

„Schwingt freudig euch empor” BWV 36

Historia kantaty adwentowej „Schwingt freudig euch empor” BWV 36 odzwierciedla charakterystyczny dla twórczości Johanna Sebastiana Bacha sposób wielokrotnego wykorzystania przezeń muzyki jednego dzieła w różnych kontekstach i przy różnych okazjach. Bach był człowiekiem niezwykle zapracowanym, nawet jak na dzisiejsze standardy, a obowiązki, którym musiał podołać jako kompozytor, kantor, nauczyciel, ceniony organista i ekspert w dziedzinie budownictwa organowego itd., także jako ojciec ogromnej rodziny, a przez to odpowiedzialność, którą za wszystko ponosił, presja czasowa, pod jaką działał, nierzadko zmuszały go tego, by w trakcie pracy nad nowymi kompozycjami posługiwać się muzyką napisaną już wcześniej i w innych okolicznościach. Historia kantaty BWV 36 stanowi tego najlepszy przykład. Pierwotna wersja dzieła (w katalogu twórczości Bacha pod numerem BWV 36c) miała charakter świecki. Napisana została wiosną roku 1725 na urodziny pewnego – jak to zanotowano na karcie tytułowej zachowanej kopii dzieła – „starszego profesora”, który przez badaczy identyfikowany jest jako Johann Heinrich Ernesti – wówczas rektor Szkoły św. Tomasza w Lipsku. 12 marca roku 1725 wszedł on właśnie w 75 rok swojego życia. Przerobił Bach potem ową kantatę „profesorską” na kompozycję urodzinową dla księżniczki Charlotty Fryderyki Amalii, drugiej żony księcia Leopolda von Anhalt-Köthen (w katalogu Schmiedera jako BWV 36a). Wykonaniem tej wersji utworu dyrygował osobiście 30 listopada roku 1726 na zamku książęcym w Köthen, odległym od Lipska pół dnia drogi. Pewnie podróż tam i z powrotem oraz natłok innych zobowiązań sprawiły, że nie miał już czasu na przygotowanie stosownej kantaty na nadchodzącą właśnie pierwszą niedzielę Adwentu. Wykorzystał więc tę samą partyturę, którą skomponował na okoliczność urodzin „starego profesora” i młodej księżniczki, a pod istniejącą muzykę zlecił podłożenie nowego, religijnego tekstu. Librecista, który z tej okazji współpracował z Bachem musiał stworzyć takie wiersze, by swoją religijną treścią nie tylko nawiązywały do tematyki czytań na 1 niedzielę Adwentu, ale by pasowały też do istniejącej już warstwy dźwiękowej, tej zaś świecki charakter – by nie kłócił się z nowym, liturgicznym kontekstem. W taki oto sposób powstała kantata BWV 36 w swojej wersji kościelnej, jako utwór pięcioczęściowy, bez recytatywów, tylko z muzyką chóru wstępnego i trzech arii oraz z dodanym chorałem końcowym – prostym, czterogłosowym opracowaniem ostatniej zwrotki pieśni *Wie schön leuchtet der Morgenstern* Philippa Nicolaia z roku 1599. Pięć lat później (2 grudnia roku 1731) Bach wrócił do owej adwentowej wersji BWV 36, tyle że między arie już istniejące wstawił jeszcze opracowania zwrotek 1, 6 i 8 chorału adwentowego *Nun komm, der Heiden Heiland* (w BWV 36 ustępy 2, 6 i 8), rozbudowując w ten sposób dzieło do ośmiu części. Z wersji z roku 1726 pozostawił opracowanie ostatniej strofy *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (teraz jako część czwartą). W takim też kształcie kantata jest współcześnie wykonywana najczęściej. Historia przeróbek BWV 36 jednak na tym się nie skończyła. W roku 1735 sięgnął Bach raz jeszcze do pierwotnej, świeckiej postaci kantaty i przystosował ją tak, by przedstawić znów z okazji urodzin – tym razem ówczesnego rektora Uniwersytetu Lipskiego – Johanna Florensa Rivinusa (BWV 36b). Wersja adwentowa BWV 36 z roku 1726 (pięciczęściowa) przetrwała jedynie w odpisie ucznia Bacha Christopha Nichelmanna (1717-1762). Wersja z roku 1731 (ośmioczęściowa) zachowała się szczęśliwie w autografie kompozytorskim, który przechowywany jest dziś w Państwowej Bibliotece w Berlinie.

