

nieuwjaar/laatste uur gaat verloren nu de sfeer van begin tot einde welgemoed en optimistisch blijft.

Het complexe recitatief (5) is toebedeeld aan de bas, de gebruikelijke *Vox Christi*, omdat de kern ervan, na vijf inleidende woorden, een vrij geparafraseerd Christus-citaat vormt: "bidt in mijn naam en u zal gegeven worden" (Joh. 14:14). Na een *secco*, slechts door een enkel continuoakkoord gesteund begin wordt het Christuswoord als *arioso* uitgevoerd, met actieve ritmische begeleiding in 3/8-maat, op basis van een terugkerend (*ostinaat*) motief dat het woord *bittet* imiteert. De daarop volgende bede, namens alle gelovigen (*wir, uns*) gaat weer als vrij recitatief maar nu *accompagnato*, harmonisch begeleid door lange liggende akkoorden van de beide hobo's; de opgesomde dreigingen, *Feuer, Pest* en *Kriegsgefahr* klinken op wrange verminderd-septiemakkoorden. Ook ontbreken geen zegenwensen jegens de overheid, die door leden van het gemeentebestuur ongetwijfeld in de dienst vertegenwoordigd zal zijn geweest. Wanneer de tekst tenslotte, in een vierde en laatste episode, aan Jezus' toezegging herinnert intensiveren de hobo's hun begeleiding tot een *arioso*, met ritmisch-insisterende achtste noten.

De cantate besluit (6) met een feestelijke zetting van het nieuwjaarskoraal *Jesu, nun sei gepreiset*, een lied van de voormalige Thomaskantor (1531-1536) Johannes Herman (1515 - 1593). Zoals gebruikelijk verdubbelen strijkers en houtblazers de koorstemmen; de trompetten en pauken interveniëren na elke twee regels van het *Aufgesang* (r. 1- 8) en aan het slot van het *Abgesang* (r. 9 - 14) met luidruchtig schetterende fanfares. Een verdere bijzonderheid: het *Aufgesang* staat in een 4/4-maat, het *Abgesang* in een dansante 3/4-maat. Wanneer tenslotte, zoals blijktbaar een Leipziger gewoonte was, de laatste regels van dit toch al lange koraal (14 regels) nog eens worden herhaald op de muziek van de eerste, gebeurt dat weer in 4/4-maat. Bach kopieert de muziek van dit slotkoraal, getransponeerd van C- naar D-groot, uit cantate 41, eveneens een nieuwjaarscantate, uit 1725 maar noteert niet welke tekst hij daar bij gezongen wil hebben. Daarom kiest de oude, negentiende eeuwse Bachausgave voor hetzelfde couplet als in BWV 41, vers 3, *Dein ist allein die Ehre*. Pas uit Picanders naderhand opgedoken publicatie bleek dat hem vers 2 voor ogen stond, *Lass uns das Jahr vollbringen*. Die tekst volgt nu dus de nieuwe Bachausgave.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/171.html>

## J. S. BACH: *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (BWV 171)

De Leipziger postbeampte Christian Friedrich Henrici geniet onder zijn pseudoniem Picander een zekere bekendheid als tekstdichter van o.m. het Weihnachtsoratorium, de Matthäus- en de Markus-Passion, maar als cantatelibrettist speelde hij slechts een bescheiden rol. In 1728 publiceert hij een volledige jaargang cantateteksten (60 stuks!) waarvan hij zelf in het voorwoord hoopt dat ze door de *unvergleichliche Herrn Capellmeister Bach* zullen worden getoonzet. Het is echter de vraag of Bach ooit een volledige "Picander-jaargang" cantates heeft gecomponeerd: we beschikken nog slechts over (sporen van) tien Bachcantates op deze teksten, we weten dat Bachs interesse in cantatecompositie na zijn eerste drie jaargangen aanmerkelijk was verflauwd en bovendien schrijft Picander ook teksten voor de Advents- en Vastenperiode gedurende welke in Leipzig geen cantates mochten worden uitgevoerd en waarvan Picander dus bij voorbaat kon weten dat Bach ze nooit zou gebruiken. Maar de nieuwjaarscantate *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (BWV 171) is dus één van het groepje cantates op Picanderteksten, en de cantate kan dus op zijn vroegst 1 januari 1729 hebben geklonken; wellicht ook pas later want het overgeleverde manuscript staat op twee verschillende papiersoorten: Bach lijkt zijn compositie na de eerste drie delen te hebben weggelegd en pas later te hebben voltooid.

