

Γιὰ τὸ ὑπέροχο ἀλληλουΐα ποὺ ψάλλεται στὸ τέλος τῆς στροφῆς, ἡ σοπράνο ἐνώνεται μὲ τὴν κίνηση τῶν ἄλλων φωνῶν· μιὰ φούγκα χαρούμενη καὶ ζωηρὴ ἀποτελεῖ τὴν κατάληξη. Ἡ δευτέρη στροφή εἶναι ἓνα ντουέτο μεταξύ σοπράνο καὶ ἄλτο· ἡ μιὰ ἀπὸ τὶς φωνές ὑποστηρίζεται ἀπὸ τὸ κορνέτο, ἡ ἄλλη ἀπὸ ἓνα τρομπόνι· τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο συνοδεύει τὸ σύνολο. Ἡ οἰκτρὴ κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου, σκλάβου τοῦ θανάτου κι ἀνίκανου νὰ σπάσει τὶς ἀλυσσιδες του, περιγράφεται στὰ φωνητικὰ μέρη μὲ συχνές παύσεις, ποὺ διακόπτουν τὴ μελωδικὴ γραμμὴ, σὰ νὰ χρειάζεται νὰ καταβληθεῖ μιὰ ξεχωριστὴ προσπάθεια γιὰ νὰ φτάσει ἡ φράση ὡς τὸ τέλος τῆς, καὶ γενικὰ μὲ τὴν ἀπλότητα, ἢ μᾶλλον τὴ θεληματικὴ φτώχεια, στὴν κατασκευὴ τοῦ κομματιοῦ. Τὸ ἄγριο μοτίβο τοῦ μπάσου τῆς συνοδείας χαρακτηρίζει,μποροῦμε νὰ ποῦμε, τὸ βαρὺ χέρι τοῦ θανάτου ποὺ πέφτει πάνω στοὺς φτωχοὺς θνητοὺς. Στὴν ἐπόμενη στροφή, ποὺ τὴν τραγουδαίει μονάχα ὁ τενόρος, ἓνα χαρούμενο μοτίβο τῶν πρώτων καὶ τῶν δευτέρων βιολιῶν ἐνωμένων γιορτάζει τὸν ἐρχομὸ τοῦ Χριστοῦ, νικητῆ τοῦ θανάτου. Ὁ χορὸς ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι στὸν ἴδιον τύπο μὲ τὸν πρώτο (κατὰ βάθος εἶναι ὁ τύπος τῶν κοράλ γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο τοῦ Πάχελμπελ, λίγο παραλλαγμένος). Αὐτὴν τὴν φορὰ ἡ μελωδία τοῦ κοράλ τραγουδιέται ἀπὸ τὴν ἄλτο. Τὰ λόγια «Ἦταν μιὰ παράξενη μονομαχία ὅταν ὁ θάνατος κι ἡ ζωὴ πάλαιψαν μαζί», ἐνέπνευσαν ἀσφαλῶς στὸν Μπάχ τὶς πολὺ κοντινὲς μιμήσεις κι ἓνα εἶδος μπλεξιματος τῶν ἄλλων φωνῶν. Ὅταν ἀκουστεῖ πῶς ὁ ἓνας θάνατος ἔφαγε τὸν ἄλλο, ἡ σοπράνο κι ὕστερα ὁ τενόρος ἐκδηλώνουν τὴ χαρὰ τους μ' ἓνα κοροϊδευτικὸ μοτίβο :



Στὸν ἐπόμενο στίχο, «Ὁ θάνατος ρεζίλευθηκε», οἱ διάφορες φωνές ρίχνουν κωμικά, ἡ μιὰ στὴν ἄλλη, τὶς λέξεις : «Ein Spott» (Ρεζίλι). Ἡ πέμπτη στροφή τραγουδιέται ἀπὸ τὸν μπάσο· ἐδῶ ἡ μελωδία παραλλάζει καὶ γίνεται πιὸ πλατειά. Τὸ χρωματικὸ θέμα, στὴν ἀρχὴ τοῦ μέρους τῆς τῆς συνοδείας εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὰ λόγια : «Νὰ ὁ πραγματικὸς ἀμνὸς τοῦ Πάσχα».

Τὸ ἐπόμενο ντουέτο παρουσιάζει ἐπίσης μιὰ μεγάλη ἀπλότητα· ἡ δὲ χαρὰ τῆς γιορτῆς ἐκδηλώνεται μὲ τὰ τρίηχα τῆς κοντράλτο καὶ τοῦ τενόρου, καθὼς καὶ μὲ τὸ τελετουργικὸ μοτίβο τοῦ μπάσου στὸ ἀκομπανιμέντο. Ἡ τελευταία στροφή τραγουδιέται χωρὶς πομπῶδες ὕφος ἀπὸ τὸ χορὸ.

Ἀπὸ τὸ 1730 περίπου βρίσκουμε μιὰ σειρὰ ἀπὸ καντάτες του, γραμμένες πάνω σὲ μελωδίες ψαλμῶν. Πολλὲς ἀπ' αὐτὲς εἶναι ὑπέροχες ὅπως οἱ: **Ein fest Burg ist unser Gott** (Ὁ Θεὸς μας εἶναι σίγουρο καταφύγιο), **Wachet auf, ruft uns die Stimme** (Ξυπνᾶτε, μᾶς κράζει ἡ φωνή...) κ.ἄ.

