

„Meine Seel erhebt den Herren” BWV 10

Kantatę BWV 10 *Meine Seel erhebt den Herren* skomponował Bach w roku 1724 z okazji Święta Nawiedzenia (niem. Mariä Heimsuchung) przypadającego 2 lipca. Była to piąta z rzędu kantata w tzw. roczniku chorałowym. Tym razem jednak zamiast wybranego chorału protestanckiego za podstawę literacką i muzyczną dzieła posłużyła niemiecka wersja hymnu *Magnificat*. Czytania przewidziane na ów świąteczny dzień obejmowały fragment z prorocstwa Izajasza (Iz. 11, 1-5) – zapowiedź nadejścia Mesjasza oraz ustęp z Ewangelii Łukaszej (1, 39-56) – opowieść o nawiedzeniu Maryi w domu jej kuzynki Elżbiety, która wedle słów archanioła Gabriela wypowiedzianych w trakcie zwiastowania „poczęła syna w starości swojej [...] bo u Boga żadna rzecz nie jest niemożliwa” (Łk 1, 36-37). Elżbieta na powitanie krewnej zwróciła się do niej słowami „błogosławionaś ty między niewiastami i błogosławiony owoc żywota twego”, na co Maryja odpowiedziała kantykiem rozpoczynającym się od zdania „Wielbi dusza moja Pana” (łac. „Magnificat anima mea Dominum”). W kantacie Bacha BWV 10 nieznany poeta wykorzystał niemieckie tłumaczenie łacińskiego oryginału, częściowo je parafrazując i uzupełnił tekstem doksológii – czyli pochwały Trójcy św., również w języku niemieckim.

W kościołach lipskich *Magnificat* śpiewano niezmiennie od czasów Reformacji w ramach nabożeństwa nieszpornego, przy czym w najważniejsze święta roku kościelnego po łacinie, w niedziele zwykłe – po niemiecku. Pisząc swoją wersję niemieckiego *Magnificat*, Bach wpisał się w tradycję ustanowioną jeszcze przez jednego z jego wielkich poprzedników na stanowisku kantora w kościele św. Tomasza – Hermanna Scheina (1586-1630). Ten bowiem w swoim kancjonale z roku 1627 opracował niemiecki tekst *Magnificat* (*Meine Seele erhebt den Herren*) na melodię dziewiątego tonu psalmowego i w kształcie brzmieniowym przez niego nadanym wykonywano ów hymn w świątyniach miasta przez niemal sto lat, aż do czasów Bacha włącznie. W BWV 10 kompozytor nawiązał do swojego antecesoru i dziewiąty ton psalmowy uczynił również podstawą melodyczną swojej kantaty. Poszerzył Bach w ten sposób również dziedzictwo ewangelików w sferze ich przywiązania do wierszy hymnu *Magnificat*, podążając śladem nie tylko Scheina, ale także Heinricha Schütza, Johanna Pachelbela i innych wielkich mistrzów muzyki niemieckiej epoki baroku, którzy również w swoim dorobku kompozytorskim mieli muzyczne opracowania niemieckiej wersji kantyku. To wszystko zaś znajduje swoje bezpośrednie ugruntowanie w teologii Marcina Lutera, który w komentarzu do słów Maryi pisał: „W niej spotykają się bowiem: bezmierne bogactwo Boga z jej głębokim ubóstwem, Boska chwała z jej nicością, Boska godność z jej poniżeniem, Boska wielkość z jej małością, Boska dobroć z brakiem jej zasługi, Boża łaska z jej niegodnością”. Dodać trzeba, że Bach kilka miesięcy przed powstaniem BWV 10 opracował łacińską wersję *Magnificat* (w tonacji Es-dur, znaną dziś jako BWV 243a) w celu wykonania podczas nieszporów w Boże Narodzenie roku 1723, wzbogacając ją czterema hymnami pochwalnymi w języku niemieckim i łacińskim adekwatnymi do świątecznej liturgii. Co do samej kantaty, z zachowanych źródeł wynika, że wykonano ją jeszcze raz w latach czterdziestych XVIII wieku, ale nie wiadomo, kiedy dokładnie.

