

De lagere stemmen harmoniseren de koraalmelodie in vrije polyfonie, met kortere noten en tekstherhaling; soms (eerste regels) elkaar imiterend, soms (laatste regels) gelijktijdig inzettend. De vijfde koraalregel krijgt van de bassen een opmerkelijke begeleiding: een snelle, over meer dan een octaaf uitwaaiende, zoekende figuur die de onbepaaldheid lijkt te verbeelden van de dag der wederkomst.

Met name door de jazzy syncopes voorziet het orkest het stuk van een stuwende ritmiek. Aanvankelijk klinkt het thema steeds in canon (met een halve maat en een terts verschil) tussen de eerste en tweede spelers van de vier instrumentale groepen (koper, traverso's, hobo's en strijkers); later geven de groepen voortdurend thematische brokstukken aan elkaar door.

Het koraal is de zevende (en laatste) strofe van het lied *Gott fähret auf gen Himmel* dat Gottfried Wilhelm Sacer in 1697 schreef, naar psalm 47; het wordt gezongen op de bekende melodie van *Von Gott will ich nicht lassen*.

Nadat Bach zijn laatste koraalcantates heeft geschreven, produceert hij met deze koraalfantasie nog weer een nieuw compositorisch hoogstandje: hij ziet kans om een koraal dat in een mineur toonsoort staat in te bedden in een orkestrale begeleiding die - vanwege de trompetten - in D-groot moet staan. Iets dergelijks deed hij vijf maanden eerder voor het slotkoraal van het Weihnachtsoratorium waar een koraal in een oude kerktoonsoort (Phrygisch) eveneens in een D-groot omgeving verscheen.

(Het eerste woord moet luiden *Wenn*, een tijdsbepaling die later werd vervangen door *Wann*, en door de oude Bachgesellschaft ten onrechte gecorrigeerd.)

Eduard van Hengel
www.xs4all.nl/~eduardvh/BWV/11.html

J. S. BACH: *Lobet Gott in seinen Reichen* (Himmelfahrts-Oratorium, BWV 11)

Bachs Himmelfahrts-oratorium is weliswaar niet langer dan een cantate, maar is door de oude Bachgesellschaft toch ten onrechte als nr. 11 van de cantates gepubliceerd. Het is namelijk wel degelijk een oratorium zoals de passiones en het Weihnachtsoratorium: een vocale compositie waaraan handelingen en gebeurtenissen ten grondslag liggen waarvan een getuige (*testo*), in dit geval een evangelist verslag doet.

Bach componeerde zijn *Oratorium Festo Ascensionis Xsti* voor Hemelvaartsdag 1735, 24 mei, nadat hij al driemaal eerder een cantate voor deze gelegenheid had geschreven (resp. BWV nrs 37, 128 en 43); het werd uitgevoerd in de ochtenddienst in de Nicolaïkerche, en, zoals op feestdagen gebruikelijk, 's middags herhaald in de andere hoofdkerk, de Thomaskirche. Vijf maanden eerder was zijn uit zes cantates bestaande Weihnachtsoratorium voor het eerst uitgevoerd, en enkele jaren later zou Bach zijn paascantate *Kommt, eilet und laufet* omdopen tot Oster-oratorium.

Het openingskoor en de twee aria's zijn zogeheten "parodieën": Bach liet zijn librettist (onbekend, wellicht Picander) een nieuwe, metrisch en affektief gelijkwaardige tekst schrijven voor een bestaande, maar voor ons nog te identificeren doch verloren gegane compositie. De bijbeltekst die door een evangelist (tenor) wordt voorgedragen is ontleend aan een destijds gangbare "Evangelien-Harmonie": een poging om de informatie van de vier verschillende evangelisten in één tekst te compileren. In het Himmelfahrts-oratorium horen we teksten uit de voorgeschreven epistellezing, Handelingen 1:1-11, de evangeliëlezing Marcus 16: 14-20, maar ook uit het slot van het Lucas-evangelie, Lucas 24:50-52. Het bericht van de evangelist wordt viermaal onderbroken voor interpreterende en commentariërende reacties. Imposante begin- en slotkoren omsluiten de hemelvaartsgeschiedenis.

Het openingskoor (1) is een magnifiek portaal voor het gehele werk, een stralend en overrompelend loflied met een feestelijke, voor Bachs cantates maximale instrumentale bezetting die, behalve strijkers en continuo drie trompetten en pauken, twee hobo's en twee traverso's omvat. Het geeft uitdrukking aan vreugde, trots en vertrouwen, met een weinig specifieke tekst, geschikt voor vele gelegenheden. Het stuk is, als een dansvorm, overzichtelijk periodisch gestructureerd in veelvouden van acht maten. Het ritme lijkt dat van een gavotte. Het instrumentale aspect overweegt: de inleidende *sinfonia* van 32 maten dient niet alleen als ritornel tussen vocale passages (zie het

