

Sie werden euch in den Bahn tun BWV 44

Kantata Bacha *Sie werden euch in den Bahn tun* BWV 44 to dzieło wieńczące pierwszy roczny cykl kantatowy (1723/24), jaki mistrz skomponował dla Lipska. Miał napisać potem jeszcze cztery pełne roczniki dzieł w tym gatunku. Autor libretta pozostaje nieznanym. Kantata powstała na niedzielę *Exaudi* 21 maja roku 1724. Wtedy też lipscy luteranie usłyszeli kompozycję w trakcie nabożeństwa porannego w kościele św. Tomasza. W ramach Liturgii Słowa czytano wówczas fragment I Listu św. Piotra (4, 8-11) o powściągliwości i modlitwie oraz ustęp z Ewangelii Janowej (15, 26-27; 16, 1-4) o tym, że Duch św. będzie kierował działaniami apostołów. Niedziela *Exaudi* (*Wykrzykujcie*), należy do czasu przejściowego między czterdziestodniowym okresem po Wielkiej Nocy a Zielonymi Świątkami. W perykopie na ten dzień poruszona została tematyka trudnej codzienności każdego chrześcijanina, co ma szczególne znaczenie dla zrozumienia omawianego tu utworu Bacha. Jezus opuścił uczniów, by powrócić do Ojca w niebie. Przed samym odejściem zlecił im zadanie głoszenia Ewangelii i rozpowszechniania nowiny o rychłym nadejściu Królestwa Niebieskiego. Ta radosna wieść wiązała się jednak dla apostołów ze smutkiem. Już nigdy nie zobaczą swojego nauczyciela, już nigdy nie będzie się nimi łamał chlebem. Zapowiedziany im również zostaje czas prześladowań, trudności a nawet męczeństwa, które będą przeżywali w imię wiary. W tekście Ewangelii Janowej czytany owej niedzieli *Exaudi* Chrystus składa wszak obietnicę, że nie pozostawi swoich uczniów samych i prosić będzie u Ojca, by zesłał im Pocieszyciela po to, by ich wiara nie ustała, a radość była pełna. Zapowiedź ta jest zatem deklaracją samego Chrystusa, że pozostanie z ludźmi na zawsze, a w szczególności wśród tych, którzy czują się opuszczeni, zaleknieni, dla których nadzieja wydaje się być nieosiągalna.

Pod względem formalnym kantata BWV 44 jest nietypowa i w swojej budowie przypomina raczej motet. Zaskakuje już sam początek utworu, gdyż wejście głosów wokalnych (tenora i basy) poprzedza długi wstęp instrumentalny, co dla pierwszego rocznika kantat lipskich Bacha było raczej rzadkością. Wskazuje to na świadome, choć incydentalne nawiązanie do modelu kantaty uprawianego w tamtym czasie przez Georga Ph. Telemanna – najbardziej poważanego w Niemczech I połowy XVIII wieku twórcy muzyki kościelnej, zaprzyjaźnionego zresztą z lipskim kantorem. Od strony wyrazowej część wstępna BWV 44 ma charakter lamentu. Kompozytorowi nie chodziło jednak o to, by muzyka tego ustępu wyrażała rozpacz czy biadanie. Bardziej zależało mu na oddaniu w warstwie dźwiękowej trudów, cierpień i zagrożeń łącznie z wykluczeniem i odrzuceniem, na jakie narażony jest każdy wierzący. Jak bowiem nauczał Luter, ciało musi sprawiać ból, gdyż inaczej nie można być prawdziwym chrześcijaninem, który cierpi razem z Chrystusem. W sposobie opracowania dźwiękowego części I szczególną uwagę zwraca imitacyjne traktowanie partii wokalnych, które jednak na słowie „Bann” (wypędzenie) przechodzi w równoległe prowadzenie głosów solowych w

