

Karol Medňanský

Znaczenie liczb w kantacie Jana Sebastiana Bacha "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) BWV 106

Wartości w muzyce 6, 102-116

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Karol Medňanský

Univerzita Prešov, Słowacja
Prešov

Znaczenie liczb w kantacie Jana Sebastiana Bacha *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (*Actus tragicus*) BWV 106*

Wstęp

W koncepcji muzycznej wielkiego kantora z kościoła pw. św. Tomasza istotną rolę odgrywają cyfry (symbole liczbowe) oraz ich wielowymiarowe relacje w odniesieniu do materiału muzycznego. Ta część zamysłu kompozytorskiego Bacha jest bardzo skomplikowana i stanowi przedmiot wielu badań muzykologicznych, przynoszących coraz to nowe wnioski i odkrycia. Z pewnością nie bez znaczenia jest fakt, że poglądy dotyczące wpływu liczb na twórczość Jana Sebastiana Bacha są zdecydowanie odmienne i niejednokrotnie z sobą sprzeczne¹. Podejmowanie tej problematyki wydaje się jednak konieczne dla lepszego zrozumienia organizacji materiału muzycznego w jego dziele. W wielu przypadkach Jan Sebastian Bach (1685—1750) wprowadzał własną symbolikę, której słuchacz nie jest w stanie zauważyć. Zasadniczo słuchacz nie był bowiem

* Artykuł stanowi część projektu VEGA 1/0242/2012 *Historyczne instrumenty smyczkowe — przeszłość i współczesność*, realizowanego pod auspicjami Ministerstwa Szkolnictwa, Nauki i Badań i Sportu Republiki Słowackiej.

¹ Jako przykład można przywołać słowa Waltera Dehnhardta: „Bach nie miał świadomości, że jego nazwisko można przedstawić jako symbol liczbowy”. (H. Dehnhardt: *Kritik der zahlensymbolischen Deutung im Werk Johann Sebastian Bachs*. In: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*. Bd. 1: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Stuttgart 1985*. Hrsg. D. Berke, D. Hanemann. Kassel—Bassel—London—New York 1987, s. 451.

adresatem różnego rodzaju symboli. „Ich sens nie był abstrakcyjny, lecz tkwił w znaczeniu »soli deo gloria«”².

Znaczenie liczb w niemieckim baroku

W epoce baroku stosowanie liczb i ich symboli w muzyce było uzależnione przede wszystkim od wykształcenia kompozytora, do którego — zwłaszcza w środkowych i północnych Niemczech — przywiązywano wielką wagę³. Edukacja opierała się na czterech podstawowych filarach: matematyka, nauki przyrodnicze, retoryka muzyczna i teologia. Przede wszystkim użycie cyfr i symboli ma głębokie korzenie teologiczne. Wiara i liczby są ze sobą ściśle powiązane, bo — jak stwierdza Andreas Werckmeister (1645—1706) — „Bóg wszystko urządził według miary i liczby, i wagi”⁴.

Za typowy przykład systematyki symboli liczbowych w muzyce można uznać kategorie określone przez Ernsta Roberta Curtiusa:

- liczby symboliczne (semantyczne) — zaszyfrowane w tekstach ortodoksyjnych, trudno do nich dotrzeć,
- liczby topiczne — wychodzą na jaw podczas pracy z tekstem na zasadzie powtórzeń⁵,
- liczby harmoniczne określające ogólny plan utworu,
- przypisywanie wartości liczbowych znakom alfabetu — gematria, oparte na sekwencji: A = 1, B = 2 itd.⁶

Można przypuszczać, że Jan Sebastian Bach miał dużą wiedzę na temat używania symboli liczbowych w muzyce, ponieważ w jego bibliotece znajdowało się dzieło *Biblische Erklärung (Wykładnia biblijna)* autorstwa Johanna Oleariusa, które opisuje relacje pomiędzy liczbami w *Biblii*⁷.

Dla twórczości J.S. Bacha, jak i innych kompozytorów barokowych stosujących się do ówczesnych zasad muzyki w całej ich złożoności, charakterystyczne jest używanie oraz różnicowanie symboli liczbowych przejawiających

² R. D a m m a n n: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber 1984, s. 92.