vormschema), maar levert ook het muzikale thema voor de zangers: met zijn *schleifers* en staccatonoten meer instrumentaal dan vocaal gedacht en dus lastig voor de zangers. Na een homofone inzet van het koor is het polyfone vervolg

tot maat	32	72	88	104	120	137	141	168	32
aantal maten	32	40	16	16	16	17	4	44	32
instr./vocaal	RIT.	Lobet	RIT.	sucht	RIT.	sucht	rit	A'	RIT.
delen	A			B			A'		

ten dele (m.41-56) ingebouwd in een herhaling van het instrumentale ritornel. Het middendeel (*sucht sein Lob...*) is wat ingetogener: de trompetten zijn afwezig, mineur toonsoorten domineren maar het affekt blijft jubelend; er verschijnt een syncopisch (= ritmisch tegendraads) motief, waaraan we straks in het slotkoraal herinnerd zullen worden, en waarmee een accolade over het hele werk wordt gespannen.

Dit koor is een bewerking (*parodie*) van het openingskoor uit de cantate *Froher Tag, verlangte Stunden* (BWV Anh. I/18), die Bach schreef voor de inwijding van de gerenoveerde Thomasschule op 5 juni in 1732. Een jaar later bewerkte hij dit stuk tot huldingcantate voor de naamdag (3 August 1733) van de Saksische keurvorst (BWV

Anh. I/12). Tekstvergelijking (zie tabel) geeft enig inzicht in Bachs parodie-praktijken. Men kan wel enkele sporen van het bewerkingskarakter in BWV 11/1 ontwaren. De tekst *mit gesammten Chören* is wat eigenaardig, juist in een passage waarin het koperkoor ontbreekt. En het onbelangrijke woordje “zu” in de sopraan (m.90-91) krijgt een onverdiend accent door de noten waarop eertijds de woorden *Hier steht unser Schulgebäude* zo prachtig pasten.

inwijding Thomasschule 1732	huldiging Friedrich August 1733	Himmelfahrts-oratorium 1735
Froher Tag, verlangte Stunden, Nun hat unsre Lust gefunden, Was sie fest und ruhig macht. Hier steht unser Schul-Gebäude, Hier erblicket Aug und Freude Kunst und Ordnung, Zier und Pracht.	Frohes Volk, vergnügte Sachsen, seheth Heil und Wonne wachsen, seheth eure Wohlfart blühn. Euer Glanz verdunkelt nimmer, Zeit und Schicksal hat dem Schimmer die Beständigkeit verliehn.	Lobet Gott in seinen Reichen, Preiset ihn in seinen Ehren, Rühmet ihn in seiner Pracht! Sucht sein Lob recht zu vergleichen, Wenn ihr mit gesammten Chören Ihm ein Lied zu Ehren macht!

De tenor/evangelist (2) releveert het hemelvaartsgebeuren in secco, slechts door continuo begeleid recitatief (Lucas 24: 50-51); het continuo illustreert de woorden *heben* met een beweging omhoog en *segnen* met een gebaar omlaag. Terwijl de evangeliën slechts melding maken van grote blijdschap onder de achterblijvenden, introduceert Bachs tekstdichter enige dramatiek: de bas (3), representant van Jezus' volgelingen, kan het nog niet geloven, *ist dein Abschied schon so nah?* Met een schril none-akkoord op *Abschied* verduidelijkt hij de betekenis daarvan. De twee traverso's die hem ritmisch begeleiden illustreren hoe tranen over zijn wangen stromen. Zoals in de Matthäus-Passion voortdurend gebeurt, levert het accompagnato-recitatief een interpretatie van de evangelietekst, die een affekt-geladen aria (4) mogelijk maakt. In dit geval is het de alt die een laatste poging doet Jezus voor zich te behouden: *Ach, bleibe doch*.

Haar melancholische smeekbede is een, in mineur gestemde trisonate met de tot één stem samengevoegde violen en een continuo dat de golvende lijnen van beide melodiestemmen met losse achtsten-akkoorden steunt; de pauzes tussen die akkoorden suggeren verlatenheid.

De verwantschap van deze aria met het door Bach in 1748/49 gecomponeerde *Agnus Dei* van de Hohe Messe is evident; het *Agnus Dei* is evenwel geen parodie van deze hemelvaartsaria, maar beide zijn parodieën van een nog ouder origineel, de aria *Entfernet euch, ihr kalten Herzen* uit de huwelijkskantate *Serenade auf des Herrn geheimen Kriegsraths von Hohenthal Vermählung in Leipzig, 27 November 1725*. De beide parodieën delen hun klagend en smekend affekt, maar de noten tonen interessante verschillen. Met name de huiverende 32-sten versieringen in de violen (vanaf m.2) en de alt (vanaf m.10) ontbreken in de strakkere *Agnus-Deiversie* die bovendien geen middendeel (*Dein Abschied...*) bevat. Waar de alt in het *Agnus Dei* met een eigen thema inzet, neemt h/zij hier de melodie van de violen over.

