

de christen in de hemel welkom maakt. En Bach illustreert het objekt van dat *gedenken* met een driemaal herhaald kruismotief in de continuobas (zie het muziekvoorbeeld): een uit vier noten bestaand motief waarvan de lijnen tussen de eerste en de laatste die tussen de 2e en 3e kruisen. We kennen de betekenis van



dit motief uit het optreden ervan op saillante punten in de passioenen. Allen (*tutti*) besluiten de cantate met een beweeglijke en rijke, vierstemmige harmonisering van Francks laatste couplet. Bach illustreert het *ermessen* (= de omvang beseffen) met de ruimtelijke werking van een parallelgang tussen bas en tenor 'in de decime' (10 noten afstand).

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/180.html>

## J. S. BACH: *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 180)

Voor 22 oktober 1724, de twintigste zondag na Trinitatis, schreef Bach zijn cantate 180, die derhalve deel uitmaakt van zijn tweede jaargang cantatecomposities, de koraalcantates. De evangelielezing voor deze zondag (Mattheus 22: 1-14) bevat de parabel van de bruiloft van een koningszoon, waarvoor vele genodigden afzeggen, en een deel dergenen die wel opdagen wordt weggestuurd omdat ze, blijkens ontbrekend bruiloftskleed, onvoldoende voor het feestmaal zijn toegerust: "velen zijn geroepen maar weinigen uitverkoren." Omdat de relatie tussen Christus en de ziel van de gelovige, indachtig teksten uit het oud-testamentische Hooglied, werd gezien als die tussen bruidegom en bruid, werd de parabel van het bruiloftsmaal beschouwd als betrekking hebbend op de vereniging van de gelovige met Christus, zowel tijdens de communie, c.q. het heilig avondmaal in de kerkelijke werkelijkheid, als bij het hemelse feestmaal in de verre toekomst. Vandaar dat de twintigste zondag na Trinitatis een typische 'avondmaalszondag' was en Bach als basis voor zijn koraalcantate het avondmaalslied *Schmücke dich, o liebe Seele* koos, een lied van Johann Franck (1649) dat werd gezongen op een melodie van Johann Crüger.

Bachs onbekende tekstdichter (emeritus-rector Andreas Stübel?) handhaaft naar gewoonte de teksten van Francks eerste en laatste (negende) couplet voor een openingskoor en een slotkoraal, maar ook het vierde couplet wordt integraal geciteerd in deel (3). Bij zijn herdichting van de overige, zwaar op de bruidsmystiek leunende coupletten tot recitatieven en aria's ontdoet hij deze van hun meest mystieke trekken. In de tekst van deze "communie-cantate" kan het hemelse feest direct beginnen, twijfel of de gasten wel goed zijn voorbereid ontbreekt, zonden en andere obstakels lijken overwonnen, de sfeer is onbewolkt en van een intieme, gelukzalige feestelijkheid. (De diepere betekenissen van Francks koraal zijn wel goed te horen in het populaire, rijk *geschmückte* orgelkoraal BWV 654 met dezelfde titel, één van de achttien 'Leipziger' koralen die in Weimar ontstonden.) Het onbezwaard feestelijk karakter van de cantate komt tot uiting in het overheersend gebruik van majeur (grote tert) toonsoorten, zelfs in de recitatieven, en dansvormen: een gigue (deel 1), een bourrée (2) en een polonaise (5). Het ingetogen karakter van de feestelijkheid blijkt uit het ontbreken van trompetten in een overigens kleurrijk instrumentaal ensemble: continuo, strijkers, twee blokfluiten, een traverso, een hobo en een alt-hobo ('taille', dus géén hobo da caccia). Uit de vele afschriften die van deze cantate circuleerden in kringen van Bachs leerlingen, blijkt dat de cantate in de 18e eeuw snel populair werd.

