

„Himmelskönig, sei willkommen” BWV 182

Kantatą *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182 przeznaczoną na Niedzielę Palmową 25 marca roku 1714 rozpoczął Bach serię utworów w tym gatunku przeznaczonych dla dworu książęcego w Weimarze. 2 marca owego roku przyjął on stanowisko koncertmistrza tamtejszej kapeli nadwornej, a wraz z objęciem nowej funkcji złożono na niego obowiązek komponowania jednej kantaty religijnej miesięcznie i wykonania jej w kaplicy zamkowej. Pierwotna wersja dzieła zachowała się w kompozytorskim autografie, tak partytury, jak i głosów wykonawczych, przechowywanych dziś w Bibliotece Państwowej w Berlinie (sygn. Mus. Ms. Autogr. Bach P 103). Tę weimarską kantatę musiał Bach bardzo cenić, gdyż powrócił do niej podczas swojego pierwszego roku urzędowania jako kantor kościoła św. Tomasza w Lipsku i zaprezentował tam 25 marca 1724 roku z okazji Święta Zwiastowania, w sobotę przed niedzielą *Judica* (piątą w Wielkim Poście). Wykonanie utworu pozostawało w zgodzie z lipskim porządkiem roku liturgicznego, gdyż w tym jednym dniu Wielkiego Postu nie obowiązywał zakaz wykonywania muzyki figuralnej (*tempus clausum*). W Weimarze kantata powiązana była przede wszystkim z Niedzielą Palmową, w drugiej dopiero kolejności ze Zwiastowaniem, w Lipsku już tylko ze Zwiastowaniem. Z tego powodu we wznowionej wersji BWV 182 Bach zrezygnował z opracowania chorału pasyjnego „Jesu, dein Passion” (pierwotnie jako część 7). Zrozumiałe wobec powyższego się staje, dlaczego na okładce Bachowskiego rękopisu dzieła, na której kompozytor jasno określił pierwotne przeznaczenie liturgiczne – *Dominica Palmarum*, ktoś nieznany dopisał później – *Tempore Passionis aut Festo Mariae Annunciationis*. Ponowne wykonania BWV 182 nastąpiły w Lipsku najprawdopodobniej w latach 1728 i 1731 (za każdym razem w Niedzielę Palmową).

Chociaż kantata *Himmelskönig, sei willkommen* powstała do słów dziś niezidentyfikowanego autora, jej językowe właściwości wskazują przede wszystkim na dworskiego kaznodzieję w Weimarze i poetę – Salomona Francka. Problem w tym, że libretto BWV 182 nie zostało wydrukowane w żadnym ze znanych jego zbiorów wierszy religijnych i z tej przyczyny traktuje się je jako anonimowe. Oprócz poezji własnej librecista posłużył się też tekstami obcymi: w części trzeciej wykorzystał wersy 8-9 Psalmu 40, zaś w części siódmej 33 strofę pieśni „Jesu Leiden, Pein und Tod” Paula Stockmanna (z roku 1633). Tę od połowy XVII wieku śpiewano do melodii Melchiora Vulpiusa (1570-1615) skomponowanej pierwotnie do chorału „Jesu Kreuz, Leiden und Pein” z szesnastowiecznego *Śpiewnika Braci Czeskich*. Stąd również Bach użył tej samej melodii w BWV 182.

Kantatę rozpoczyna instrumentalna część zatytułowana „Sonata”. To określenie może być mylące, gdyż w rzeczywistości chodzi tu o ustęp w stylu uwertury francuskiej, z jej charakterystycznymi punktowanymi rytmami oraz powolnym i dostojnym tempem. Uwertura tego typu była elementem ceremoniału dworu Ludwika XIV i towarzyszyła na ogół paradnemu wejściu władcy na widowie teatralną lub do innych miejsc, w których go oczekiwano. Przez takie skojarzenie zamiar ilustracyjny Bacha we wstępie do BWV 182 staje się jasny: oto nadchodzi sam Król Niebios (Himmelskönig). Przybywa wszak skromnie, bo na osiołku symbolizującym pokój. Dlatego też kameralna obsada owej początkowej „Sonaty” doskonale wpisuje się w metaforyczną koncepcję całości dzieła: Chrystus wkracza nie tyle do Jerozolimy, ile do serc i dusz każdego, kto w Niego uwierzył. O tym będzie mowa w następującej zaraz potem części chóralnej.

