

## Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 58

Kantata Bacha *Ach Gott, wie manches Herzeleid* BWV 58 zachowała się w dwóch wersjach: z roku 1727 – niekompletnej i w pełnej z roku 1734 – ale ze zmienioną częścią trzecią oraz dodanymi partiami obojów. Dzieło zabrzmiało po raz w niedzielę 5 stycznia roku 1727 (wówczas była to I niedziela po Nowym Roku) podczas nabożeństwa porannego w kościele św. Tomasza. W ramach Liturgii Czytań przytoczone zostały wtedy m.in.: fragment z I Listu św. Piotra (4, 12-19) o tym, by cierpieć w zjednoczeniu z Chrystusem i ustęp z Ewangelii wg św. Mateusza (3, 13-17) o ucieczce do Egiptu. Wykonanie kantaty Bach powtórzył 4 stycznia roku 1734, również w lipskim kościele św. Tomasza. Nie jest dziś znane nazwisko autora tekstu poetyckiego. Swoje wiersze połączył on z dwoma popularnymi wśród luteran tekstami śpiewów religijnych. I tak: w części I posłużył się poeta pierwszą zwrotką jednego z najstarszych chorałów protestanckich *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, będącego niemiecką adaptacją łacińskiego hymnu św. Bernarda z Clairvaux *Jesus dulcis memoria*, dokonaną przez Martina Mollera (1547-1606). W części V z kolei wykorzystał drugą strofę pieśni *Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht* Martina Bohemusa (1557-1622). Tej okoliczności zawdzięcza też BWV 58 przypisanie jej przez Bacha do tzw. rocznika chorałowego, mimo, że kompozycja powstała dopiero w roku 1727. Jan Sebastian dołączył ją do kolekcji kantat chorałowych z tego prostego powodu, że akurat w roku 1725 (kiedy to z inicjatywy władz kościelnych miasta Lipska tworzył przez cały rok kościelny kantaty oparte na tekstach i melodiach chorałowych), po Nowym Roku nie przypadała żadna niedziela zwykła. W ten sposób mistrz uzupełnił kolekcję o brakujące ogniwo w cyklu. Oba fragmenty chorałowe w BWV 58 zostały powierzone do zaśpiewania głosowi sopranowemu i co ciekawe – do tej samej melodii, znanej w kościołach luteranckich od roku 1639 jako towarzyszącej śpiewowi *Vater unser im Himmelreich* (*Ojciec nasz, któryś jest w niebie*). Swobodny tekst poetycki w obu częściach został tak dopasowany do wierszy chorałowych, by uzupełniały się one zarówno od strony metrycznej, jak treściowej. Kantata BWV 58 od samego początku nosiła określenie *Dialogus*, nadane jej przez samego Bacha. Tym samym w swojej strukturze stanowi nawiązanie do popularnych w baroku poetyckich rozmów duszy wierzącej z Chrystusem, wzorowanych na dialogu Oblubieńca z Oblubienicą ze starotestamentowej „Pieśni nad Pieśniami”. Kantata Bacha nawiązuje wprost do tego modelu również w sposobie obsady wokalne: chodzi bowiem o duet dwóch głosów – sopranu i basu. W tradycji symboliki głosów wokalnych w muzyce protestanckiej sopran zawsze był kojarzony z duszą wierzącą, bas natomiast to *Vox Christi*.

Część I kantaty ma w Bachowskim rękopisie partytury dodatkowe oznaczenie *Adagio*. Mistrz rzadko nadawał swoim kompozycjom wokalnemu tak szczegółowe określenia tempa. W tym wypadku jednak nie chodziło mu wyłącznie o sugestię niespiesznego wykonania, ale przede wszystkim o rodzaj wyrażanych emocji. Tekst tego ustępu bowiem to biadanie duszy wierzącej nad trudami i

znojem codziennego zmagania się z siłami zła w drodze do zbawienia. Z pocieszeniem przybywa jednak sam Chrystus, nawołując do cierpliwości i z obietnicą przyszłej nagrody w niebie. Przekłada się to w warstwie dźwiękowej na muzyczną realizację koncepcji lamentu, gdyż wyrazista jest w poszczególnych głosach melodyka opadająca (przede wszystkim ostinato w basie instrumentalnym i charakterystyczne zwroty chromatyczne w basie wokalnym). Całość została przez Bacha ujęta w schemacie rytmicznym popularnej w baroku sarabandy. Ten hiszpański taniec pojawiał się w muzyce religijnej lipskiego kantora na ogół w kontekście tematu cierpienia, śmierci i zbawienia. Odwzorowanie modelu sarabandy stanowiło rodzaj muzycznego komentarza Bacha do eschatologicznego przesłania libretta, informację dla słuchacza, jak interpretować słowa tekstu poetyckiego i wiersze chorałowe. Również na poziomie szczegółu opracowania kompozytor nie wahał się sięgać po subtelne środki malarstwa dźwiękowego. Gdy bowiem mowa chociażby o trudnej drodze do zbawienia („Gang zur Seeligkeit”), która wszak prowadzi do radości wiecznej („führt zur Freude”), odpowiednio zilustrowane zostaną w partyturze zarówno znoje doczesnej wędrówki (liczne chromatyzmy, skoki o interwały charakterystyczne – zmniejszone i zwiększone) w kontraście do podkreślonego diatonicznie opracowanym melizmatem na słowie Freude (radość).

Słowa pocieszenia dla każdego chrześcijanina płyną również z drugiego ustępu kantaty – recytatywu „Verfolgt dich gleich die argre Weg” („Kiedy świat cię prześladowuje”). Oto bowiem bezpośrednio w nawiązaniu do czytania z Ewangelii Mateuszowej o ucieczce do Egiptu, wierzącemu zostaje wyjaśnione, że narażony będzie w swoim życiu na prześladowania tak samo, jak święte Dziecię. Ale Bóg nigdy nie zawiedzie człowieka w potrzebie i zawsze przyjdzie mu z pomocą. I znowu wszelkie złości tego świata, w tym „zapalczywość Heroda” podkreślone zostają złowrogo brzmiącymi harmoniami i chromatycznymi zwrotami melodycznymi w głosie solisty. Słowa pocieszenia spotykają się z właściwą reakcją i deklaracją wiary duszy w ustępie trzecim kantaty – arii sopranowej „Ich bin vergnügt in meinem Leiden” („Jestem kontent w cierpieniu swoim”). Soliście towarzyszą koncertujące skrzypce. Nastrój kantaty zmienia się na coraz radośniejszy, co potwierdza kolejny recytatyw (w szczególności jego druga część – Arioso, w którym mowa o przyszłym zamieszkaniu w raju) i entuzjastyczny duet finałowy, wyrażający radość z przyszłego spotkania z Chrystusem w niebie.

*Szymon Paczkowski*