³ Należy zauważyć, że w innych dojrzałych kulturach muzycznych: we Włoszech, Francji i w krajach, na które kultury te oddziaływały, nie spotykamy się z wyraźnym znaczeniem symboli liczbowych.

⁴ R. D a m m a n n: *Der Musikbegriff im deutschen Barock...*, s. 14.

⁵ Zasada ta jest również charakterystyczna dla barokowej muzyki instrumentalnej, w której kilkakrotne pojawienie się określonego tematu przyjmuje symboliczny wymiar liczbowy. Jest to typowe zwłaszcza dla fugi permutacyjnej, które chętnie komponował również J.S. Bach.

⁶ Podczas deszyfrowania owych symboli należy jednak opierać się na ówczesnej gramatyce niemieckiej i pisowni poszczególnych słów.

⁷ R. D a m m a n n: *Der Musikbegriff im deutschen Barock...*, s. 475.

się w wewnętrznych powiązaniach instrumentacyjnych odznaczających się kilkoma strategiami kompozytorskimi:

1. Przejście dwóch instrumentów o jednakowym rysie konstrukcyjnym i położeniu dźwięku do unisono, przez co powstaje symbol liczby 1 — Unitas — w symbolice religijnej związany z Bogiem.

2. Przejście dwóch instrumentów o jednakowym rysie konstrukcyjnym i położeniu dźwięku do interwału czystej oktawy — nr 8 — wyrażonej akustycznie jako względna wysokość tonu w skali 2: 1, przez co powstaje symbol liczby 2 — w symbolice religijnej przypisywany Jezusowi Chrystusowi.

3. Powstanie na skutek polifonii instrumentalnego trójgłosu symbolizującego liczbę 3, której odpowiednikiem jest Trójca Święta.

Motyw ten jest charakterystyczny wyłącznie dla utworów sakralnych i całkowicie uzależniony od wymowy tekstu, wzmacnia on przesłanie symboliczne i filozoficzne utworu⁸.

W okresie baroku muzycznego, zwłaszcza w środkowych i północnych Niemczech, kompozytorzy często wykorzystywali symbolikę liczb w procesie twórczym na dwu płaszczyznach charakteryzujących utwór muzyczny, nie tylko barokowy:

1. Na płaszczyźnie horyzontalnej, w ujęciu E.R. Curtiusa reprezentowanej przez liczby symboliczne i topiczne oraz wartości numeryczne przypisywane znakom alfabetu. Do tej płaszczyzny wykorzystania symboliki liczb w procesie tworzenia utworów muzycznych należy zaliczyć również związane z akustyką liczbowe wyrażenie odległości pomiędzy dwoma tonami, czyli interwał. Liczba stopni interwału — względna wysokość tonu decyduje o konsonansie — harmonijności i dysonansie — nieharmonijności. Na znaczeniu tych dwóch pojęć opiera się teoria afektów⁹, stanowiąca podstawowe kryterium estetyczne w okresie baroku, z której zrodziła się teoria figur retorycznych¹⁰.

2. Na płaszczyźnie wertykalnej, reprezentowanej przez liczby harmoniczne będące symbolicznym wyrażeniem harmonijnego ciągu utworu opartego na zasadzie trias harmonica¹¹. Możemy tu zaliczyć również swego rodzaju specyfi-

⁸ Istotnego symboliczno-liczbowego znaczenia w okresie baroku nabiera również struktura metro-rytmiczna utworów. Kompozytorzy wykorzystują metrum i jego modyfikacje oraz kombinacje dla podkreślenia przesłania utworu.

⁹ W okresie baroku muzyka miała być wyrazem afektów, silnych uczuć i namiętności. Podwaliny teorii afektów na początku XVII wieku stworzył Kartezjusz w dziełach *Traktat o namiętnościach duszy* oraz *Kompendium muzyki*.

¹⁰ Nauka o figurach oparta na teorii afektów jest powiązana z retoryką — krasomówstwem. Figura muzyczna ma swój ekwiwalent w figurze retorycznej, w swojej istocie stanowi model melodyczno-rytmiczny wyrażający określone uczucia.

