

### ***Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 177**

Kantatę *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 177 Bach skomponował z myślą o czwartej niedzieli po Trójcy św. roku 1732. Utwór powstał wczesnym latem owego roku, co mistrz podkreślił w rękopisie partytury dzieła uwagą „anno 1732”. Mieszkańcy Lipska usłyszeli nową kantatę podczas niedzielnego nabożeństwa porannego 6 lipca w kościele św. Tomasza. Czytano wtedy ustęp z Listu do Rzymian (8, 18-23) o Chwale, która ma się objawić, a która będzie udziałem wszystkich chrześcijan i fragment z Ewangelii Łukaszej (6, 36-42) o obowiązku bycia miłosiernym i nie osądzaniu innych. Kantata Bacha bazuje na słowach hymnu pod tym samym tytułem z roku 1529, autorstwa Johanna Agricoli (1494-1566) – jednego z najważniejszych aktywistów Reformacji i bliskiego przyjaciela Marcina Lutra. Wszystkie zwrotki reformacyjnej pieśni Bach opracował *per omnes versus* – czyli jako wariacje chorałowe, na sposób właściwy kantatom niemieckim z przełomu wieków XVII i XVIII. On sam zresztą praktykował taki sposób komponowania na początku swojej drogi twórczej, czego najlepszym przykładem pozostaje kantata *Christ lag in Todesbanden* BWV 4.

W lipcu roku 1732 słuchacze nowej kompozycji Jana Sebastiana musieli jednak czuć się zaskoczeni konserwatywnym zwrotem w twórczości mistrza. Niektórzy być może zadawali sobie nawet pytanie, dlaczego właśnie teraz lipski kantor wrócił do stylu komponowania, który on sam i inni twórcy dawno już zarzucili. Zamysł kompozytora był jednak jasny. Chodziło mu wprawdzie o powrót do przeszłości, ale jednorazowy i ze względów na jego zamysły artystyczne konieczny. Otóż gdy w latach 1724/25 kompletował swój drugi roczny cykl kantatowy, zwany powszechnie chorałowym, nie stworzył wtedy kantaty przeznaczonej na święto Nawiedzenia Maryi Panny (zwyczajowo obchodzone 2 lipca). Kiedy po roku 1729 z niejasnych do końca powodów zarzucił reżim cotygodniowego komponowania nowych kantat, odtąd przy różnych okazjach powracał do swoich dawniejszych utworów w tym gatunku. Poddawał je wtedy wszelkiego rodzaju rewizjom, poprawkom, ulepszeniom, często pod kątem możliwości nowych wykonawców i w takim „odświeżonym” kształcie ponownie prezentował publiczności lipskiej. Przerabiał także stare kompozycje na nowe, ich muzykę podkładając pod nowe teksty (praktykę tę zwano parodią). Z wielką starannością zaczął też porządkować swój dotychczasowy, niemały przecież dorobek. A ponieważ był świadomy tego, że ów dawny „rocznik chorałowy” wciąż pozostawał niepełny, zapewne z zamiarem ostatecznego zamknięcia całego cyklu skomponował kantatę *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 177. Swoją drogą to niezwykle, jak syntetycznymi kategoriami myślał lipski kantor, jak bardzo dążył do porządku i ładu w swojej twórczości, nie chcąc pozostawiać praktycznie niczego przypadkowi.

