

„Jesus nahm zu sich die Zwölfe” BWV 22

Kantatę „Jesus nahm zu sich die Zwölfe” (BWV 22) przedstawił Bach radzie miasta Lipska i władzom kościelnym tej saskiej metropolii 7 lutego roku 1723 jako kompozycję konkursową, potwierdzającą jego kwalifikacje do pełnienia urzędu kantora w tamtejszym kościele św. Tomasza. Działo się to podczas porannego nabożeństwa w niedzielę Estomihi, ostatnią przed Wielkim Postem. Drugim utworem skomponowanym w związku z przystąpieniem Bacha do przesłuchań na to prestiżowe stanowisko i przedstawionym przezeń tego samego dnia, podczas tego samego nabożeństwa, była kantata BWV 23 *Du wahrer Gott und Davids Sohn*.

Gdy 5 czerwca roku 1722 zmarł Johann Kuhnau – ówczesny kantor kościoła św. Tomasza, rada miasta Lipska przegłosowała powierzenie tego urzędu bez konkursu Georgowi Philippowi Telemannowi – kompozytorowi cieszącemu się w owym czasie sławą najwybitniejszego wśród muzyków niemieckich. Ten jednak odmówił po trzech miesiącach, więc postanowiono rozpatrzyć inne kandydatury, z których naprawdę liczyły się dwie: Christophu Graupnerowi – wtedy kapelmistrza dworu w Darmstadt i Jana Sebastiana Bacha – wówczas kapelmistrza dworu w Köthen. Graupner przesłuchaniu poddał się jeszcze w styczniu i od razu zyskał przychylną opinię radców Lipska. Bach wystąpił niecały miesiąc później, a na swoje przesłuchanie opracował dwa libretta kantatowe przysłane mu z Lipska *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* i *Du wahrer Gott und Davids Sohn*. Teksty te przypominały formą i charakterem libretta zadane Graupnerowi: *Lobet den Herrn, alle Heiden* i *Aus der Tiefen rufen wir*. Wiele wskazuje na to, że sam ówczesny burmistrz miasta – Gottfried Lange był ich autorem. Uchodził on za całkiem utalentowanego poetę-amatora, a w swoim dorobku miał nie tylko liczne wiersze, ale nawet libretta operowe. To on również sprawie sukcesji po Kuhnau nadał priorytetowe znaczenie, dążąc do obsadzenia wakującego stanowiska w kościele św. Tomasza przez artystę możliwie najwybitniejszego i poważanego. Chociaż obie przedstawione przez Bacha kompozycje przyjęto z uznaniem, to jednak na urządzie kantora chętniej widziano Graupnera. Gdy jednak jego pracodawca – landgraf Hesji, Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt nie udzielił swemu kapelmistrzowi dymisji, zdecydowano więc o powołaniu Bacha. Rada miejska zaprosiła go do Lipska i poprosiła o podpisanie koniecznych zobowiązań, co się stało ostatecznie 19 kwietnia. W liście do swojego przyjaciela Georga Erdmanna z 1730 roku Bach wspominał to następująco: „podało się Bogu, że zostałem wezwany tutaj jako *Director Musices* i kantor w Szkole Świętego Tomasza”.

Zwyczajowo libretto kantaty wykonywanej podczas nabożeństwa, jako swoiste kazanie z muzyką winno nawiązywać do czytań danej niedzieli lub święta. W niedzielę Estomihi w czasach Bacha w kościołach Lipska wierni słyszeli w ramach liturgii słowa „Hymnu o miłości” z 1. Listu św. Pawła do Koryntian (13,1-13) oraz ustęp z Ewangelii Łukaszej – zapowiedź śmierci Jezusa i zmartwychwstania oraz historię uzdrowienia niewidomego z Jerycho (18,31-43). Dlatego też kantata BWV 22 stanowi swoisty poetycko-muzyczny komentarz do niedzielnej perykopy. Autor wierszy skoncentrował się w związku z tym na tematyce pasyjnej. W części pierwszej kantaty 22 cytowane są dosłownie wiersze 31 i 34 Łukaszej Ewangelii, a forma owego ustępu wstępnego jest adekwatna do dramaturgii zawartej tam relacji. Stąd też dzieło zaczyna się ariosem tenora – głosu tradycyjnie w muzyce luteran przypisanego Ewangelicie – narratorowi: „A wzięwszy z sobą dwunastu, rzekł do nich”. Następnie słowa przypisane w Ewangelii wprost Jezusowi „Oto idziemy do Jerozolimy, i wszystko, co napisali prorocy, wypełni się Synem Człowieczym” śpiewane są przez głos basowy (*Vox Christi*). Ostatni fragment części pierwszej kantaty dotyczy do reakcji uczniów Jezusa na słowa ich nauczyciela: „Lecz oni nic z tego nie zrozumieli i było to słowo zakryte przed nimi, i nie wiedzieli co mówiono”. Intencją Bacha, który to zdanie każe wyśpiewywać chórowi było odniesienie do rzeczywistości, do zachowania współczesnego człowieka wierzącego. W opracowaniu Bacha ta ewangeliczna scena zyskała nową dramaturgię. Chociaż przemowa Jezusa spotkała się z milczeniem apostołów, pozostając jedynie monologiem, w partyturze kantaty 22 nastąpił podział na role: relację Ewangelistę (tenora), wypowiedź Jezus (basa) i reakcję (właściwie jej brak) jego uczniów opisaną w refrenie chóralnym. To rozwiązanie godne przyszłych pasji Bacha, które na dodatek nie ma odpowiednika w późniejszych kantatach Bacha.

Następująca zaraz aria „*Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen*” (nr 2) w warstwie poetyckiej stanowić ma przełożenie relacji ewangelicznej na sytuację każdego wierzącego, który – chociaż pozostając grzesznym (co symbolizuje głos altowy) – nadziei na zbawienie może szukać tylko w

podążaniu drogą Chrystusa. Stąd też deklaracja woli pójścia z Jezusem do Jerozolimy i trwania przy nim w cierpieniu, mimo niezrozumienia, niewiedzy i nieświadomości doniosłości zamiaru Zbawcy. Recytatyw basowy nr 3 uświadamia jednak w swoim przesłaniu każdego wiernego, że jest jak uczniowie Jezusa, którzy będąc świadkami przemienieniu na górze Tabor, chętniej postawiliby mu namiot, niż uczestniczyli w jego męce. Dlatego w kolejnej arii tenorowej (nr 7) wyrażona zostaje prośba o „odmianę serca” i zdolność poskromienia własnego ciała, by dla zbawienia i życia wiecznego „z radością” porzucić to, co na ziemi jest tylko pokusą i ulotną chwilą ułudy szczęścia. Aria ta opracowana została w tanecznym charakterze passepieda – tańca szczególnie popularnego na dworze Ludwika XIV, bardzo często kojarzonego w swojej symbolicznej warstwie z ideą zwycięstwa. W kończącym kantatę chorale Bach wykorzystał piątą strofę pieśni Elisabeth Cruciger Herr Christ, der einig Gotts Sohn ze słowami „Ertöt uns durch dein Güte” („Uśmiercaj w nas, co złego”). Jej stara melodia i tekst znane już były w połowie XV wieku, a od roku 1524 służyły jako jedna z najważniejszych pieśni Reformacji. Opracowanie tego chorału w finale kantaty Bacha należy do najbardziej kunsztownych tego typu ustępów w całej twórczości mistrza i mogłoby z powodzeniem stanowić źródło podobnych kompozycji zaprezentowanych niemal ćwierć wieku później w zbiorze słynnych Chorałów Schüblerowskich.

Szymon Paczkowski