

## „Pasja wg św. Jana” BWV 245

Rozważania o zbawczej Męce Jezusa zalecane przez Kościół w każdy czas, a szczególnie – co oczywiste – w okresie Wielkiego Tygodnia i Triduum Paschalnego, zawsze stanowiły jedno z centralnych zagadnień religii chrześcijańskiej. Już w jej wczesnych wiekach odczytywano ewangeliczne relacje pasyjne, czyniąc to w sposób szczególnie uroczysty, śpiewem na specjalnych „tonach” monodii gregoriańskiej, zgodnie z zaleceniem św. Augustyna („Cuius sanguine delicta nostra deleta sunt, solemniter legitur passio, solemniter celebratur”).

Również teolodzy wyznań reformowanych przywiązywali wielką wagę do pasyjnych czytań Wielkiego Tygodnia. Marcin Luter, chociaż doceniał znaczenie muzyki w liturgii, był zwolennikiem skromnej lektury pasji, by nic nie odwracało uwagi wspólnoty od najważniejszych treści; szybko jednak okazało się, że wierni znajdują wielkie upodobanie także w ich muzycznych opracowaniach. Pierwsze protestanckie pasje tworzył m.in. wielki „prakantor”, przyjaciel Lutera, Johannes Walther, także autor wielu pieśni, które stały się kanonem muzyki kościoła ewangelickiego (potocznie określa się je mianem „chorału”). Jego bardzo ascetyczne w wyrazie pasje responsorialne (w języku niemieckim, w oparciu o przekład Biblii Lutera), w których tylko słowa tłumy były opracowane w prostym czterogłosie, uznawano długo za wzorcowe – także w przedbachowskim Lipsku stanowiły centralną muzyczną część liturgii Wielkiego Piątku. Inni kompozytorzy naśladowali też wzory pasji rzymskiej, umuzyczniając w fakturze polifonicznej również słowa Jezusa, w kręgu ewangelickim rzadsze natomiast były opracowania w pełni wielogłosowe.

Wiele zmian przyniósł estetyczny przełom epoki baroku. Choć nadal kultywowano model prostej pasji responsorialnej, jej partie chóralne poczęto opracowywać w o wiele bardziej ekspresyjny, afektowany sposób. W połowie XVII w., głównie w rejonach północnoniemieckich (m.in. Hamburg – Thomas Selle) wykształcił się nowy typ, nawiązujący do zdobyczy włoskiego oratorium (które z kolei w muzycznej warstwie wiele łączyło z operą), stąd też określany mianem pasji oratoryjnej. Początkowo w stosunkowo skromnych obsadach utworach tego rodzaju dodawano instrumenty (np. towarzyszące słowom Jezusa) oraz *basso continuo*, charakterystyczne było też uzupełnianie tekstu biblijnego poetyckimi komentarzami w postaci chórów madrygałowych. Wkrótce wprowadzano także recytatywy (m.in. Johann Theile) oraz arie, a także pieśni chorału ewangelickiego. W XVIII wieku pojawiła się i szybko zdobyła wielką popularność, zwłaszcza w rejonach północnoniemieckich, odmiana pasji oratoryjnej (zwanej też koncertującą lub – jak wówczas mawiano – „figuralną”, co oznaczało bogatą obsadę głosów i instrumentów oraz obecność komentujących arii i chórów) wzorowana na podobnych utworach katolickich (tzw. *sepolcri* wykonywane podczas adoracji Grobu Pańskiego), z tekstem w całości poetyckim, stanowiącym parafrazę słów Biblii i liryczny komentarz do nich. Najślawniejsze tego typu libretto stworzył hamburski polityk i poeta Barthold Heinrich Brockes. Jego utwór *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (1712) został opracowany muzycznie wielokrotnie, przez najważniejszych twórców epoki, takich jak m.in. Reinhard Keiser (1712), Georg Philipp Telemann (1716), Georg Friedrich Händel (1716) i Johann Mattheson (1718).

