

„Was willst du dich betrüben” BWV 107

Kantatę „Was willst du dich betrüben” (BWV 107) skomponował Bach w Lipsku na siódmą niedzielę po Trójcy Św. roku 1724, która wówczas przypadała 23 lipca. Dzieło powstało podczas drugiego roku urzędowania Jana Sebastiana na stanowisku kantora w kościele św. Tomasza i należy do tzw. „rocznika chorałowego”. Podążając za postanowieniem ówczesnych władz kościelnych miasta Lipska, by w roku liturgicznym 1724/25 kazania wygłaszane z ambon głównych świątyń miasta stanowiły wykładnię tekstów chorałów protestanckich, Bach postanowił w ten sam sposób zintegrować swoje dzieła kantatowe z tego samego czasu. Wszystkie kantaty religijne rocznika zwanego „chorałowym” łączy zatem idea oparcia ich na tekstach pieśni kościelnych i zasada wykorzystania melodii chorałowych jako podstawy kompozycji muzycznej. Dlatego też kantata BWV 107 w całości bazuje na tekście siedmiu zwrotek chorału Was willst du dich betrüben, o meine liebe Seel z roku 1630, autorstwa jednego z najważniejszych śląskich poetów religijnych w XVII wieku – Johanna Heermanna (1585-1647), pochodzącego z Rudnej koło Głogowa.

Ponieważ teksty kantat stanowią winny komentarz do czytań danej niedzieli lub święta, dobór chorałów, które miały być podstawą lipskich kazań roku liturgicznego 1724/25 (w tym kazań muzycznych, a takimi przecież były kantaty) musiał być bardzo precyzyjny, po to m.in., by ich treść sama z siebie stanowiła pomoc w egzegezie prezentowanych wcześniej wyjątków z Pisma Św. Owej niedzieli 23 lipca roku 1724 słuchano w kościołach Lipska następujących fragmentów z Nowego Testamentu: ustęp z Listu do Rzymian (6, 19-23) „Zapłatę bowiem za grzech stanowi śmierć, darem zaś Boga jest życie wieczne” i z Ewangelii wg św. Marka (8, 1-9) o nakarmieniu 4000 głodnych. W kontekście czytań siódmej niedzieli po Trójcy św., w szczególności zaś wobec treści Ewangelii Markowej o cudownym rozmnożeniu chleba i ryb, luterkańscy interpretatorzy tej perykopy z czasów Bacha uwypuklali motyw smutku i podejrzenia o porzucenie przez Boga jego wyznawców. Miało się to wyrażać przede wszystkim w troskliwym, ale też pełnym niewiary pytaniu uczniów o to, w jaki sposób zebrane na pustyni tłumy nakarmić siedmioma ledwie bochenkami i resztkami ryb. Odpowiedź na to daje tymczasem pierwsza strofa chorału Heermanna: „Po cóż byś się trapić miała, duszo moja zatroskana? Wszak wystarczy, byś kochała Emmanuela, swego Pana! Jemu co dzień ufać trzeba, On ci zawsze dopomoże...” Tekst chorału Heermanna stanowiącego podstawę libretta BWV 107 mówi przede wszystkim o ufności w Bogu w obliczu zagrożeń prowokowanych przez siły zła, w chwili słabości i zwątpienia. Traktuje o zaufaniu i wierze, które stanowią winny jedyną reakcję każdego chrześcijanina – *reactio hominis* na przesłanie wynikające wprost ze słów Ewangelii.

Chorał użyty w BWV 107 pochodzi z kolekcji poetyckiej, którą Heermann opublikował w 1630 r. pod tytułem „Devoti musica cordis”. Bach dał oprawę dźwiękową wszystkim zwrotkom rzeczonyj pieśni, nie naruszając w jej tekście nawet przecinka. BWV 107 to zatem typowa kantata per omnes versus, w starym jeszcze stylu, bez operowych w charakterze arii i recytatywów, także bez żadnych odniesień do kontekstów świeckich. Pozostawienie chorału w sposób dosłowny, niezmieniony, w czasach Bacha było jednak działaniem postrzeganym jako staromodne i zaobserwować je można jeszcze tylko w dwóch innych kantatach mistrza: w jednej z najwcześniejszych kompozycji tego typu – *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4) i w kantacie z roku 1726 *Gelobet sei der Herr, mein Gott* (BWV 129). W innych tzw. kantatach chorałowych teksty pierwotne pieśni religijnych stanowiły na ogół tylko podstawę ustępów początkowych i końcowych, natomiast w częściach środkowych libreciści posługiwali się już parafrazami i swobodnymi przeróbkami chorałowego oryginału.

Ustęp początkowy BWV 107 to od strony formalnej swoista fantazja chorałowa (na wzór organowych fantazji chorałowych Bacha). Chór wyśpiewuje tu tekst pierwszej zwrotki chorału, a jego melodia służąca za *cantus firmus*, realizowana jest przez głos sopranowy. Wprawdzie partia chóru utrzymana jest w prostej i ascetycznej fakturze homofonicznej (jako tzw. *Cantionalsatz*), ale przeciwstawił ją Bach bogatemu i barwnemu akompaniamentowi orkiestry. Część druga to recytatyw, w którym głosowi basowemu towarzyszy zespół basso continuo i obój d'amore. Z tekstu drugiej zwrotki chorału Bach uwypuklił w owym recytatywie słowo „Freude”, podkreślając jego znaczenie długim melizmatem tak, by nie pozostawić najmniejszych wątpliwości w słuchaczu, że nagrodą za ufność okazaną Bogu będzie radość, zarówno ta doczesna, jak i wieczna. Po recytatywie następują cztery arie.

Każda z nich jest dwuczęściowa, stosownie do budowy tekstu poetyckiego. Kompozytor różnicował je między sobą obsadą, tonacjami, tempem i afektem.

Szczególnie na wyobraźnię słuchacza wydaje się oddziaływać aria tenorowa „Wenn auch gleich aus der Höllen der Satan wollte sich dir selbst entgegenstellen” („Choćby nawet Szatan przybył sam na ziemię przybył z otchłani i próbował cię znów omamić”). To szczególny fragment dzieła, w którym partii solisty Bach przeciwstawił tylko zespół basso continuo, zdominowany zresztą przez organy. I właśnie w tym specyficznym akompaniamencie zawiera się muzyczny obraz uporu, z jakim Szatan walczy o rząd dusz. Jego wściekłość odmalowują zarówno koślawe figury basu, poszarpana melodyka w partii solisty, niestabilność tonalna, ale też długie melizmaty na słowie „toben” („burzyć się”). Bach wykorzystał tu efekt tzw. „ciężkiego rytmu trójdzielnego” (3/4), opisywanego przez teoretyków muzyki jego czasów jako szczególnie przydatnego do odmalowania emocji i uczuć gwałtownych, do wyrażenia przerażenia i obawy, co wspomagać miało rozdrobnienie rytmu umożliwiające częste i nietypowe zmiany harmoniczne.

Szymon Paczkowski