De evangelist hervat zijn bericht (5) met de vermelding van Christus' daadwerkelijke hemelvaart. De gelovige gemeente bevestigt dat (6) met een koraal waarvan de uitzonderlijk lage ligging (een kwart onder vergelijkbare harmoniseringen) de hoogte van Christus' nieuwe positie uitdrukt. Een driekwarts-maat en beweeglijke ritmen in de begeleidende stemmen zorgen voor een levendige, opgewekte sfeer. De zeer terzake doende tekst *Nun lieget Alles unter dir* is het vierde couplet (van 14) van Johan Rists lied *Du Lebefürst, Herr Jesu Christ* uit 1641.

Het vervolg van het bijbelverhaal (7) is enigszins onduidelijk gedifferentieerd. Eerst

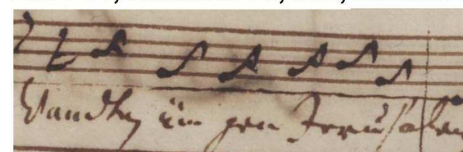
meldt de tenor/evangelist in vrij recitatief hoe Jezus' volgelingen hem ten hemel zien varen (het continuo brengt dat nog eens in beeld), en vervolgens hoe zij worden toegesproken door twee “mannen in witte pakken”, engelen dus, die sprekend worden ingevoerd, vertolkt door twee mannenstemmen waaronder de tenor die hier dus even uit zijn vertellende rol stapt. De twee spreken *arioso* d.w.z. met ritmische begeleiding, aanvankelijk homofoon, maar verklaren dan in canon, dus extra gezaghebbend de hemelvaart als voorteken van Christus' wederkomst. Het *wird-kommen*motief klinkt reeds anticiperend in het continuo voor het ter sprake is gebracht.

Daarop reageert de gelovige alt met een accompagnato-recitatief dat, zoals de bas in (3), door twee traverso's wordt begeleid. Waar de alt in (4) Jezus niet kon loslaten (*Ach, bleibe doch*), kan ze nu niet wachten op zijn terugkeer (*Komm bald zurück*). Met een dalende reeks halve tonen maakt de continuobas echter duidelijk dat de wederkomst trager zal verlopen dan de hemelvaart. De akkoorden die daaruit voortvloeien zorgen liefst zes keer voor een pijnlijke *tritonus*, de moeilijk te treffen halve octaaf (*diabolus in musica*).

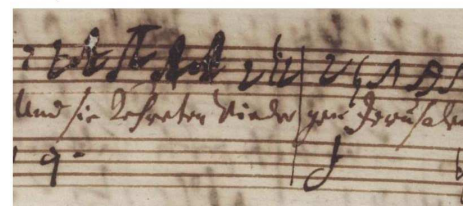
Tenslotte hervat de tenor/evangelist zijn *secco* recitatief: de discipelen keren *mit großer Freude!* terug naar Jeruzalem, vlakbij, want een sabbatsreis (= wat je op de sabbat mag lopen) is niet meer dan 2000 stappen. Door de “Evangelien-harmonie” wordt die terugkeer tweemaal gemeld (m.1, *wandten um* (Handelingen 1:12) en m.7, *kehreten wieder* (Lucas 24:52)); Bach wordt zich dat blijkbaar pas naderhand bewust

en corrigeert de noten van *kehreten wieder*, zodat ook de muziek daarbij terugkeert (zie facsimile).

BWV 11, recitatief 7c, m.2, wandten um



m.7, kehreten wieder



De sopraan, als zo vaak de ideale gelovige, maakt zich in haar aria (8) minder zorgen dan de alt: ze voelt zich nog voortdurend door Jezus' liefde omringd (*Deine Liebe bleibt zurücke*). Ze wordt begeleid door drie instrumentale stemmen: een hobo, de twee unisono spelende traverso's en de in één partij verzamelde kinstrijkers. En geen continuo! De strijkers spelen een surrogaat baslijn, een *bassetto*, een basje. Dat bepaalt de etherische, spirituele sfeer die we bijvoorbeeld ook kennen van de *Aus-Liebearia* uit de Matthäus-Passion.

In de oorspronkelijke versie van deze aria in voornoemde huwelijkskantate (*Unschuld! Kleinod reiner Seelen*) stond dit voor de reinheid en onschuld van de jonggehuwden. Hier wekt het een indruk van vergeestelijking, verlost van aardse bindingen, gewichtloos, aan de zwaartekracht ontheven. De ritmiek is dansant, doet denken aan een menuet, en ook de opbouw in eenheden van 16 maten verwijst naar een dans. Reeksen omhoog strevende zestienden richten de blik naar de hemel.

Het Himmelfahrts-oratorium eindigt met een spetterende finale (9): een koraalfantasie van het type waarmee veel cantates uit de koraalcantate-jaargang openen. Opgehangen in een concertante instrumentale begeleiding die zich vrijwel onafhankelijk lijkt te bewegen, zingt de sopraan de acht regels van het koraal als *cantus firmus* in lange noten; ze wordt daarin afwisselend gesteund door één van de instrumentale groepen.