

glücklich zal zingen en waarin men dus de royaal neerdalende zegeningen kan beluisteren. Maar in de vertolking van deze partij wisselen de cello/violone en de fagot elkaar af, ze spelen beurtelings de 16den-loopjes, "in complementaire ritmiek" (notenvoorbeeld op mijn website). Strikt genomen fungeert de fagot hier natuurlijk niet als continuoinstrument maar als - één van de - obligate stem(men).

Behalve tenor en 'continuo' treedt er nog een derde stem op: de verzamelde strijkers spelen unisono als *cantus firmus* in lange noten de melodie van het genoemd koraal *Du Friedefürst etc.*, reden waarom je in deze tenor-aria evengoed een koraalbewerking kunt zien; wanneer je fagot & continuo tot één stem samenvoegt had hij kandidaat kunnen zijn voor één van de driestemmige Schübler-koralen (BWV 645 - 650) voor orgel; met de koraalmelodie in het pedaal, dat wel. Hierbij valt nog aan te tekenen dat het koraal in de majeur toonladder Bes-groot wordt gespeeld terwijl de aria in g-klein staat, allebij met twee mollen.

Zo'n tekstloos koraalcitaat roept altijd de vraag op naar welke tekst het verwijst. Wat bedoelde de componist, c.q. welke associaties kon hij bij zijn toehoorders verwachten? In (2) klonk reeds het eerste van de zeven coupletten, in deel (7) zal het derde couplet worden gezongen, dat konden de kerkgangers al in hun tekstboekjes lezen, dus: het tweede couplet? Ik zie weinig relevantie. (Bekijk die tekst op mijn website.).

Koraalmelodie en ariatekst omvatten beide zes regels; de koraalmelodie volgt de ariatekst per twee regels. De herhaling in de koraalmelodie is, anders dan in (2), niet in de aria terug te vinden.

De blijmoedig-lyrische tenor bemiddelt tussen de gedragen koraalmelodie en de rusteloze cascades van de continuïsten; met lange melismen accentueert hij woorden als *Retter*, *bleibe* en *halte*; de *Schar* wordt omhoog geleid. Ook hier geen da-capovorm maar een achtereenvolgende doorwerking van de drie regelparen, met het accent op de laatste.

Het volledig instrumentarium treedt aan voor een zinderend slotkoor (7) dat psalm en koraal combineert. Een van de eerste tot de laatste maat doorlopende instrumentale begeleiding, zonder specifiek thema, verbindt en omlijst zes vocale passages. Strijkers en hoorns plus pauken wisselen elkaar af als concertante groepen, met gebroken akkoorden, arpeggio-achtige figuren en toonladder reeksen; wanneer er gezongen wordt zwijgt het koper. De sopraan zingt, zonder instrumentale steun de zes regels van vers 3 van het *Friedefürst*-koraal als *cantus firmus*; de herhaling in de koraalmelodie structureert ook deze koraalfantasie. De drie onderstemmen, alt, tenor en bas zingen een polyfone begeleiding, met als enige tekst het woord *Allelujah*, het laatste woord van Psalm 146:10. Als in een motet zetten zij elkaar imiterend in en vervolgen homofoon, akkoordisch; de volgorde van inzetten rouleert: ATB, BAT, TBA.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/143.html>

J. S. BACH: *Lobe den Herrn, meine Seele II* (BWV 143)

Van Cantate 143 zijn ons geen partituur of partijen overgeleverd in het handschrift van Bach of iemand uit zijn directe omgeving. Desondanks publiceerde de oude Bachgesellschaft de compositie in 1884 op grond van een negentiende-eeuws manuscript dat hem aan J.S.Bach toeschreef. Terwijl van de cantates BWV 141 en 142 intussen bleek dat ze resp. van Telemann en van Bachs voorganger Kuhnau zijn, dook van BWV 143 een ouder handschrift op, uit 1762: dichter bij de bron maar nog steeds niet onbetwifelbaar J.S.B. De Neue Bachgesellschaft publiceerde hem toch maar weer, in 1965, maar twijfel blijft. De Bachautoriteit Christoph Wolff noemt de cantate niet eens in zijn standaardwerk uit het jaar 2000, evenmin als de Oxfords Composer Companion maar alle integrale cantateopnames bevatten BWV 143, zelfs die van Koopman (onder supervisie van Chr. Wolff) terwijl de begeleidende driedelige bundel "De wereld van de Bachcantates" (onder redactie van Chr. Wolff) het stuk weer überhaupt niet vermeldt.

