

welke tekst Bach kon verwachten dat zijn toehoorders hierbij zou te binnen schieten. Normaliter zal dat het eerste couplet zijn geweest (zie hieronder) maar omdat dit weinig specifiek toevoegt veronderstelt men meestal het derde, *Ach Herr, laß Dein lieb Engelein*, vanwege de duidelijke relatie met engelen. Daarop valt af te dingen dat de functie van engelen als begeleiders van gestorvenen pas in het volgende recitatief wordt gelegd maar wat daar sterk voor pleit is dat, wanneer de begintekst *bleibt bei mir* terugkeert (vanwege de "gewijzigde da-capo"-structuur) deze woorden worden overstraald door de melodie van *erhöre mich, erhöre mich*. Betekenisvol is bovendien dat de koraalmelodie in een majeur toonsoort staat en de aria in mineur. Zo klinkt dus boven het introverte, zoekende en bezorgde E-klein van de tenor het uitgesproken positieve en extraverte G-groot van het koraal: het aarzelend gebed van de individuele aardse sterveling overkoepeld door de stelligheid van het lied van de voltallige congregatie.

vers 1	vers 3
Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr, Ich bitt', woll'st sein von mir nicht fern Mit deiner Güt' und Gnaden. Die ganze Welt nicht freuet mich, Nach Himmel und Erd' nicht frag' ich, Wenn ich dich nur kann haben; Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht, So bist doch du mein' Zuversicht, Mein Teil und meines Herzens Trost, Der mich durch sein Blut hat erlöst. Herr Jesu Christ, Mein Gott und Herr, mein Gott und Herr, In Schanden laß mich nimmermehr!	Ach, Herr, laß dein' lieb' Engelein Am letzten End' die Seele mein In Abrahams Schoß tragen! Der Leib in sein'm Schlafkämmerlein Gar sanft, ohn' ein'ge Qual und Pein, Ruh' bis am Jüngsten Tage. Aldenn vom Tod erwecke mich Daß meine Augen sehen dich In aller Freud', o Gottes Sohn, Mein Heiland und mein Gnadenthron! Herr Jesu Christ, Erhöre mich, erhöre mich, Ich will dich preisen ewiglich!

In haar *secco* recitatief (6) roept de sopraan haar medegelovigen op de steun der engelen niet door zonden te verspelen, zodat zij ons ook na de dood kunnen begeleiden. De woorden *Sünden* en *Welt* worden - al bijna voorspelbaar - onderstreept met de meest dissonante akkoorden waarover Bach beschikte: verminderd-septiemakkoorden, het "Barabbam-akkoord".

Tot slotkoraal (7) dient het negende vers van het koraal *Freu dich sehr, o meine Seele*, een stervenskoraal van een anonieme auteur in Freiberg rond 1620; Bachs zetting in een dansante 3/4-maat getuigt ervan dat engelen 's mensen laatste reis kunnen verlichten. Zoals gebruikelijk dienen strijkers en hobo's slechts tot versterking van de koorstemmen; de drie trompetten voegen echter zelfstandige partijen toe die uitdrukking geven aan de triomfantelijke hemelvaart van geredde zielen.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/19.html>

## J. S. Bach: *Es erhub sich ein Streit!* (BWV 19)

Bach schreef zijn cantate 19 voor *Michaelistag* (Sint Michiel, 29 september) 1726, de feestdag van de Aartsengel Michael, die Luther op de liturgische kalender handhaafde wegens zijn grote populariteit in Duitsland, en die in Leipzig het begin van de najaarsbeurs (*Michaelismesse*) inluidde. *Michaelistag* was één van de grote feesten, van de orde van Kerstmis en Pasen, waarop de cantor met groot materieel placht uit te rukken, terwijl er veel Messesgasten in de stad waren. In 1724 componeerde Bach voor deze gelegenheid al de cantate *Herr Gott, dich loben alle wir* (BWV 130), in 1728 of '29 zou nog volgen *Man singet mit Freuden vom Sieg* (BWV 149) terwijl Bach op een onbekend tijdstip een cantate *Nun ist das Heil und die Kraft* moet hebben geschreven waarvan slechts het torso resteert als BWV 50.

Engelen waren een soort immateriële tussenfiguren, boodschappers met een verbindende rol tussen God en de mensen, ze werden destijds, zoals veel afbeeldingen tonen, voorgesteld als krachtige, manlijke figuren en kregen pas later hun lieflijk karakter.