Ἡ κακὴ ποιότητα τῆς χορωδίας τοῦ Ἀγίου Θωμᾶ φαίνεται πῶς ἔκαμε τὸν Μπάχ ν'ἀποφασίσει νὰ γράφει, γιὰ κάμποσον καιρὸ, καντάτες γιὰ σολίστες κυρίως. Κι' ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ξεχωρίζουν ἐπίσης μερικὰ ἀριστουργήματα, ὅπως ἡ ὠραιότατη καντάτα γιὰ μπάσο: **ich will den Kreuzstab gerne tragen** (Θὰ φορτωθῶ πρόθυμα τὸ σταυρὸ) καὶ ἡ ἐπίσης ὠραία καντάτα γιὰ σοπράνο: **lauchzet Gott in allen Landen**. (Ἔσδοξάζεται γιορτάσιμα σ' ὅλες τὶς χῶρες ὁ Θεός).

Ἀνάμεσα στὶς καντάτες τῆς τελευταίας περιόδου τῆς δημιουργικῆς δράσης τοῦ Μπάχ ξεχωρίζουν οἱ: **Bleib' bei uns, denn es will Abend werden** (Μεῖνε μαζί μας γιατί ἔρχεται ἡ νύχτα), **Am Abend desselbigen Sabbath** (Τὸ βράδυ τοῦ ἴδιου Σαββάτου), **Wie schön leuchtet der Morgenstern** (Μὲ πόση λαμπρότητα ἀχτινοβολεῖ τὸ ἄστρο τῆς αὐγῆς) κι' ἀνάμεσα ἰστὶς καντάτες γιὰ σολίστες, ἡ **Selig ist der Mann** (Μακάριος ἀνὴρ).

Ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς καντάτες τοῦ Μπάχ ποὺ κατέχουμε, εἶναι ἡ **Die Friedefürst, Herr Jesus - Christ** (Ἰησοῦ Χριστέ, πρίγκηπα τῆς εἰρήνης). Φαίνεται πῶς ἐκτελέστηκε στὶς 15 Νοεμβρίου 1744 καὶ ὑπαινίσσεται τὰ δεινοπαθήματα τῆς Σαξωνίας, ποὺ κυριεύτηκε ἀπὸ τὰ στρατεύματα τοῦ βασιλιᾶ τῆς Πρωσίας.

Μερικὲς ἀπὸ τὶς καντάτες τοῦ Μπάχ, εἶναι καθὼς εἶπαμε, γραμμένες γιὰ ὀρισμένους περιστάσεις. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς λοιπὸν ὑπάρχουν πολλὲς κοσμικὲς καντάτες ἀξιοπρόσεκτες, γιατί μᾶς ἀποκαλύπτουν ἕνα Μπάχ διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸν ποὺ ξέρουμε γενικά. Ἡ πιὸ παλιὰ ἀπ' αὐτὲς γράφτηκε τὸ 1716, μὲ τὴν εὐκαιρία ἑνὸς κυνηγιοῦ ποὺ ὀργανώθηκε πρὸς τιμὴ τοῦ δούκα Χριστιανοῦ τῆς Σαξωνίας—Βαΐσενφελς. Ὁ τίτλος τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι: **Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd** (Τὸ χαρούμενο κυνήγι εἶναι ὅτι μ' ἀρέσει). Τὸ κείμενο ἔχει χαραχτήρα μυθολογικὸ· ἡ μουσικὴ εἶναι εὐχάριστη, γιομάτη δροσιὰ κι ἀξιοπρόσεκτο χρῶμα. Ἐπίσης ἡ χαριτωμένη γαμήλια καντάτα **Weichet nur, betrübte Schaffen** (Διαλυθεῖτε θλιμμένες σκιές) ἔχει ἕνα γιορτάσιμο ἀνοιξιὰτικο χαραχτήρα καὶ μιὰ γλυκὸτατη μουσικὴ.

Ἐπίσης ἔγραψε καὶ πολλὲς κοσμικὲς καντάτες περιστάσεως, πρὸς τιμὴ διαφόρων πριγκήπων, ὅπως οἱ: **Dramma per musica**, γιὰ τὰ γενέθλια τοῦ διαδόχου, **Mer hahn en neue Oberkeef** (Ἔχουμε ἕναν καινούργιο ἄρχοντα) γραμμένη ἀκριβῶς γιὰ τὴν τελετὴ τῆς ἐγκατάστασης ἑνὸς καινούριου ἄρχοντα σὲ κάποιο χωριό. Σ' οὐτὴ τὴν καντάτα ὁ Μπάχ βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ γράφει μιὰ περίφημη μουσικὴ μὲ λαϊκὰ μοτίβα.

