

„Weichet nur, betrübte Schatten” BWV 202

Kantata weselna Bacha „Weichet nur, betrübte Schatten” BWV 202 to jedno z wielu dzieł Bacha, których kompozytorskie autografy raczej bezpowrotnie przepadły. Szczęśliwie jednak zachowała się kopia tego utworu sporządzona w roku 1730, gdzieś na turyńskiej prowincji, przez 13-letniego wtedy adepta sztuki muzycznej – niejakiego Johannes Ringka (1717-1778). Zapisał się on później w historii kultury muzycznej niemieckich protestantów jako organista berlińskiego Kościoła Mariackiego. Ceniono tam go bardzo, ale o jego licznych kompozycjach organowych, koncertach instrumentalnych i operach, które napisał świat szybko zapomniał. Zapamiętał go natomiast za to, że jako wychowanek ucznia Bacha Johanna Petera Kellnera (1705-1772) przepisał ze zbiorów tegoż wiele dzieł Johanna Sebastiana, a sporządzone przezeń odpisy, chociażby słynnej organowej Toccaty i Fugi d-moll BWV 565, czy właśnie kantaty BWV 202 – wobec zaginięcia kompozytorskich autografów – stanowią dziś do nich źródła podstawowe. Czy wtedy – w roku 1730 – Ringk skopiował kantatę „Weichet nur, betrübte Schatten” tylko dla celów studyjnych, czy może praktycznych – nie wiadomo. A może był solistą podczas ewentualnego wykonania dzieła? Pytania te muszą na razie pozostać bez odpowiedzi, skoro o historii powstania utworu i tak nic nie wiadomo. Tak samo zresztą, jak nie jest znany librecista, ani adresat dzieła – pan młody (lub para młoda), dla którego Bach swoją kantatę skomponował.

O tym, że kantata BWV 203 to kompozycja weselna świadczy jej libretto, chociaż momentami grafomańskie, mimo to nasycone subtelną elegancją, okolicznościowymi metaforami i symboliką, a gdy trzeba – również dowcipem. Skromna obsada dzieła każe domniemywać, że przeznaczone było ono raczej dla kogoś z kręgów mieszczańskich, a nie z arystokracji. Libretto stanowi swobodnie zaaranżowany wedle reguł barokowego konceptu zestaw obrazów poetyckich, które co rusz ożywają za sprawą postaci dobrze znanych z mitologii. Z tekstu kantaty wynika, że zaślubiny odbyły się wiosną, skoro „betrübten Schatten” (mroczne cienie) długiej zimowej nocy znikają, „Frost und Winde” (mróz i wiatry) zdają się uspokajać, a „die Welt wird wieder neu” (świat na nowo się rodzi). Flora, Febus i Amor podejmują działania, by w sercach zakochanych obudzić „ogień miłości”, a „miłość kwitła na świecie, jak kwitnie wiosenne kwiecie”. I poeta wkracza wreszcie do akcji z sugestią, by „sich üben im Lieben” (w miłości się ćwiczyć), „vom Unbestand des Wechsels frei” (od niestałości uczuć uchwycić) i z życzeniem, by żadne gwałtowne zdarzenie, ani „Donnerknall” („grom z nieba”) harmonii między małżonkami nie zakłócił, co Bach skrzętnie zilustrował w partii basso continuo. Są wreszcie życzenia: „Zufriedenheit” (zadowolenia), „tausend helle Wohlfahrtstage” (tysiąca jasnych dni szczęścia), i oczywiście tego by miłość przyniosła owoce w postaci potomstwa.

Bach pozwolił się tym banalnym skądinąd librettem zainspirować i skomponował doń cudowną muzykę, pełną wyrazu i gracji, która nie tylko podkreśla i dodatkowo ubarwia zmienność poetyckich obrazów, ale podnosi wartość tekstu na zupełnie inny, wyższy poziom przekazu. Już ustępem początkowym oczarowuje Bach słuchacza, ilustrując dźwiękami budzenie się natury do życia z zimowego snu. Z akompaniamentu smyczków, zanim zaczną śpiewać sopran, niczym z porannej mgły wyłania się absolutnie czarująca i słodka melodia oboju, odmalowująca odradzanie się wiosny, jakby ilustrowała jej pierwsze tchnienie. Fragment ten budzi skojarzenia z podobnie zachwycającym momentem w słynnej Serenadzie B-dur KV 361 Mozarta – któż bowiem nie pamięta sceny przyjęcia u arcybiskupa Colaredo w słynnym filmie Miloša Formana, gdy orkiestra zaczęła grać ów utwór sama, bo Mozart flirtował jeszcze w innym salonie z Konstancją, a Salieri z zachwytem i zazdrością chłonął słodczy muzyki Wolfganga Amadeusza? Co ciekawe, zarówno u Bacha, jak i Mozarta te pokrewne fragmenty mają oznaczenie tempa „Adagio”.

Również w pozostałych ustępach kantaty BWV 202 Bach skomponował muzykę nader obrazową, adekwatną do umuzycznionego tekstu. Przy tym czasami uderza w ton ludowy, jak np. w arii nr 3, w której koniom Febusa każe galopować w tempie Allegro assai i w metrum 12/8. W części siódmej słowa „sich üben im Lieben” opracowuje w formie wokalnego passepieda – popularnego w XVIII wieku tańca dworskiego (szybkiej odmiany menueta), zaś arię końcową opatruje dopiskiem „Gavotta”. Faktycznie, ustęp finałowy dzieła to radosny gawot, przez Johannes Matthesona opisany w jego słynnym traktacie Der vollkommene Capellmeister z roku 1739 jako taniec, który wyraża afekt „radości zagorzale wykrzyczanej”.

Szymon Paczkowski