De epistellezing voor *Michaelistag* is uit het boek Openbaringen (12: 7-12), het verhaal van een "oorlog in de hemel", tussen de Aartsengel (engelen-commandant) Michael en zijn engelenschaar ("and All Angels") tegen een afvallige engel die ook een schare getrouwen in het veld weet te brengen maar veelal voorgesteld wordt als een draak (de Satan, de duivel, een slang); een strijd waarin de duivel het onderspit delft en uit de hemel op aarde wordt gekieperd waar hij het de mensen zuur maakt en waar de strijd tot aan de eindtijd zal voortduren.

De cantatetekst is losjes gebaseerd op een liedtekst van zeven coupletten van de hand van Bachs latere tekstdichter Christian Friedrich Henrici ('Picander'), in eigen beheer gepubliceerd in 1725, dus vóór de periode van diens intensieve samenwerking met Bach. Cantatedeel (3) volgt letterlijk één van Picanders verzen, de delen (4) en (6) zijn daarvan vrije bewerkingen, terwijl de delen (1), (2), (5) en het slotkoraal (7) door een onbekende tekstdichter (wellicht Picander zelf) aan het libretto werden toegevoegd. De tekst van deel (1) is een vrije, rijmende bewerking van de verzen 7 - 9 uit de epistellezing. Voor het vervolg van de cantate verschuift deel (2) de aandacht van de engelen-oorlog naar de algemene beschermende functie die engelen jegens de mensen vervullen ('beschermengel').

De cantatetekst verwijst naar diverse bijbelse gebeurtenissen die met optredens van engelen werden geassocieerd: zij steunden Jacob te Mahanaim (3/1) bij de ontmoeting met zijn vijandige broer Esau (Genesis 32:2), ze verzorgden (2 Koningen 2:11) de hemelvaart van de profeet Elia (7/2) in een met vurige paarden bespannen wagen (*mit Feuer, Roß und Wagen* (3/7)), en begeleidden de arme Lazarus (7/4) naar de hemel (Lucas 16:22).

Het instrumentaal ensemble omvat naast een - uiteraard stevig te bezetten - continuogroep en het gebruikelijke vierstemmig strijkersensemble, twee hobo's (ook d'amore) en een althobo (*taille*) en drie trompetten en pauken.

In tegenstelling tot de drie andere cantates die Bach voor deze zondag schreef viert

BWV 19 niet primair de overwinning van Michael maar tracteert het monumentale openingskoor (1) ons op een realistisch beeld van het strijdgewoel. Abrupt, zonder enige instrumentale inleiding laait de strijd op met vier fugatische inzetten van onder naar boven (bas, tenor, alt, sopraan) van een thema dat begint met martiale octaafsprongen en wordt vervolgd met een rumoerig golvend 16den melisma. Binnen zeven maten hebben alle partijen hun posities ingenomen voor een goed geordend, polyfoon gevecht, met de vier vocale stemmen als hoofdactoren, *colla parte* verdubbeld en gekleurd door de drie strijkersgroepen en de drie hobo's; alleen de trompetten en pauken, vertrouwd met feodaal strijdgewoel, verrijken de fuga met een zelfstandige vijfde stem.

In de hakkende achtsten (*Es erhub sich*) kan men de stoten van Michaels lans horen, de furieuze, langdurig op en neer gaande coloraturen (de bassen zingen tot 120 16e noten achtereen) staan op de woorden *Streit, rasend, Rache* en *Grausamkeit*, attributen van zijn tegenstander, zodat men er de kronkelingen van de slang in kan zien; hetzelfde motief onderstreept evenwel ook de *Schar* van Michaels companen. Het koor heeft een da-capostructuur: het eerste deel (A) wordt ongewijzigd herhaald na het tweede. Pas aan het eind van het A-deel, als de zangers vier maten rusten, krijgen de instrumentalistes gelegenheid voor een zelfstandige thematische bijdrage die ongetwijfeld (onderdeel van) de instrumentale inleiding had gevormd als Bach niet had gekozen voor de dramatische en overrompelende entree van het voltallige vocale koor.