¹¹ Pojęcie *trias harmonica* pojawia się już w traktacie Zarlina zatytułowanym *Istitutioni harmoniche* z 1558 roku, jednak jego przeniesienia na grunt teologii dokonali niemieccy teoretycy muzyki. Cała teoria opiera się na pierwotnym znaczeniu cyfry jeden — Unitas, symbolizującej Boga. Istotną rolę odgrywają relacje interwałowe w ramach akordów, wyrażające pozytywne lub negatywne stany i sytuacje. Ważną rolę odgrywa ich oddalanie się od cyfry jeden.

kę instrumentacyjną, w której kompozytorzy barokowi, a wśród nich także J.S. Bach, znajdowali szczególne upodobanie.

Z uwagi na skrótowy charakter niniejszego artykułu ograniczę się do problematyki znaczenia liczb na płaszczyźnie horyzontalnej w 106 zachowanej kantacie¹² wielkiego lipskiego Mistrza. Wybór tego właśnie utworu do analizy był motywowany faktem, iż jest to przykład kantaty sakralnej, w której w pełni wykorzystano wszystkie typowe dla epoki zasady komponowania w całej ich złożoności i różnorodności. Ze względu na przesłanie filozoficzno-teologiczne utwór ten można uznać za jedno z najwybitniejszych dzieł okresu baroku muzycznego.

Kantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (*Actus tragicus*) BWV 106

Kantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (*Actus tragicus*) BWV 106 zaliczająca się do kantat żałobnych powstała w czasie pobytu Jana Sebastiana Bacha w Mühlhausen¹³. Została ona skomponowana prawdopodobnie z okazji śmierci erfurckiego stryja twórcy — Tobiasa Lämmerhirta, który zmarł 10 sierpnia 1707 roku.

Pod względem budowy utwór ten zalicza się do starszego typu kantat, które ulegały jeszcze wpływowi tendencji rozwojowych opery neapolitańskiej, co ma odzwierciedlenie nie tylko w podziale na recytatywy i arie, lecz również w przejściu z arii modelu da Capo. Kantata składa się z czterech numerów, przy czym pod wieloma względami przypomina motet¹⁴. Tekst kantaty nieznanego autorstwa zawiera liczne nawiązania do *Starego Testamentu* i *Nowego Testamentu* oraz pieśni liturgicznych — chorałów. Pod względem treści i interpretacji w tekście pojawia się motyw śmierci w ujęciu starotestamentowym i ewangelicznym. Obsada instrumentalna kantaty — dwa flety proste, dwie wiole da gamba i basso continuo — nadaje utworowi bardzo kameralny charak-

¹² Według nekrologu z 1754 roku J.S. Bach napisał pięć roczników kantat kościelnych, co przy liczbie 60 kantat przypadających na jeden rocznik daje ok. 300 kantat.

¹³ Twórczość Jana Sebastiana Bacha dzieli się na okresy według jego miejsca pobytu, ponieważ właśnie miejsca wyraźnie wpłynęły na muzykę, którą komponował w zależności od potrzeb pracodawców. Wyróżniamy następujące okresy w życiu kompozytora: Arnstadt (1703—1707), Mühlhausen (1707—1708), Weimar (1708—1717), Köthen (1717—1723) Lipsk (1723—1750).

¹⁴ Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w czasie komponowania kantaty Jan Sebastian Bach (1684—1750) miał zaledwie 22 lata, w kontekście jego wcześniejszej twórczości utwór ten jest nad wyraz dojrzałym dziełem w ujęciu filozoficzno-teologicznym. Można przypuszczać, że celowo wybrał motet za wzór do jej skomponowania.

ter, przywołując na myśl atmosferę żałoby¹⁵. Dzieje się tak głównie za sprawą wioli da gamba. Instrument ten w symbolice epoki baroku oznaczał żałobę i żal, a jednocześnie wzniosłość i godność¹⁶.

Rola i znaczenie liczb w kantacie *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) BWV 106*

J.S. Bach wykorzystuje liczby matematyczne w kantacie na płaszczyźnie horyzontalnej w kilku warstwach semantycznych:

- sakralna symbolika liczb,
- oznaczenie numeryczne alfabetu — gematria,
- powtórzenia — liczby topiczne.

Sakralna symbolika liczb

Przy interpretacji wykorzystania symboli liczbowych opieram się na badaniach Arthura Hirscha¹⁷. Bardzo ważne miejsce zajmuje tu zwłaszcza sakralna symbolika liczb, wyrażająca się głównie w liczbie tonów w określonym fragmencie utworu.