Het openingskoor (1) heeft een, in koraalcantates gebruikelijke structuur: na een uitgebreide instrumentale inleiding (*ritornel*) volgen de acht regels van het koraal in acht vocale passages, waarbij de sopraan de koraalmelodie zingt in lange noten (*cantus firmus*), ondersteund door een polyfone, motet-achtige begeleiding van de drie andere stemmen.

De tot één stem samengevoegde hoge strijkers ('kinstrijkers') openen het ritornel met een melodie in wiegende triolen; de blazersgroepen antwoorden beurtelings met een daarvan afgeleid motief, allen verenigen zich, groepen wisselen van rol,

geven motieven aan elkaar door en tenslotte volgt zelfs het continuo even de triolenbeweging. De zestien maten ritornel bevatten alle motieven waarmee het orkest vervolgens de acht koraalzinnen verbindt en begeleidt. Oplettende luisteraars die in de aanvankelijke lange noten van de blazers een koraalcitaat vermoeden, zijn te vroeg opgestaan: niets in de instrumentale begeleiding verwijst naar de koraalmelodie, deze keer; de blazers opereren nu en dan als een continuo-orgeltje, een rol die pas bij de Weense klassieken (Mozart, Haydn, Beethoven) gangbaar zou worden.

Wel op zijn plaats is een vergelijking met het - later gecomponeerde - openingskoor van de Matthäus-Passion: beide verwijzend naar de bruidsmystiek (*Seht! Der Bräutigam*), allebei een processie gelijkend, in pastorale 12/8 maat, maar in een volstrekt contrasterende sfeer: daar een zware gang van klagenden die Christus' lijden betreuren, hier een lichtvoetige optocht van daarvoor dankbare feestgangers. In de vocale passages begeleiden de drie lagere stemmen de sopraan polyfoon: op regelmatige afstanden (hele of halve maat) achter elkaar inzettend, in wisselende volgorde maar met een zelfde melodietje dat ook weer

r.1 Schmück - - ke dich

r.2 lass - - die dunkle Sünden

r.3 konn - - an's hel - le Licht

r.4 fun - - geherrlich an

geen verwantschap toont met het koraal. Het muziekvoorbeeld laat, aan de partij van de bas, zien hoe Bach dit begeleidend motief in de eerste vier koraalregels subtiel maar betekenisvol varieert: de vierde noot springt in de eerste regel omhoog (*Schmücke*) maar omlaag (*dunkle*) in de tweede. De volgende twee koraalregels - en dus ook hun begeleiding - zijn identiek aan de eerste twee, maar de vierde regel (herrlich) verdient natuurlijk geen sprong omlaag en blijft omhoog gaan. Ook valt op dat de begeleidende stemmen, anders dan

in de meeste koraalfantasieën, niet voorafgaan aan maar volgen op de sopraan-inzet; met uitzondering van de regels 5 en 6, waar de gezanten van de heer als het ware vooruit snellen met hun uitnodigingen; dit zijn bovendien de enige regels waarvan het begeleidend motief aan de koraalmelodie is ontleend.

Zoals blijkt wordt de structuur van het koraal overgedragen op de koraalbewerking. Het koraal heeft de bekende AAB-structuur: twee eerste regels (*Stollen*) worden herhaald en gevolgd door een *Abgesang* van vier regels; maar hier zijn bovendien de regels 5 en 6 identiek, en regel 8 is weer dezelfde als 2 en 4.

De uiterst extraverte tenoraria (2) aria getuigt weer van de aanwezigheid van een begenadigde traverso-speler in Bachs ensemble gedurende de tweede helft van 1724, waarschijnlijk de rechtenstudent Friedrich Gottlieb Wild. Hij speelt een buitengewoon virtuoze partij, die overigens geen thematisch materiaal aandraagt dat bij de tenor terugkeert. De traverso opent met fanfare-achtige gebroken akkoorden, op het bekende *corta*-ritme kort-kort-lang, die het uitnodigend en opwekkend karakter van de tekst uitdrukken: *Ermuntre dich*. Tegelijkertijd klinkt in het continuo een kloppend motief, waarmee Christus toegang tot de harten vraagt. De melodisch zelfstandige tenorpartij benadrukt, met vijf- en zesmalige herhaling

het *öffne*. In het middendeel ('spreek, ook als je slechts kunt stamelen') is het fanfare-motief slechts even afwezig; de woorden *entzückter* (opgetogen) en *gebrochenen* worden met pauzes en syncopes geïllustreerd. Lange melisma's, soms parallel in fluit en tenor, op woorden als *sagen* en *Pforte* lijken minder bedoeld om betekenisvolle woorden te illustreren dan om de algemene sfeer te ondersteunen.