Słowa „Himmelskönig, sei willkommen” („Bądź pozdrowiony Królu Niebios”) stanowią bezpośrednio nawiązanie do fragmentu Ewangelii Mateuszowej o triumfalnym

wjeździe Jezusa do Jerozolimy czytanego w kościołach protestanckich w Niedzielę Palmową (Mat. 21, 1-9). Co ważne, obraz tam nakreślony pozwala się łatwo powiązać z perykopą na Święto Zwiastowania (Łuk. 1, 26-38), szczególnie we fragmencie, w którym Archanioł Gabriel zapowiada Maryi, że ten, którego pocznie „Synem Bożym będzie nazwany”, „zatrzyma na zawsze królewski tron Dawida” i „na wieki będzie królował nad domem Jakuba”. Librecista nie omieszkał też nawiązać do słów proroka Zachariasza cytowanych przez Mateusza: „Powiedzcie córce syjońskiej: oto Król twój przychodzi do ciebie”. Córa Syjonu, o której mowa tak w Ewangelii, jak w słowach proroka i w tekście BWV 182, to oczywiście Kościół wszystkich wierzących – metaforyczna Jerozolima, którą w Księdze Izajasza opisano jako kobietę.

Zgodnie z dramaturgią właściwą Bachowskim kantatom, Bóg zawsze odpowiada na wezwanie wiernych. W BWV 182 wyraża się to słowami wierszy 8-9 z Psalmu 40, które stanowią podstawę recytatywu basowego (część 3) następującego po wcześniejszym ustępie chóralnym, kończącym się zawołaniem „Do nas przyjdź”. Słowa z Psalmu – „Oto przychodzę” – przypisać więc tu trzeba wprost Zbawicielowi, ale w cytowanym fragmencie Psalmu dopełnia go deklaracja: „w zwoju Księgi zawarte są dla mnie wskazania. Pełnić Twą wolę, Boże mój, to moje pragnienie”. Z tekstu Psalmu płynie więc nauka dla chrześcijanina, by zawsze pozytywnie odpowiadał na każde wezwanie Boga, tak jak On niezmiennie reaguje na błagania swojego ludu. Pomysł librecisty, by odwołać się do Psalmu 40 to nie tylko efekt głębokiej znajomości Pisma Św., ale też dowód wielkiej wyobraźni. Psalmista (z nim to poeta się utożsamia) reprezentuje tu bowiem każdego wierzącego, który przybywającemu do jego serca Chrystusowi wychodzi naprzeciw, a z wdzięczności za doznane łaski wyraża gotowość pełnego poddania woli Bożej.

Wykonanie recytatywu powierzone zostało głosowi basowemu i nie pozostaje to bez wpływu na symboliczną, a nawet teologiczną wymowę całości. W muzyce religijnej Bacha bas był bowiem zawsze utożsamiany z głosem Chrystusa (*Vox Christi*). W ten oto sposób kompozytor jeszcze ściślej powiązał zarysowane w librecie wątki teologiczne, bliskie z jednej strony Niedzieli Palmowej, z drugiej – Zwiastowaniu. Słowa Psalmu 40 należy przez to rozumieć jako bezpośrednią reakcję na prośbę córki Syjonu, na jej wezwanie „komm herein” („do nas przyjdź”). Jezus zatem przybywa, by ostatecznie ofiarować się dla zbawienia świata.

Motyw miłosnej ofiary ma swoje rozwinięcie w następującej zaraz arii basowej (nr 4). Dominuje w niej poetyka paradoksu: oto umiłowanie Chrystusa dla ludzi jest tak wielkie („Starkes Liebe”), że kazało Mu opuścić niebiański tron i stać się człowiekiem, zaś Jego poświęcenie zostało ostatecznie „zapisane krwią” („mit Blut verschrieben”). Jednym z wielu kompozytorskich zabiegów Bacha, by pogłębić sens owej basowej arii było nie tylko podkreślenie tych słów licznymi chromatyzmami w partii wokalne i w głosach instrumentalnych, ale przede wszystkim modulacja do tonacji e-moll, która w jego muzyce wokalne na ogół powiązana była z tematyką śmierci.

Pouczenie o właściwej reakcji człowieka na Bożą miłość ujawnia się w arii altowej (nr 5). Podmiot liryczny nawołuje tu do przyodziania się w „szatę niesplamioną” („unbeflecktes Kleid”), a więc do oczyszczenia się z grzechu. Ten ustęp kantaty został przypisany altowi, co również mieści się w obszarze bogatego symbolicznego języka muzycznego Bacha. W partyturach jego dzieł wokalnych głos ten kojarzony jest zwykle z grzesznikiem wyznającym swoje winy. O obawie przed grzechem – „zdradą” wobec Jezusa, a jednocześnie o nadziei, że wiara doprowadzi człowieka do wiecznej nagrody śpiewa tenor w arii nr 6. Podmiot liryczny burzy się na wołanie świata „ukrzyżuj” („kreuzige”). Znamy tę scenę ze wszystkich Ewangelii, znamy ją również z opracowań

w Bachowskich pasjach. Okrutny ten okrzyk zilustrowany dodatkowo został przez Bacha w partyturze muzyczną figurą krzyża (rozłożony akord *c-a-fis-dis*) oraz amplifikowaną muzyczną ilustracją ukrzyżowania przypominającą niektóre momenty z chóru „Kreuzige” z *Pasji Janowej*.

Kantata kończy się radosnym i tanecznym chórem o podążaniu za Chrystusem aż do niebiańskiego Jeruzalem.

Szymon Paczkowski