

„Wer Dank opfert, der preiset mich” BWV 17

Kantatę „Wer Dank opfert, der preiset mich” BWV 17 napisał Bach z przeznaczeniem na 14 niedzielę po Trójcy św. 22 września roku 1726. Dzieło należy więc do trzeciego rocznika kantat lipskich Bacha. Utwór wykonano w kościele św. Tomasza podczas nabożeństwa porannego. W ramach liturgii czytali wierni usłyszeli wtedy ustęp z Listu do Galatów (5, 16-24) o owocach Ducha i uczynkach ciała oraz fragment Ewangelii Łukaszej (17, 11-19) o uzdrowieniu dziesięciu trędowatych w drodze do Jerozolimy.

W roku 1726 Bach na kilka miesięcy zaprzestał komponowania własnych kantat, a w to miejsce wykonał 18 kompozycji w tym gatunku swojego dalszego kuzyna Johanna Ludwiga Bacha – kapelmistrza na dworze w Meiningen. Tamtejszy władca, książę Ernst Ludwig I von Sachsen-Meiningen z ernestyńskiej linii Wettynów, parał się również poezją religijną. Próbował także, chociaż z marnym powodzeniem, swoich sił na polu kompozycji muzycznej. Johann Ludwig Bach skomponował szereg kantat do librett swojego patrona, w tym nawet przeznaczoną dlań kantatę żałobną do jego własnych słów. Ów wysoko urodzony poeta wzorował się zresztą w swojej twórczości na librettach wielkiego reformatora formy kantaty religijnej – Erdmanna Neumeistra. Wydaje się, że teksty kantat Johanna Ludwiga Bacha przypadły do gustu lipskiemu kantorowi, skoro kilka z nich, w tym właśnie *Wer Dank opfert, der preiset mich*, postanowił samodzielnie oprawić w stosowną szatę dźwiękową (jako BWV 17). Libretta autorstwa księcia von Sachsen-Meiningen składały się zawsze z siedmiu ustępów. Wykazywały przy tym generalny podział na dwie części podstawowe do wykonania przed i po kazaniu. Charakterystyczne było dla tych librett i to, że części pierwsze zawsze zaczynały się cytatem ze Starego Testamentu, części drugie – z Nowego.

W warstwie poetyckiej kantaty *Wer Dank opfert, der preiset mich* wyeksponowana została przede wszystkim myśl, zawarta w perykopie, o zobowiązaniu człowieka do okazywania wdzięczności Bogu – w nawiązaniu do historii trędowatego Samarytanina, który wielbiąc Pana dziękował Jezusowi za doznane uzdrowienie. Sama kompozycja zaczyna się natomiast cytatem z Psalmu 50 (wiersz 23) „Kto ofiaruje dziękczynienie, czci mnie, a temu, kto nienagannie postępuje, ukażę zbawienie Boże”, co stanowi erudycyjne połączenie analogicznych wątków pochwalnych staro- i nowotestamentowych. Część drugą kantaty otwiera tenor (niczym Ewangelista w Bachowskich pasjach) recytatywem będącym bezpośrednim cytatem z Ewangelii Łukaszej (17, 15-16): „Jeden zaś z nich, widząc, że został uzdrowiony, wrócił, donośnym głosem chwając Boga. I padł na twarz do nóg jego, dziękując mu, a był to Samarytanin”. Obecne są też w dalszym przebiegu kantaty nawiązania do innych miejsc w Biblii: np. w ustępie szóstym sformułowanie „Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud in deinem Geist” („Miłość, pokój i sąd prawy, radość w duchu Twojem”) to odwołanie do Listu do Rzymian (14, 17) o tym, że Królestwo Boże to nie pokarm i napój, ale radość w Duchu Świętym. Tekst zaś chorału końcowego (trzecia zwrotka z pieśni *Nun lob, mein Seel, den Herren* Johanna Graumanna alias Poliandra z roku 1530) to tłumaczenie wprost fragmentu Psalmu 103 (wiersze 13-16). Nie powinien dziwić w szczególności dobór ostatniego chorału, gdyż w luterkańskiej tradycji teologicznej (np. w dziełach Johannesa Oleariusa) był on interpretowany jako hymn dziękczynny za oddalenie choroby i innych zagrożeń od człowieka oraz skierowanie łask na jego duszę i ciało. Nauka z całej kantaty płynie prosta: Bogu należy się pochwała za wszystkie dobra, które przez czyny jego syna Jezusa Chrystusa przybliżają człowieka ku zbawieniu, do Królestwa Niebieskiego.

Takie przesłanie całościowe pozwala też lepiej zrozumieć, dlaczego chór początkowy utrzymany jest w charakterze radosnego poloneza. Abstrahując od mistrzowsko poprowadzonej przez Bacha fugi i skomplikowanej polifonicznej faktury tego ustępu, a przez to jego dźwiękowego blasku, wykorzystanie tu poloneza stanowiło bardzo ważną wskazówkę dla właściwego zrozumienia warstwy słownej kantaty i zawartych w niej bezpośrednich cytatów z Pisma Świętego. Polski taniec, który w Saksonii w czasach Bacha był interpretowany jako taniec królewski, jako taniec symbolizujący majestat władzy, tak ziemskiej, jak i Boskiej, odmalowywał bowiem w ten sposób perspektywę skutków ziemskiej działalności Chrystusa – rychłe nadejście Królestwa Niebieskiego. Bach ochoczo posługiwał się w swojej twórczości wokalnie-instrumentalnej rytmem polonezowym (oczywiście na

własny sposób rozumienia istoty tego tańca), gdy opracowywał teksty religijne o charakterze pochwalnym, gdy chciał podkreślić ich królewski charakter i ich przesłanie o zbliżającym się Królestwie Chrystusowym (np. w BWV 190, 69a, 137, 184, 225 i in.). Kompozytor, zadowolony pewnie z efektu, do jakiego dążył, wykorzystał później ową polonezową muzykę I części kantaty BWV 17 jako chór finałowy „Cum sancto Spiritu” w „Glorii” z Mszy G-dur BWV 236.

Szymon Paczkowski