

„Unser Mund sei voll Lachens” BWV 110

Kantata BWV 110 „Unser Mund sei voll Lachens” należy do trzeciego rocznika utworów w tym gatunku, które Bach skomponował dla Lipska. Dzieło przeznaczone było na Boże Narodzenie roku 1725 i wykonane po raz pierwszy 25 grudnia w kościele św. Mikołaja podczas porannego nabożeństwa. Tego dnia lipszczanie usłyszeć mogli tę samą kantatę po raz drugi podczas popołudniowych nieszporów w kościele św. Tomasza. Tekst dzieła pochodzi ze zbioru poetyckiego *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* z roku 1711 autorstwa nadwornego wówczas poety i kaznodziei dworu w Darmstadt – Georga Christiana Lehmsa. Jego wiersze musiały w jakiś szczególny sposób poruszyć wyobraźnię Bacha, gdyż sięgał po nie jeszcze przez najbliższe tygodnie i skomponował do nich muzykę znaną z kantat BWV 57, 151, 16, 32, 13, 170 i 35.

Charakterystyczne dla trzeciego rocznika lipskich kantat Bacha jest to, że kompozytor chętnie wykorzystywał w nich fragmenty swoich wcześniejszych utworów instrumentalnych, głównie z czasów pobytu w Köthen, przerabiając je na sinfonie wykonywane na początku kantat, albo integrując je z warstwą chóralną ustępów początkowych. Tak właśnie dzieje się w przypadku kantaty *Unser Mund sei voll Lachens*, w której części pierwszej Bach mistrzowsko zintegrował muzykę znaną z *Ouverture* – ustępu rozpoczynającego *Suitę orkiestrową D-dur BWV 1069*, z dokomponowaną do niej zupełnie nową partią chóralną.

Kantata składa się z siedmiu fragmentów, które ze względu na swój przekaz teologiczny układają się w symetryczną konstrukcję intelektualną i formę poetycką. Co oczywiste, ze względu na okoliczność świąteczną, również w nawiązaniu do czytania z Ewangelii wg św. Łukasza (2, 1-14) o narodzeniu Chrystusa, w centrum kantaty pozostaje tematyka wcielenia i przyjścia Jezusa na świat. Tekst części pierwszej o „ustach naszych pełnych śmiechu” to cytat z Psalmu 126 (wiersze 2-3), za pomocą którego librecista dał wyraz radości z odmiany losu, jaka staje się udziałem ludzkości w wyniku zesłania Zbawiciela, a w konsekwencji tego – uwolnienia człowieka z okowów grzechu i śmierci. Tak samo wielką była radość Izraelitów wyrażana w Psalmie 126, gdy powrócili z niewoli babilońskiej. Powiązanie przez Bacha słów Psalmu 126 z majestatycznym brzmieniem uwertury francuskiej ma swój głęboki i symboliczny sens. Ze względu bowiem na jednoznaczne skojarzenie z ceremoniałem dworu Ludwika XIV uwertura francuska stała się tu swoistą muzyczną metaforą nadejścia Chrystusa-Króla. Również w następującej potem arii tenorowej z dwoma koncertującymi fletami zawołanie „und bedenkt, was Gott getan!” („pomyślcie, co uczynił Pan”) stanowi nawiązanie do Psalmu 126 i nawołanie, by rozważać o „wielkich rzeczach, których dokonał z nami Pan”. Tekst arii stanowi pouczenie, że nie ma prawdziwej pobożności i pełnej radości bez refleksji nad cudem i skutkami Narodzenia Pańskiego. Kameralny charakter arii kontrastuje z uroczystym i olśniewającym brzmieniem chóru początkowego. Można odnieść wrażenie, że w ten sposób Bach muzycznie podkreślił fakt, że oto Król prawdziwy przyszedł na świat jako człowiek ubogi i posłany przede wszystkim do świata biednych i poniżonych. Tekst krótkiego, pięciotaktowego recytatywu (część 3) to z kolei cytat z Księgi Jeremiasza (10, 6) „Tobie nikt nie dorówna, Panie! Jesteś wielki i wielkie jest w mocy Twoje imię!” Bas wyśpiewuje tu przy akordowym akompaniamencie skrzypiec prostą naukę płynącą z pierwszego przykazania. Właściwą odpowiedzią na katechezę z części trzeciej kantaty są z kolei słowa recytatywu w części piątej, będące pochwałą wyśpiewywaną Panu przez zastępy anielskie, tak jak zrelacjonował to św. Łukasz we fragmencie Ewangelii czytanej w Boże Narodzenie „Chwała

na wysokości Bogu, a na ziemi pokój ludziom, w których ma upodobanie". Owa piąta część kantaty bazuje na muzyce części „Virga Jesse floruit” z Bachowskiego Magnificat BWV 243a. Zaskakująco spokojnie i błogo wyśpiewywana jest tu chwała Pana: oto w metrum 12/8 odpowiadającym w muzyce baroku temu, co pastoralne i arkadyjskie, tenor i sopran, jakby z niebiańskich łąk i pastwisk opisanych w Psalmie 23, z dziecięcą niemal ufnością wyrażają wdzięczność za Jego opiekę.

Centralnym w swojej teologicznej wymowie momentem dzieła wydaje się ustęp środkowy (część czwarta) – aria altowa, w której pada odpowiedź na pytanie, kim jest właściwie człowiek, że dostąpił łaski zbawienia. Ów „robak, skazany na zatracenie” – jak librecista nazwał zwykłego śmiertelnika, cytując Psalm 22 (wersze 7-8) – jest wszak dzieckiem Bożym, umiłowanym przez Ojca, tak jak jego Syn. Wszyscy bowiem z Bożej tylko miłości stają się – jak napisane w Liście do Rzymian (8, 16-17) – „dziedzicami Bożymi, współdziedzicami Chrystusa, jeśli tylko razem z nim cierpimy”. Ową „miłość, z której człowiek dzieckiem Boga i jego dziedzicem” się staje symbolizuje w muzyce altowej arii obój miłosny (d'amore).

Wszystko to wystarczy zatem, by zbudzić się w środku owej niezwyklej bożonarodzeniowej nocy na dźwięk trąbki z basowej arii (część 6) i z wdzięczności, przy akompaniamencie pełnej orkiestry wesoło wyśpiewywać Panu pieśń chwały i wdzięczności, wykrzykując dalej radosne „Alleluja”, którym rozpoczyna się ostatnia zwrotka chorału Kaspara Fügera Starszego (1521-1592), wykorzystana jako podstawa zakończenia Bachowskiej kantaty BWV 110.

Szymon Paczkowski