

J. S. BACH: *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* (BWV 123)

De rommeligheid waarmee diverse kopiïsten hebben gewerkt aan de ons overgeleverde partijen van cantate 123 illustreert onder welke tijdsdruk Bach stond bij de productie van deze Epifaniascantate 1725. Epifanie (het feest van de verschijning van Christus, ons Driekoningen, 6 januari) viel op een zaterdag, dus moest er volgende dag wéér een cantate worden uitgevoerd. Maar ook voor de voorafgaande maandag (Nieuwjaar) en de daaraan voorafgaande zondag (Zondag tussen Kerst en Nieuwjaar) had Bach cantates moeten leveren, nauwelijks bekomen van de drie kerstcantates aan het begin van die week; zeven cantates in veertien dagen. En allemaal moesten ze, volgens Bachs zelf opgelegde discipline, nieuw gecomponeerd zijn en passen in het bewerkelijke stramen van de koraalcantates, Bachs seizoensproject 1724/1725.

BWV 123 is gebaseerd op het koraal *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* (1679) van Ahasverus Fritsch (1629-1701), een vooraanstaand jurist en componist van kerkliederen in de vroegpiëtische traditie, die de verschrikkingen van de Dertigjarige Oorlog (1618-1648) verwerkte. Zoals in koraalcantates gebruikelijk handhaaft Bachs librettist (Andreas Stübel?) het eerste en laatste van Fritsch' zes coupletten voor een openingskoor en een slotkoraal; de 'binnencoupletten' herdicht hij tot twee recitatieven (2 en 4) en twee aria's (3 en 5). Hij maakt van de gelegenheid gebruik om daarbij verwijzingen in te bouwen naar de evangelieteksten voor Driekoningen (Matteüs 2:1-12) en de voorafgaande dagen, die in het oorspronkelijke koraal, een 'Jesuslied' voor algemeen gebruik, geheel ontbreken: de *Jesusnamen* (2) verwijst naar het naamgevingsfest van 1 januari, *Heil und Licht* (3) en *ins Fleisch gekommen* (5) naar het Kerstgebeuren. De naam Immanuel (Hebreeuws voor 'God-met-ons') is een synoniem voor de Messias, die we ook in het kerstevangelie tegenkomen (Matteüs 1:23), waar die door de oud-testamentische profeet Micha (5:1) wordt aangekondigd als *Herzog über Israel* (Matteüs 2:6).

Qua karakter verschilt deze nogal beschouwelijke cantate dus drastisch van de feestelijke, met trompetten en pauken uitgeruste laatste cantate van het Weihnachts-Oratorium, voor dezelfde feestdag; terwijl het Weihnachts-Oratorium de overwinning op de geloofsvijanden uitbundig viert, kijkt BWV 123 - althans muzikaal - deze vijanden, de verleidingen en aanvechtingen van de wereld diep in de ogen.

Het openingskoor (1) is - zoals gebruikelijk in deze cantatejaargang - een koraalfantasia, waarin de koorsopraan tekst en melodie van het eerste couplet

als cantus firmus voordraagt; hier niet in speciaal lange, maar in kwartnoten. Twee oboi d'amore, twee traverso's, strijkers en continuo verzorgen een zelfstandige concertante begeleiding, in een pastorale 9/8-maat, het ritme van een courante. Het enigszins plechtig-dansante karakter herinnert aan het openingskoor van de Matthäus-Passion en van een andere Driekoningen-cantate, BWV 65, en suggereert een rustig voortschrijdende stoet of proces-sie, bijvoorbeeld van de drie Wijzen en hun gevolg. Omrankt door een onop-houdelijke stroom golvende achtsten klinkt vanaf de eerste noten van het instrumentale ritornel een thema dat voortdurend als een *Leitmotiv* hoorbaar zal blijven: *Liebster Immanuel*; de eerste zes noten van de koraalmelodie, versierd met een triller op de vierde, als een reverence (of knicks) waarmee men hooggeplaatsten begroet. Middenin de twintig maten van het ritornel valt een passage op waarin het continuo zwijgt en de strijkers unisono een ver-vangende baslijn spelen.

