

J. S. BACH: *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12)

Cantate 12 is een vroege cantate van Bach. Om precies te zijn: de tweede die hij componeerde sinds hij in maart 1714 aan het hertogelijk hof te Weimar was gepromoveerd tot concertmeester, een functie die hem verplichtte maandelijks een nieuwe cantate te componeren. (Bach verkreeg zijn promotie om te voorkomen dat hij de hem aangeboden functie als organist te Halle zou aanvaarden, waar hem eenzelfde verplichting c.q. mogelijkheid werd geboden.) BWV 12 ging in première op zondag 22 april 1714, de derde zondag na Pasen die in de liturgische agenda Zondag *Jubilate* heet, zogenoemd naar de eerste woorden van de introituspsalm (Psalm 66: 1-3), *Jubilate Deo omnes terra*. De titels van de drie cantates die Bach in de loop der tijd voor deze zondag componeerde getuigen overigens niet van een jubelstemming: *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1714, BWV 12), *Ihr werdet weinen und heulen* (1725, BWV 103) en *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (1728, BWV 146). Wel vertonen alle drie cantates een ontwikkeling van lijden naar vreugde; ze volgen daarin de evangelietekst voor deze zondag (Johannes 16: 16-23) waarin Christus zijn discipelen verzekert dat angst en pijn in vreugde zullen verkeren.

Bachs librettist in Weimar was de theologisch onderlegde en poëtisch begaafde hofbibliothecaris Salomon Franck (1659-1725) die Bach van teksten voorzag van gemiddeld hogere kwaliteit dan waarover hij in Leipzig kon beschikken. Terwijl BWV 12 getuigt van een onbevagen en gretig verkennen van allerlei muzikale vormen zijn er enkele kenmerken die deze cantate deelt met de één maand eerder, resp. later ontstane BWV 182 en 172: ze hebben nog - een oude gewoonte - twee afzonderlijke altviool-partijen, er is slechts één recitatief dat het centrale bijbelwoord citeert of parafrazeert, een functie die in Bachs latere cantates veelal door het openingskoor wordt vervuld, en dus staan er meerdere aria's direct achter elkaar.

De inleidende sinfonia **(1)** (*Adagio assai*) is een meditatief klaaglied, het langzame middendeel van een hoboconcert gelijkend, waarin de hobo een zoekende, dwalende melodie speelt boven een strakke en rustgevende strijkersbegeleiding die echter gaandeweg plaats maakt voor dalende lijnen. De notenwaarden zijn in dit stuk opvallend regelmatig verdeeld over de instrumenten, van laag naar hoog: kwartnoten voor de continuobas, achtsten voor de twee altviolen, zestienden voor de violen en tweëndertigsten, 64-sten zelfs voor de solerende hobo.

Het openingskoor **(2)** waaraan de cantate haar titel ontleent heeft een driedelige A-B-A-structuur: het eerste deel wordt herhaald. Gesteld tegenover de drie aria's 4, 5 en 6 geeft deze driedeling de cantate een symmetrische structuur rond het recitatief **(3)** dat de evangelietekst samenvat.

Het - herhaalde - eerste deel van koor **(2)** kreeg uitzonderlijke bekendheid doordat Bach het aan het eind van zijn leven, 35 jaar later, zou bewerken¹⁾ tot het *Crucifixus* van zijn HOHE MESSE; het werd daarmee het oudste bestanddeel in Bachs grotendeels uit bewerkingen (*parodieën*) bestaande *Große Catholische Messe*. Qua vorm is **(2A)** een *chaconne* of *passacaglia*²⁾: een statige hofdans in langzame driekwartsmaat, bestaande uit een reeks variaties op een - in dit geval twaalf maal - herhaalde (*ostinate*) basfiguur van vier maten. Als basfiguur dient de beroemde, veelvuldig getoonzette *lamento*-bas die in halve-toons stappen (*chromatisch*) een kwart naar beneden loopt, een muzikaal-rhetorische figuur die vanwege de schrijnende halve-toons afstanden wel *passus duriusculus* (zware gang) wordt genoemd en uitdrukking geeft aan smart en pijn (*Angst und Not*); hij werd o.m. gebruikt door Purcell in zijn *lamento* van Dido en door Monteverdi in zijn *Lamento di Arianna*. Terwijl strijkers de baslijn harmoniseren met akkoorden op de eerste en derde tel declameren de vocale partijen de tekst met maximale expressiviteit. De laatste, twaalfde 'variatie' is louter instrumentaal.