Δυὸ ἄλλες καντάτες του ἀνήκουν στὸ κωμικὸ εἶδος: Ἡ πρώτη εἶναι ὁ **Καυγᾶς ἀνάμεσα Φοίβου καὶ Πανός**, ὅπου ὁ Μπάχ κάτω ἀπὸ τὸ πρόσχημα τοῦ ἀρχαίου μύθου, χτυπᾷ καὶ γελοιοποιεῖ ὄσους κακολόγησαν ὄχι μόνον τὴ μουσικὴ του ἀλλὰ καὶ τὴ μουσικὴ τοῦ ἐκτιμοῦσε. Ἡ δευτέρα εἶναι ἡ περίφημη **Καντάτα τοῦ Καφέ**, ποῦ εἶναι πολὺ πιὸ ἀστεία ἀπὸ τὴν προηγούμενη. Νὰ μὲ λίγα λόγια ἡ ὑπόθεσή της: Ὁ γέρο ἀστὸς Σλέντριαν ἀπαγορεύει στὴν κόρη του νὰ πίνει καφέ, ποῦ τότε εἶχε γενικευθεῖ στὴ Γερμανία ἡ μόδα του κι' ἔθεωρεῖτο ἀνάρμοστο γιὰ τὶς γυναῖκες νὰ τὸν πίνουν, ὅπως σήμερα θεωρεῖται τὸ κάπνισμα. Παρ' ὅλες λοιπὸν τὶς ἱκεσίες τῆς μικρούλας Λίσχεν δὲν ἐννοεῖ νὰ ἐνδώσει. Καὶ βλέποντας τὴν κόρη του νὰ πεισμώνει, ὁ πατέρας της τῆς δηλώνει, πὼς ὅσο δὲν ἀπαρνιέται τὸν καφέ, αὐτὸς δὲν πρόκειται νὰ τὴν παντρεύει. Τότε ἡ μικρὴ πεισματάρια ἀναγκάζεται νὰ ὑποχωρήσει· μὰ διαδίδει μὲ τρόπο, ἡ πονηρὴ, στὴν πόλη πὼς δὲ θὰ δεχτεῖ γιὰ σύζυγο παρὰ ὅποιον θὰ τῆς ὑποσχεθεῖ πὼς θὰ τὴν ἀφίνει ἐντελῶς ἐλεύθερη νὰ πίνει καφέ. Ἡ μουσικὴ τῆς καντάτας αὐτῆς—ἐκτελεῖται ἀπὸ τρία πρόσωπα: τὸν πατέρα, τὴν κόρη καὶ τὸν ἀφηγητὴ—γιομάτη χάρη, ἐξυπνάδα καὶ χιοῦμορ, τελειώνει μ' ἓνα τρίφωνο κόρο, ποῦ τραγουδάει: «Ὅπως δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐμποδίσει τὸ γάτο νὰ πιάνει ποντίκια ἔτσι δὲν μπορεῖ ν' ἀπαγορεύει καὶ στὰ κορίτσια νὰ πίνουν καφέ».

Εἶναι ἀδύνατο ν' ἀναφέρει κανεὶς σὲ τόσο περιορισμένο χῶρο ὅλες τὶς ἀριστουργηματικὲς καντάτες τοῦ Μπάχ κι' ἀκόμα λιγότερο νὰ τὶς ἀναλύσει. Κι' ὅμως, ὅποιος θέλει νὰ γνωρίσει κατὰ βάθος τὸν Μπάχ πρέπει νὰ μελετήσῃ σοβαρὰ καὶ λεπτομερέστατα τὶς καντάτες του· γιὰτὶ κυρίως αὐτὲς μᾶς κάνουν ἱκανοὺς νὰ ἐμβαθύνουμε στὴ σκέψη τοῦ μεγάλου αὐτοῦ δασκάλου.

III

Η ΠΕΝΘΙΜΗ ΩΔΗ. — ΤΑ ΟΡΑΤΟΡΙΑ. — ΤΑ ΠΑΘΗ. — ΟΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ. — ΤΟ ΜΑΓΝΙΦΙΚΑΤ. — ΤΑ ΜΟΤΕΤΑ.

Ἡ Πένθιμη Ὁδὴ (*Trauer - Ode*), συνθεμένη γιὰ τὸ θάνατο τῆς βασιλισσας Χριστιάνας Ἐμπεραντίν, εἶναι ἓνα εἶδος μεγάλης καντάτας. Τὸ ποιητικὸ της κείμενο, γραμμéνο ἀπὸ τὸν Γκόττεντ, δὲν ἔχει οὔτε βαθειὰ αἰσθήματα οὔτε ποιητικὲς ἰδέες, μὰ ἡ μουσικὴ τοῦ Μπάχ εἶναι ὑποβλητικότατη.

Τὰ ὁρατόρια τοῦ Μπάχ ἀνήκουν ἐπίσης στὸ εἶδος τῆς καντάτας. Τὸ πιὸ σημαντικὸ καὶ πιὸ ἀνεπτυγμένον ἀπ' αὐτὰ εἶναι τὸ **Ὁρατόριον τῶν Χριστουγέννων**. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕξι καντάτες (γιὰ τὶς τρεῖς Χριστουγεννιάτικες γιορτὲς: τὴν Πρωτοχρονιά, τὴν Κυριακὴ μετὰ τὴν Πρωτοχρονιά καὶ τὴν Κυριακὴ τῶν Θεοφανεῶν). Αὐτὸ τὸ Ὁρατόριον ἀξίζει

νά τὸ μελετήσῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν ἐξῆς περιεργῆ ἀποψη: τὰ περισσότερα κομμάτια ποῦ τὸ ἀποτελοῦν εἶναι «παρωδιές» δηλαδή ἡ μουσικὴ αὐτῶν τῶν κομματιῶν εἶναι δανεισμένη ἀπὸ προγενέστερες κοσμικὲς συνθέσεις τοῦ Μπάχ.