Het openingskoor volgt de structuur van het koraal: de elf nogal korte regels zijn in 4-4-3 gegroepeerd: twee groepjes van vier regels (*Stollen*) op dezelfde melodie, gevolgd door een *Abgesang* van drie regels. Tussen de beide *Stollen* en na het *Abgesang* klinkt het volledige ritornel, waarvan korte gedeelten de koraalregels verbinden. De lagere stemmen begeleiden de sopraan in het algemeen homofoon, akkoordisch; alleen aan het slot van de eerste *Stollen* (regel 4) ontstaat enige polyfonie onder de lange slotnoot van de sopraan, in een viervoudige herhaling van de uitroep *komm nur bald!* Door de *Stollen*-herhaling moet deze figuur - minder zinvol - terugkeren met de woor-den *nach dir wallt* (= hunkert). Ter begeleiding van de laatste koraalregel imiteren bas, alt en tenor, elkaar met het Immanuel-motief, waarmee Bach een boog over het hele openingskoor spant.

Met zijn secco, slechts door continuo begeleid recitatief (2) bereidt de alt tenoraria (3) voor: met een slotakkoord in A-groot betoont hij zich *entzückt* (= verrukt) van Jezus' steun bij beproevingen.

Een vergelijking met de *Stollentekst* van het Fritsch' origineel laat zien dat de tekstdichter diens sentimentele overdaad tempert met enige theologische substantie: de *Himmelssüßigkeit* voor de *Auserwählten* verwijst naar het manna dat uit de hemel viel ter ondersteuning van de exodus van Gods uitver-koren volk Israel.

De aria's (3) en (5) behandelen de tegenstelling tussen wereldse zwaarigheden en Jezus' hulp, maar belichten muzikaal slechts één van beide polen. De uiterst expressieve tenoraria (3) legt het accent op de moeilijkheden. De beide

oboi d'amore heffen, elkaar imiterend, een klaaglijke melodie aan (Lento), vol chromatiek (extra kruizen) en overmatige intervallen die onmiskenbaar een smartelijke levensweg uitbeelden, de *harte Kreuzesreise*. De tenor volgt de hobo's en het thema klinkt uiteindelijk ook in het continuo, zodat een kwartet ontstaat. Maar de moedeloze stemming verdwijnt in een contrasterend mid-dendeel, dat op zich weer in tweeën is gedeeld: een stormachtig *Allegro* met furieuze melisma's van de tenor op *toben* (= razen), gevolgd door een vredig *Adagio*, waarin het *Licht* over meer dan een octaaf neerdaalt, van héél hoog *oben*. Waarna de aanvankelijke sfeer weer terugkeert: da capo.

Basrecitatief (4) markeert het keerpunt in de cantate. Het deprimerende fis-klein van aria (3) maakt plaats voor majeur toonsoorten. Hel, zonde en dood hebben ineens hun kracht verloren, zelfs die - lijkt het wel - om Bach tot opmerkelijke muzikale illustraties te inspireren.

Dankzij de begeleidende traverso solo is de sfeer van de nu volgende basaria (5) luchtiger, maar niet zonder ambivalentie. In het inleidende ritornel speelt de fluitist boven een zelfbewust voortstappende continuobas de bekende vreugderitmen (kort-kort-lang) en vrolijke gebroken akkoorden, maar als de bas het woord neemt staat hij er *in betrubter Einsamkeit* alleen voor (met continuo); de dalende septiemsprong die we al van de fluitist hoorden blijkt *Verachtung* te betekenen. In lange noten meet de bas zijn *betrubte Einsamkeit* breed uit en besluit zijn treurlied met een bedachtzaam *Adagio*. Pas in het middendeel (*Jesus der ins Fleisch gekommen*) slaat hij opgewekter tonen aan.

De cantate besluit (6) met de gebruikelijke vierstemmige harmonisering van het laatste couplet van het koraal. De harmonisering is opvallend strak: af-ziend van alle aardse *Eitelkeiten*. Verrassend en uniek is evenwel dat niet alleen de eerste regels (*Stollen*) met nieuwe tekst worden herhaald (zoals in alle koralen met de A-A-B-vorm), maar ook de drie laatste regels, het *Abge-sang*, met dezelfde tekst maar wel zoals Bach schrijft '*La seconda volta piano*', de tweede keer zachtjes: *bis man mich einstens legt im Grab*. De vraag dringt zich op of dan de picardische terts (de dis) waardoor dit koraal in B-klein toch in majeur eindigt, niet gereserveerd moet blijven voor de herhaling.