Ówczesny Lipsk był bardziej konserwatywny i wykonywano tam (zawsze podczas porannego nabożeństwa w Wielki Piątek) na ogół dawne, renesansowe jeszcze pasje responsorialne, głównie te Walthera, a także opracowania wielozwrotkowych pieśni na tę okazję. Wkrótce także do saksońskiego miasta dotarło upodobanie do wystawnej muzyki kościelnej w nowym stylu – jednak decydujący o repertuarze konsystorz św. Tomasza nie zgadzał się na użycie parafraz, a jedynie oryginalnego tekstu biblijnego, ponadto nie chciał rezygnować z tradycji porannego wykonywania pasji responsorialnej i dopuścił, by „oratorium pasyjne” prezentowano podczas wielkopiątkowych nieszporów. Poprzednik Bacha na stanowisku kantora, Johannes Kuhnau stworzył więc utwór nowego typu (*Pasja wg św. Marka*, 1721, zachowana tylko fragmentarycznie), łączący tekst Ewangelii w postaci recytatywów z komentującymi ariami, chorałami (przeznaczonymi zapewne do wykonania

przez ogół wiernych) oraz szesnastowiecznym motetem Jacoba Handla w funkcji *conclusio*. Mieszkańcy Lipska przyjęli nowe dzieło z entuzjazmem i powtórzono je w kolejnych dwóch latach, na przemian w kościołach św. Tomasza i św. Mikołaja (co było miejscową tradycją).

Po śmierci Kuhnaua stanowisko kantora kościoła św. Tomasza i zarazem miejskiego *directora musices* objął w roku 1723 Johann Sebastian Bach. W początkowych latach swego pobytu w Lipsku skupiał się na intensywnym tworzeniu nowych kantat, które zobowiązany był wykonywać w każdą niedzielę i święto. Oprócz nich powstało w tym czasie także kilka sakralnych dzieł większych rozmiarów, w tym pierwsza wersja *Magnificatu* oraz *Pasja wg św. Jana* – wydawało się bowiem oczywiste, że następca Kuhnaua powinien zaprezentować nowy, własny utwór tego typu. Nie było to zapewne pierwsze zetknięcie kompozytora z tym gatunkiem – wiadomo o tajemniczym utworze tego rodzaju z okresu pracy w Weimarze, z 1717 r. (powstałym na zamówienie Fryderyka II von Sachsen-Gotha-Altenburg panującego w Turynii), który jednak się nie zachował. Wybór konsystorza padł na Ewangelię św. Jana, ale problemem był brak dobrego libretta z komentującymi ją tekstami poetyckimi – Bach miał zbyt mało czasu, by takowe znaleźć lub zamówić nowe sięgnął więc po kompilację kilku dostępnych tekstów, wybierając z nich (być może samodzielnie lecz najpewniej w asyście teologa o także literackich kompetencjach – nic jednak o tej osobie nie wiemy) stosowne arie i chóry. Dodano również aż 11 chorałów, co pokazuje, że były one dla kompozytora i librecisty szczególnie ważnym elementem architektury dzieła tak treściowo (jako dobitny „głos Kościoła”), jak i muzycznie np. poprzez przemyślany dobór tonacji korespondujących z sąsiednimi fragmentami i wyznaczającymi harmoniczne osie dzieła. Dobór tekstów poetyckich był oczywiście niezwykle staranny – w swym homiletycznym charakterze dopełniały pasyjną narrację głęboką teologiczną i moralną refleksją, która podkreślać miała współodpowiedzialność grzesznego człowieka za cierpienie Pana, dawać mu nadzieję na odkupienie win za sprawą zbawczej Męki, a także ukazywać ofiarę Jezusa jako wypełnienie starotestamentowych prorocत्व. Głównym źródłem (częściowo zmodyfikowanych wobec pierwowzorów) arii i recytatywów *accompagnato* stał się wspomniany sławny tekst Brockesa, z którego pochodzą słowa arii *Von der Stricken, Betrachte, meine Seel, Eilt, ihr angefochtenen Sünden, Mein teurer Heiland* i *accompagnata Mein Herz*, inne fragmenty zaczerpnięto od Christiana H. Postela (*Es ist vollbracht*) i Christiana Weisego (*Ach, mein Sinn*), autor tekstów chórów wstępnego i końcowego nie jest znany. *Pasję* w pierwszej wersji wykonano w nieszpory Wielkiego Piątku, 7 kwietnia 1724 w kościele św. Mikołaja (Bach, nieświadomy jeszcze tradycji corocznego wykonywania dzieła na przemian w dwóch kościołach, zaplanował je u św. Tomasza i musiał w ostatniej chwili poczynić przygotowania w nowym miejscu, gdzie np. brakowało potrzebnego mu klawesynu), a pomiędzy jej dwiema częściami wygłoszona została homilia.