Ὡς τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα ἔψελναν τὴν ἀφήγησιν τοῦ Θεοῦ Πάθους ἀποκλειστικὰ στὸ ὕφος τῶν λειτουργικῶν μαθημάτων. Μὰ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα, βλέπουμε νὰ παρουσιάζονται τὰ Πάθη σὲ φόρμα μοτέτων. Σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς συνθέσεις ὁ χορὸς ψέλνει μόνος κι ἀντιπροσωπεύει ὅλα τὰ πρόσωπα: τὸν ἀφηγητὴ, τὸν Ἰησοῦ, τοὺς μαθητὲς, τὸν ὄχλο, κτλ. Στὴ διαμαρτυρόμενη ἐκκλησία τὸ ἀπλὸ λειτουργικὸ Πάθος ὑπέστη σὲ λίγο τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Πάθους σὲ φόρμα μοτέτου. Σιγὰ σιγὰ πρόσθεσαν δυὸ καινούρια νούμερα γιὰ χορὸ: μιὰ εἰσαγωγὴ κι ἕναν ἐπίλογο. Ὁ Σῦτς διατήρησε ἀκόμη μερικὲς ἐξωτικὲς φόρμες τοῦ παλίου Πάθους, μὰ τοῦ ἔδωσε διαφορετικὸ πνεῦμα. Ἐνα καινούργιο στοιχεῖο εἶχε κάμει ἐν τῷ μεταξύ τὴν ἐμφάνισίν του: τὸ ρετσιτατίβο κι ἡ μονωδία μὲ ὀργανικὴ συνοδεία. Στὰ πάθη τοῦ Σῦτς ἡ συνοδεία δὲν παίζει ἀκόμη κανένα ρόλο: μὰ τὸ τραγούδι τῶν σολίστ πλησιάζει πολὺ περισσότερο στὰ ρετσιτατίβα παρὰ στὸν τόνο τῶν ὑμολογικῶν μαθημάτων καὶ τὰ κόρα ἔχουν ἤδη ἕνα δραματικὸ χαρακτήρα. Ὅμως ὁ συνθέτης αὐτὸς δὲν υἱοθετεῖ ἀκόμη οὔτε τὴν ἄρια, οὔτε τὸ κοράλ: τὸ δὲ κείμενο τοῦ πάθους του εἶναι ἀσύτηρὰ βιβλικό.

Μὰ οἱ τάσεις τῆς ἐποχῆς ἔκλιναν πρὸς τὸ ὄρατόριο καὶ τὴ δραματικὴ τέχνη. Σιγὰ σιγὰ ἄρχισαν νὰ μπαίνουν στὸ Πάθος ἄριες μὲ χαρακτήρα ρεμβώδη καὶ πρόσωπα ἀλληγορικά. Στὸ Ἀμβούργο μάλιστα προχώρησαν ἀκόμη πιὸ πέρα: ἀνέβασαν ἕνα πάθος στὸ θέατρο. Ὁ λιμπρέτιστας Φρειδερίκος Χορνολντ (Μενάντες) ἔγραψε τὸ κείμενο κι ὁ Ρ. Κάιζερ, μορσικὸς μὲ μεγάλο ταλέντο, τὸ μελοποίησε. Αὐτὸ τὸ Πάθος παραστάθηκε τὴ Μεγάλῃ Βδομάδῃ τοῦ ἔτους 1704. Τὴν ἴδια ἐποχὴ, ὁ νεαρὸς Χαϊντελ, ποῦ ἦταν τότε στὸ Ἀμβούργο, σύνθεσε ἕνα Πάθος πάνω σὲ στίχους τοῦ Πόστελ. Τὸ 1712 ὁ σύμβουλος Μπρόκες ἔγραψε μὲ τὴ σειρά του ἕνα λιμπρέτο Πάθους, ὅπου μετέγραψε πολὺ ἐλεύθερα τὴ βιβλικὴ ἀφήγησιν, μὰ διατήρησε τὸ πρόσωπο τοῦ Εὐαγγελιστῆ καὶ πλάϊ στίς ἄριες γιὰ σολίστες τοποθέτησε ἕναν ἀριθμὸ κοράλ. Τὸ ποίημα λοιπὸν αὐτὸ, παρὰ τὰ σημαντικὰ του ἐλαττώματα σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχία. Οἱ διασημότεροι μουσικοὶ—Τέλεμαν, Μάτεσον, Χαϊντελ—τὸ μελοποίησαν κι ὁ ἴδιος ὁ Μπάχ δανείστηκε ἀπ' αὐτὸ ὀρισμένα μέρη.

Ὁ Ἀγκρίκολα κι ὁ Φίλιππος-Ἐμμανουήλ Μπάχ μιλοῦν στὴ νεκρολογία τους γιὰ πέντε Πάθη, ποῦ συνέθεσε ὁ Μπάχ, χωρὶς ὅμως νὰ τὰ ἀπαραριθμοῦν. Μὰ ἀπ' αὐτὰ δὲν κατέχουμε παρὰ μονάχα δυὸ: Τὸ κατὰ Ἰωάννην Πάθος καὶ τὸ κατὰ Ματθαῖον, Ἐνὸς τρίτου, κατὰ Λουκάν, ἡ γνησιότητα εἶναι ἀμφίβολη. Τὸ 1731 ὁ Μπάχ ἐξέτελεσε ἕνα Πάθος κατὰ

Μάρκον με λιμπρέτο του Πικάντερ. Αυτό του Πάθους χάθηκε μονάχα ένα μέρος. 'Ο Μπάχ χρησιμοποίησε δυό κόρα και τρεις ἄριες ἀπ' αὐτό, γιὰ νὰ τὰ βάλει στὴν Πένθιμη 'Ωδῆ. "Αν λοιπὸν ὁ 'Αγκρικόλα κι ὁ Φίλιππος - Εμμανουήλ δὲ γελάστηκαν, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς δυό Πάθη συνθεμένα ἀπὸ τὸ Μπάχ χάθηκαν ἐντελῶς.

