

## ***Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden (BWV 47)***

Kantatę *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden* (BWV 47) skomponował Bach na 17 niedzielę po Trójcy św. w roku 1726, przypadającą wtedy 13 października i zaprezentował po raz pierwszy podczas porannego nabożeństwa w kościele św. Mikołaja – głównej świątyni Lipska. Dzieło należało do trzeciego rocznika kantat skomponowanych przez Jana Sebastiana w ramach jego kantorskich obowiązków. Czytania przewidziane na ową niedzielę pochodziły z Listu do Efezjan, z fragmentu zawierającego wezwanie św. Pawła do jedności chrześcijan w Duchu św. (4,1-6) oraz z Ewangelii wg św. Łukasza – z ustępu o uzdrowieniu chorego w szabat wraz z przypowieścią o pokorze i gościnności (14,1-11). I właśnie owa perykopa, a w szczególności pouczenie zawarte w jej ostatnim zdaniu: „Każdy bowiem, kto się wywyższa, będzie poniżony, a kto się poniża, będzie wywyższony” stanowiła punkt wyjścia dla katechezy zawartej w librecie kantaty, autorstwa Johanna Friedricha Helbiga (1680-1722) – poety i urzędnika na dworze książęcym ernestyńskiej linii Wettynów w Eisenach. W roku 1720 Helbig opublikował tamże zbiór swoich tekstów kantatowych zatytułowany *Auffmunterung zur Andacht, Oder: Musicalische Texte, über Die gewöhnlichen Sonn= und Fest=Tags Evangelien durchs ganze Jahr* (Zachęta do modlitwy, albo teksty o ewangeliach na niedziele zwykłe i dni świąteczne przez rok cały dla muzyki pisane), w którym znalazły się m.in. wiersze późniejszej kantaty lipskiego kantora. Co ciekawe – libretto BWV 47 jest jedynym zidentyfikowanym tekstem Helbiga pośród znanych dziś dzieł Bacha w tym gatunku. Pewnie w ogóle był to jedyny tekst tego zapomnianego dziś poety, który Jan Sebastian opracował muzycznie. Dlaczego Bach sięgnął po to właśnie libretto Helbiga, skądinąd marne w swojej warstwie poetyckiej – nie wiadomo. Być może poznał je dzięki kantacie pod tym samym tytułem i z tym samym tekstem Georga Philippa Telemanna z roku 1720 (TWV 1:1603) – wówczas pełniącego funkcję *Director Musices* we Frankfurcie nad Menem i jednocześnie kapelmistrza „vom Haus” (domu książęcego) w Eisenach.

Szczęśliwie wszelkie słabości libretta BWV 47 Bach wynagrodził słuchaczom swoją genialną muzyką. Pokaz nieograniczonej wręcz wyobraźni dźwiękowej dał już w rozpoczynającym dzieło potężnym chórze „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden”. Zapewne każdy, nawet przeciętny kompozytor epoki baroku uznałby za stosowne, by słowa o wywyższeniu i ponizeniu, o dumie i pokorze zilustrować w partyturze odpowiednio sekwencjami melodii wznoszących się i opadających. Tak uczynił również Bach, ale to tylko on był w stanie tego rodzaju konwencjonalny zabieg wtłoczyć w strukturę mistrzowskiej fugi, w której dźwiękowy temat „tych, co się wywyższają” stanowi melodia – najpierw podążająca w górę, potem – adekwatnie do pouczenia zawartego w Jezusowej przypowieści – schodząca w dół, zaś temat „skromnych i unizonych” zaczyna się od sekwencji opadania, a kończy melodią przejętą z początku tematu towarzyszącego „wywyższającym się”. Trudno sobie wyobrazić bardziej spektakularną muzyczną ilustrację pouczenia wynikającego z Łukaszejskiej Ewangelii, że tylko z Bożej łaski, mądrości i sprawiedliwości ci, którzy są wolni od ambicji i nie zabiegają o doczesne splendory czy chwałę, prawdziwych zaszczytów dostąpią w niebie.

W kolejnych ustępach Bachowskiej kantaty kontynuowana jest katecheza inspirowana niedzielną perykopą. Stąd w następującej zaraz po chórze wstępnym arii sopranowej (nr 2) zawarte zostało napomnienie kierowane w stronę każdego chrześcijanina, by ten pielęgnował w sobie pokorę, bo ta miła jest Chrystusowi, a wystrzegał się pychy – owej „szatańskiej siły” pogardzanej przez Boga. Muzyczna narracja tej części kantaty w pełni odpowiada warstwie literackiej. Przeciwwstawienie pokory i pychy odzwierciedlił kompozytor bowiem równie silnie w warstwie wokalne, jak i w partii towarzyszącego śpiewakowi instrumentu. Stąd też płynna melodia solisty i towarzyszące jej potoczyste figuracje skrzypiec oddawać miały w założeniu Bacha stan unizenia, na to bowiem wskazywały słowa pierwszej części arii, zaś wyniosłość opisaną w części drugiej ilustrowały niesfornie ukształtowane zawijasy

partii sopranowej oraz akompaniującą jej gwałtownie grane dwudźwięki *violino concertato*. Ponury obraz człowieka ogarniętego fałszywą dumą, zadufanego w sobie, butnego i zarozumiałego, a w swoim zuchwalstwie skłonного poddać się działaniu sił zła zarysowany został dalej w recytatywie basowym (nr 3). Bach stosowną muzyką podkreślił niemal każde wyśpiewywane tu słowo, charakteryzując coraz bardziej wymyślnymi dysonansami najciemniejsze zakamarki duszy ludzkiej, o których mowa w librecie kantaty. Niezwykły wydaje się w szczególności moment, gdy słowa o „diabelskich czarach” będących pułapką na człowieka słabego duchem, oprawił zaskakującą i niezwykłą w kontekście harmonii tamtych czasów modulacją, której nie powstydziliby się kilkadziesiąt lat później ani Mozart, ani Beethoven.

Ton nauczania zmienia się wszak w kolejnej arii. Podmiot liryczny przyjmuje teraz postawę pokory i deklaruje gotowość podążania za Chrystusem, by nie zaznać „piekła lawy” („Höllensbrand”), a towarzyszy temu pogodna, wręcz optymistyczna w charakterze oprawa dźwiękowa, mimo kilku epizodów dysharmonii, gdy tylko padają słowa o pysze i diabelskich pokusach. BWV 47 kończy się prostym, czterogłowym opracowaniem słów jedenastej zwrotki chorału „Warum betrübst du dich, mein Herz” w czasach Bacha przypisywanej norymberskiemu poecie – Hansowi Sachsowi. Podsumowana tu zostaje – już w optymistycznym tonie – cała nauka zawarta w tekście kantaty i objaśniona przez Bacha cudowną muzyką w jego partyturze BWV 47.