Het slechts door continuo begeleide (*secco*) recitatief van de sopraan (3) blijkt na zeven maten slechts de inleiding te vormen op het *arioso* voorgedragen vierde couplet van Francks koraal. Bach blijft experimenteren met combinaties (*hybriden*) van het koraal met andere muzikale vormen. Hier laat hij de persoonlijke (*mein, mich*) bekentenis van een individuele gelovige zoals in de koraaltekst verwoord, voorafgaan door een meer algemeen geldige uitleg van de betekenis van het avondmaal, c.q. de communie. (*Tand und Eitelkeiten* = prullaria en beuzelarijen) De sopraan zingt de tekst van het koraalcouplet op een versierde vorm van de koraalmelodie; haar lied wordt als het ware ingelijst door omspelingen van de *violoncello piccolo*, het vrijwel uitsluitend door Bach voorgeschreven (en wellicht zelfs door hem ontworpen) instrument dat de kloof tussen de cello en de altviool overbrugt door middel van een vijfde, hoge e-snaar. Hoewel - zoals gezegd - het tweede paar regels melodisch gelijk is aan het eerste, kleurt Bach de harmonieën in mineur-richting bij het woord *Thränen*.

Door het *accompagnato*, aria-achtige slot van recitatief (3) voelt Bach zich kennelijk vrij om direct met alweer een recitatief (4) te vervolgen. Terwijl de gevoelens van de alt zich daarin ontwikkelen van vrees naar vreugde, groeit de rol van de haar begeleidende twee blokfluiten: van louter akkoorden via zinsverbindende motiefjes tot, na de onvermijdelijke coloratuur op *Freude*, voluit melodische ondersteuning van *seiner Liebe Größe*.

Met aria (5) is de zon definitief doorgebroken; de sopraan, veelal belichaming van de gelovige *Seele*, die in de delen (1) en (2) nog nadrukkelijk werd uitgenodigd haar *dunkle Sündenhöhle* te verlaten is nu geheel uit de kast gekomen en verzekert de Heer van haar trouw. Te harer begeleiding wordt - uitzonderlijk voor een aria - het complete instrumentarium ingezet: *Alles = tutti*. Op de langzame driekwartsmaat van de polonaise klinkt een luchtig, syncopisch en aanstekelijk melodietje dat, symfonisch begeleid, met en zonder de sopraan, tig keer herhaald zal worden, een rondo-achtige vorm. Alleen in het wat contemplatiever middendeel beperkt de uitgedunde begeleiding zich, ter gelegenheid van de woorden *schwach* en *furchtsam*, tot wat disparte lichtstraaltjes maar zelfs daar klinkt het bekende liedje nog een keer.

De instrumentalisten zijn trouwens anders gegroepeerd dan in (1): er zijn weer gewoon drie groepen kinstrijkers, waarvan de eerste violen worden verdubbeld door traverso en eerste hobo, en de tweede door hobo 2. Het stuk lijkt enigszins op de aria *Nur ein Wink von seinen Händen* uit het laatste deel van het Weihnachts-oratorium.

Het afsluitend basrecitatief (6) is het enige van drie recitatieven dat *secco*, slechts door continuo begeleid is, en blijft. Maar ook dit recitatief wordt met een ritmisch *arioso* afgesloten; daarmee onderstreept Bach het *gedenken* van Christus' komst op aarde (*vom Himmel abgetrieben*), zijn liefde en zijn lijden, te weten: datgene wat