

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Panie, zmiłuj się.
Chryste, zmiłuj się.
Panie, zmiłuj się.

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae
voluntatis.
Laudamus Te.
Benedicimus Te.
Adoramus Te.
Glorificamus Te.
Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens. Domine
Fili unigenite,
Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus
Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

Chwała na wysokości Bogu,
a na ziemi pokój ludziom dobrej
woli.
Chwalimy Cię.
Błogosławimy Cię.
Wielbimy Cię.
Wysławiamy Cię.
Dzięki Ci składamy, bo wielka jest
chwała Twoja.
Panie Boże, Królu nieba, Boże Ojczy
wszechmogący.
Panie, Synu Jednorodzony,
Jezu Chryste.
Panie Boże, Baranku Boży,
Synu Ojca.
Który gładzisz grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.
Który gładzisz grzechy świata,
przyjm błaganie nasze.
Który siedzisz po prawicy Ojca,
zmiłuj się nad nami. Albowiem
tylko Tyś jest święty. Tylko Tyś
jest Panem.
Tylko Tyś Najwyższy, Jezu Chryste.
Z Duchem Świętym
w chwale Boga Ojca. Amen.

przekład: Mszał Rzymski

Jaśnie Oświeconemu Kurfirstowi, Najłaskawszemu Panu, Waszej Królewskiej Wysokości przedstawiam w najuniżeńszym oddaniu niniejszą niewielką pracę z tej nauki, którą osiągnąłem w Musique, z najpokorniejszą prośbą, by Wasza Królewska Wysokość spojrziała na nią najłaskawszym okiem, nie opierając się na nędznej Composition, ale zgodnie ze Swą słynną na cały świat łaskawością, i łaskawie zechciała objąć mnie Swoją najpotężniejszą Protection. Przez kilka lat, aż do tej chwili piastowałem urząd dyrektora mu-zycznego obu głównych kościołów Lipska, lecz niewinnie cierpieć musiałem jedną krzywdę po drugiej, a czasem też zmniejszenie honorariów [Acciden-tien] związanych z tą funkcją, ale te krzywdy znikłyby całkiem, gdyby Wasza

Królewska Wysokość udzieliła mi łaski, przyznając mi tytuł Swojej Nadwornej Kapeli i dlatego wydała swój Najwyższy Rozkaz wysłania takiego dokumentu we właściwe miejsce. Takie najłaskawsze spełnienie mojej najpokorniejszej prośby zobowiąże mnie do bezgranicznego oddania i oferuję się z najbardziej zobowiązanym posłuszeństwem na każde najłaskawsze żądanie Waszej Królewskiej Mości dowieść mej nieustrudzonej pilności w komponowaniu zarówno muzyki kościelnej, jak i dla orkiestry, i wszystkie moje siły poświęcić Waszej służbie, pozostający w nieustannej wierności dla Waszej Królewskiej Wysokości najuniżeńszy i najpokorniejszy sługa

Johann Sebastian Bach

(przekład Barbary Świdorskiej z książki Christopa Wolffa *Johann Sebastian Bach. Muzyk i Uczony*, Warszawa 2011)

Petycja ta, w której Bach w typowym dla epoki kwiecistym stylu prosi o przyznanie mu tytułu nadwornego kompozytora, została napisana w Dreźnie i nosi datę 27 lipca 1733, a więc niemal dokładnie 285 lat temu. Do pisma został dołączony rękopis kompletnego materiału wykonawczego do „nędznej *Composition*”, o której Bach wspomina; jest nią najwcześniejsza wersja jednego z Bachowskich arcydzieł, *Mszy h-moll*. Adresatem zaś był nowy elektor Saksonii Fryderyk August II, koronowany na króla Polski jako August III 17 stycznia 1734 roku w katedrze wawelskiej.

Bach jest w tym czasie rozczarowany warunkami pracy na stanowisku kantora i dyrektora muzycznego Lipska, uwikłany w spory z rektorem szkoły św. Tomasza i niedoceniany przez radę miejską. Zacieśnia kontakty z kolegami z dworu drezdeńskiego, a następnie korzysta z okazji, jaka nadarza się w związku ze zmianą władcy, aby umocnić swoją pozycję i uzyskać królewską „*Protection*”. Korzystając obficie z utworów napisanych wcześniej, przerabia je poważnie i łączy w nowe dzieło; jest nim msza, jedyny gatunek muzyczny wspólny dla ewangelickiego kantora i katolickiego władcy otoczonego protestanckim dworem. Zgodnie z praktyką zarówno lipską, jak i drezdeńską, opracowuje tylko dwie pierwsze części *ordinarium*, Kyrie i Gloria, nadając im obszerną, rozbudowaną formę wieloczęściową, składającą się z chórów i arii o zmiennej obsadzie, która w sumie liczy aż dwadzieścia jeden głosów: pięć głosów wokalnych, troje skrzypiec, altówkę, trzy trąbki, kotły, róg, po dwa flety, oboje i fagoty oraz wiolonczelę, wsparte organowym continuo. Partyturę dzieła Bach zostawia w swoich zbiorach; po latach zdecyduje się uzupełnić mszę o dalsze części *ordinarium*, tworząc pod koniec życia pełną wersję swojej *Mszy h-moll*. Materiał wykonawczy w postaci głosów wokalnych i instrumentalnych, skopiowany z partytury

samodzielnie, przy niewielkiej tylko pomocy członków rodziny, oraz uzupełniony licznymi oznaczeniami wykonawczymi, dołącza do swojej petycji.