Święta liczba 7, odnosząca się do stworzenia świata oraz do siódmego dnia, w którym Bóg odpoczywał, pojawia się już na początku numeru 2a. Każdy z instrumentów muzycznych — dwa flety proste, dwie wioli da gamba — oprócz basso continuo — po swoim pierwszym wejściu odgrywa po siedem tonów — takt 3 i 4¹⁸.

¹⁵ Wybór instrumentów nie jest przypadkowy, w okresie baroku symbolizowały one żałobę czy wręcz tragedię.

¹⁶ Symbolika żałobna wioli da gamba opiera się na jej akustyce, która przejawia się w tembrze instrumentu. Wzniosłości i godności instrumentowi dodawała również jego ranga społeczna, był on bowiem ulubionym instrumentem najwyższych warstw społecznych, popularnym w kręgach wysoko urodzonej szlachty i rodzinach królewskich. Symbolika wioli da gamba jest jednak istotna zarówno w sferze muzyki sakralnej, jak i świeckiej.

¹⁷ Niemiecki muzykolog Arthur Hirsch w latach osiemdziesiątych XX wieku szczegółowo analizował znaczenie liczb w kantatach J.S. Bacha.

¹⁸ A. H i r s c h: *Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs*. Neuhausen—Stuttgart 1986, s. 24.

Przykład 1. J.S. Bach: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*
 BWV 106, numer 2a, takty 3—4

The image shows a musical score for measures 3 and 4 of the cantata. The score is in G minor, 3/4 time. It features a 3-measure rest at the beginning of measure 3. The score includes vocal lines and instrumental accompaniment for two violins, two violas, two cellos, and two basses. The lyrics are: "ste, ist die al - ler - be - ste Zeit, die al - ler - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit, die al - ler - ist die al - ler - be - ste Zeit, die al - ler - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit, die al - ler -".

Liczbę 14 można interpretować dwojako. Po pierwsze jako 2×7 oraz jako liczbowe wyrażenie słowa BACH. Temat fugi w części 2*d* w oprawie muzycznej tekstu „Es ist der alte Bund, Mensch, du musst sterben” ma dokładnie 14 tonów¹⁹.

¹⁹ Ibidem, s. 44.

Przykład 2. J.S. B a c h: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*
BWV 106, numer 2d, takty 131—134

2^d
131
andante

Tutti
Es ist der al - te Bund: Mensch, du mußt

Tutti
Es ist der al - te Bund: Mensch, du mußt ster - - - ben, du mußt. du

Tutti
Es ist der

Często pojawia się również liczba 27 występująca w dwóch znaczeniach symbolicznych:

- liczba zaczynająca wszystkie księgi *Nowego Testamentu*,
- multiplikacja liczby 3 ($27 = 3 \times 3 \times 3$), przy czym liczba 3 symbolizuje Trójcę Świętą.

Na tej symbolice opiera się numer 2d i 3a, przy 27 tonach zawiera:

1. Wejście altów w grupie przy słowach „Es ist der alte Bund” — takt 133 (z przedtaktem) do 138,
2. Wejście solo sopranowego z tekstem „Ja, ja, ja, komm, Herr Jesu, komm” — takt 146 (z przedtaktem) do 150.

Przykład 3. J.S. B a c h: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*
BWV 106, numer 2d, takty 144—150

144

Solo
Ja, ja, ja, komm, Herr Je - su,
du mußt ster - ben, du mußt ster - ben!
... ben, Mensch, du mußt ster - ben!
du mußt ster - ben, du mußt ster - ben!

147

komm, ja, komm, Herr Je - su, komm, ja, komm, Herr Je - su, ja, ja, ja,

150

komm, Herr Je - su,

3. Ostinato w basso continuo w części 3a ma 27 tonów²⁰.**Przykład 4.** J.S. Bach: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)* BWV 106, numer 3a, takty 1—3

The image shows a musical score for the first three measures of the Actus tragicus, BWV 106, by J.S. Bach. The score is for Viola da gamba I and II, Alto, Basso, and Continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first measure is marked with a '3a' above the staff. The Continuo part features a complex ostinato pattern. The Alto part has a 'Solo' marking and the text 'In dei - ne Hän - de,' below it.

Wykorzystanie tego symbolu wyraźnie podkreśla znaczenie tekstu, w którym pojawia się nawiązanie do *Nowego Testamentu*.

