

J. S. BACH: *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (BWV 22)

Bach componeerde cantate 22 samen met nr 23 ter gelegenheid van zijn auditie voor de Thomaskantor-vacature in Leipzig op 7 februari 1723, volgens de lutherse kalender Zondag Estomihi of Quinquagesima en dat betekent: de laatste zondag voor het begin van de vasten. In Leipzig moest de concertante muziek in die periode zwijgen, en dus was dit de laatste gelegenheid voor een cantoraatsauditie, wilde het gemeentebestuur de vacature nog tijdens zijn ambstermijn vervuld krijgen nadat zes eerdere kandidaten hun sollicitatie slechts ter versterking van hun eigen positie hadden gebruikt (Telemann, Graupner) ofwel te licht waren bevonden (Kaufmann, Duve, Schott, Fasch). Volgens een krant waren Bachs sollicitatiecantates *von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden*, maar gemeenteraadslid Abraham Christoph Platz verklaarde berustend dat men *wenn man eben nicht die besten kriegen könne, man eben die mittleren nehmen müsse*.

De libretti voor zijn proefcantates die Bach - toen nog werkzaam aan het hof te Köthen - vanuit Leipzig werden toegestuurd, voorzagen twee cantates, uit te voeren vóór en na de preek, op teksten die aansloten bij de twee delen van de evangelielesing voor Zondag Estomihi, Lucas 18: 31-43: Jezus' aankondiging van zijn lijden en sterven in Jeruzalem (BWV 22) en de genezing van een blinde (BWV 23).

Bachs in Köthen gecomponeerde *Probestücke* zijn begrijpelijkerwijs voorzichtig in de eisen die ze stellen aan het hem nog onbekende Leipziger ensemble, waarmee Bach slechts enkele dagen had kunnen repeteren: alleen een hobo en strijkers in het orkest, geen sopraansolo en weinig virtuoze melismen in de vocale partijen. Ook conformeert hij zich aan twee gevestigde praktijken die hij - eenmaal benoemd - snel overboord zal zetten: een ensemble koperblazers (cornetto en trombones) die *colla parte* de koorpartijen meespelen om zangers op koers te houden, en de inzet van ripiënisten, steunzangers of tuttizangers, die in grootschalige koorgedeelten de primaire zangers (concertisten) versterken. De veronderstelde afkeer onder zijn toekomstige patronen van Italiaanse operainvloeden ontziet hij door nog geen secco (slechts door orgel begeleide) recitatieven te schrijven en geen volledige da-capoaria's. Wel tracht hij uiteraard in zijn twee korte proefcantates een zo breed mogelijke sortering te bieden van genres en technieken die hij in huis heeft.

Direct aan het begin van BWV 22 (1) grijpt Bach zijn kansen: hij schrijft niet het gebruikelijke openingskoor op de evangelietekst, maar dramatiseert deze tekst door een rolverdeling aan te brengen: de tenor zingt als evangelist het inleidende 'Jezus nam zijn twaalf discipelen terzijde', de bas vervolgt als *Vox Christi* met Jezus' aankondiging van zijn gang naar Jeruzalem, waaruit de bekende twee verzen zijn weggelaten die zeggen dat hij daar zal lijden en sterven, en in het tweede muzikale gedeelte vertolkt een koorfuga de verbijstering en het onbegrip van de discipelen. De twee solopassages zijn niet als recitatief gezet (zie boven), maar krijgen een tutti-begeleiding, waarvan het basismotief al in de instrumentale inleiding klonk: een aarzelend in kleine stapjes omhooggaan (*hinaufgehn*), dat ook de bas demonstreert tot hij bij *Jerusalem* op zijn hoge Es arriveert.