Nie wydaje się, by arcydzieło lipskiego kantora przyniosło pożądaną skuteczną, mimo iż Fryderyk August był miłośnikiem sztuk, a jego małżonka Maria Józefa osobiście dbała o repertuar kapeli dworskiej. Czy elektor miał okazję usłyszeć mszę Bacha już podczas kwietniowej wizyty w Lipsku, jak spekuluje Christoph Wolff, nie wiadomo. Prawdopodobnie nie był też obecny podczas wykonania w Sophienkirche w Dreźnie, które Wolff uznaje za pewne, chociaż bezpieczniej byłoby je uważać za jedynie hipotetyczne. Petycja Bacha została wprawdzie zarejestrowana przez drezdeńską administrację, ale utknęła tam na ponad trzy lata (jak zauważa Szymon Paczkowski, dwór na dwa lata przeniósł się do Polski); dopiero kolejne pismo, datowane na 27 września 1736 roku, zaowocowało przyznaniem Bachowi 19 listopada tytułu „*Compositeur* Królewskiej Kapeli Nadwornej”. Był to tytuł honorowy; elektor, jak się wydaje, nie skorzystał z oferty dostarczania przez Bacha utworów kościelnych i instrumentalnych, a przynajmniej nie ma śladów takiej współpracy w stosunkowo dobrze zachowanych drezdeńskich archiwach. Jedyną, ale za to wymierną korzyścią dla Bacha stało się unormowanie jego stosunków w Lipsku.

Mimo to pozostaje faktem, iż Bach nosił tytuł kompozytora elektora saskiego, który, podobnie jak jego ojciec, był jednocześnie królem Polski. Popularne niegdyś w Polsce spekulacje, iż dedykowana mu *Msza h-moll* mogła zostać wykonana podczas koronacji wawelskiej, są oczywiście pozbawione jakichkolwiek podstaw. Nie ulega jednak wątpliwości, że Bach miał doskonałą świadomość związków domu Wettynów z Polską, a i sam w stylu polskim orientował się na tyle dobrze, by w arii *Quoniam tu solus sanctus* użyć rytmiki poloneza.

Kompletny materiał wykonawczy do drezdeńskiej wersji *Mszy h-moll* rzadko bywa brany pod uwagę przez współczesnych wykonawców, którzy powszechnie sięgają po zachowaną jedynie w postaci partytury wersję końcową. Tymczasem obok szeregu detali, które Bach pozmieniał, rewidując kompozycję w ostatnich latach życia, materiał ten przynosi cenne informacje o wyobrażeniu brzmieniowym utworu, jakie kompozytor wiązał z nim w roku 1733. Głosy wokalne sporządzone są w pojedynczych kopiach, zawierających partie chóralne i solowe, co świadczy bezspornie o przeznaczeniu mszy dla pięciu śpiewaków-solistów. Trzy partie skrzypcowe (liczba ta została dodatkowo potwierdzona na karcie tytułowej) – dwie dla pierwszych skrzypiec i jedna dla drugich – wykluczają możliwość wykorzystania większej obsady instrumentów smyczkowych, tym bardziej, że głosy

altówki i wiolonczeli zostały wykonane tylko w pojedynczych egzemplarzach, a głosu dla kontrabas (violone) w ogóle w zestawie nie ma. Linie continuo zdwaja w chórach tylko jeden fagot; mimo wykorzystania dwóch fagotów obligato w arii *Quoniam tu solus sanctus* dopiero w następującym po niej chórze *Cum Sancto Spiritu* odpowiednia inskrypcja każe im grać unisono. Wszystkie te precyzyjnie zaplanowane zabiegi związane z obsadą prowadzą do wniosku, iż Bach pojmował swój monumentalnych rozmiarów utwór dość kameralnie pod względem brzmieniowym, zestawiając ze sobą niemal równoważne liczebnie grupy głosów wokalnych, instrumentów smyczkowych, dętych drewnianych i dętych blaszanych. Jest to koncepcja radykalnie odmienna od częstych dzisiaj wykonań chóralno-orkiestrowych, w których anonimowej masie chórzystów i kwintetu smyczkowego przeciwstawieni są soliści wykonujący pojedyncze arie i solowo obsadzone grupy instrumentów dętych, za to bliska siedemnastowiecznemu sposobowi zestawiania dużych obsad w „chóry” solowych głosów lub instrumentów, który sam Bach stosował jeszcze w swoich wczesnych kantatach z czasów Mühlhausen i Weimaru. W tej koncepcji umiejętność kameralnego współdziałania między muzykami – śpiewakami i instrumentalistami – jest pierwszoplanowa względem gwiazdorskiej obsady ról solowych, ponieważ każdy członek zespołu jest solistą, osobiście i wyłącznie odpowiedzialnym za wykonanie własnej partii we współpracy z innymi solistami. Mamy nadzieję, że takie właśnie kameralne wykonanie będzie odświeżającym spojrzeniem na Bachowskie arcydzieło, które pokaże swoje bardziej intymne i transparentne oblicze.