

„Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott” BWV 127

Kantatę „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott” (BWV 127) skomponował Bach z przeznaczeniem na niedzielę Estomihi (ostatnią przed Wielkim Postem), 11 lutego roku 1725. Osobiście też zadyrygował jej wykonaniem podczas porannego nabożeństwa w lipskim kościele św. Mikołaja. Utwór powstał w drugim roku urzędowania Bacha na stanowisku kantora kościoła św. Tomasza i należy do tzw. „rocznika chorałowego”. Tym mianem zwykło się określać kolekcję kantat napisanych przez Bacha na kolejne niedziele i święta roku liturgicznego 1724/25, a ideą jednoczącą dla całego cyklu było to, że ich libretta stanowiły muzyczny komentarz nie tyle do czytań z Pisma św., ile do kazań głoszonych owego roku w dwóch głównych świątyniach Lipska. Zgodnie z zaleceniem lipskiego konsystorza homilie wtedy wygłaszane miały służyć objaśnieniu tekstów najważniejszych chorałów protestanckich. Stąd też libretta Bachowskich kantat z tego czasu za podstawę miały słowa tych samych chorałów, których sens i przesłanie rozważano z ambony. Bachowi nie chodziło przy tym wyłącznie o zwykłe przytoczenie melodii i wierszy danego chorału (takie znajdowały się przecież niemal w każdej jego kantacie religijnej), ale o jego wzbogacone opracowanie dźwiękowe i pogłębiony muzyczny komentarz. Libretta do większości, a może nawet wszystkich tzw. kantat chorałowych Bacha wyszły zapewne spod pióra jednego autora. Wedle najnowszych hipotez był nim Andreas Stübel, emerytowany prorektor Szkoły św. Tomasza. To jego nagła śmierć na początku 1725 roku mogła być przyczyną przedwczesnego zamknięcia cyklu kantatą *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1.

W przypadku BWV 127 podstawą libretta był stary w czasach Bacha, ośmioletni chorał pogrzebowy do wiersza Paula Ebera (1511-1569) – kaznodziei zaangażowanego silnie w Reformację, ucznia Filipa Melanchtona i następcy tegoż jako profesora teologii Uniwersytetu w Wittenberdze. Oryginalny tekst Ebera w Bachowskiej kantacie uległ dosyć silnym przeróbkom. Dosłownie przytoczone zostały tylko zwrotki pierwsza i ósma (jako chóry wstępny i końcowy w kantacie), pozostałe zaś – po odpowiednich skrótach i przeformułowaniach – uzyskały kształt recytatywów i arii. Co ważne, chorał Ebera doskonale wpisywał się w kontekst czytań niedzieli Estomihi roku 1725: I. Listu do Koryntian (13, 1-13) – ustępu o miłości jako największym darze od Boga oraz Ewangelii wg św. Łukasza (18,31-43) – zapowiedzi Męki Pańskiej i historii przywrócenia wzroku ślepemu. W pieśni Ebera bowiem droga Jezusa do Jerozolimy (w nawiązaniu do słów z Łukasze Ewangelii „Oto idziemy do Jerozolimy i wszystko, co napisali prorocy wypełni się Synem Człowieczym”) przedstawiona została jako wzorzec wędrówki życiowej każdego chrześcijanina, od narodzin aż do śmierci. Natomiast zawołanie w ostatnim wierszu pierwszej zwrotki chorału (u Bacha I. części kantaty) *Du wollst mir Sünder gnädig sein* (Zechciej być miłościw mnie grzesznemu) – zasadniczo stanowi powtórzenie prośby niewidomego z Łukasze Ewangelii: „Synu Dawidowy, zmiłuj się nade mną”. Librecista kantaty Bacha zmienił jednak nieco teologiczne akcenty obecne w szesnastowiecznej pieśni. Z całej jej dydaktyki wyłuskał bowiem i wysunął na plan pierwszy kwestię indywidualnego dążenia do zbawienia oraz uwypuklił wątek eschatologiczny. Kantata zasadniczo dotyczy więc tematu otuchy i pocieszenia w godzinie śmierci (części 2 i 3) oraz wskazuje na orędowniczą pomoc Jezusa w dniu Sądu Ostatecznego (część 4).