Nieuwjaar vormt het begin van het seculiere kalenderjaar maar is geen gebeurtenis in het kerkelijk jaar; dat begint met de eerste Adventszondag, eind november of begin december. De kerk viert op 1 januari het feest van de besnijdenis van Christus, acht dagen na de geboorte, en Bach schrijft dus een cantate *pro Festo Circumcisionis Xsti*, maar wegens het joods karakter van de besnijdenis is de christelijke aandacht voor dit gebeuren allengs verschoven naar de daarmee gepaard gaande naamgeving: "en hij ontving de naam Jezus", aldus de evangelietekst voor deze feestdag, die slechts één vers omvat, Lukas 2: 21. Ook de "1-januaricantate" van het Weihnachtsoratorium (BWV 248<sup>IV</sup>) is geheel gewijd aan de naamgeving.

BWV 171 bevat opvallend veel ontleningen aan ouder werk ('parodieën'): de recitatieven niet meegerekend (die wegens hun sterke tekstgebondenheid altijd vers gecomponeerd moeten worden) zijn 3 van de 4 delen gerecyclede stukken. Het illustreert dat Bach meer geïnteresseerd was in nieuw leven voor bestaande composities, vaak voor éénmalige gelegenheden, dan in uitbreiding van zijn cantaterepertoire. Over de kwaliteit van het resultaat zegt dit trouwens niets.

Alvorens de naam van Jezus aan de orde te stellen, en alles wat die naam symboliseert, kiest Picander zijn vertrekpunt (1) bij de naam van God, met een tekst uit de oud-testamentische, joodse Psalm 48:11: »*Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende.*«

1 januari is in het kerkelijk jaar weliswaar een minder belangrijk feest dan Kerstmis of Pasen, maar wel een feestdag waarop van de cantor verwacht wordt dat hij met

trompetten (of hoorns) en pauken uitrukt. Het moet voor Bachs kerkgangers dus even slikken zijn geweest dat BWV 171 niet opent met een klaterend salvo van koper en slagwerk maar dat de tenor direct in maat 1 een koorfuga begint op te zetten, in strenge archaïserende motetstijl, een voor bijbelteksten niet ongebruikelijk maar muzikaal wat armoedig geacht genre: zonder instrumentale inleiding en voor de hobo's en strijkers zelfs geen zelfstandige partijen, maar slechts een ondergeschikte rol als *colla parte* versterking van de zangers. Maar de achtereenvolgende themainzettingen, van tenor, alt, sopraan en bas verbeelden adequaat hoe Gods roem zich over de wereld verspreidt. Dat alt en bas het thema van vijf maten reeds na vier maten, d.w.z. overhaast van hun voorganger overnemen geeft een zekere urgentie aan het geheel. En Bachs gehoor zal zich te meer hebben verheugd over de plotselinge, en in dit genre ongehoorde entree (in maat 23) van de eerste trompet, met een stralende zelfstandige vijfde stem in de fuga. De vrije voortzetting van de trompetsolo vormt de brug naar een tweede thema-expositie, van boven naar beneden: S, A, T, B; in zijn tweede lezing buigt het thema in de vierde maat omhoog in plaats van omlaag. Nu meldt zich de voltallige koper- plus paukensectie in m.59 ter ondersteuning van een nieuwe sopraan inzet, die nu homofoon door de andere stemmen wordt begeleid. Ook strijkers en hobo's permitteren zich gaandeweg groter vrijheden t.o.v. de fugatische polyfonie, zodat dit openingskoor toch nog in moderne, concertant-barokke stijl eindigt.

De luisteraar zal in dit koor meteen het *Patrem omnipotentem* herkennen, 'het tweede Credo' uit de HOHE MESSE (BWV 232) van 1748/49, waarvan de woorden eveneens naar Gods almacht verwijzen. Dit is echter geen rechtstreekse parodie. Bachs vlekkeloos cantatemanuscript suggereert dat hij in 1729 al kopieerde uit een voor ons verloren gegaan origineel. In de latere bewerking daarvan voor de HOHE MESSE voegt hij zes aan de tenorinzet voorafgaande maten toe, waarin het thema in de bas ligt en de overige stemmen met homofoon gescandeerde akkoorden *Credo in unum Deum* de relatie met het voorafgaande leggen.