Τὸ κατὰ 'Ιωάννην Πάθος γράφτηκε στὸ Καϊτεν κι ἐκτελέστηκε στὴ Λειψία γιὰ πρώτη φορά, τὴ Μεγάλῃ Παρασκευῇ τοῦ 1724—μπορεῖ νὰ τὸ εἶχε ξαναεκτελέσει καὶ τὸ 1723—. 'Ο Μπάχ χρησιμοποίησε ἐν μέρει τὸ κείμενο τοῦ Μπρόκες. 'Αποκατέστησε ὁμῶς τὴν ἀφήγηση τοῦ Εὐαγγελιστῆ καὶ ἔλλαξε τὰ λόγια σ' ὀρισμένες ἄριες. 'Αργότερα ὁ Μπάχ ἔκαμε μερικές ἀλλαγές στὴν παρτιτούρα του, πού ἀρχικά ξεκινοῦσε ἀπὸ ἕνα χορὸ γραμμμένο πάνω στὸ κοράλ «*O Mensch, bewein dein Sünde gross.*» Τὸ κομμάτι αὐτὸ πέρασε στὸ κατὰ Ματθαῖον Πάθος κι ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ χορὸ: «*Herr, unser Herrscher*», πιδ ταιριαχτὸ στὸ χαραχτήρα τοῦ κατὰ 'Ιωάννην εὐαγγελίου. 'Επίσης ἔλλαξε τρεῖς ἄριες καὶ τὸ τελικὸ κοράλ.

'Η ἀφήγηση τοῦ τετάρτου εὐαγγελίου ἔχει ἕνα χαραχτήρα διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸν τοῦ Ματθαίου. 'Ο εὐαγγελιστῆς αὐτὸς εἶναι πιδ ἀπλός, καὶ μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πιδ ἀνθρώπινος. Τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τὸ φέρνει πιδ κοντὰ μας. 'Εξ ἄλλου περιέχει ὀρισμένες σκηνές πολὺ κατάλληλες γιὰ μουσική: ἡ γυναίκα πού μυρῶνει τὸ κεφάλι τοῦ 'Ιησοῦ, τὸ Μυστικὸ δεῖπνο, τὴ Γεθσημανή, τὰ δάκρυα τοῦ Πέτρου, τὸ σεισμό. 'Επίσης ὁ Μπάχ ἔμπασε μερικά ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐπεισόδια στὴν ἀφήγηση τοῦ 'Ιωάννη.

Δὲν ὑπάρχουν παρὰ δυό μεγάλες χορωδίες στὸ κατὰ 'Ιωάννην Πάθος, αὐτὴ πού ἀρχίζει τὸ ἔργο, κι ἡ χορωδία πού ψέλνει πρὶν ἀπὸ τὸ τελικὸ κοράλ. 'Η ἰδέα τῆς πρώτης εἶναι ὁ δοξασμὸς τοῦ Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ, πού θριαμβεύει ἀκόμη καὶ στίς χειρότερες ταπεινώσεις "Ἐχει ἕνα χαραχτήρα σοβαρὸ καὶ μεγαλοπρεπῆ. 'Η τελικὴ χορωδία εἶναι ἕνα θαυμάσιο πένθιμο ἄσμα, γιομάτο γλυκεῖα μελαγχολία κι ἀπὸ ἕνα αἶσθημα καταπράνσης μετὰ τὸ τρομερὸ δράμα πού ξετυλίχτηκε.

Τὰ δραματικά χορωδικὰ μέρη εἶναι πολὺ ζωντανὰ καὶ δουλεμένα ἀπὸ χέρι δασκάλου. 'Ο φανατισμένος ὄχλος, κραυγαλέος κι ἀσταθῆς ζωγραφίζεται σ' αὐτὲς μ' ἀξιοθαύμαστη πιστότητα. Μερικὲς εἶναι πολὺ σύντομες: μιὰ τραχεῖα κι ἀπότομη φράση. "Άλλες εἶναι πιδ ἀνεπτυγμένες: οἱ περσότερες εἶναι γραμμένες πάνω σὲ μοτίβα γεμάτα σημασία. "Ἔτσι ὅταν οἱ 'Εβραῖοι φωνάζουν στὸν Πιλάτο: «"Αν δὲν ἦταν ἐγκληματίας δὲ θὰ σοῦ τὸν παραδίναμε!» τὸ μίσος καὶ ἡ λύσσα τοῦ ὄχλου ἐρμηνεύονται ἀπὸ ἕνα ἀπαίσιο χρωματικὸ μοτίβο, πού ἐμφανίζεται ἀρχικά στὰ μπάσα.

Οἱ κραυγὲς τοῦ ὄχλου πού ζητᾷ τὴ σταύρωση ἔχουν τὴν ἐκφρα-

ση μιᾶς ἄγριας μανίας. Στὸ χορὸ «Χαῖρε, ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων», οἱ ἐνδείξεις τοῦ κοροΐδευτικοῦ σεβασμοῦ κι οἱ γονυκλισίες τῶν στρατιωτῶν περιγράφονται ἀπὸ τὴ μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τὴν κατιούσα πορεία τῶν μερῶν τῶν φλάουτων καὶ τῶν ὄμποε.

Τὸ κοράλ διαλέχτηκαν ἀπὸ τὸ Μπάχ μὲ πολλὴ διάκριση. Ἡ ἐναρμόνισή τους, πού παρουσιάζει ἀπέραντη ποικιλία, συντελεῖ στὸ δυναμωμὰ τῆς ἔκφρασης.