Cyfra 20, która jest iloczynem cyfr 2 i 10 (2×10) symbolizuje Syna Bożego (2) i prawo (10), pojawia się już w części 1 — *Sonatine*, w ogólnej liczbie taktów.

Gematria

Istotne miejsce wśród symboli liczbowych obecnych w kantacie zajmują również liczby oparte na alfabecie — gematrii. W poszczególnych częściach kantaty objawiają się one w różny sposób, ponadto symbol może występować jako swego rodzaju zapowiedź w którejś z wcześniejszych części.

Ważne miejsce zajmuje wśród nich symbol liczby 154 — liczby tonów, które w *Sonatine* odgrywa flet, któremu odpowiada liczbowe wyrażenie tekstu w numerze 2c *Bestelle dein Haus*, dające wynik 154. Należy jednak uwzględnić ortografię z czasów Jana Sebastiana Bacha, kiedy to słowo „Haus” było zapisywane jako „Haus”. 154 to także z liczba tonów na sopran solo w numerze 2d²¹.

W części 2a — chór *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* — uwagę przyciąga liczba tonów, które wykonują poszczególne głosy chóru w pierwszym fragmencie wejścia chóru — takty od 1 do 6. Sopran i tenor wykonują po 41 tonów, zaś alt i bas po 33. Liczba 33 to wiek Jezusa w czasie ukrzyżowania, a liczba 41 oznacza nazwisko twórcy kantaty — J.S. Bach ($9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8$)²².

²⁰ Ibidem, s. 54—55.

²¹ Ibidem, s. 75—76.

²² Ibidem, s. 75.

Przykład 5. J.S. Bach: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*
 BWV 106, numer 2a, takty 1—6

2^a

Flauto dolce I

Flauto dolce II

Viola da gamba I

Viola da gamba II

Soprano
 Got-tes Zeit, Got-tes Zeit ist die al-ler-be-

Alto
 Got-tes Zeit ist die al-ler-be-

Tenore
 Got-tes Zeit ist die al-ler-be-ste.

Basso
 Got-tes Zeit ist die al-ler-be-

Continuo

3

ste, ist die al-ler-be-ste Zeit, die al-ler-be-ste, ist die al-ler-be-ste

ste, ist die al-ler-be-ste Zeit, die al-ler-be-ste, ist die al-ler-be-ste

ist die al-ler-be-ste Zeit, die al-ler-be-ste, ist die al-ler-be-ste

ste, ist die al-ler-be-ste Zeit, die al-ler-be-ste, ist die al-ler-be-ste

6 *allegro*

p

p

p

p

Zeit.

Zeit.

Zeit.

Zeit.

p

Symbole liczbowe w części *2d* wiążą się przede wszystkim z liczbowym wyrażeniem tekstu wykonywanego solo sopranowym „Ja, ja, — ja komm, Herr Jesu komm”, który daje wynik 626, przy czym wszystkie głosy tej części dają łącznie 626 tonów. Liczba ta otwiera jednak dalsze możliwości interpretacji pod względem symbolicznym. Jeśli dodamy poszczególne cyfry liczby 626, otrzymamy wynik 14 (6 + 2 + 6), pod którym kryje się nazwisko BACH, oraz dwukrotność świętej liczby 7²³.

Powtórzenia tekstu – liczby topiczne

Do interesujących wniosków można dojść, analizując szczegółowo pracę kompozytora z tekstem, zwłaszcza pod kątem powtórzeń. Powtórzenia określonych fragmentów tekstu, na które autor chce zwrócić szczególną uwagę, niemal zawsze mają związek z liczbą o określonym znaczeniu w symbolice sakralnej. Są to głównie:

Cyfra 2 — symbol Syna Bożego, Jezusa Chrystusa — w części *2b* w partii tenorów dwukrotnie powtarza się tekst „Ach Herr, Herr lehre uns bedenken” (takty 49—52), w części *2c* w solo basowym (takty 71—77) dwukrotnie powtarza się tekst „Bestelle dein Haus”.