Chorał Johanna Agricoli (w niektórych źródłach przypisywany poecie reformacyjnemu Paulowi Sparatusowi) stanowiący podstawę tekstową kantaty BWV 177 Bacha, miał charakter

uniwersalny. Mógł być zatem wykonywany *de tempore* – w każdym okresie roku kościelnego. W saskich śpiewnikach ewangelickich z I połowy XVIII wieku wiązano go jednak regularnie z czwartą niedzielą po Trójcy św. To wystarczająco tłumaczy, dlaczego Bach posłużył się nim właśnie w BWV 177. W tzw. *Dresdner Gesangbuch*, z którego wydania z roku 1725 kompozytor korzystał najczęściej, nad pierwszą zwrotką chorału dopisano podtytuł „Glaube” („Wiara”), nad drugą „Hoffnung” („Nadzieja”), nad trzecią zaś „Liebe” („Miłość”). Taka interpretacja teologicznego przesłania tekstu poszczególnych strof pieśni (w szczególności strofy trzeciej) zbliżała ją do myśli przewodniej czytanej owej niedzieli ustępu Ewangelii Łukaszej. Co ciekawe, tym samym chorałem posługiwał się Bach już w swoich wcześniejszych kantatach, np. w BWV 185 (również na 4. niedzielę po Trójcy św. w roku 1715) i BWV 129 (na 1. niedzielę po św. Trójcy w roku 1726). Charakterystyczne pozostaje dla BWV 177 to, że kompozytor zupełnie zrezygnował tu z użycia recytatywów, na pewno świadomie wracając do archaicznych w roku 1732 form kantatowych z początku wieku XVIII. Pierwsza strofa opracowana została więc jako potężna, chóralna fantazja chorałowa z *cantus firmus* w głosie sopranowym. Ostatnia natomiast – zgodnie z tradycją – jako *Cantionalsatz*, czyli prosta czterogłosowa kompozycja w układzie *nota contra notam*. Trzy zwrotki środkowe przybrały natomiast w dziele Bacha kształt arii, odpowiednio: altowej, sopranowej i tenorowej. Od strony treściowej całość przedstawia formę symetryczną. Tak więc w ustępie pierwszym i piątym artykułowana jest prośba o łaskę prawdziwej wiary i konstatacja jej rozpoznania. W zwrotce drugiej i czwartej podmiot liryczny wyraża swoje zaufanie w Bogu i nadzieję, jaką w nim pokłada dzięki wierze. Wreszcie w strofie trzeciej (środkowej) następuje wołanie o nawrócenie nowe życie w wierze.

Sposób, w jaki Bach opracowuje tekst chorału w swojej muzyce niezmiennie zaskakuje i fascynuje. Chociażby w ustępie początkowym, w którym Jan Sebastian nie ogranicza się ścisłymi ramami wyznaczonymi przez strukturę tekstu i poszczególne wiersze pierwszej zwrotki hymnu oddziela fantazyjnymi ritornelami, w których koncertujące skrzypce grają naprzemiennie z całą orkiestrą. Część ta brzmi przez to jak powolny ustęp jakiegoś koncertu skrzypcowego. Bezpośrednim nawiązaniem do początkowego zawołania „Ich ruf” („Wołam”) wydaje się przedtakt ze skokiem kwintowym w górę już na samym na początku kantaty, w partii oboju. Motyw ten będzie dalej niezmiennie towarzyszył słowom „Ich ruf”. Następujące potem arie układają się w emocjonalny łańcuch, typowy zresztą dla dramaturgii większości kantat Bacha, od niepewności i obawy do pełnej radości. W koncepcji teologicznej kantaty BWV 177 szczególną rolę odgrywa centralna aria sopranowa, której tekst stanowi paralelę do piątego wiersza modlitwy *Ojcze nasz*. Sopran symbolizuje tu duszę wierzącą. Muzyczną zaś ciekawostką stanowi niewątpliwie następująca zaraz potem aria tenorowa. Głosowi wokalnemu towarzyszą koncertujące skrzypce i – co u Bacha nader rzadkie – koncertujący fagot. Aria ta, w której mowa o wybawieniu od śmierci wiecznej zawiera też efektowne momenty malarstwa dźwiękowego, z których najbardziej uchwytnie dla każdego

słuchacza będzie odzwierciedlenie przez chromatykę, sekwencje opadających półtonów i zwolnienie tempa słowa „Sterben” („umierać”).

*Szymon Paczkowski*