Po roku nadszedł czas na kolejne wykonanie pasji. Bach najwyraźniej nie był w pełni zadowolony z układanego w pewnym pośpiechu libretta, gdyż nie ograniczył się do prostego powtórzenia utworu w pierwotnej wersji, lecz dokonał daleko idącej rewizji. Wymienił dwa główne chóry, wstępny i końcowy, na opracowania chorałowe: *O Mensch, beweine deine Sünde groß* oraz *Christe, du Lamm Gottes*. Według Christopa Wolffa pragnął w ten sposób dostosować swą *Pasję* (dopełnioną także dodatkową arią z chorałem *Jesu, deine Passion*) do realizowanego w tym roku liturgicznym cyklu kantat chorałowych, szeroko wykorzystujących repertuar pieśni kościelnych. Prawdopodobnie część dodanego materiału pochodzi ze wspomnianej „Pasji Weimarskiej” z 1717, co wszakże pozostaje w sferze hipotez. W tej wersji utwór zyskał na spójności dzięki konsekwentnemu oparciu na ewangelickich pieśniach, doskonale znanych ogółowi wiernych, którzy tym silniej mogli zaangażować się duchowo w przeżywanie dziejów zbawczej Męki. Rok 1727 przyniósł pamiętne prawykonanie nowej, monumentalnej *Pasji wg św. Mateusza*, skomponowanej do specjalnie zamówionego libretta lipskiego poety Ch. F. Henriciego, zw. Picandrem. Jej wielka obsada i skala trudności nie pozwalały jednak na coroczne powtórzenia, toteż Bach jeszcze kilkakrotnie powracał do swej *Pasji Janowej*. Kolejna wersja, z roku 1728 wprowadza niewielkie zmiany w stosunku do poprzedniej, natomiast w roku 1739 kompozytor ponownie sięgnął po swoją *Pasję wg św. Jana* i tym razem zamierzał przywrócić jej pierwotną postać z roku 1724, dokonując przy okazji szeregu korekt. Niestety, nie ukończył tej pracy, gdyż zapewne na skutek jakiegoś konfliktu z radą miejską odwołano wykonanie *Pasji* Bacha (czy może on sam się z niego wycofał) i zastąpiono ją utworem Telemanna.

Dopiero na rok przed śmiercią, w 1749 kantor usłyszał swe arcydzieło po raz ostatni, wykonane w wersji zbliżonej do pierwotnej, ale w zmodyfikowanej obsadzie orkiestrowej. Obecnie najczęściej wykonuje się właśnie tę pierwszą/ostatnią wersję, choć drugi, „chorałowy” (dziś znacznie mniej znany) wariant także jest niezwykle interesujący.