Cyfra 3 — symbol Trójcy Świętej — pojawia się najczęściej w powtórzeniach fragmentów tekstu. Uważam, że ze względu na swoje znaczenie została celowo użyta między innymi w części:

2c tekst w solo basowym „denn du wirst sterben, denn du wirst sterben und nicht lebendig, und nicht lebendig bleiben” chór tej części,

2d występuje trójgłos,

3a tekst w solo altowym „In deinen Händen befehl ich meinen Geist” powtarza się trzykrotnie, przy czym ze względu na obecność słowa *Geist* = duch wydaje się, iż była to świadoma intencja kompozytora (nawiązanie do Ducha Świętego, trzeciej Osoby Boskiej).

Cyfra 5 — symbol człowieka — człowiek ma 5 palców u dłoni, 5 palców u stopy, 5 zmysłów²⁴

— pięciokrotne powtórzenie słowa *Mensch* = człowiek w części *2d* w głosach chóralnych altu — takty od 132 do 144 oraz tenoru — takty od 131 do 144.

²³ Ibidem, s. 76.

²⁴ Ibidem, s. 19.

Cyfra 7 — święta liczba, której przypisuje się wiele znaczeń, m.in. stworzenie świata (Bóg stworzył świat w ciągu sześciu dni, a siódmego dnia odpoczywał), liczba tzw. mów Jezusa na krzyżu itp.

Liczba 7 występuje w części:

2d, kiedy solo sopranowe przy swoim pierwszym wejściu w różnych wariacjach siedmiokrotnie powtarza tekst „Ja, komm, Herr Jesu, komm” — takty od 145 do 154.

Należy mieć świadomość, że powtórzenia poszczególnych fragmentów tekstu, które wywołują skojarzenia z użyciem określonej symboliki liczb, nie wyczerpują ich interpretacji. Są one jednak dowodem na to, że Jan Sebastian Bach już w swojej wczesnej kantacie potrafił pracować z tekstem w bardzo przemyślany i świadomy sposób. Dzięki temu udało mu się wyrazić i podkreślić nie tylko warstwę tekstową, lecz — za pomocą środków muzycznych — uzyskać wyjątkowy efekt emocjonalny, dzięki któremu zajmuje ona szczególne miejsce wśród napisanych przez niego kantat sakralnych.

Symbol liczby w instrumentacji

Symbolika liczb w instrumentacji pojawia się na dwóch płaszczyznach:

- w ritornelach instrumentalnych (wstawkach),
- w partiach śpiewanych.

Ritornele instrumentalne

W ritornelach instrumentalnych po raz pierwszy druga wiola da gamba dołącza do basowej linii *bassa continuo* w części 2b — początek, takty 48 i 49. W ten sposób w warstwie instrumentacyjnej pojawia się wrażenie konstrukcji trójgłosowej — symbol Trójcy Świętej, ponieważ obydwie flety proste występują w unisono, co przychodzi na myśl Unitas symbolizujące Boga. W symbolicznym użyciu instrumentów można dostrzec świadomą intencję kompozytora w kontekście następującego tekstu: „Ach, Herr, Herr, lehre uns bedenken”. Ten sam zabieg został wykorzystany w kolejnym ritornelu w taktach 52 i 53, oraz — za każdym razem — w dwutaktowym odstępnie do końca śpiewanego tekstu. Na tej zasadzie zbudowany jest również cały końcowy ritornel w łagodnie zmodyfikowanej formie — takty od 66 do 70.

Obydwie wioly da gamba w interwale czystej oktawy przejmują funkcję linii melodycznej *bassa continuo* wyłącznie w krótkich fragmentach ritorneli instrumentalnych w części 4 — takty 8/9 [7], 11/12, 14/15, 16/17 oraz 18/19. We

wszystkich przypadkach chodzi o powtórne symboliczne zaakcentowanie trójgłosu instrumentalnego symbolizującego Trójkę Świętą. Jeśli jednak wyrazimy liczbowo względną wysokość interwału oktawy, w jakiej poruszają się obydwie wiole da gamba ułamkiem 2: 1, którego współczynnik to 2, to okaże się, że odległość interwałowa obydwu wiol da gamba w symbolice liczb jest przypisana Jezusowi Chrystusowi, czyli liczbie 2.