Het levendiger middendeel **(2B)** vertolkt, in een majeur toonsoort, de hoop die voor Christus' volgelingen schemert door het overheersend klimaat van lijden en beproevingen. Het is geschreven in de oude motetstijl: *a-cappella*, slechts de vocale partijen zijn uitgeschreven maar de toenmalige uitvoeringspraktijk verwachtte waarschijnlijk dat instrumentalisten deze partijen *colla parte* zouden verdubbelen. Dan keert de sombere *chaconne* **(2C = 2A)** weer terug.

Het enige recitatief van deze cantate **(3)** vat de evangelielezing bondig samen met de woorden van het bijbelboek Handelingen 14:22. De zeer korte tekst krijgt nog een zekere omvang door viervoudige herhaling van het centrale woord *Trübsal*. De alt fungeert hier als stem van de gelovige (*Wir*); h/zij krijgt een veelzeggende strijkersbegeleiding. Dwars door alle wrange harmonieën van dit, in c-klein (*c-mineur*) geschreven stuk stijgen de eerste violen in lange noten een octaaf omhoog langs de C-groot toonladder; de alt geeft tekst en uitleg aan deze opgaande lijn: *in das Reich Gottes eingehen*. Tegelijk daalt de continuobas, iets minder gestaag, over een octaaf naar zijn laagste C, daarmee het tegenstrijdig karakter van de boodschap (treurnis / vreugde) onderstrepd.

De alt werkt Luthers antithetische *theologia crucis* nader uit in de ernstige aria **(4)**: *Kreuz* (lijden, beproeving) en *Krone* (uitzicht op eeuwig leven) zijn twee zijden van een medaille.

De muzikale vorm is een da-capo aria (A-B-A): in het A-gedeelte laat de hobo tot driemaal toe ongewijzigd zijn breed uitwaaiende melodie horen, de twee laatste keren is de vocale partij daar ingebouwd. In het B-gedeelte horen we slechts flarden van die hobo-melodie. Bach was echter blijkbaar niet tevreden met de bij een da-capo aria behorende tekstverdeling en laat de A-tekst (*Kreuz und Krone*)

reeds terugkeren in het B-gedeelte (*Christen haben alle Stunden...*).

Het antwoord van de gelovige op de voorafgaande 'uiteenzetting' dient te zijn: navolging. Dat wordt onmiskenbaar uitgedrukt doordat de vier partijen in aria (5) - bas, twee violen en continuo - het vastberaden stappende motief voortdurend in canon uitvoeren, een motief dat bestaat uit de eerste zes noten van het slotkoraal *Was Gott tut das ist wohlgetan*.

Ich küsse wordt met een karakteristiek motiefje uitgebeeld; *Schmach* = smaad. Wanneer tenslotte - zonder een echt da-capo - de begintekst *Ich folge....* nog één keer terugkeert breidt de bas de opgaande lijn uit tot meer dan een octaaf, een *none*; dat moet ons herinneren aan de opgaande lijn van alt en viool in recitatief (3): de navolging leidt naar het rijk Gods. Het stuk staat in de 'pathetische' toonsoort Es-groot³⁾.