Żadnemu z ustępów tej cudownej kompozycji nie sposób odmówić brzmieniowej atrakcyjności i bogactwa muzycznej wyobraźni. Już w samym tylko chórze początkowym da się usłyszeć (albo wyczytać w partyturze dzieła) kilka elementów pogłębiających odczytanie chorałowego tekstu. Pieśń *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* śpiewana była przez luteran do melodii autorstwa Loysa Bourgeois znanego ze słynnego *Psałterza Genewskiego*. Ta właśnie melodia rozlega się w dziele Bacha jako tzw. *cantus firmus* już w instrumentalnym wstępie do chóru początkowego, raz w całej okazałości, innym razem tylko wybrane jej motywy, w augmentacjach i dyminucjach, naprzemiennie w głosach orkiestrowych i chóralnych. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego (pomijając fakt oczywistego dla Bacha, a dla innych nieosiągalnego mistrzostwa konstrukcji formy), gdyby nie to, że kompozytor jako dodatkową melodię wiodącą wprowadził dźwięki rozpoznawalnej powszechnie w jego czasach pieśni pasyjnej *Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser* (Chryste, Baranku Boży, który dźwigasz grzechy świata, zmiłuj się nad nami). Można to odczytać jako rodzaj muzycznej zapowiedzi czasu Wielkiego Postu. Po niedzieli Estomihi na 40 dni milkła w kościołach Lipska wszelka

muzyka, by zabrzmieć dopiero w Wielki Piątek w dźwiękowych opracowaniach historii Męki Pańskiej. Na Wielki Piątek roku 1725 Bach przygotowywał tymczasem drugą wersję swojej Pasji Janowej (BWV 245), która kończyła się właśnie opracowaniem chorału *Christe, du Lamm Gottes*. nadzwyczajnego (pomijając fakt oczywistego dla Bacha, a dla innych nieosiągalnego mistrzostwa konstrukcji formy), gdyby nie to, że kompozytor jako dodatkową melodię wiodącą wprowadził dźwięki rozpoznawalnej powszechnie w jego czasach pieśni pasyjnej *Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser* (Chryste, Baranku Boży, który dźwigasz grzechy świata, zmiłuj się nad nami). Można to odczytać jako rodzaj muzycznej zapowiedzi czasu Wielkiego Postu. Po niedzieli Estomihi na 40 dni milkła w kościołach Lipska wszelka muzyka, by zabrzmieć dopiero w Wielki Piątek w dźwiękowych opracowaniach historii Męki Pańskiej. Na Wielki Piątek roku 1725 Bach przygotowywał tymczasem drugą wersję swojej Pasji Janowej (BWV 245), która kończyła się właśnie opracowaniem chorału *Christe, du Lamm Gottes*.

Do najbardziej poruszających ustępów całej kantaty BWV 127 należy bez wątpienia jej część trzecia – sopranowa aria „*Die Seele ruht in Jesu Händen*” (Dusza spoczywa w rękach Jezusa). Sopran tradycyjnie symbolizuje w kantatach Bacha duszę wierzącą, bez końca mu ufającą i oddaną. Nie dziw więc, że i tu dochodzi do głosu, skoro w słowach „*Ich bin zum Sterben unerschrocken, weil mich mein Jesus wieder weckt*” (Zgonem nie jestem przerażony, bo mnie mój Jezus znów obudzi) wyraża nie tylko akceptację śmierci, ale wręcz tęskne na nią oczekiwanie i związane z tym pragnienie rychłego ujrzenia oblicza Pana. Dźwiękowe opracowanie całego ustępu jest hipnotyczne. Oto flety proste i smyczki towarzyszące soliście nieustannie powtarzają staccato jeden akord, imitując tykanie zegara i sugerując w ten sposób nadejście upragnionej godziny śmierci. W rzeczywistości Bach zastosował tu rozwiązanie wypróbowane w innych jego kantatach, w których podmiot liryczny zmęczony udrękami doczesności, uspokojony i pocieszony, w radosnym oczekiwaniu na przejście do lepszego świata wzywa przybycia owej „ostatniej godziny” (np. w kantacie BWV 8 *Liebster Gott, wenn werd ich sterben*, czy BWV 161 *Komm, du süße Todesstunde*). Stąd też kluczowym dla całej arii jest zawołanie „*Ach ruft mich bald, ihr Sterbenglocken*” (Ach wołajcie mnie zatem dzwony śmierci) w środku całego ustępu.

W kontraście do powyższego fragmentu pozostaje część czwarta kantaty – recytatyw i arioso „*Wenn einstens die Posaunen schallen*” (Gdy wreszcie puzony zabrzmia). To dla odmiany dźwiękowa wizja Sądu Ostatecznego, na przemian przerażająca i radosna. Trąbka zapowiada bliski koniec świata, tremola orkiestrowe ilustrują zapaść całego uniwersum, ale kończące arioso słowa samego Chrystusa (stąd głos basowy) „*Nur halte dich, mein Kind, an mich: ich breche mit starker und helfender Hand des Todes gewaltig geschlossenes Band*” (Jeno przy mnie trwaj, dziecko moje: to ja ręką mocną i pomocną zerwę śmierci pęta) przypominają o zwycięstwie, które On już odniósł nad śmiercią w dniu Zmartwychwstania.

Szymon Paczkowski