

## „Ich geh und suche mit Verlangen” BWV 49

Swoją kantatę „Ich geh und suche mit Verlangen” (BWV 49) skomponował Bach jesienią roku 1726 z przeznaczeniem na 20. niedzielę po Trójcy Św., która wtedy wypadła 3 listopada. Dzieło wykonano podczas nabożeństwa porannego w kościele św. Tomasza, a – jak podaje Martin Petzold w 1. tomie swoich obszernych komentarzy do Bachowskich kantat (Kassel, 2004), po prezentacji nowego utworu kantora, homilię wygłosił diakon Urban Gottfried Sieber (1669-1741) w zastępstwie proboszcza parafii Christiana Weigego. Bach określił swoją kantatę mianem *Dialogus*, dając w ten sposób jasno do zrozumienia, że będzie to jego kolejna kompozycja kantatowa utrzymana w konwencji barokowych dialogów Jezusa i duszy wierzącej. Utwory w tej stylistyce miały swoją własną, ciekawą historię, zakorzenioną głęboko w barokowej koncepcji *amor sacer* i pisano je zarówno na użytek kościołów katolickiego, jak i luterańskiego, odpowiednio wszak ustawiając akcenty teologiczne właściwe dla każdej z konfesji. Źródłem metafor i alegorii jednak zawsze były starotestamentowe wyobrażenia o relacji Boga do swojego ludu i nowotestamentowe ukazanie stosunku Chrystusa do tych, którzy podążają za jego nauką. Kwestia ta ma swój wysublimowany początek oczywiście w „Pieśni nad Pieśniami”, która służyła barokowym teologom i poetom za podstawowe źródło koncepcji miłości duszy wierzącej do Boga-Oblubieńca. Luteranie przy tym chętniej nawiązywali do Kazań o Pieśni nad Pieśniami św. Bernarda z Clairvaux, katolicy sięgali zaś głównie po teksty w tym zakresie autorstwa św. Teresy z Avili i św. Jana od Krzyża. Co najistotniejsze: jeśli wedle egzegetów żydowskich „Pieśni nad Pieśniami” stanowiła metaforę miłości Boga do jego ludu, to egzegeci chrześcijańscy zastąpili ów lud „nowym Izraelem”, czyli Kościołem.

3 listopada roku 1726 w kościołach Lipska czytano podczas nabożeństw następujące fragmenty Pisma św.: List do Efezjan (5, 15-21) o etyce chrześcijańskiej i ustęp z Ewangelii Mateuszowej (22, 1-14) o równości zaproszonych na ucztę weselną. Nieznany autor libretta kantaty celnie nawiązał w swoim tekście poetyckim zarówno do Pawłowego listu, w którym apostoł poleca mężom kochać własne żony tak, jak Chrystus umiłował Kościół, jak i samej perykopy – przypowieści o zaprosinach na ucztę weselną – mistyczne zaślubiny Boga ze swoim ludem, na które przybyć może każdy, bez względu na urodzenie, wiek, stan posiadania a nawet moralne kwalifikacje. Niezidentyfikowany dziś twórca tekstu poetyckiego BWV 49 udatnie połączył wskazane wątki z aluzjami lub bezpośrednimi odniesieniami do *Canticum Canticorum*. Ileż to zwrotów miłosnych w tym tekście, będących niemal cytatami z Pieśni Salomona: „Ich geh und suche mit Verlangen dich, meine Taube, schönste Braut” („Chodzę i szukam cię stęskniony, o piękna ty gołębico, najpiękniejsza oblubienico”), „O Stimme, welche mich erfreut” („Głosie, co mnie radujesz”), „Komm schönster und lass dich küssen” („Przybądź o najpiękniejszy, pozwól się pocałować”), „Ich bin herrlich, ich bin schön” („Jestem piękna, jestem wspaniała”). To z kolei musiało sprowokować Bacha, by w warstwie brzmieniowej zbliżyć się jak najbardziej do stylistyki muzyki scenicznej, wręcz operowej. Niezwykle operowe wydają się więc zarówno scena poszukiwania ukochanej w arii początkowej, jak też dialogi, a właściwie krótkie duety miłosne z obu recytatywów.

Gdy w roku 1723 Bach obejmując urząd kantora w kościele św. Tomasza, podpisywał kontrakt z władzami kościelnymi i radą miejską Lipska, zobowiązał się do komponowania muzyki religijnej, która nigdy nie będzie nawiązywała do form świeckich, w tym przede wszystkim do opery, by przez to piękno i powab samej sztuki dźwięków nie odciągał wiernych od modlitwy i nabożnego skupienia. Cóż, warunku tego w kantacie 49 Bach na pewno nie spełnił. Słuchając tego utworu, po raz kolejny można się przekonać, że Jan Sebastian nie tylko z powodzeniem mógłby napisać operę, ale też że w pełni odnalazłby się w jej konwencji. Jednym z najciekawszych momentów operowych odniesień w tej kantacie wydaje się chociażby aria sopranowa nr 4 „Ich bin herrlich, ich bin schön”, w której powabnie brzmiącej partii sopranu śpiewającego o urodzie i powabie oblubienicy oraz o swojej bezwarunkowej miłości do Zbawiciela towarzyszy wyszukana instrumentacja z użyciem koncertującego – adekwatnie do kontekstu – oboju miłosnego (*d'amore*) oraz wiolonczeli piccolo – instrumentu stosunkowo rzadko pojawiającego się w partyturach Bacha, ale miłośnikom jego muzyki znanego przede wszystkim z VI *Suity* wiolonczelowej D-dur BWV 1012.

Te czy inne świeckie motywy nie powinny jednak zmylić słuchacza i Bach o to zadbał, by religijny ostatecznie charakter swojej kantaty podkreślać na różne sposoby. Wyłuskał więc skrupulatnie z tekstu te symbole i metafory, które wydały mu się najważniejsze, by poprzez podkreślenie ich znaczenia muzyką, pogłębić teologiczną wykładnię całego libretta. Jako przykład niech posłużą chociażby długie melizmaty na słowach „Taube, schönste Braut” („Gołębico, najpiękniejsza oblubienico”) w pierwszej arii. W końcu to Bóg-Oblubieniec nazywa swoją oblubienicę w „Pieśni nad Pieśniami” gołębicą, co dla wielu egzegetów oznacza powołanie się na obecność Ducha św. w Kościele i na charakter, jaki pełni w nim „Duch-Gołębica”. Zadbał wreszcie Bach, by nad całą szatą brzmieniową kantaty dominował jeden instrument, jak najbardziej kojarzony z przestrzenią sakralną – organy. Stąd wynika m.in. obecność koncertujących organów (jako instrumentu obbligato) zarówno we wprowadzającej do utworu Sinfonii, stanowiącej w rzeczywistości przeróbkę finału Koncertu klawesynowego E-dur (BWV1053), jak i we wszystkich następujących potem ariach.

*Szymon Paczkowski*