Met tenoraria (6) tracteert de lustig erop los experimenterende Bach ons op een uitzonderlijke combinatie van stemmen. In wat aanvankelijk een bescheiden continuo-aria lijkt te worden, op een hardnekkige basfiguur (*Sei getreu*), verschijnt onverwacht de trompet die de aria overstraalt met de enigszins versierde melodie van het koraal *Jesu, meine Freude*, een citaat waarvan de toenmalige toehoorders de tekst terstond zullen hebben herkend en als tweede betekenislaag aan de ariatekst toegevoegd. De structuur van de aria wordt bepaald door de structuur van het koraal dat de - veel koralen kenmerkende - *Bar-vorm* (A-A-B) heeft: enkele beginregels die worden herhaald. De tenorpartij is weliswaar virtuoos maar ontbeert een duidelijk eigen thematiek; lange melisma's accentueren hoofdwoorden.

De triomfantelijke en zelfverzekerde trompetpartij kontrasteert markant met de zoekende en klaaglijke hobopartij in de *Sinfonia*: een resumé van de cantate als geheel.

Aan het vierstemmig geharmoniseerde slotkoraal (7) van Samuel Rodigast (1675) voegt Bach een hoogste, vijfde stem toe, waarschijnlijk te spelen door de hobo of de trompet, wat in de Weimarer uitvoeringspraktijk heel goed dezelfde speler kon zijn.

Aan het eind van zijn eerste dienstjaar in Leipzig, op 30 april 1724, voerde Bach deze cantate opnieuw uit.

1) Hoe serieus en allerm minst arbeidsbesparend het parodieren van bestaande muziek bij Bach in zijn werk ging, laat zich goed illustreren aan zijn bewerking van het eerste deel van het openingskoor, de chaconne (2A), tot *Crucifixus* van zijn HOHE MESSE.

In de eerste plaats moet hij de toonsoort veranderen van f-klein naar e-klein, om in het op ##-tonsoorten gebaseerde tonale schema van de mis te passen. En

uiteeraard moet hij de stemvoering van de vocale partijen enigszins aanpassen wanneer hij de vier regels metrische Duitse poëzie vervangt door drie regels Latijns proza.

Daarnaast echter verplaatst hij de vier instrumentale slotmaten naar het begin, waar ze als instrumentale inleiding fungeren. En hij schrapt de - ouderwetse - tweede altvioolpartij maar voegt twee traversi toe die, alternerend met de twee violen, de bas harmoniseren op de tweede en derde tel van de maat. Bovendien vervangt hij de halve noten waarmee de bas chromatisch daalt door twee kwartnoten waarmee hij een nadrukkelijk kloppend effect introduceert. En tenslotte voegt hij die ongelooflijke dertiende episode van vier maten toe waarin de tot nut toe voortdurend dalende bas ineens omhoog kruipt en het *Crucifixus* in e-klein toch nog in G-groot eindigt.

2) Er zijn vergeefse pogingen gedaan om componisten en onderzoekers te betrappen op een systematisch onderscheid tussen de resp. uit Frankrijk en Spanje afkomstige begrippen chaconne (ciacona) en passacaglia (pasacaille). (Het Engels kent de *Variations upon a ground*.)

Een goede kandidaat-definitie was: een chaconne zijn variaties op een primair harmonisch schema waarbij de precieze basnoten wel eens verlaten mogen worden; een passacaglia zou dan primair op een melodische baslijn zijn gebaseerd. Helaas zijn er altijd auteurs te vinden die het verschil juist andersom leggen, dan wel beide begrippen vrijelijk door elkaar gebruiken..

3) Liefhebbers zouden kunnen opmerken dat deze cantate een voorbeeldige illustratie vormt van de door de musicoloog Eric Chafe (*Analyzing Bach Cantatas*, Oxford, 2003) met verve verdedigde stelling dat de inhoudelijke ontwikkeling van een cantate (hier: van *Weinen* en *Klagen* naar *Freude*) correspondeert met een voortdurende stijging in de door Bach gebruikte reeks toonsoorten (*tonal anabasis*): van f (deel 1), f en As (deel 2) via c (delen 3 en 4), Es (deel 5) en g (6) naar Bes (7).

{Code: kleine letter = mineur, kleine terts toonsoort; kapitaal = majeur, grote terts toonsoort}

Eduard van Hengel
www.xs4all.nl/~eduardvh