

„Liebster Immanuel, Herzog der Frommen” BWV 123

Bachowska kantata „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen” powstała w związku ze świętem Objawienia Pańskiego 6 stycznia roku 1725. Utwór wykonano podczas porannego nabożeństwa w lipskim kościele św. Tomasza. Wierni zgromadzeni w świątyni w ramach liturgii czytań wysłuchali wtedy fragmentu z Księgi Izajasza (60,1-6) o nadejściu światła i chwały Pańskiej oraz ustępu z Ewangelii Mateuszowej (2,1-12) o mędrcach ze Wschodu. Dzieło (podobnie jak BWV 133) należało do drugiego rocznika Bachowskich kantat pisanych dla Lipska, zwanego „chorałowym”. Idea łącząca wszystkie utwory tego cyklu polegała na tym, że przez 12 miesięcy Bach komponował kantaty, których libretta opierały się w całości na wybranych tekstach pieśni kościoła luterańskiego. Tak więc i warstwa poetycka BWV 123, której twórca pozostaje nieznany, bazuje zasadniczo na słowach i melodii chorału „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen” („Emanuelu najukochańszy, księżę pobożnych”) z roku 1679, autorstwa prawnika i zaangażowanego religijnie poety Ahasverusa Fritscha (1629-1701). Ów chorał kumuluje w sobie liczne odniesienia biblijne dotyczące tematu miłości do Jezusa. Punktem nawiązania do tematyki bożonarodzeniowej (święto Trzech Króli symbolicznie zamyka okres bożonarodzeniowy w kalendarzu liturgicznym kościołów katolickiego i luterańskiego) jest natomiast wezwanie na początku pieśni imienia Immanuel (Emanuel – Bóg z nami), który – w nawiązaniu do prorocstwa Izajasza – przybywa na ziemię jako księżę Izraela, księżę pokoju, księżę sprawiedliwych i pobożnych, ale w połączeniu ze słowami „Du, meiner Seelen Heil” („Duszy mej zbawienie”) bez wątpienia staje się „tym, który wszystko i przez wszystko do chwały doprowadza”, jak św. Paweł napisał w Liście do Hebrajczyków (2, 10). Ten Emanuel, księżę, jest też nazwany w kantacie Bacha „skarbem największym”, jest wreszcie tą samą nadzieją, którą w innych dziełach lipskiego kantora uosabia też „bohater z Judy” („der Held aus Juda”).

W kantacie „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen” autor libretta przejął niemal bez zmian zwrotki pierwszą i ostatnią pieśni Fritscha (jako części pierwszą i ostatnią w dziele), a w pozostałych ustępach BWV 123 tekst stanowi już tylko swobodną parafrazę słów chorału. Libretto BWV 133 pozornie wydaje się nie nawiązywać do czytań na święto Objawienia Pańskiego, ale przecież już w samych tylko słowach, w których Jezus zostaje nazwany tym, który przynosi „światło i zbawienie” („Heil und Licht” – aria nr 3) odczytywać należy bezpośrednią inspirację Księgą Izajasza. Z kolei słowa o „wrogach piekielnych” (der Höllenfeind” – recytatyw nr 4), o śmierci i pożogach wokół (aria nr 3), o lekceważeniu przez świat, o samotności i biedzie (aria nr 5), to nic innego, jak nawiązanie do historii rzezi niewinątek w Betlejem opisanej w Ewangelii Mateuszowej (2, 16-18).

Osobliwością chóru wstępnego w kantacie BWV 123 wydaje się przekształcenie przez Bacha miary 3/4 obecnej w oryginalnej melodii pieśni, tak jak opublikowano ją m.in. w śpiewnikach luterańskich drukowanych w Darmstadt w roku 1698 i w Gotha w roku 1715 na metrum 9/8. W opisie tej pieśni, zawartym w przedmowie do kolekcji chorałów *Psalmodia sacra, oder Andächtige und schöne Gesänge* niejakiego Christiana Witta (1660-1717), kompozytora i kapelmistrza działającego na dworze księżęcym w Gotha, czytamy m.in., że jej melodia formalnie jest sarabandą. Kompozytorzy epoki baroku chętnie wykorzystywali taneczny model sarabandy w muzyce towarzyszącej tekstom dotyczącym śmierci, snu (traktowanego jako metafora śmierci), albo życia wiecznego. Bach jednak przerobił ową oryginalną sarabandę na pastorałe, wysyłając w ten sposób swoim słuchaczom optymistyczny komunikat: oto przybycie Emanuela – Chrystusa, księcia pokoju, zwiastuje ludziom przyszłe zbawienie, daje nadzieję dostąpienia raju każdemu, kto w Jezusa uwierzy i kto będzie wzywał Jego imienia w chwili potrzeby. Stąd też końcowy wiersz pierwszej zwrotki pieśni znajduje w opracowaniu Bacha szczególne podkreślenie: słowo „trwać” w zdaniu „in meinem Jesu stets behalt” („w Jezusie na zawsze trwać”) towarzyszy długa nuta. Była to zresztą dla Bacha typowa maniera kompozytorska, by odpowiednio długimi dźwiękami lub melizmatami wyróżniać w opracowaniu muzycznym te słowa kluczowe i te sformułowania, których sens odnosił się do trwania, stałości, wieczności itp., jak później m.in. w arii basowej nr 5, gdy mowa jest o obietnicy trwania Jezusa przy każdym, kto w niego nie zwątpi na słowach „bleibet allezeit” („pozostanie na zawsze”). Muzyczne malarstwo, tak typowe i konwencjonalne dla kompozytorów baroku, w muzyce wokalne Bacha – chociaż powszechne w tamtej epoce – nigdy

jednak nie okazuje się infantylne. Wręcz przeciwnie, sposób dźwiękowej ilustracji tekstu poetyckiego to dla kompozytora droga do przedstawienia własnej, swoiście muzycznej teologii. Dlatego też gdy mowa jest o „krzyżowych mękach” lub „gorzkich udrękach” czy „samotności i biedzie” („harte Kreuzreise”, „bittre Speise”, „betrübte Einsamkeit”), Bach nie zawaha się użyć wyrazistej chromatyki, odważnych modulacji, skoków o interwały zwiększone i zmniejszone. Słowem, uczyni wszystko, by warstwa dźwiękowa w słuchaczu od razu wywoływała emocje adekwatne do tego, o czym roztrząsa w danym momencie libretto.

Na swój sposób nietypowa wydaje się Bachowska wersja chorału kończącego kantatę. To bodaj jedyny przypadek w zachowanej twórczości mistrza, gdy tekst pieśni religijnej odwzorował, stosując taneczny model francuskiego kuranta.

Szymon Paczkowski