸς γελάει) (B. G. 31) καὶ *Wachet, betet* ('Ἀγρυπνᾶτε, προσεύχεσθε) (B. G. 70).

Δυὸ ἄλλα ἐπίσης σημαντικὰ ἔργα του μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν

ἀπὸ τοὺς τελευταίους μῆνες τῆς διαμονῆς τοῦ Μπάχ στὴν αὐλὴ τοῦ Καί-
 τεν· εἶναι οἱ καντάτες ποὺ προορίζονταν νὰ ἐκτελεστοῦν στὴ Λειψία, σὰν
 κομμάτια διαγωνισμοῦ γιὰ τὴ θέση τοῦ κάντορα στὸν Ἅγιο Θωμᾶ.
 Εἶναι κι οἱ δυὸ γιὰ τὴν Κυριακὴ *Esto mihi*· καὶ τὰ δυὸ κείμενα φαίνεται
 πὼς εἶναι τοῦ ἴδιου συγγραφέα. Ἡ πρώτη: *Du wahrer Gott und Davids
 Sohn* (Ἑλληνεῖ Θεὲ καὶ υἱὲ τοῦ Δαβίδ) (B. G. 23), ἀποκλείστηκε ἀπὸ τὸν
 ἴδιο τὸν Μπάχ ἐπειδὴ ἔβρισκε πὼς ἦταν πολὺ δύσκολη γιὰ τὸ ἀκροατή-
 ριο ποὺ θὰ τὴν ἄκουε στὴ Λειψία. Εἶναι μιὰ ωραιότατη σύνθεση, πρὸ βα-
 θυστόχαστη παρά συναρπαστικὴ, μὰ ποὺ τραβᾶει τὸ ἐνδιαφέρον μας ἀπὸ
 πολλὲς ἀπόψεις. Ἡ καντάτα ἀρχίζει ἀπὸ ἕνα ντουέτο, *molto adagio*.
 Ἄκουμε τίς ἰκεσίες τῶν δυὸ τυφλῶν τῆς Ἱερικῶ, ποὺ ἰκετεύουν τὸν Ἰησοῦ
 νὰ τοὺς ἀπαλλάξει ἀπὸ τὴ συμφορὰ τους. Στους μακρόσυρτους θρήνους
 τῶν φωνῶν ἐνώνεται ἕνα λυπητερὸ μοτίβο, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται ἀδιά-
 κοπα καὶ διαδοχικὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο κι ἀπὸ τὸ δεύτερο ὄμιλο. Δυὸ ἰδέες
 συνδυάζονται στὸ ρετσιτατίβο ποὺ ἀκολουθεῖ: ἐνῶ ὁ ἀφηγητὴς ἐκλιπα-
 ρεῖ γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη τὸν οἶκτο τοῦ Ἰησοῦ, τὰ πρῶτα βιολιά καὶ τὰ
 ὄμιλοι κάνουν ν' ἀκούεται, σιγανὰ, ἡ μελωδία τοῦ κοράλ, «Χριστέ, ἀμνέ
 τοῦ Θεοῦ» (*Christe, du Lamm Gottes*), κἀνοντας ὑπαινιγμὸ ἔτσι γιὰ τὰ μαρ-
 τύρια ποὺ σὲ λίγο θὰ ὑφίστατο ὁ ἴδιος ὁ Ἰησοῦς. Ἐνα ωραιότατο κόρο
 σὲ μὴ μπεμόλ «*Aller Augen warten auf dich*» (Ἄλλα τὰ μάτια στρέφονται
 πρὸς σένα προσμένοντας) ἐκφράζει αἰσθήματα ἐλπίδας. Ἡ καντάτα αὐτὴ
 δὲν ἐκτελέστηκε στὴ Λειψία παρά τὸ 1724. Αὐτὴ ποὺ ὁ Μπάχ διάλεξε
 ὀριστικὰ γιὰ τὸ διαγωνισμό: *Jesus nam zu sich die Zwölfe* (Ὁ Ἰησοῦς
 πῆρε μαζὶ του τοὺς δώδεκα ἀποστόλους (B. G. 22) εἶναι πολὺ πρὸ ἀπλῆ,
 μὰ τὴ χαρακτηριστικὴ μιὰ ἐξαιρετικὴ ὁμορφιά.

Τὸ πρὸ μεγαλειώδες ἔργο τῆς χρονιᾶς 1724 εἶναι ἡ καντάτα γιὰ τὸ
 Πάσχα: *Christ lag in Todesbanden* (Ὁ Χριστὸς ἦταν ἀλυσοδεμένος μὲ
 τὰ δεσμὰ τοῦ Θανάτου) (B. G. No 4). Εἶναι γραμμένη πάνω σ' ἕναν
 ψαλμὸ τοῦ Λουθήρου, ποὺ εἶναι ἡ πρᾶφραση ἑνὸς θρησκευτικοῦ ἄσμα-
 τος τοῦ μεσαίωνα, ποὺ ἡ μελωδία του ἀνήκει ἴσως στὸ 12ον αἰώνα.
 Ὁ Μπάχ ἔδωσε σ' ὅλη τὴ σύνθεση ἕναν ἀρχαϊκὸ χαρακτήρα. Τὸ ἔργο
 αὐτὸ ἀντιπροσωπεύει ἕναν ἀπὸ τοὺς πρὸ αὐστηροὺς τύπους τῆς καντά-
 τας ποὺ εἶναι καμωμένη πάνω σὲ κοράλ.

Μιὰ πολὺ σύντομη συμφωνία γιὰ ἔγχορδα (μὲ δυὸ μέρη ἄλλο)
 κι ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο χρησιμεύει γιὰ εἰσαγωγή. Ἡ μελωδία τοῦ κοράλ
 περνᾶει ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ μέρη τῶν ὀργάνων. Ἡ πρώτη στροφὴ εἶναι
 γραμμένη γιὰ ὀλόκληρο τὸ χορὸ. Τὸ κορνέτο, τὰ τρομπόνια, οἱ ἄλλοι καὶ
 τὰ μπάσα τῶν ἐγχόρδων ὑποστηρίζουν τίς φωνές, ἐνῶ τὰ βιβλία ἔχουν
 ἀνεξάρτητα μέρη. Τὸ *cantus firmus*, ἡ κύρια μελωδία τοῦ κοράλ, εἶναι
 δοσμένο στὴ σοπράνο, οἱ ἄλλες φωνές, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ κοντραποῦντο,
 τοῦ δανεῖζουν εἴτε σύντομα μοτίβα, εἴτε ἀπὸ τὸν τρίτο στίχο καὶ πέρα
 ὀλόκληρη τὴ μελωδικὴ γραμμὴ, σὲ μειωμένες ἀξίες.