Τὸ ρετσιτατίβο εἶναι γραμμμένο ἀπὸ σταθερὸ χέρι, ἀλλὰ μὲ μεγάλη λιτότητα. Αὐτὸ κυρίως κάνει ἐντύπωση, στὸ μέρος τοῦ Χριστοῦ. Ποτὲ δὲν συνοδεύει τὰ λόγια του ἄλλο ὄργανο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐκκλησιαστικόν. Ποτὲ ἡ φράση τοῦ ρετσιτατίβου δὲν ἐπεκτείνεται σὲ ἀριόζο — ἀκόμη καὶ τὸ μέρος ὅπου ὁ Ἰησοὺς ἀπευθύνεται, πάνω ἀπὸ τὸ σταυρὸ, στὴ μητέρα του καὶ στὸν ἀγαπημένον του μαθητὴ, παρουσιάζει μεγάλη ἀπλότητα, σὰ νὰ εἶχε φοβηθεῖ ὁ Μπάχ νὰ βάλει σ' αὐτὸ ἔστω καὶ μιὰ ἀπόχρωση πού θὰ μπορούσε νὰ τοῦ δώσει κάποιο αἰσθηματικὸ τόνο.

Οἱ ἄριες γιὰ σολίστες παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία στὴν ἔκφραση. Ἡ ἄρια πού ἀκολουθεῖ τὴ σκηνὴ τῆς ἄρνησης τοῦ Πέτρου ἐκφράζει βαθθὸ πόνον κι ἕνα αἰσθημα ταραχῆς κι ὑπέρτατης ἀπελπισίας. Ἡ τελευταία ἄρια τῆς σοπράνο εἶναι κι αὐτὴ ἐξαιρετικὰ παθητικὴ· τὰ φλάουτα καὶ τὸ ὄμποε ντὶ κάποια ἐκτελοῦν ἐδῶ ἕνα σπαρτακτικὸ θρηγνόν. Μιὰ χαριτωμένη ἄρια, γιομάτη μακάρια ἐμπιστοσύνη, εἶναι ἡ ἄρια τῆς σοπράνο (μετὰ τὴ σύλληψη τοῦ Ἰησοῦ) «Θὰ σ' ἀκολουθήσω κι ἐγὼ», σὲ χαρούμενο ὕφος. Μετὰ τὴ μαστίγωση τοῦ Ἰησοῦ, ὁ Μπάχ προσκαλεῖ τὸν ἀκροατὴ νὰ ξαναμπεῖ στὸν ἑαυτὸ του· δὲν ἀκούεται καμιὰ κραυγὴ ἀγανάχτησης, καμιὰ βίαια κατηγορία· ἀκούεται μόνο ἕνα ἀριόζο γιὰ μπάσο γλυκύτατο καὶ μὲ ρεμβῶδη χαραχτήρα. Ἡ ὄργανικὴ συνοδεία εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὴ: παίζεται ἀπὸ δυὸ βιόλες ντ' ἀμόρε κι ἕνα λαούτο. Οἱ ἄλλες ἄριες τοῦ μπάσου ἔχουν μιὰ ἰδιαίτερη φόρμα, ἀφοῦ μετέχει σ' αὐτές ἡ χορωδία. Ἀφοῦ παρέδωσε τὴν τελευταία του πνοὴ ὁ Χριστός, μιὰ εὐλαβικὴ ψυχὴ τὸν ρωτᾷ γιὰ νὰ μάθει ἂν ὁ κόσμος σώθηκε τώρα. Οἱ μελωδικές φράσεις αὐτῆς τῆς ἄριας ἔχουν κάτι τὸ πολὺ συγκιτητικόν. Ἡ χορωδία ἐνώνεται μὲ τὸ σολίστα καθὼς τραγουδαίει, σὲ μιὰ θέση χαμηλὴ καὶ πάντα πιάνο, μιὰ στροφὴ κοράλ.

Τὸ κείμενον τοῦ κατὰ Ματθαῖον Πάθους εἶναι γραμμμένο μὲ μεγαλύτερη φροντίδα. Ὁ Πικάντερ, πού εἶναι ὁ συγγραφεὺς αὐτοῦ τοῦ Πάθους, ἀσφαλῶς θὰ ἐργάστηκε κάτου ἀπὸ τὴν προσωπικὴ καθοδήγηση τοῦ ἴδιου τοῦ Μπάχ, πού, κι ἀφοῦ ἀκόμη τέλειωσε τὸ λιμπρέτο, ἔκαμε πολλὰ διορθώσεις σ' αὐτό. Στὸ πρῶτον χορωδικόν μέρος ὁ Μπάχ μᾶς δίνει μιὰ ἀρκετὰ ρεαλιστικὴ εἰκόνα τοῦ δ'χλου πού κατεβαίνει ἀπὸ τοὺς δρόμους τῆς Ἱερουσαλὴμ. Στὶς κραυγές τοῦ ξεαλλοῦ πλήθους ὁ Μπάχ ἀνακατέυει σὲ λίγο μιὰ ἀπρόσωπη φωνὴ πού ἀποσπᾷ τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ

ἀπό τις ἐπίγειες ἀνησυχίες της καὶ τὴν κατευθύνει πρὸς τὶς οὐράνιες σφαῖρες μὲ τὸ κοράλ: «Ἄμνέ τοῦ Θεοῦ, ποῦ θυσιάστηκες, ἂν κι ἦσουν ἀ-θῶος, πάνω στὸ σταυρό».