Libretto adwentowej postaci kantaty BWV 36 *Schwingt freudig euch empor* w sposób typowy dla swoich czasów nawiązuje do czytanego w kościołach lipskich w czasach Bacha w pierwszej niedzielę Adwentu fragmentu *Ewangelii Mateuszowej* o triumfalnym wjeździe Chrystusa do Jerozolimy (21, 1-9). Chociaż w żadnym źródle nie wymieniono autora tekstu, był nim najprawdopodobniej Christian Friedrich Henrici vel Picander. On bowiem napisał libretto do kantaty dla księżniczki Charlotty Fryderyki Amalii (BWV 36c), on też najlepiej spośród współpracujących z Bachem poetów radził sobie z przystosowywaniem tekstów do tzw. parodii (czyli kompozycji religijnych, powstałych na bazie świeckich pierwowzorów). Wytyczne były jasne: 1/ w nowym librecie zachować prozodię starego tekstu, by wszystko swobodnie dało się podłożyć pod istniejącą już warstwę dźwiękową, 2/ zachować afekt tekstu pierwotnego, by nic nie kłóciło się z charakterem muzyki. Stąd też, gdy chór wstępny kantaty gratulacyjnej traktował o tym, by życzenia urodzinowe dla szacownego profesora dotarły aż przed boży tron, wdzięczność zaś dla niego wypełniała serca wszystkich, w wersji kościelnej mowa o tym, że do nieba „Syjonu języki” się wznoszą (jak w wizji proroka Ezechiela, 10, 19) oraz by wychwalać zbliżającego się Pana. Część druga (aria tenorowa) mówiła pierwotnie o miłości do nauczyciela i głębokim dlań szacunku, teraz podsumowuje obraz nawiązujący do *Pieśni nad*

Pieśniami: miłości Chrystusa do swojego kościoła – całej *ecclesia*. Jak bowiem oblubienica idzie za swoim ukochanym, tak serce każdego wierzącego podąża za Jezusem. Gdy w części czwartej kantaty świeckiej bas śpiewał najpierw o podziękowaniu za nauczanie i oświecenie kagankiem wiedzy – w wersji religijnej (część piąta) Chrystus sam jest zapraszany do serc każdego wierzącego w akcie adoracji i uwielbienia. I tak jak w kantacie gratulacyjnej głos basowy – zgodnie z konwencją barokową – symbolizował mędrca, jakim był Ernesti, tak teraz odnosi się on wprost do *vox Christi*. Wreszcie w dawnej części szóstej sopran kierował się do profesora ze słowami uznania i docenienia oraz prośbą, by ten „skromnym” podarkiem, jakim jest cała kantata nie pogardził. W wersji religijnej też sopran – ale już jako muzyczny symbol duszy wierzącej – błaga, by włączył jej głos i mało nośny (dlatego skrzypce mają towarzyszyć sopranowi, grając *con sordino* – z tłumikiem) w niebie jak pochwalne okrzyki został usłyszany. Chwały dopełnia końcowy chór, który symbolicznym aktem uwielbienia Trójcy św. (niczym w małej doksologii) daje też radosny początek nowemu rokowi liturgicznemu.

Szczególną uwagę zwraca na siebie chór początkowy, który w swojej symbolicznej wymowie i funkcji stanowi paralelę do wstępnego chóru z kantaty BWV 61 *Nun komm, der Heiden Heiland*, gdzie też jest mowa o nadchodzącym Panu – Królu Niebios, tym samym, który wśród wiwatującego tłumu na osiołku triumfalnie wjeżdżał do Jerozolimy, jak to opisuje czytana w 1 niedzielę Adwentu w czasach Bacha *Ewangelia Mateuszowa*. Kompozytor miał do dyspozycji całkiem bogaty zasób konwencjonalnych środków języka muzycznego swoich czasów, by w sposób najbardziej właściwy i godny dać oprawę muzyczną temu opisowi. Nie musiał zresztą niczego zmieniać w stosunku do wersji świeckiej kantaty BWV 36. Już tam bowiem pochwalny charakter utworu, zgodnie z symboliką przyjętą w I połowie wieku osiemnastego, wyraził przez zastosowanie rytmu i figur muzycznych poloneza. Ten polski taniec występował w muzyce Bacha nader często w kontekście tematu majestatu królewskiego, zarówno w sferze świeckiej jak i religijnej. Polonez jako taniec „chodzony” rozpoczynał od roku 1719 wszystkie bale dworu drezdeńskiego, a na jego czele zawsze podążał sam król z małżonką. Sasi szybko ten obraz króla prowadzącego cały dwór do tańca przy wtórze muzyki w stylu polskim przenieśli do sfery metaforycznej, kojarząc poloneza najpierw z polską koroną królewską (to od czasów Augusta II Drezno zaczęło być rezydencją króla!), potem z majestatem każdej władzy królewskiej i książęcej, by przenieść wreszcie tę symbolikę na Króla Niebios. W kantacie wszak słychać wołanie: „es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit” (dosł. „sam Pan Chwały się do was zbliża”).

Szymon Paczkowski