Bachs negentiende eeuwse biograaf Spitta meende deze onmiskenbare nieuwjaarscantate (zie de laatste regels van aria's (4) en (6)) te kunnen dateren op 1735 - even vergetend dat toen Deel IV van het Weihnachtsoratorium werd uitgevoerd - omdat dat zo goed past bij de actualiteit waaraan de tekst van aria (4) lijkt te refereren: terwijl volkeren langs de Rijn en in Noord-Italië geteisterd werden door oorlogsgeweld tussen Frankrijk en Oostenrijk in het kader van de Poolse successieoorlog, bleef Sachsen oorlogshandelingen bespaard, terwijl haar keurvorst in zijn dubbelrol als koning van Polen in 1734 een opstand aldaar tegen zijn gezag succesvol wist te bezweren en derhalve in de tekst als *Friedefürst* kan worden aangesproken. Helaas is er op stijlkritische gronden intussen wel een consensus gegroeid dat, indien de cantate al van Bach is, hij geschreven moet zijn tussen 1708 en 1714: ná het zestal 'vroeg' cantates uit Bachs Mühlhausense periode (BWV nrs 4, 71, 106, 131, 150 en 196) en vóór zijn regelmatige cantateproductie in Weimar, vanaf 1714. Nu blijft echter onduidelijk naar welke ongemakken tekst (4) verwijst. Ook de bestemming 'nieuwjaar' suggereert meer duidelijkheid dan ze biedt. Want om welk nieuw jaar gaat het? Het begin van het kalenderjaar, 1 januari, was geen kerkelijke feestdag maar herdacht de besnijdenis en naamgeving van Jezus; naar het daarover handelend evangeliegedeelte (Lucas 2: 21) wordt nergens verwezen; wel vinden we ook in de desbetreffende cantate IV uit het Weihnachtsoratorium de hoorns waarvan we er in BWV 143 maar liefst 3 aantreffen. Misschien is het begin van het kerkelijk jaar bedoeld, begin december (1e Advent) waarop bijv. cantate 116 vooruitblik die geheel is gebaseerd op het koraal *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* dat in BWV 143 zo'n prominente rol speelt. Of was het misschien het bestuurlijk jaar en is BWV 143 de verloren gegane *Ratswahl*-cantate voor 1709 waarvan wij weten dat Bach die nog na zijn vertrek uit Mühlhausen heeft mogen schrijven op grond van het succes van BWV 71?

Zelfs de toonsoort van de cantate is onduidelijk. Schreef Bach deze partituur nog -

zoals hij aan het begin van zijn carrière, als organist, gewend was - *im Chorton*, d.w.z. zoals hij op het - hoog gestemde (A=462) - orgel moest klinken en zodat voor de lager gestemde (A=415) blaasinstrumenten getransponeerde partijen moesten worden gemaakt; of schreef hij deze al zoals hij later als orkestmusicus en ensembleleider gewoon was *im Kammerton*, direct geschikt voor de blazers maar een omhoog getransponeerde orgelpartij vergend?

Drie tekstbronnen geven de cantate in elk geval wel een duidelijke structuur. De oneven delen (**1,3,5,7**) maken gebruik van de tekst van Psalm 146, een psalm die in Bachs tijd geschikt werd geacht "*im Kriegszeit und Frieden*". De aria's (**2**) en (**4**) zijn gebaseerd op vrije teksten van een onbekende tekstdichter, ze hebben eenzelfde bouw, als twee coupletten van een lied en in beide delen fungeert de tenor als solist; twee aria's voor dezelfde zanger, nogal ongebruikelijk. In drie delen tenslotte klinken coupletten van het koraal *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*, in deel (**6**) in combinatie met de ariatekst, in deel (**7**) samen met de psalmtekst.

Uniek in BWV 143 is de instrumentale bezetting met drie "*corni da caccia*", jacht- of waldhoorns in Bes, waarvan we er elders bij Bach hoogstens twee aantreffen; een instrument bovendien dat pas na 1700 op enkele plaatsen (Wenen, Hamburg, Lübeck) in de kunstmuziek had ingang gevonden. Verder spelen er een continuogroep, strijkers en een fagot die weliswaar vaak het continuo volgt maar daar toch niet altijd mee samenvalt. Er zijn dus géén hobo's.

Na de bovengenoemde prachtige cantates die we uit Bachs Mühlhausener tijd kennen is de muzikale kwaliteit van BWV 143 enigszins teleurstellend, en twijfel voedend aan Bachs auteurschap. Bachvorser Schulze is streng in zijn oordeel: conventionele melodieën, stereotype ritmiek, fantasieloze figuraties. Alleen het centrum van de cantate, deel (**4**) springt er gunstig uit.