Τὰ χορωδικὰ μέρη εἶναι πολυάριθμα καὶ ποικίλα, πότε δραμα-τικά, πότε ὄνειροπόλα: χοροὶ τῶν μαθητῶν, τῶν πιστῶν, τῶν Φαρισαίων, τοῦ Ιουδαϊκοῦ ὄχλου, τῶν στρατιωτῶν. Γενικὰ εἶναι λιγότερο ἄγρια ἀπ' αὐτὰ τοῦ κατὰ Ἰωάννην Πάθους. Κι ὅμως σὲ μερικὰ σημεῖα οἱ κραυγὲς τοῦ ὄχλου, οἱ κραυγὲς θανάτου, οἱ βλαστήμιες κι' οἱ βρισιεῖς, οἱ κοροῖ-δειες, παρουσιάζουν ἕναν καταπληχτικὸ ρεαλισμὸ ἢ κραυγὴ «Βαραβάν» εἶται τρομαχτική.

Ἀνάμεσα στὰ χορωδικὰ μέρη, ποῦ πρέπει νὰ ἐκφράζουν τὰ αἰσθή-ματα τῶν πιστῶν, πρέπει νὰ ξεχωρίσουμε αὐτὸ ποῦ τελειώνει τὸ πρῶτο μέρος καὶ τὸ τελικόν. Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ «φαντασία» πάνω στὸ κοράλ: «Ἦ ἄνθρωπε, κλάψε τὸ βαρὺ σου ἀμάρτημα».

Ἡ μελωδία τοῦ ψαλμοῦ εἶναι δοσμένη στὴ σοπράνο.

Τὸ ἄλλο χορωδικόν μέρος εἶναι ἕνα νεκρώσιμο ὄσμα, χωρὶς ξεσπά-σματα ἀπελπισιάς, ἀλλὰ γεμάτο βαρύθυμη γαλήνη. Ἡ χορωδία ἐπεμβαί-νει πολλὰς φορές στὶς ἄριες, εἴτε κατὰ δραματικὸ τρόπο, εἴτε σὲ ὕφος ρεμβῶδες.

Πρὶν ἀπὸ τὶς διαφορὰς ἄριες προηγεῖται συχνὰ ἕνα ρετσιτατίβο σὲ ὕφος ἀριόζο. Ὅλες σχεδὸν οἱ ἄριες ἔχουν μιὰ ὑπέροχη ἐκφραστικὴ δύ-ναμη. Σ' ὅλες αὐτές, τὰ ὄργανα παίζουν σημαντικώτατο περιγραφικὸ ρόλο. Θὰ ἀναφέρουμε μονάχα μερικὰ ἀπ' αὐτὰ. Στὴν κατηγορία ποῦ κα-τασκεύασαν οἱ ψευδομάρτυρες ἐνάντια στὸν Ἰησοῦ, ὅπου τὰ ὄργανα ὑ-πογραμμίζουν μὲ χοντροειδῆ τρόπο τὴ σημασία τῆς κατηγορίας αὐτῆς, ὁ Ἰησοῦς δὲν ἀποκρίνεται τίποτα. Στὸ μικρὸ ἀριόζο, ποῦ ἀναφέρεται στὴ σκηνὴ αὐτῆ, ἡ ὀρχήστρα συνοδεύει μονάχα μὲ ξερὲς συγχορδίες, ποῦ διακόπτονται ἀπὸ παύσεις, σὰ νὰ θέλει νὰ ἐκφράσει τὴν προσμονὴ τοῦ ὄχλου, ποῦ τὸν ἐκπλήσσει αὐτὴ ἢ σιωπῆ. Ὁ Πιλάτος ρωτᾷ: «Τὶ κακὸ λοιπὸν ἔκαμε;» καὶ ἡ σοπράνο ἀπαντᾷ: «Ἐκαμε σ' ὅλους μας καλόν.» Αὐτὸ τὸ ἀριόζο, συνοδευμένο ἀπὸ δυὸ κυνηγετικά ὄμποτε παρουσιάζει, ἂν τραγουδηθεῖ πολὺ ἀπλά, θὰ λέγαμε πολὺ ἀθῶα, μιὰν ἀνείπωτη γοητεία. Τὸ μοτίβο τῆς μαστιγώσεως συναντᾶται πολὺ ἐνεργητικόν, στὰ μέρη τῶν βιολιῶν ποῦ συνοδεύουν ἕνα ἀριόζο γιὰ ἄλλο. Ὅταν φτάνει ἡ ὕστατη στιγμή, ἢ «Κόρη τῆς Σιών» εἶναι καθισμένη κάτω ἀπὸ τὸ σταυρό. «Ἄ! Γολγοθᾶ, ἔλεινέ Γολγοθᾶ!» φωνάζει κι ὁ ὄδυνηρὸς τῆς θρήνης μοιάζει σχεδὸν μὲ κατάρρα. Δυὸ κυνηγετικά ὄμποτε ἐπαναλαμβάνουν, σὰ ναρκω-μένα ἀπὸ τὴν ὑπερβολικὴ ἀπόγνωση, πάντα τὸ ἴδιο θρηνώδες μοτίβο, ἐνῶ στὰ πιτσικάτα τῶν βιολοντσέλων ἀκούεται ἡ πένθιμη κωδωνοκρου-σία. Ἀνάμεσα σ' ὅλα αὐτὰ τὰ ὄσματα ἐκεῖνο ὅπου ὁ Μπάχ σκόρπισε τὴν περσότερη ποιητικὴ γοητεία, εἶναι τὸ ἀριόζο ποῦ τραγουδιέται πρὶν

ἀπό τῆ σκηνῆ τοῦ ἐνταφιασμοῦ. «Am Abent, da es kühle war» (Τὸ βρά-
δυ σὰν δροσίσε)· τὸ φτάσιμο τοῦ σούρουπου, ἡ γαλήνη τῆς βραδυᾶς, καὶ
σύγκαιρα ἡ καταπράυνση τῆς καρδιάς καὶ τῆς ψυχῆς μετὰ τὸ τρομερὸ
μαρτύριο, ἐρμηνεύονται μὲ μιὰ ἀπλότητα καὶ σύγκαιρα μὲ μιὰ βαθύτητα
αἰσθήματος πού δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ περιγραφοῦν.

