

de trompet ingezet en door de bassolist van tekst voorzien. Evenals in vorige aria's zingt de vocale solist zijn laatste frasen boven een herhaling van het instrumentale ritornel, dat vervolgens ter afsluiting nog eens louter instrumentaal klinkt. (In plaats van *von Jesu Wundern singen* leest de oude Bachausgabe *von Jesu Wunden*; van *Wunden* wordt weliswaar ook soms gezongen, maar niet met een trompet.)

Als slotkoraal (10) fungeert het tiende vers van Martin Jahns koraal, op muziek identiek aan deel (6). Het muziekvoorbeeld laat zien dat de instrumentale figuratie, in pastoraal-wiegende 9/8-maat, van de koraalmelodie is afgeleid.



Met zijn eindeloze melodie lijkt het op het slotkoraal van cantate 22. Het stuk werd, sinds de bewerking voor piano van Myra Hess uit 1926 een wereldhit onder de titel "Jesu, Joy of Man's Desiring", in veelal hoogromantische uitvoeringen dienstdoend bij trouwerijen en begrafenissen. Opmerkelijk is dat het stuk in de voorafgaande Bach-receptie nooit was opgevallen; vroege biografen als Spitta en Schweitzer die toch gedetailleerd aandacht besteden aan de cantates, vermelden het nauwelijks. Historisch geïnformeerde, snellere en dansante uitvoeringen van deze vitale lofprijzing zouden de herinnering kunnen wegnemen aan de sentimentele draak van het 'easy listening' en het muzikale behang.

Eduard van Hengel
www.xs4all.nl/~eduardvh/BWV/147.html

J. S. Bach: *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147)

Ruim een maand na Bachs aantreden als Thomascantor te Leipzig in 1723 wordt het vrijdag 2 juli, een kerkelijke feestdag, *Mariae Heimsuchung* (Maria Bezoek, Visitatie), één van de Mariafeesten die de Lutherse liturgische kalender had gehandhaafd. Op deze dag wordt herdacht dat de van Jezus zwangere Maria haar veel oudere verwant (nicht?) Elizabeth bezoekt die zwanger is van een kind dat later als Johannes de Doper de wegbereider voor Jezus zal worden.

Voor de namiddag-vespers van deze feestdag heeft Bach waarschijnlijk de eerste versie van zijn Magnificat (BWV 243) gecomponeerd, als cantate voor de ochtenddienst hergebruikt hij een cantate (BWV 147a) die hij in 1716 te Weimar schreef voor de vierde Adventszondag, een zondag waarop te Leipzig geen concertante muziek mocht klinken waardoor de cantate niet zonder meer in Leipzig kon worden uitgevoerd. De vierde Adventszondag is gewijd aan het optreden van Johannes de Doper (evangelielezing Johannes 1:29-34) en heeft een sfeer van vreugdevolle verwachting die ook het feest van Maria Bezoek kenmerkt, dus kon BWV 147a met beperkte ingrepen daarvoor worden geschikt gemaakt: tussen de vier achtereenvolgende Weimarer aria's op tekst van Salomon Franck (1659 - 1726) interpoleert Bachs onbekende Leipziger tekstschrijver drie recitatieven met verwijzingen naar de evangelielezing voor 2 juli (Lucas 1: 39-56) waartoe behoort het Magnificat, de lofzang die Maria na haar bezoek aanheft. (Een vergelijkbare ingreep ondergingen de identiek gestructureerde Weimarer adventscantates BWV 70a en 186a.)

De met drie recitatieven uitgebreide omvang van de cantate strukturerde Bach vervolgens tot een tweedelige cantate, uit te voeren vóór en na de preek, door een ander couplet van het - niet uit 147a stammende - slotkoraal in te voegen na de twee eerste recitatief/aria-paren. Met zijn tien delen behoort BWV 147 tot de groep zeer uitgebreide cantates waarop Bach de Leipziger kerkgangers in zijn eerste ambtsjaar tracteerde.

In de instrumentale bezetting valt de solo-trompettist op die hier dus niet louter een versterkende en accentuerende functie heeft maar een volop melodische. En het feit dat in deze cantate de hele hobo-familie aantreedt: naast de gewone hobo de één terts lager gestemde hobo d'amore en de nog weer een terts lager gestemde - en tot dat moment in Leipzig ongehoorde - hobo da caccia.

In het uitbundige openingskoor (1) domineert het orkest, waarin de stralende trompet als een heraut vooropgaat; de twee hobo's volgen de vioolpartijen terwijl de fagot een van het continuo onafhankelijke rol speelt. De instrumentale inleiding wordt aan het slot herhaald maar klinkt ook gaandeweg nog driemaal in ongeveer dezelfde vorm, met koorpartijen daarin ingebouwd.

