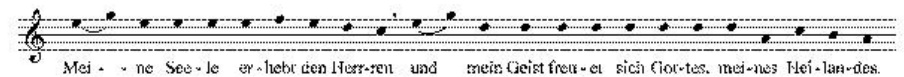


De laatste aan het Lucas-evangelie ontleende zinsnede (vs 55), "zoals beloofd aan Abraham en zijn nageslacht" wordt door de tekstdichter royaal uitgebreid met verwijzingen naar Christus' geboorte; het tot dan toe *secco*, slechts door continuo gesteunde recitatief van de tenor (6) wordt vanaf dat punt begeleid door strijkers die met golvende bewegingen de verbreiding van Abrahams nakomelingschap in beeld brengen, en de kern van het evangelie onderstrepen. Niet aan het Lucas-evangelie ontleend is de twee-regelige lofprijzing (doxologie) *Gloria Patri* etc waarmee gregoriaanse psalmodie en ook het Magnificat pleegt te besluiten. Ze levert Bach net voldoende tekst en muziek om tot een quasi-slotkoraal (7) te masseren: de psalmtoon klinkt tweemaal, verschillend geharmoniseerd en over 9, resp. 13 maten verdeeld. Bij de harmonisering van de laatste regel, op het woord *Ewigkeit*, valt op dat de drie begeleidende stemmen achtereenvolgens en elkaar imiterend binnenkomen: conform de eeuwenoude polyfonie en in homofone koralen hoogst ongebruikelijk.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/10.html>

J. S. BACH: *Meine Seel erhebt den Herren* (BWV 10)

Luther handhaafde veel elementen uit het rooms-katholicisme van zijn tijd waaronder (a) een beperkte Mariaverering: Maria verloor haar rol als middelares maar feesten als Maria Boodschap (25 maart) en Maria Bezoek (*Heimsuchung* / Visitatie, 2 juli) bleven op de lutherse liturgische agenda. En terwijl de mis goeddeels in de volkstaal werd gehouden was (b) op grote feesten en in de vespers het Latijn nog in gebruik zodat we van Bach Latijnse missen kennen en een Latijns MAGNIFICAT (BWV 243) hoewel de tekst van dit laatste, de lofzang van Maria uit dankbaarheid dat ze de zoon Gods mag dragen (Lucas I: 46-55), door Luther zelf ook in het Duits was vertaald: *Meine Seel erhebt den Herrn*. En tenslotte (c) behield het gregoriaans een zekere plaats als liturgisch gezang, naast de typisch protestantse kerkgezangen (koralen). Zodoende waren Bachs kerkgangers vertrouwd met Luthers *Deutsche Magnificat*, gezongen op de negende gregoriaanse psalmtoon, in moderne notatie:



(In principe bestaan er acht kerktoonsoorten (*modi*), tweemaal vier (dorisch, phrygisch, lydisch en mixolydisch) en in elk daarvan een melodie waarop de psalmen worden gezongen ('psalmtoon'). De negende psalmtoon is een onregelmatige omdat de reciteertoon (de tenor, waarop de meeste lettergrepen worden gezongen) verschilt in de voor- en de nazin; in het voorbeeld hierboven een E, resp. een D. Daardoor schuift de melodie door twee verschillende kerktoonsoorten en heet dan ook *tonus peregrinus* (zwerftoonsoort). Hij bestrijkt daardoor alle tonen van wat in ons modern tonaal jargon een kleine-tertstonladder heet, in bovenstaande ligging A-klein, en is daarom geschikt voor verwerking in tonale composities.)

Het Mariafeest van 2 juli viert het bezoek van Maria aan haar nicht Elisabeth die een week eerder (24 juni, St Jan) haar zoon Johannes de Doper heeft gebaard die geacht werd een half jaar ouder te zijn dan Jezus.

Bach componeert voor de eerste Mariavespers na zijn aantreden als Thomaskantor, 2 juli 1723, zijn MAGNIFICAT op Latijnse tekst. Een jaar later valt Maria Boodschap op de vierde zondag na Trinitatis; Bach is dan net begonnen aan een jaargang cantates op basis van teksten en melodieën van kerkliederen (koraalcantates) en besluit het *Deutsche Magnificat* als een koraal in een cantate te verwerken: *Meine Seel erhebt den Herren* (BWV 10). Het is een in de hedendaagse uitvoeringspraktijk ten onrechte veronachtzaamd werk, wat ingetogener dan het MAGNIFICAT BWV 243: slechts 2 hobo's, geen pauken en slechts één trompet die alleen enkele malen de 'koraal/melodie (mee)speelt.

Conform het gebruikelijke koraalcantate-procédé vormen ook in BWV 10 'koraal'tekst en -melodie ongewijzigd de basis voor een openingskoor en een slotkoraal, en hier bovendien voor het duet **(5)**; de overige verzen worden geparafraseerd tot recitatief- en ariateksten.

