

„Wachet auf, ruft uns die Stimme” BWV 140

Kantata „Wachet auf, ruft uns die Stimme” (BWV 140) to jedno z najbardziej znanych i rozpoznawalnych dzieł Bacha w tym gatunku. Wielu traktuje ten utwór jako emblematyczny dla Bachowskiego luteranizmu z powodu wykorzystania jako podstawy tekstowej i melodycznej chorału Philippa Nicolaia z roku 1599, od którego kantata wzięła swój tytuł. Pieśń ta – o szczególnym znaczeniu dla protestantów – należy do podstawowego repertuaru śpiewów kościoła ewangelickiego na ostatnią niedzielę roku kościelnego i na czas Adwentu. Tradycyjnie jednym z tematów rozważanych w ostatnią niedzielę roku kościelnego jest oczekiwanie na Sąd Ostateczny w nawiązaniu do Ewangelii wg św. Mateusza (24, 37-71), albo przypowieść o pannach mądrych i głupich również z Ewangelii Mateuszowej (25, 1-13) w kontekście zapowiedzi powtórnego przybycia Chrystusa a wraz z Nim nadejścia Królestwa Niebieskiego. I właśnie tematyki czuwania godziny nadejścia biblijnego Oblubieńca oraz nasłuchiwania Jego głosu w nawiązaniu do proroctwa Izajasza (52, 8), dotyczy Bachowska kantata „Wachet auf, ruft uns die Stimme” (BWV 140).

Kompozycja ta swoją szczególną sławę zawdzięcza ustępowi czwartemu, w którym chóralny głos tenorowy wyśpiewuje drugą zwrotkę chorału na tle wyrafinowanego w swoim pięknie akompaniamentu orkiestrowego. Fragment ten jest powszechnie znany słuchaczom nawet słabiej zorientowanym w twórczości Bacha z powodu popularności jego transkrypcji organowej zawartej w cyklu tzw. „Chorałów Schüblerowskich” (jako BWV 645). Samo dzieło powstało w roku 1731 z przeznaczeniem na 27 niedzielę po Trójcy Św., wtedy – ostatnią niedzielę roku kościelnego, przypadającą 25 listopada. Swoją kantatę Bach zaprezentował podczas nabożeństwa porannego w kościele św. Mikołaja. Kazanie komentujące niedzielną perykopę wygłosił diakon od św. Tomasza – Christian Weise. Dodać trzeba, że za czasów kantoratu Bacha w Lipsku, 27 niedziela po Trójcy Św. wypadła tylko dwukrotnie: właśnie w roku 1731 oraz 11 lat później – w roku 1742.

Chorał „Wachet auf, ruft uns die Stimme” w swojej warstwie tekstowej stanowi kompilację kilku wątków biblijnych, z których najważniejszy wydaje się motyw oblubieńca przychodzącego do swej oblubienicy z Salomonowej „Pieśni nad Pieśniami”. Łączy się on z zapowiedzią przybycia Pana w środku nocy, kiedy wszyscy śpią, tak jak napisano m.in. w Księdze Wyjścia (12, 29) czy w 1. Liście do Tesaloniczan (5, 2). Wtedy to rozlegnie się głos, jak w Liście do Efezjan (5, 14): „Obudź się, który śpisz, i powstań z martwych, a zajaśnieje ci Chrystus!”

Od strony formalnej kantata BWV 140 ujawnia perfekcyjną symetrię. Składa się bowiem z siedmiu części, z których ustępy początkowy, końcowy i centralny (czwarty) oparte są na tekście i melodii chorału „Wachet auf”, zaś między nimi znalazły się dwa zestawienia recytatywu z duetem (zwanym tu arią-duetem), stanowiące w warstwie poetyckiej rozwinięcie tematu zjednoczenia poprzez mistyczne zaślubiny Mesjasza ze swoim Kościołem – Syjonem. Muzycznie zaś oba duety stanowią przykład przenikania do muzyki religijnej Bacha wzorców świeckich, gdyż w rzeczywistości są to operowej proveniencji duety miłosne duszy wierzącej i Chrystusa. Jak to zwykle w kantatach Bacha bywa – dusza wierząca śpiewa sopranem, Chrystus zaś basem.

Chór początkowy w BWV 140 to jeden z najbardziej spektakularnych w muzyce Bacha przykładów fantazji chorałowej. Melodia chorału (jako cantus firmus) obecna jest tu w głosie sopranowym, a kontrapunktują jej pozostałe głosy chóralne. Narracji chóru, płynnie odzwierciedlającej strukturę tekstu poetyckiego, towarzyszy ceremonialny w swoim charakterze, zupełnie niezależny od warstwy wokalne akompaniament orkiestry. Ów orkiestrowy podkład dźwiękowy stanowi sam w sobie genialny muzyczny komentarz Bacha do tego, co przekazane zostaje w słowach chóru. To prawdziwa teologia zawarta w dźwiękach: oto bowiem wyrazistymi krokami odzwierciedlonymi w punktowanym figurach rytmicznych ósemek z kropką i szesnastek, w ceremonialnym stylu właściwym dla uwertury francuskiej (poprzez metrum trójdzielne zintegrowanej tu z wyobrażeniem dostojnego poloneza) zbliża się Oblubieniec. Kod muzyczny czasów Bacha był w tej kwestii nader czytelny – rytmy punktowane rodem z uwertury francuskiej stanowiły zawsze muzyczną ilustrację nadejścia władcy, tak samo jak polonez był traktowany w Saksonii I połowy XVIII wieku jako muzyczny symbol majestatu królewskiego. W kantacie Bacha, do swojego kościoła, do swojej oblubienicy przybywa więc sam Król Niebios. Głos nawołujący do czuwania, o którym mowa, to oczywiście Vox Ecclesiae wyrażony tu w słowach chorału

i w jego melodii, wzmocnionej partią rogu. I ten instrument występuje tu w funkcji symbolicznej, bowiem w tradycji rycerskiej jego dźwięk sygnalizował przybycie bohatera – w tym przypadku zapowiedzianego w Starym Testamencie Bohatera z Judy.

Pojawieniu się Oblubieńca towarzyszy światło, tak jak opisał autor Psalmu 119 (wiersz 105): „Twoje słowo jest lampą dla moich kroków i światłem na mojej ścieżce”. Muzyczną ilustrację tego wątku z kolei zawarł Bach w ustępie trzecim swojej kantaty – w duecie duszy wierzącej i Chrystusa. Ciekawostką obsadową tego fragmentu jest wprowadzenie skrzypiec piccolo jako instrumentu koncertującego towarzyszącego solistom, takich samych jak w trzecim ustępie I. Koncertu Brandenburskiego F-dur (BWV 1046). Najtrafniej ujął to Dürr, pisząc: „Żywa, wprost wirtuozowska figuracja tej partii solowej brzmi szczególnie jasno, srebrzyście, i ma oddawać blask oblubienicy oczekującej z płonąca lampą oliwną na ukochanego”.

Szymon Paczkowski