

„Liebster Jesu, mein Verlangen” BWV 32

Kantatę „Liebster Jesu, mein Verlangen” (BWV 32) napisał Bach podczas trzeciego roku swojego urzędowania na stanowisku kantora w kościele św. Tomasza w Lipsku. Dzieło było przeznaczone na 1. niedzielę po Święcie Objawienia Pańskiego (popularnie – po Trzech Królach), która w roku 1726 przypadała 13 stycznia. Czytania liturgiczne przewidziane na ten dzień obejmowały fragment Listu do Rzymian (12, 1-6) o obowiązkach chrześcijan oraz Ewangelii wg św. Łukasza (2, 41-52) o poszukiwaniu i znalezieniu dwunastoletniego Jezusa w świątyni. W pierwszym roku pracy w Lipsku na tę samą okazję Bach napisał kantatę *Mein liebster Jesus ist verloren* (BWV 154), w swojej treści odnoszącą się do ogólnej sytuacji każdego człowieka, który zagubił Jezusa w swoim życiu. W drugim zaś roku kantorowania przedstawił na 1. niedzielę po Trzech Królach chorałową kantatę *Meinen Jesum lass ich nicht* (BWV 124), opartą na protestanckiej pieśni pod tym samym tytułem, autorstwa Christiana Keymanna (1607-1662).

Libretto kantaty „Liebster Jesu, mein Verlangen” wyszło spod pióra Georga Christiana Lehmsa (1684-1717) – nadwornego poety landgrafa Hesji-Darmstadt i zostało opublikowane przezeń w roku 1711 w zbiorze zatytułowanym *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* (Miła Bogu ofiara kościelna). Bach dodał później do tego tekstu – jako chorał wieńczący jego kantatę – słowa dwunastej i ostatniej zwrotki pieśni Paula Gerhardta „Weg, mein Herz, mit den Gedanken” z roku 1647. Kompozytor powiązał ten fragment z melodią chorału „Freu dich sehr, o meine Seele”, znaną wtedy już od ponad dwustu lat z kalwińskiego Psalterza Genewskiego. Co ciekawe, niecałe trzy tygodnie przed skomponowaniem BWV 32 Bach opracował muzycznie podobny tekst Lehmsa w swojej kantacie na drugi dzień Bożego Narodzenia *Selig ist der Mann* (BWV 57).

Lehms na współczesny sobie sposób zinterpretował w swoim libretcie wykorzystanym w roku 1726 przez Bacha perykopę o poszukiwaniu dwunastoletniego Jezusa przez rodziców i odnalezieniu go w świątyni dyskutującego z uczonymi w piśmie. Poeta uwypuklił zatem motywy utraty, zagubienia, poszukiwania Jezusa, jego odnalezienia i przeniósł te wątki na postawę każdego chrześcijanina, na stosunek osoby wierzącej do Chrystusa. W niektórych aspektach tekst nawiązuje również do średniowiecznego mistycyzmu, a także do obrazów pochodzących wprost z „Pieśni nad Pieśniami”. Kluczem do sposobu formalnego ukształtowania całego libretta była jednak wymiana zdań, jaka wywiązała się między Jezusem i jego matką, przytoczona w Łukaszej Ewangelii (2: 49) – „I rzekła matka do niego: synu cóżeś nam to uczynił? Oto ojciec twój i ja bolejąc szukaliśmy ciebie. I rzekł do nich: Czemuście mnie szukali? Czyż nie wiedzieliście, że w tym co jest Ojca mego, Ja być muszę?” Długo w kościele zachodnim osobistą relację Jezusa i Maryi (i nieliczne ich dialogi znane z Nowego Testamentu) odczytywano i rozumiano na gruncie „Pieśni nad Pieśniami”, a tradycja takiej interpretacji wywodzi się co najmniej od czasów św. Bernarda z Clairvaux (1091-1153) i jego *Sermones super Canticum Cantorum*. Postacie Oblubieńca i Oblubienicy łączono więc zwyczajowo z Jezusem i Maryją, ale po Reformacji w kościele ewangelickim zmieniono tę identyfikację na Jezusa oraz duszę wierzącą. W twórczości Bacha odnotować można całą grupę kantat, których libretta wywiedzione zostały z „Pieśni nad Pieśniami”. Bach zwykle określał je mianem Dialogo. Stąd też nawiązująca treścią do Ewangelii św. Łukasza, a formą do „Pieśni nad Pieśniami” kantata BWV 32 została przez Jana Sebastiana nazwana w ten sam sposób, jako *Concerto in Dialogo*, gdyż o dialog między Jezusem i duszą wierzącą w niej chodzi. Również tu, zgodnie z konwencją swoich czasów partię Jezusa obsadził Bach głosem basowym (jako *Vox Christi*), mimo, że w Ewangelii Jezus jest wciąż dzieckiem i ma dopiero 12 lat, sopran zaś wykonuje partię duszy.

Kantatę BWV 32 rozpoczął Bach nietypowo, bo refleksyjną arią sopranową, która brzmi, jakby sama z siebie była przeróbką wolnej części jakiegoś zaginionego koncertu instrumentalnego. Trudno o bardziej przekonujące zobrazowanie chwilowego uczucia nieobecności Zbawiciela, tęsknotę za nim i pragnienie szybkiego z nim spotkania, niż to, co słyszymy w utworze Bacha. Reakcja na wyrażoną we wstępnej arii potrzebę zagubionej duszy jest natychmiastowa. Oto bowiem w następującym zaraz recytatywie „zjawia się” Jezus z pytaniem cytowanym wprost z perykopy: „Czemuś mnie szukała? Czyż nie wiesz, że w tym co jest Ojca mego, Ja być muszę?” Prawdziwe pouczenie i wyjaśnienie następuje dalej w arii basowej. Oto pada bowiem zachęta kierowana do każdego wierzącego, by jego serce stało się prawdziwym domem Ojca, a spotkanie z Bogiem nastąpiło już w życiu doczesnym każdego

chrześcijanina: „Tutaj więc o każdej porze serce mi swe oddać możesz”. Odpowiedź duszy wierzącej jest właściwa i wyrażona zostaje w kolejnym recytatywie, a właściwie w przepięknym arioso, w którym sopran w reakcji na boskie zaproszenie, parafrazą wierszy 2-3 z Psalmu 84 wychwala dom Pana: „Wie lieblich ist doch deine Wohnung, Herr, starker Zebaoth” („Jak pięknie jest w Twym mieszkaniu, mój Panie, potężny Boże!”). Radość na myśl o bliskim końcu ziemskiej niedoli, o porzuceniu trosk, o niewyobrażalnych rozkoszach miłości niebiańskiej wyrażona zostaje w końcowym duecie utrzymanym w charakterze skocznego gawota, a potwierdzona ostatecznie słowami wieńczącego dzieło chorału.

Szymon Paczkowski