Ponieważ kompozycja *Meine Seel erhebt den Herren* zamierzona została przez Bacha jako kolejna w jego wielkim projekcie kantat chorałowych, tak jak w każdym utworze z tego cyklu, szczególny nacisk położył kompozytor na chór rozpoczynający dzieło. Poddał w nim niezwykle kunsztownemu opracowaniu początkowe słowa hymnu aż do zdania o pochale,

jakiej doczeka się Maryja od wszystkich narodów i pokoleń, czyli od tych ludów, które wysławiać będą jej boskie macierzyństwo. Formę części pierwszej w BWV 10 można określić jako fantazję chorałową, na wzór utworów organowych w tym gatunku. Zasada konstrukcyjna jest prosta: poszczególne wersy danego chorału śpiewane są na jemu właściwą melodię jako *cantus firmus* w głosie najwyższym i prezentowane na ogół w długich wartościach nutowych, reszta partii chóralnych natomiast swobodnie kontrapunktuje sopranowi. Kolejne wiersze tekstu rozdzielają instrumentalne ritornele, które na ogół pozostają zupełnie niezależne od melodii głównej. Nie inaczej się dzieje w kantacie Bacha na uroczystość Nawiedzenia. Tu kompozytor uznał za stosowne jeszcze, by melodię chorału wzmocnić głosem trąbki i w ten sposób uczynić ją lepiej słyszalną w kontrapunktycznym gąszczu dźwięków chóru wstępnego. By podkreślić radosny charakter całości Jan Sebastian – co rzadko się zdarza w jego muzyce – określił dodatkowo tempo ustępu jako *Vivace*. Kompozytor nie byłby pewnie sobą, gdyby w tej misternej konstrukcji nie zawarł wyrafinowanych symbolicznych odniesień. Przykładowo: dla podkreślenia znaczenia słów „I wejrzał na uniżenie słuźebnicy swojej” *cantus firmus* przeniósł niżej – do głosu altowego, dosłownie odmalowując w partyturze sens tekstu. Tym prostym zabiegiem odzwierciedlił postawę Maryi, która w owym jednym zdaniu wyraża pokorę, uważając się za niegodną wyróżnienia, jakie Bóg jej zgotował.

Tak, jak w opracowaniu wersji łacińskiej *Magnificat*, również w kantacie BWV 10 Bach sięga po środki malarstwa dźwiękowego, by oddać najważniejsze momenty teologicznego przesłania hymnu. Słuchaczy tego dzieła na pewno poruszy sposób, w jaki kompozytor opracował fragment o rozproszeniu „pyszniących się zamysłami serc swoich” (w wersji łacińskiej – „dispersit superbos mente cordis sui”) w zakończeniu recytatywu tenorowego (nr 3) oraz strąceniu władców doczesnych z ich tronów, poniżeniu możnych i wywyższeniu pokornych (w wersji łacińskiej – „deposuit potentes de sede et exaltavit humiles”) w arii basowej (nr 4). Ową dyspersję zobrazował Bach zawiłymi modulacjami prowadzącymi na manowce systemu tonalnego, strąconych z tronów odmalował sekwencją opadających pasaży w partii solisty, a tych wywyższonych – sekwencją wznoszącą. Również dobór głosu w arii nie pozostaje przypadkowy. Powierzenie partii solisty basowi (tak samo, jak w analogicznym ustępie wersji łacińskiej w BWV 243) to jasny sygnał, że mowa tu o Najwyższym, o jego potędze, władzy, surowości wobec zatwardziałych i łaskawości dla pokornych, którzy w nagrodę zostaną obdarowani dobrami mesjańskimi. Antyteza literacka znajduje w kantacie BWV 10 perfekcyjne odwzorowanie muzyczne, a solistyczne, błyskotliwe w swojej wirtuozerii potraktowanie partii wiolonczeli dopełnia retoryczny zamysł Bacha.

Cenił zapewne Bach własne opracowanie niemieckiej wersji *Magnificat*, bowiem powrócił do duetu altowo-tenorowego „Przyjął Izraela, sługę swego, pamiętając na miłosierdzie swoje” (cz. 5) w czwartym ze swoich sześciu organowych *Chorałów Schüblerowskich* (BWV 648), adaptując tym razem niemal „nuta w nutę” fakturę wokalną do organowej.

Szymon Paczkowski