Als tekst voor het openingskoor (1) van een koraalcantate dient normaliter het eerste couplet van het onderhavige koraal; omdat de verzen van Luthers *Deutsche Magnificat* slechts uit een voor- en een nazin bestaan, behandelt Bach er in het openingskoor van BWV 10 twee van (Lucas 1: 46-48), zoals ook de nrs 3, 4 en 7 van deze cantate telkens op twee versregels gebaseerd zullen blijken. Deze twee verzen worden in **(1)** zoals gebruikelijk als *cantus firmus* in lange noten gezongen (gesteund door een trompet), maar in dit geval door achtereenvolgens de sopraan en de alt; Bach markeert daarmee niet slechts het verschil tussen de twee versregels maar accentueert ook het onderscheid tussen de hogere *Geist/Seele* vs 'nederige dienstmaagd', en refereert bovendien aan zijn experiment in de vier koraalcantates van de voorgaande weken (BWV's 20, 2, 7, 135) waarin de *cantus firmus* achtereenvolgens door sopraan, alt, tenor en bas werd gezongen. Na BWV 10 ligt deze echter onveranderlijk in de sopraan.

De plechtige psalmtoon wordt in het openingskoor ingebed in een levendige polyfone begeleiding door continuo, strijkers en twee hobo's. De instrumentalisten openen met een krachtig ritornel waarin direct vanaf het begin in de continuobas de door Schweitzer als vreugdemosief herkende *figura corta* (pa-pa-pam) klinkt. Om de *cantus-firmus*overgang van sopraan naar alt mogelijk te maken transposeert Bach de muziek halverwege een kwint omlaag, waarbij de ongelijk lange versregels van de bijbelse prozatekst nog enige verdere aanpassingen vergen. Na afsluiting van de *cantus firmus* door de alt volgt nog een opmerkelijke coda die terugvoert naar de oorspronkelijke toonsoort: terwijl de instrumentalisten hun openingsritornel herhalen zingt het koor, daarin ingebouwd, een canon die de eindeloze reeks elkaar opvolgende generaties (*Kindeskind*) verbeeldt (zoals ook in het *omnes generationes* van het MAGNIFICAT gebeurt). Terloops hebben de zangers dan al diverse woorden passend geïllustreerd: *alle* met veel herhalingen, *freuet*, *selig* en *preisen* met lange coloraturen.

Het volgende Magnificat-vers, Lucas 1:49, heeft Bachs onbekende tekstdichter met enkele psalmcitatens opgewerkt tot tekst voor sopraanaria **(2)**. *Stark* en *mächtig* zijn onmiskenbaar de bepalende woorden; deze eerste sopraanaria die Bach sinds Pasen '24 schrijft (hij heeft blijkbaar een sopraanprobleem gehad en opgelost!) gaat allerminst voorzichtig maar met veel bravoure van start. Een dwingende, over twee octaven stijgende figuur van de violen leidt naar het ongecompli-

ceerde en energieke thema waarvan ook de sopraan zich zal bedienen. De twee hobo's spelen *colla parte* (d.w.z. dezelfde noten) als de eerste viool wanneer de sopraan zwijgt, maar rusten wanneer z/hij zingt (om haar niet te overstemmen?); het continuo is vrijwel steeds druk met zestienden motieven. De muziek verstilt en wordt harmonisch complexer in het middendeel *Du siehest mich Elenden* totdat ten slotte bij *daß ich nicht alles zähl und merke* alleen nog continuobegeleiding resteert.

Tenor-recitatief **(3)** ontwikkelt zich na een kalm begin (vs 50, Gods barmhartigheid) naar een dramatisch hoogtepunt wanneer (vs 51) de machtigen en onverschilligen met harde hand als kaf (*Spreu*) worden verjaagd. De tekstdichter vult de lofzangwoorden aan met citaten uit Jeremia's Klaagliederen 3:22-23 en Openbaringen 3:16.

Niet alleen dit recitatief maar ook de twee volgende stukken worden slechts door het continuo begeleid; maar wel op heel verschillende wijze. Voor basaria **(4)** richt het continuo vanaf maat 1 een heroïsch decor op: het eerste motief - blijkens de tekst van de bas - verwijzend naar de 'machtigen', het tweede (dalende figuren) naar hun verstoting in de *Schwefelpuhl*, op de laagst speelbare noot; vergelijk het *deposuit potentes* uit Bachs Latijnse MAGNIFICAT. Zonder grote veranderingen ondersteunen deze stuwende begeleidingsfiguren vervolgens (vs 53) evenwel ook de verhoging der vernederden en de deernis met de *Hungrigen*, waar de bas opgaande lijnen trekt, en het *bloß und leer* met rusten, ledigheid illustreert.

Geheel anders bepaalt het continuo in duet **(5)** de sfeer met een trage, zangerige melodie vol smartelijke chromatiek (halve tonen) en schrijnende dissonanten, een melodie die door de duet-partners alt en tenor, elkaar imiterend, wordt overgenomen. Terwijl hun tekst identiek is aan Luthers tekst (vs 54) blijkt ook de *Tonus Peregrinus* ongewijzigd aanwezig, maar slechts als tekstloos muzikaal citaat door de trompet en de beide hobo's; koraaltekst en melodie zijn uit elkaar gespeeld. Ook in zijn Latijnse MAGNIFICAT citeert Bach de psalmtoon instrumentaal, en wel in het overeenkomstige deel, *Suscepit Israel*. Bach bewerkte dit stuk in 1747 tot één van de zes Schübler Choräle (BWV 648) voor orgel. (NB Omdat het aantal tenor-noten van de psalmtoon afhangt van het aantal lettergrepen van de tekst die erop gezongen wordt, kan uit de trompetmelodie worden afgelezen welke tekst daarmee correspondeert. En inderdaad: de tekst van het achtste vers die door alt en tenor op veel meer en andere noten wordt gezongen.)