

„Nur jedem das Seine” BWV 163

Kantatę „Nur jedem das Seine” (Każdemu co jego, BWV 163) skomponował Bach w czasach swojej służby na dworze księżącym Wilhelma Ernsta Weimarze, z przeznaczeniem na 23 niedzielę po Trójcy św., 24 listopada roku 1715. Była to pierwsza kompozycja wykonana w zamkowej kaplicy (zwanej popularnie „Himmelsburgiem” – „Niebiańskim Zamkiem” ze względu na malowidło na plafonie przedstawiające otwarte niebo z chmurami, na których zasiadali aniołowie) po przedwczesnej śmierci utalentowanego muzycznie osiemnastoletniego księcia i jednocześnie ucznia Bacha – Johanna Ernsta (IV). Związana z tym żałoba trwała w całym księstwie pół roku, od 1 sierpnia 1715 do 1 lutego 1716 roku, ale już w listopadzie zezwolono na wykonywanie muzyki towarzyszącej nabożeństwom dworskim, co spowodowało, że Bach szybko musiał wrócić do comiesięcznej rutyny komponowania kantat religijnych.

Jak w większości swoich kantat weimarskich, również tym razem napisał muzykę do libretta Salomona Francka (poety i kaznodziei dworu w Weimarze), opublikowanego w roku 1715 w zbiorze tekstów jego autorstwa zatytułowanym Evangelisches Andachts-Opffer. W warstwie poetyckiej kantaty BWV 163 poeta nawiązał do fragmentów z Pisma św. przewidzianych wtedy do odczytania podczas niedzielного nabożeństwa. Były to: ustęp z Listu do Filipian (3, 17-21) o upodabnianiu się i naśladowaniu Chrystusa ukrzyżowanego oraz z Ewangelii Mateuszowej (22, 15-22) – przypowieść o groszu czynszowym, ze słynną sentencją „Oddajcie cesarzowi, co cesarskie, Bogu – co boskie”. Dlatego też już początkowa aria tenorowa w kantacie stanowi bezpośrednią wykładnię słów niedzielnej perykopy, w której nie chodzi przecież o nauczanie o obowiązkach płatniczych wobec cesarza, czy jakiegokolwiek władzy doczesnej, ale o nawołanie, by serce każdego chrześcijanina stało się własnością Boga i do niego wyłącznie należało. Początkowe zawołanie solisty: „Nur jedem das Seine!” (Każdemu, co jego!) w rzeczywistości jest wariantem łacińskiej formuły „Suum cuique”, do której św. Paweł odwołał się w liście do Rzymian (13, 7), kiedy pouczał współbraci: „Oddajcie każdemu to, co mu się należy: komu podatek – podatek, komu cło – cło, komu uległość – uległość, komu cześć – cześć”. Dźwiękowe opracowanie tego wezwania stanowi swoistą muzyczną „dewizę”, która zdominowała niemal połowę pierwszego ustępu kantaty, a jako motyw melodyczny pojawia się nie tylko w partii tenorowej, ale też we wszystkich głosach instrumentalnych towarzyszących soliście.

Całe dzieło składa się z sześciu części – dwóch arii, dwóch recytatywów, jednego duetu i końcowego chorału, w którym Bach opracował jedenastą zwrotkę pieśni Johanna Heermanna (1585-1647) *Wo soll ich fliehen hin* z roku 1630. Mimo skromnej, bardzo kameralnej obsady kantaty, w której oprócz czwórki solistów, w akompaniującej im orkiestrze występuje zaledwie dwoje skrzypiec, altówka, dwie wiolonczele i basso continuo, szata dźwiękowa kompozycji wydaje się urozmaicona i barwna. Jeden z najpiękniejszych przykładów dźwiękowej wyobraźni Bacha w tym utworze stanowi aria basowa (nr 3), w której kompozytor wprowadził jako instrumenty obbligate dwie koncertujące wiolonczele, co było rzadkością nawet w jego twórczości. Ich ciemne brzmienie i ozdobna, wirtuozowska gra jawią się jako nader adekwatna muzyczna ilustracja metafory oczyszczania zaśniedziałej monety, z której – jak poucza tekst arii – trzeba usunąć wszelki brud, by wizerunek na niej uwieczniony zajaśniał pełnym blaskiem. Swoją drogą, librecista sprytnie połączył tu kilka wątków związanych z symbolicznym znaczeniem monety – tej, o której mowa w perykopie na 23 niedzielę po Trójcy św., a którą faryzeusze pokazali Jezusowi w podstępym zamiarze, tej z przypowieści o robotnikach w winnicy (Mt 20, 1) i w końcu tej z historii o niewieście, która zagubiony pieniądz znalazła wtedy, gdy zapaliła światło i wysprzątała swój dom (Łk, 15, 8). Oczywiście jest to metafora serca każdego człowieka, które trzeba oczyścić z grzechu, by „upodobnić się do Tego, co stworzył go na swoje podobieństwo” (Kol. 3, 10).

W odpowiedzi na wezwanie do oczyszczenia serc, w następującym bezpośrednio po basowej arii recytatywie i duecie sopranowo-altowym – dusza wierząca (symbolizowana przez sopran) i grzesznik (symbolizowany przez alt) wspólnie deklarują chęć złożenia Panu swoich serc w darze. Recytatyw (nr 4) składa się z trzech części (środkowa oznaczona „un poco allegro”, końcowa „adagio”) i stopniowo przechodzi z formuły kantatowego dialogu w duet z elementami wirtuozerii wokalne. Kluczowe sformułowania w końcowej fazie recytatywu – „Gnade voller” (pełnia łaski) podkreślone zostały przez Bacha dłuższymi, wirtuozowskimi melizmatami w głosach wokalnych. W następującym zaraz duecie (nr 5) kontynuowana jest w oferta oddania się w całości i bezwarunkowo Bogu. Prośba

„Nimm mich mir und gib mich dir” („Weź mnie sobie, daj mi siebie”) brzmi wprawdzie jak początek jakiegoś operowego duetu miłosnego, ale kontynuacja obsady wokalne (nadal śpiewają sopran z altem) sugeruje raczej ideę złączenia wszystkich wierzących – tych doskonałych w wierze i tych grzesznych – w prośbie o akceptację przez Boga daru ich serc. Bach prośbę tę pogłębił w warstwie dźwiękowej duetu i połączył z deklaracją trwania w wierze i podążania za nauką Chrystusa, co wyraził, dodając w partiach skrzypiec i altówki grających unisono melodię chorału *Meinen Jesum lass ich nicht* (Nie pozostawię mojego Jezusa) Christiana Keymanna (1607-1662) – tego samego chorału, który stanowił podstawę libretta i muzyki Bachowskiej kantaty BWV 124 z roku 1725.

Szymon Paczkowski