Przykład 6. J.S. Bach: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)* BWV 106, numer 2d, takty 16—18

16

gött - lich Kraft macht

gött - lich Kraft macht

gött - lich Kraft macht

gött - lich Kraft macht

Fragmenty śpiewne

W częściach śpiewnych druga wiola da gamba przyłącza się do linii basowej *bassa continua* już we wspomnianej części 2*b*. W ten sposób w trakcie wykonywania tekstu „Ach, Herr, Herr, lehre uns bedenken” w tle pojawia się wrażenie instrumentalnego trójgłosu. Podobny efekt kompozytor osiągnął również w części 2*d*, począwszy od taktu 150, tekst śpiewany solo sopranowym „ja, ja, Herr Jesu, komm”, przy jego dwukrotnym powtórzeniu i w kolejnym ritornelu, na takcie 156 kończąc. Symboliczne znaczenie mają również pauzy instrumentów w 154 takcie, dzięki którym przy słowie Jesu — Jezus powstaje dwugłos symbolizujący Jezusa Chrystusa.

Przykład 7. J.S. B a c h: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*
 BWV 106, część 2d, takty 150—155.

150

komm, Herr Je - su, ja, ja, ja, ja, Herr Je - su, komm, ja,

153

ja, ja, komm, Herr Je - su, komm, Herr Je - su, komm!

Zabieg ten został zastosowany również w taktach 165—167 oraz 179—183. We wszystkich przypadkach mowa o podobnej strategii kompozytorskiej mającej na celu podkreślenie znaczenia trójgłosu instrumentalnego w kontekście śpiewanego tekstu²⁵.

²⁵ Tekst artykułu przetłumaczyła Izabella Zajac.

Karol Medňanský

**The Meaning of Numbers in *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*
(*Actus tragicus*) BWV 106 Cantata by Johann Sebastian Bach**

S u m m a r y

The aim of the article is to illustrate the meaning and function of numbers in compositions by Johann Sebastian Bach, on the basis of *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (*Actus tragicus*) BWV 106 cantata. Though only one field where the numbers occur and one particular vocal piece have been selected as subjects to analysis, many conclusions applying generally to the whole preserved legacy of the great Leipzig cantor can be drawn. With regard to the symbolics of numbers used, one basic question arises: whom were they addressed to? The answer is quite unambiguous — to the performer. They are almost entirely meaningless to the listener, and they cannot be detected during listening. The performer, however, deciphering numeric symbols acquires additional knowledge which helps him/her convey the composer's intentions more consistently and gain more complex perception of the musical work, on the basis of which he/she develops his/her own interpretation of it. The author of the present study can confirm that with his own interpretative experiences, as it was often the focus on particular numeric symbols that helped him solve the basic issues and problems of interpretative-philosophical nature. It is worth noting, however, that the meaning of numeric symbols should not be overrated and uncritically emphasised.

Key words: Johann Sebastian Bach, baroque, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* cantata, formal analysis, symbolics of numbers

Karol Medňanský

**La signification des nombres dans la cantate de Jean-Sébastien Bach
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (*Actus tragicus*) BWV 106**

R é s u m é

L'objectif de l'article est de présenter la signification et le rôle des nombres dans l'oeuvre de Jean-Sébastien Bach à l'exemple de la cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (*Actus tragicus*) BWV 106. Bien que l'auteur ait choisi pour l'analyse un seul champ où les nombres apparaissent et une oeuvre concrète, on peut tirer de nombreuses conclusions qui s'étalent sur le reste de l'héritage du grand compositeur de Leipzig. Compte tenu de la symbolique des nombres, une question primordiale se pose : à qui étaient-ils destinés ? La réponse est presque évidente — à l'exécuteur. Ils ne possèdent aucune impotence pour l'auditeur, il est impossible de les saisir en écoutant l'oeuvre. Pourtant l'exécuteur, en déchiffrant des symboles numériques, obtient un savoir supplémentaire, qui l'aide à rendre de manière plus conséquente les intentions du compositeur ; il gagne un regard plus complexe sur l'oeuvre ce qui lui permet de bâtir sa propre interprétation. L'auteur de l'article peut le confirmer en s'appuyant sur ses propres expériences pluriannuelles, quand la concentration sur certains symboles numériques l'a aidé à résoudre des questions primordiales et des problèmes de nature interprétative et philosophique. Il vaut pourtant de noter qu'on ne peut pas surestimer la signification des symboles numériques et aveuglement accentuer leur importance.

Mots-clés : Jean-Sébastien Bach, baroque, cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, analyse formelle, la symbolique des nombres