Ἡ ἀφήγησις τοῦ Εὐαγγελιστῆ γίνεται κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο, ἴσως
μὲ ἀκόμα λίγο περισσότερη λυγερὰδα, ἀπ' ὅσο γίνεται στὸ κατὰ Ἰωάννην
Πάθος. Ὁ ἀφηγητὴς δὲ βγαίνει ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητά του, παρὰ μόνον
γιὰ νὰ ὑπογραμμίσῃ μιὰ λέξη ἢ νὰ περιγράψῃ μιὰ κατάστασι. Μιὰ
ἀπ' αὐτὲς τίς σπανιότατες σκηνές εἶναι ἡ σκηνὴ ὅπου ὁ Ἰησοῦς ἀρχίζει
νὰ κυριεύεται ἀπὸ τὴν ἀγωνία καὶ τὴ θλίψη· μιὰ ἄλλη, ἢ πιὸ γνωστὴ,
εἶναι ἡ σκηνὴ ἡ σχετικὴ μὲ τὴν ἀπελπισία τοῦ Πέτρου.

Γιὰ τὸ μέρος τοῦ Ἰησοῦ, ὁ Μπάχ χρησιμοποίησε διαφορετικὸ
στύλ. Τὰ λόγια του ἐρμηνεύονται συχνὰ ἢ ἕνα εἶδος ἀριζοῦ· καὶ προ-
πάντων, ἡ συνοδεία δὲν δίνεται στὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο καὶ στὸ κον-
τίνουο μονάχα, ἔτσι κάθε φορά πού μιλάει ὁ Χριστός, τὸ κουαρτέτο
τῶν ἐγγόρδων ὑπογραμμίζει ὅ,τι λέει. Ἐξ ἄλλου εἶναι ἀνώφελο, νὰ ἐπι-
μείνουμε ἐκθειάζοντας τὴν ὁμορφιὰ αὐτῶν τῶν φράσεων. Ἄς θυμίσουμε
μονάχα· πῶς ἡ σκηνὴ τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὑπο-
βλητικὰ μέρη τοῦ ἔργου.

Τὰ κοράλ αὐτοῦ τοῦ Πάθους θαυμάστηκαν ἰδιαίτερα σὲ κάθε ἐ-
ποχῇ. Πραγματικὰ διαλέχτηκαν καὶ μοιράστηκαν μὲ καλλιτεχνικὸ καὶ
θρησκευτικὸ αἶσθημα, πού δὲ μπορεῖ νὰ μὴ συγκινεῖ. Ἀπὸ τὰ δεκατέσ-
σερα κοράλ τοῦ Πάθους αὐτοῦ πού εἶναι συνθεμένα καὶ τραγουδιοῦνται
ἐντελῶς ὁμοιότροπα, πέντε ἔχουν τὴ μελωδία τοῦ ψαλμοῦ τοῦ Π. Γκέ-
ρρντ: «**O Haupt voll Blut und Wunden**» (Ὡ ἀρχηγὲ καταπληγωμένε). Δυὸ
φορὲς ὁ Μπάχ χρησιμοποιεῖ αὐτὸ τὸ κοράλ μὲ ξεχωριστὰ συγκινητικὸ
τρόπο: τὴν πρώτην φορά μετὰ τὸ κοροϊδευτικὸ χορωδικὸ τραγοῦδι: «Χαῖ-
ρε, ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων», καὶ τὴ δευτέρην μετὰ τὴν ἀφήγησι τοῦ θα-
νάτου τοῦ Ἰησοῦ· ἐδῶ ὁμοίως διαλέγει τὴ στροφὴ: «Ὅταν μιὰ μέρα θὰ
πεθάνω, μὴ μ' ἐγκαταλείψεις».

Μιλῆσαμε γιὰ ἕνα μεγάλον ἀριθμὸ συνθέσεων τοῦ Μπάχ, πού ἀ-
ξίζουν τὸν πιὸ βαθὺ θαυμαστὸ, καὶ νὰ πού τώρα βρισκόμαστε ἀκόμη
μπροστὰ σ' ἕνα ἔργο γιγάντιας φόρμας, τὴ Λειτουργία σὲ σὶ ἐλάσσονα.
Ὁ Μπάχ ἔγραψε πολλὰς λατινικὰς λειτουργίας πού οἱ περισσότερες τους
εἶναι σύντομες· κι ἐξ ἄλλου ἀποτελοῦνται ἀπὸ προσαρμογὰς στὰ λει-
τουργικὰ κείμενα προγενεστέρων συνθέσεών του. Στὴ λειτουργία σὲ σὶ ἐ-
λάσσονα, πού ἐξαντλεῖ ὅλο τὸ λειτουργικὸ κείμενο, ὁ Μπάχ χρησιμοποί-
ησε ἐπίσης ἀποσπάσματα ἀπὸ παλιότερα ἔργα του· μὰ μπορούμε νὰ
ποῦμε πῶς τοὺς φύσηξε καινούρια πνοή.