Het korte maar stralend feestelijke openingskoor (**1**) heeft niet meer tekst dan de cantatetitel, het eerste vers van Psalm 146. Na een fanfare-achtige instrumentale introductie, met een hoofdrol voor de drie hoorns en de pauken, maar zonder bepaald thema, entameren de koorstemmen achtereenvolgens (SATB) energieke roulades op *lobet* die door de instrumentalisten worden overgenomen wanneer de koorstemmen zich hebben verenigd op lange noten. De rest van de tekst wordt in vrije polyfonie uitgewerkt. Na het slotakkoord van de zangers herhalen de instrumentalisten hun inleiding integraal met tenslotte, als verrassing een laatste maat met een extra cadens, uitsluitend voor de koperblazers.

In koraalbewerking (**2**) zingt de sopraan in rustige kwartnoten het eerste couplet van Jacob Eberts lied *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* (1601), een lied dat, evenals de psalm geschikt wordt bevonden voor *Kriegszeiten*. De koraalmelodie ligt vredig ingebed in omspelingen met gebroken akkoorden door de verzamelde violen. Alleen bij *deinem Vater* brengt de sopraan enige versiering aan in haar strakke melodie. Het koraal heeft de bekende Bar-vorm: de muziek van de eerste twee regels wordt herhaald voor de regels 3 en 4; deze structuur dringt zich op aan de koraalbewerking: de maten 2 - 10 worden, met nieuwe tekst herhaald.

Vers 5 van Psalm 146 vormt de tekst voor het wel zeer korte recitatief (**3**) van de tenor; zijn vertrouwen op de oud-testamentische God van Jacob inspireert hem tot zijn nu volgende aria. Het recitatief krijgt voor ons extra betekenis als we ons realiseren dat dit, voorzover wij weten, de eerste keer is dat Bach een *secco*, slechts door continuo begeleid recitatief schrijft, de kortelings uit de Italiaanse opera overgewaaid muziekvorm die na 1700 schoorvoetend in kerkelijke cantatecomposities wordt toegelaten. Harmonisch baant dit recitatief de weg van het optimistische Bes-groot van (**2**) naar het mistroostige c-klein van (**4**).

In aria (**4**) wordt de tenor begeleid door strijkers en continuo, waarbij de fagot expliciet is inbegrepen. Hoewel wij dus niet weten wie de geplaagde volkeren zijn wier *Tausendfaches Unglück etc* relief moet geven aan het *Segensjahr* van Bachs kerkgangers, hun droeve lot inspireert de componist wel tot veel chromatiek (noten buiten de heersende toonladder) en wrange harmonieën; drie van de acht akkoorden waarmee de eerste regel van de tenor (*Schrecken, Trübsal, Angst!*) worden begeleid zijn zogeheten 'verminderd-septiemakkoorden', de meest dissonante harmonie ('Barrabam-akkoord') waarover Bach beschikte.

De tenor, met zijn springerige en hoekige melodie lijkt partij te kiezen voor de gekwelde ongelukkigen; hij wordt daarin gesteund door korte, door rusten gescheiden akkoorden van het continuo en de lage strijkers waarin men de slagen van het noodlot kan beluisteren. De eerste violen echter brengen met een opgewekte triolenmelodie de gezegenden in beeld. Op *Segensjahr* klinken enkele malen stralend majeure akkoorden, door een fermate geaccentueerd. De aria heeft een ritornelstructuur: ingebed in een instrumentale inleiding (*ritornel*) en de herhaling daarvan aan het slot liggen drie vocale passages van achtereenvolgens 2, 7 en 8 maten die, gescheiden door ritornelfragmenten, telkens twee tekstregels verwerken.

Met basaria (**5**) zijn we weer terug bij de oud-testamentische, majesteitelijk heersende God en zijn koninklijke attributen, de hoorns en pauken. In één van die karakteristieke bravoura-aria's neemt de bas het op tegen de koperblazers die hem in zoverre ontzien dat ze zwijgen of zich tot korte akkoorden beperken wanneer de bas substantiële noten zingt en slechts voluit gaat als de bas rust. Er is weinig herkenbare thematiek; zowel de bas als de hoorns bedienen zich van gebroken akkoorden en toonladderfiguren, en er is ook weinig harmonische variatie door de beperkte notenvoorraad van de hoorns. Het stuk is meer een arioso dan een aria, ook vanwege de tekst die zich beperkt tot het tiende vers van de psalm. Maar Gods almacht wordt daarmee niet minder expressief uitgebeeld.

Ook hier is de fagotpartij weer afzonderlijk uitgeschreven maar deze verschilt - opnieuw - slechts minimaal van de continuo-partij.

De tenor keert in een tweede aria (**6**) terug met de bede tot Jezus om bij voortduring onze toevlucht te blijven. Zijn tekst verhoudt zich tot die van (**4**) als een volgend couplet: zelfde aantal regels en versvoeten, metrum en rijmschema. Ook de themakop vertoont enige gelijkenis, maar alle dissonanten ontbreken. De continuo-partij wordt gekenmerkt door voortdurend dalende toonladderfiguren waarop de tenor het woord