Zonder tussenkomst van een recitatief bezingt de tenor in aria (2) dezelfde gedachte. Hoewel de partituur de twee soloinstrumenten niet specificereert wijst de omvang (*ambitus*) van beide partijen (bijna 3 octaven) en de aan andere aria's voor twee violen herinnerende stemvoering op twee violen. De 'wijdlopiegheid' van de instrumentale solopartijen en de frequente octaafsprongen ('over alles') illustreren Gods almacht; in de snelle figuraties van de beide violen en hun canonische stemvoering ziet Schweitzer de elkaar najagende *Wolken*. De tenor begint met een radicale vereenvoudiging van het violen-thema, maar neemt belangrijke figuren daaruit over in melisma's op *gehen* (m.20) en *erhöhen* (m.37). Reeds in het tweede deel van hun inleidend ritornel (m.8) spelen beide strijkers een motief van gebroken akkoorden dat hun begeleiding van het middendeel zal domineren. Zelfs het continuo bedient zich daarbij van de jachtige motieven. Ondanks de serieuze, polyfone schrijfwijze ademt dit kwartet een opgewekte, concertante luchtigheid. In het middendeel worden de drie regels B-tekst zonder verdere herhalingen vier maal verwerkt; dan volgt een

gevarieerde reprise van de A-tekst en tenslotte de herhaling van het inleidend ritornel. In het bezonken recitatief (3) van de alt, representant van de devote gelovige, valt voor het eerst Jezus' naam; slechts door continuo begeleid (*secco*) benoemt de alt alles wat Jezus voor hem betekent. Zijn groeiende overtuigingskracht wordt door de toonsoortontwikkeling gesteund: van een intiem fis-klein naar het extraverte D-groot. Een 'phrygisch' slot (m.5) fungeert als muzikaal equivalent van een retorische vraag terwijl het dreigende *verfolget* met een onaangenaam 'verminderd-septiemakkoord', het Barabbam-akkoord, wordt gekleurd. Tenslotte legt de alt ook het verband met het feest van de dag: Jezus als nieuwjaarspresent.

Ook de sopraan, in haar gracieuze aria (4) begroet Jezus aan het begin van het nieuwe jaar en neemt zich voor zijn naam tot in het uur van haar dood op haar lippen te houden. Ze wordt begeleid door continuo en een briljante vioolsolo, virtuoos dan de vioolpartijen in aria (2) wat een reden zou kunnen zijn die partijen, terwille van de afwisseling, aan strijkersgroepen toe te wijzen. De op en neer golvende vioolsolo die voortdurend de gehele toonruimte doorkruist lijkt - evenals in (2) - het beeld van eeuwig en overal waaiende winden te willen oproepen hoewel daar in de tekst geen sprake van is. Maar dat is niet toevallig. De aria is namelijk een parodie van een oorspronkelijk op andere tekst gecomponeerd stuk: deel (9) uit de seculiere cantate *Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft* (BWV 205, ook wel *Der zufriedengestellte Aeolus*) die op 3 augustus 1725 door studenten werd uitgevoerd ter gelegenheid van de naamdag van de populaire Leipziger hoogleraar August Friedrich Müller. De toenmalige tekstdichter, eveneens Picander, koos voor dit *Dramma per musica* een klassieke setting waarbij Pallas Athene (sopraan), de godin van wijsheid en de academia, in aria (9) de winden-koning Aeolus en de westenwind Zephyrus bezweert om de herfstwinden nog even op te schorten vanwege het feest van Müller. Muziek als expressie van het genot van zoet-geurende westenwinden wordt aldus uitdrukking van vreugde over Jezus' niet-aflatende bijstand.

Een met deze vioolsolo vergelijkbare solo van de *violoncello piccolo* in BWV 41/4 suggereert een interpretatie die wat dichter bij de tekst blijft. Daar symboliseert deze, een nog veel grotere toonruimte overspannende solo de alomvattendheid van Jezus die daar is aangeduid met de chiffré "Alpha en Omega" en de woorden *Anfang und Ende*, vergelijkbaar met 'eerste' c.q. 'laatste' woord in de onderhavige ariatekst. Toen Picander zijn cantatejaargang schreef was hij uiteraard onkundig van Bachs latere keuze om zijn cantatetekst op reeds bestaande muziek te zetten, dus moest Bach de muziek voor negen regels Aeolustekst vullen met zes nieuwe regels, met afwijkend metrum en rijmschema. Hij doet dit (o.m.) door de tweedelige structuur (A-B) met tien extra maten op dezelfde thematiek uit breiden tot een driedelige (A-B-A). Van specifieke woordschildering kan nu geen sprake meer zijn en oude betekenissen komen in de lucht te hangen: een lange noot op *Kühlen* (BWV 205) verliest zijn functie op *Jahre* (BWV 171), zoals de langzame stijging naar *Höhen* het woord *Jesus* niet verheldert en de herhaalde aanroep *Großer König* weinig zin heeft op *fort und fort*. Ook het contrast dat Picanders tekst aanreikt, tussen *erstes/letztes Wort* en