W swym opracowaniu *Pasji wg Jana* Bach w genialny sposób przewyciężył pewną poetycką niespójność libretta, czyniąc z niej wręcz atut. Silnie podkreślił wszelkie kontrasty, przydając dziełu niezwykle napięcia i teatralności, co zresztą doskonale koresponduje z tekstem Janowej Ewangelii, w którym historia męki Jezusa opowiedziana jest w najbardziej dramatyczny sposób, z licznymi dialogami i wypowiedziami uczestników oraz mocnym zaakcentowaniem scen pojmania oraz sądu Piłata. Żywa narracja opowiadająca te zdarzenia toczy się w recytatywach *secco* Ewangelisty, kwestiach Jezusa i *soliloquentes* (Piotr, Piłat, *servus, ancilla*) oraz w partii dialogującego z nimi „bohatera zbiorowego” (*turba* – kapłani, żołnierze, tłum). Choć Bach nigdy nie skomponował opery, skala żywych emocji zawartych w recytatywach *Pasji Janowej* zdaje się przewyższać wiele utworów scenicznych tej epoki – z pewnością nigdy dotąd nie słyszano w Lisku czegoś podobnego i możemy sobie jedynie wyobrażać, jak wielkie wrażenie czyniło to na słuchaczach wielkopiątkowego prawykonania w roku 1724. Co ciekawe, mimo że tekst św. Jana jest bardzo obrazowy i pełen emocji, Bach jeszcze je zintensyfikował zapożyczając kilka wersów od św. Mateusza z opisami zdarzeń, pominiętych w relacji Janowej, takich jak lament Piotra, który „zapłakał gorzko” (co zostało zilustrowane niezwykle postępowym chromatycznym) po wyparciu się Jezusa, a także scena rozdarcia zasłony w Świątyni.

W dramatyczny nastrój wprowadza *exordium* – potężny chór wstępny ze słowami (będącymi psalmową parafrazą) inwokacji *Herr, unser Herscher*. Błagalnemu wołaniu wspólnoty wiernych towarzyszy akompaniament orkiestry pełen ostrych, „retorycznych” dysonansów (*duresse*) w partii obojów, co odczytywać można jako symbol zła i grzechu, które doprowadziły do umęczenia Pana. Instrumenty te pełnią podobną rolę w lirycznej arii *Von der Stricken* – barokowi kompozytorzy nigdy nie stronili od ilustrowania muzyką znaczenia słów, tworząc sugestywne obrazy, tu więc, gdzie mowa o „pętach grzechu”, którymi związany został Jezus, partia dwóch obojów nieustannie się krzyżuje symbolizując sploty postrońków. Zupełnie inny nastrój przynosi sopranowa aria *Ich folge dir gleichfalls*, radośnie zachęcająca do podążania za Jezusem – tu z kolei koncertujący flet imituje partię głosu wokalnego, oddając w ten sposób „podążanie za” (podobny efekt pojawi się też w arii *Eilt, ihr angefochtenen Seelen*, także mówiącej o duszach spieszących na Golgotę – Bach zastosował w niej swój ulubiony efekt dialogu „pytającego” chóru z „odpowiadającym” głosem solowym). Tenorowa aria *Ach mein Sinn* odznacza się niezwykle dramatyzmem wyznania grzesznika przygniecionego brzemieniem swych win – Bach ciekawie stylizuje tu motyw patetycznego, punktowanego *grave* w typie uwertury francuskiej. Centralnym punktem *Pasji* jest wstrząsająca aria *Es ist vollbracht*, oplakująca śmierć Jezusa. Bach osiągnął tu niebywałą siłę tragicznego wyrazu, podkreślonego descendentnymi figurami i ciemnym, surowym brzmieniem solowej violi da gamba, instrumentu uznawanego już wówczas za nieco archaiczny. Śmierć Jezusa była zarazem znakiem jego tryumfu nad grzechem oraz nadziei dla wierzących, toteż środkowa część arii wnosi szokujący wręcz kontrast nastroju, ilustrowanego gwałtownym, „bojowym” *conciato* smyczków na słowach mówiących o zwycięstwie „bohatera z Judy”. Uczucie bezbrzeżnego żalu powraca w głęboko wzruszającej, brzmieniowo eterycznej, jakby wznoszącej się ponad wszelką realność arii sopranu z koncertującym duetem fletu i oboju da caccia *Zerfließe, mein Herze*. Końcowej scenie złożenia Jezusa do grobu towarzyszy elegijny chór „pożegnalny” w rytmie powolnej pawany, *Ruht wohl*, po nim jednak rozbrzmiewa jeszcze chorał – afirmacyjny głos wspólnoty, proszącej Boga, by dusze wiernych także spoczywać mogły „na łonie Abrahama” aż po dzień Sądu, w nadziei Zbawienia.

Piotr Maculewicz