De tekst dat *Herz und Mund etc* van Christus moeten getuigen, verwees weliswaar oorspronkelijk naar het getuigenis van Johannes de Doper, maar heeft uiteraard een algemener strekking. De fuga waarmee de koorstemmen, van boven naar beneden, deze tekst introduceren geeft een mooi beeld van hoe dit getuigenis van mond tot mond gaat, en vervolgens ook paarsgewijs wordt voorgedragen en in *stretto*: de inzetten overlappen elkaar, men laat elkaar niet eens uitspreken. Tijdens de fugatische passages worden de koorstemmen *colla parte* ondersteund door instrumenten die voor het overige hun eigen gang gaan. De extraverte polyfone gedeelten worden afgewisseld met drie contrasterende, meer ingetogen passages voor het tweede tekstgedeelte, de waarschuwing *ohne Furcht und Heuchelei*: hier zwijgen alle instrumenten behalve het continuo, de polyfonie maakt plaats voor homofonie en de toonsoort wordt mineur. Het schema maakt duidelijk dat de diverse passages zijn gerangschikt in een symmetrische structuur; in het middendeel domineert het tweede tekstgedeelte. In de herhaling bouwen stemmen de fuga op in gespiegelde volgorde.

maat	1	9	17	23	27	34	43	50	56	58
	A			A'			A			
ORKEST	sinfonia	colla parte	sinfonia	-	sinfonia	-	colla parte	sinfonia	-	sinfonia
K O O R	-	fuga SATB	koor	a cappella	koor	a cappella	fuga BTAS	koor	a cappella	-
tekstregels		1 - 2		3 - 4		1 - 2		3 - 4		

Strijkers begeleiden de tenor in zijn recitatief **(2)** dat nadrukkelijk naar Maria's Magnificat verwijst; hij vervolgt met een vermanende onderrichting die de aandacht vestigt op de mogelijkheid Christus af te wijzen die in aria **(3)** aan de orde is. De strijkers onderstrepen het woord *Christi* en voorzien het *scharfes Urtheil* van schrille harmonieën ('verminderd septiemakkoord'). Aan de deemoedige, contemplatieve sfeer van altaria **(3)** wordt niet het minst bijgedragen door de begeleidende hobo d'amore, een instrument dat echter in Weimar onbekend was; we weten niet wat Bach daar oorspronkelijk heeft voorgeschreven. Opmerkelijk is het onvaste ('zwevende') ritme, wankelend tussen een 3/4 en een 3/2 maat: alsof ook de componist blijft twijfelen, niet durft te kiezen.

Evenals in de volgende drie aria's is er geen

echt da-capo: na het B-gedeelte (tweede tekstheft) keert de begintekst niet meer terug; slechts het instrumentale ritornel wordt herhaald. (De redegevende bijzin ('immers') dient (i.t.t. de oude Bachausgabe) te luiden: *Soll er dich die seine nennen.*)

Ook het recitatief **(4)** van de bas heeft een vermanend karakter. En ook hier

herinneren vele woorden aan het (Duitse) Magnificat. Hoewel de bas slechts door continuo wordt begeleid worden vele woorden muzikaal uitgebeeld:

- *Verstockung*: een hardnekkige dissonant
- van de troon gestoten: dalende lijn
- *dieser Arm erhebt*: stijgende lijn
- *erbebt*: sidderende toonherhaling
- *Elenden*; schrijnende harmonieën
- de *angenehme Zeit*: een ritmisch arioso, met primaire, naïeve harmonieën.

De sopraan deelt - in aria **(5)** - het *brünstige Verlangen* van de bas en gaat dansend op weg, begeleid door een zwierige violsolo: triolen vormen het dominante ritme in dit stuk, maar ook in de drie volgende delen. De sopraan stelt tegenover de triolen van de viool het bekende 'vreugde'-ritme:

kort-kort-lang, *figura corta*. De integrale tekst wordt viermaal herhaald.

Het eerste deel van de cantate besluit **(6)** met een eenvoudige vierstemmige harmonisering van het zesde couplet van Martin Jahns koraal *Jesu, meiner Seelen Wonne* (1661), gezongen op een melodie die Johann Schop schreef voor *Werde munter, mein Gemüte*, ingebed in instrumentale voor-, na- en tussenspelen; de trompet verdubbelt de sopraan. Aan het slot van de cantate wordt op dezelfde muziek het tiende couplet gezongen; daar staat meer over de muziek.

Het markante vier-notenmotief waarmee de tenoraria **(7)** het tweede deel van de cantate opent blijkt bij de inzet van de tenor op de tekst *Hilf, Jesu, hilf* te passen: een hartstochtelijk gebed om steun. De tenor wordt slechts door continuo begeleid maar de achtste noten van cello en violone worden door het orgel met levendige, rollende triolen versierd. Pas bij het laatste woord van de zanger blijken deze voortdurende triolen het woord *brennen* te illustreren: flakkerende vlammetjes.

De tekst van het (Leipziger) recitatief **(8)** refereert aan de karakteristieke kern van het verhaal over de ontmoeting van Maria en Elisabeth: wanneer Maria vertelt van Jezus zwanger te zijn, springt het kind in Elisabeths schoot, Johannes de Doper *in statu nascendi*, verheugd op. Bij het *er hüpf und springet* treden verraste staccatonoten in de plaats van de vloeiende bewegingen waarmee de twee althobo's de alt begeleiden.

Accompagnato-recitatieven zoals dit, waarbij de instrumentale begeleiding voortdurend een zelfde motief herhaalt, kennen we op vele plaatsen in de Matthäus-Passion. Daar pleegt het motief ook de volgende aria te beheersen; dat is hier niet het geval.

Want voor de vierde en laatste aria **(9)** wordt het volledige orkest ingezet. De *Dank und Preis* waarom de laatste recitatiefregel vraagt, wordt energiek door