paralelnych w tercjach. Można odnieść wrażenie, jakby Bach chciał w ten sposób odmalować w partyturze, iż przeciwko wierzącym zjednoczą się wszystkie siły zła i wszyscy wrogowie chrześcijan. Poprzez zastosowane tu liczne dysonanse, wielką liczbę trytonów (*diabolus in musica*), interwały zmniejszone i zwiększone, muzyka Bacha doskonale ilustruje owe trudności zapowiedziane apostołom w perykopie. Część II kantaty następuje po ustępie wstępnym bez żadnej przerwy – *attaca*. Jest przeznaczona na chór 4-głosowy wzmocniony przez oboje, smyczki i continuo. Ponieważ tekst traktuje teraz wprost o nadchodzących prześladowaniach i męczeństwie, przebieg utworu nabiera dramaturgii. Charakter kompozycji przypomina momentami najbardziej dramatyczny styl muzyki pasyjnej, jaką zaledwie siedem tygodni wcześniej zaprezentował Bach mieszkańcom Lipska w swojej *Pasji wg św. Jana* BWV 245. Szczególnie słyszalne jest to tam, gdzie mowa o zabijaniu wyznawców Chrystusa przez tych, którzy w swojej pysze i fałszywym przekonaniu myślą, że czynią to w imię Boga.

Część trzecia – aria altowa z koncertującym obojem – to pouczenie dla każdego wierzącego: być uczniem i naśladowcą Chrystusa to znaczy narazić się na prześladowania. Stąd odpowiednim opracowaniem dźwiękowym wyróżnione zostały przez Bacha słowa kluczowe: „Bann” (wypędzenie), „Pein” (ból), „selig” (błogosławiony). Dzieje się tak pewnie z tego powodu, że błogosławieństwo jest wedle nauki chrześcijańskiej naturalnym zakończeniem i przewyciężeniem wypędzenia, wykluczenia i bólu. Ustęp czwarty stanowi kontynuację przesłania wcześniejszych części kantaty, a teraz potwierdzone jest ono słowami 1 zwrotki chorału Martina Mollera (1547-1606) *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (Boże mój, wielka zgrzyzota częścią jest mego żywota) z roku 1587, która stanowi poetycką przeróbkę łacińskiego hymnu *Jesus dulcis memoria*. W części 5 (recytatyw basowy) znowu powraca temat prześladowań. Myśli z części pierwszej i drugiej komentowane są teraz przez odnośne metafory nawiązujące do I Listu św. Jana (2, 18 i 22) – do fragmentów o Antychryście, który nastaje na naukę Chrystusową, do Objawienia (20, 22) – do fragmentów o czerwonym smoku jako symbolu prześladowań religijnych i do Listu do Efezjan (21) – do fragmentu o ognistych strzałach jako obrazie piekielnych pokus. Wyjaśnienia wymaga wykorzystana tu symbolika palmy – ta, gdy obwieszona ciężarem, wzrasta prosto i właściwie. Tak też chrześcijanie nie złamią się pod ciężarem cierpienia, lecz tym pewniej wstąpią do nieba.

W części szóstej – w arii sopranowej w radosny, taneczny, wręcz beztronski sposób opiewana jest radość, jaka płynie z pocieszenia danego ludziom przez Boga. I znowu pojawiają się wyraziste metafory, których odczytanie albo interpretację wspomaga muzyka Bacha. Gdy np. w fragmencie środkowym mowa o „burzliwej pogodzie przeciwności”, po której „słońce się roześmieje z radości” („nach dem Trübsal Stürmen die Freuden-Sonne lacht”) słyszalny będzie niemal dosłowny śmiech słońca. Bach bez oporów ilustruje to wesołymi melizmatami sopranu pełnym triol, szesnastek i tryłów. Obsadzenie arii głosem sopranowym też ma swoje symboliczne znaczenie:

sopran to dusza wierząca, która wyraża pełne zaufanie w Bogu, a on jest jej pocieszycielem i obrońcą. Kantatę kończy dziewięta zwrotka chorału *In allen meinen Taten* Paula Fleminga (1609-1640) z roku 1642. Bach używał go m.in. w kantatach BWV 13 oraz 97 i ma on charakter *de tempore*. Wybór tej właśnie pieśni i tej konkretnej zwrotki na zakończenie kantaty BWV 44 wydaje się uzasadniony przez to m.in., o czym mowa w jej drugim wierszu. By oprzeć się wszelkim nawałnicom i burzom życiowym, by dać odpór pokusom, by zło człowieka nie pokonało, dusza umacnia się tylko przez wiarę w Stwórcę i pełne do niego zaufanie.

Szymon Paczkowski