Het koorgedeelte volgt abrupt, als een fuga na een prelude. De koorfuga is enerzijds van een streng type, zonder speelse intermezzi, waarmee Bach zijn vakbekwaamheid in het genre etaleert; anderzijds vergeet Bach niet de tekst te illustreren. De fuga valt in drie delen uiteen:

het fugathema staat op de woorden *Sie aber vernahmen der keines*, als eerste tegenthema (contrapunt) dient het herhaalde *und wußten nicht*, terwijl een hakkend *was das gesaget war* als tweede contrapunt fungeert. De fuga wordt tweemaal opgezet; de eerste keer van boven naar beneden (sopraan, alt, tenor, bas) en uitsluitend door continuo begeleid, de tweede maal in de omgekeerde richting en nu met *colla parte* meespelende instrumenten. Bij de tweede doorgang werden gewoonlijk de ripiënisten ingezet. Het gevolg van de verdeling van de tekst over thema en contrapunten is dat alle frasen door elkaar klinken: een geschikte uitdrukking van de verwarring en opschudding onder de discipelen.

Na de strakke en gevoelloze koorfuga die de verwarring en onverschilligheid van de discipelen verbeeldt, treedt in de eerste aria (2) de warme en empathische alt aan als gewillige volgeling van Jezus, begeleid door een expressieve, klaaglijke hobo solo, waarin de vele syncopen blijken te verwijzen naar de hoofdgedachte, *ziehe mich nach dir*, die ook in de volgende teksten terugkeert. Het *Leiden* verschijnt tot tweemaal toe met een schokkende harmonische wending, de tweede maal in de 'onmogelijke' toonsoort Ces-klein, een toonladder met zeven mollen (7 b b), voor elke toon één, die Leipzig ongetwijfeld nooit eerder zal hebben gehoord en waarvan de akkoorden in de toenmalige ongelijkzwevende stemming uiterst onaangenaam, pijnlijk, moeten hebben geklonken.

In het recitatief (3) fungeert de bas niet meer als *Vox Christi*, maar als eenvoudige gelovige, al krijgt hij (om andere redenen, zie boven) wel de voornaam strijkersbegeleiding die in de Italiaanse opera aan hooggeplaatste figuren was voorbehouden (en in de Matthäus-Passion aan Christus). De tekst verwijst naar de verheerlijking (*Verklärung*) van Christus op de berg Tabor, die de discipelen graag bijwoonden, terwijl ze Golgatha liever misten. Als was het om orthodoxe protesten tegen te frivoool geachte operarecitatieven bij voorbaat te ontzenuwen, begint de bas zijn recitatief met een melodisch citaat van een toenmaals bekend kerklied, *Was frag ich nach der Welt* (Wat kan mij de wereld schelen). Op het woord *Freuden* eindigt het basrecitatief met een levendig en ritmisch arioso.

Deze vreugde bepaalt ook de sfeer in de laatste aria (4), een optimistische en activistische solo voor de tenor, begeleid door strijkers in de dansante maat van een passepied of een menuet. Op het woord *verbeßere* herhaalt de tenor zijn muziek van de vier vorige maten één toon hoger. Terwijl het orkest doorspeelt, handhaaft hij zijn *Friede* erg lang, maar *ewig* duurt nog veel langer en eindigt met het inmiddels vertrouwde ritmische vreugdemotief (pa-pa-dam, pa-pa-dam) dat al voortdurend in de begeleiding te horen was.

Deze korte want slechts vijfdeelige cantate eindigt zoals gebruikelijk met een koraalvers (5): het vijfde couplet van het heel oude lied *Herr Christ, der einig Gotts Sohn*, in 1524, dus in de pionierstijd van de Reformatie, gecomponeerd door Elisabeth Creutziger, een gewezen non en vriendin van Luther, op de melodie van een voorreformatoerisch seculier liefdesliedje. Bach kon tekst en melodie van zo'n slotkoraal eenvoudig in één van de Leipziger liedboeken vinden en behoefde daarvan slechts de vierstemmige harmonisering te componeren. In dit geval echter lardeert hij de koraalzinnen met concertante instrumentale voor-, tussen- en naspelen die de sfeer bepalen: de bas stapt inmiddels vastberaden voort, hobo en violen versieren de melodie met een lange guirlande.