Terwijl de zesregelige tekst een duidelijke tweedeling vertoont, gebruikt Bach slechts één regel voor deel A, zodat de strijd in deel B gewoon doorgaat. Het begin van deel B verlegt de aandacht naar de slang en de draak, begeleid door onheilspellende lage unisono signalen van de drie trompetten (NB In alle afbeeldingen van deze strijd liggen de slang/draak op de grond, het zijn lage wezens); de koorpartijen zijn hier minder polyfoon, meer akkoordisch en strijkers en hobo's - die elkaar blijven doubleren - spelen onafhankelijke partijen. Van de overwinning van Michael (*Aber Michael bezwingt*) wordt slechts gewag gemaakt in drie a-cappella maten, terwijl de instrumenten zwijgen. De daarop volgende neergang van Satans *Grausamkeit* geschiedt harmonisch kleurrijker zodat de trompetten met hun beperkte notenvoorraad verstek moeten laten gaan; een chromatisch (in halve tonen) dalende lijn van de sopranen bezegelt het lot van Satan. Waarna (da-capo) de strijd in het A-deel (*Es erhub sich ...*) weer in volle hevigheid terugkeert! Maar de strijd was toch inmiddels in een overwinning geëindigd? Velen, in het gevolg van Albert Schweitzer, verwijten Bach dat hij zich hier een willoze slaaf betoont van de vormvereisten van zijn tijd. Mijns inziens ten onrechte: dit is immers geen opera die verslag doet van een afgesloten handeling, maar de strijd tegen de Antichrist gaat door, die is in de hemel weliswaar gewonnen maar zal op aarde tot in der eeuwigheid voortduren.

In zijn krijgshaftige zetting van Michaels strijd en overwinning is Bach ongetwijfeld geïnspireerd door de geniale, maar liefst 22-stemmige, gelijknamige cantate van Johann Christoph Bach (1642 - 1703), een werk dat Bach zelf in Leipzig nog uitvoerde, in 1680 geschreven door zijn 'profunde Onkel' (in werkelijkheid een

oudoom) wiens talent Bach het hoogst aansloeg van al zijn voorzaten en bij wie hij al op zeer jonge leeftijd op de Eisenacher orgelbank moet zijn aangeschoven.

Het *secco* (slechts door continuo begeleid) recitatief (2) van de bas verkondigt nogmaals de overwinning van Michael en verbreedt het perspectief tot alle engelen die mensen zullen beschermen.

Deze troostrijke gedachte bezingt de sopraan in aria (3). Ze wordt begeleid door twee hobo's d'amore, waarmee ze eenzelfde thematiek deelt; ook het continuo levert thematische bijdragen waardoor een kwartet ontstaat met een dichte polyfone textuur die warmte en geborgenheid uitdrukt. Woorden als *Ruh* en *stehen* worden met een lange notencirculatio verbeeld, *gehen* en *Feinde* met geagiteerde zestienden.

In de cirkelende figuur (hiernaast) kan men de beschermende omarming van engelenvleugels horen.



De aria heeft geen da-capostructuur: de twee delen van de tekst worden omkaderd door een in- en uitleidend ritornel en gescheiden door een verkorte versie daarvan.

Het woord Mahanaim is strikt genomen de plaatsnaam waar aartsvader Jacob engelenbescherming genoot, maar wordt hier gebruikt ter aanduiding van de twee engelenscharen ter weerszijden van hem (vgl 'auf beiden Seiten' in 5/2).

Zelfs arme zondaren worden door Gods engelenmacht beschermd, aldus de tenor in zijn recitatief (4); het strijkers-accompagnato roept het beeld op van een alomvattende beschutting.

Een tweede hoogtepunt in de cantate vormt, na het openingskoor, de tenoraria (5). Het gebed van de tenor om niet aflatende engelensteun, in een traag *adagiotempo*, wordt door de vierstemmige strijkersgroep begeleid op het markante gepunteerde ritme van de siciliano: van oorsprong een Italiaanse (Sicilië) herdersdans die bij Bach o.m. bekend is uit de ouverture ('*Hirtenmusik*') van de tweede cantate uit het Weihnachts-Oratorium, en hier dus fungeert als herkenningssmotief van engelen. Geen groter contrast dan tussen deze breekbare menselijke smeekbede en het turbulente wapengekletter van (1).

Maar op onvoorspelbare momenten speelt de trompet boven deze intieme persoonlijke smeekbede melodie-regels van het koraal *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* (Martin Schalling, 1569), het koraal waarvan het derde en laatste couplet het slotkoraal vormt van de Johannes-Passion (en trouwens ook van de latere Michaelis-cantate BWV 149). De koraalmelodie structureert de aria als geheel. Niet alleen veroorzaken de dertien koraalregels een uitzonderlijk lange aria, 140 maten *Adagio*, maar ook leidt de herhaling van de eerste drie koraalregels (uit de voor koralen karakteristieke A-A-B-structuur) tot een herhaling in de aria: de maten 9 - 36 zijn identiek aan m.41 - 68. Althans voorzover het de instrumentalistes betreft; ter intensivering van de muziek schrijft Bach onder de eerste drie koraalregels één regel ariatekst, en onder de tweede twee.

Met een dergelijk tekstloos citaat van een bekend kerklied introduceert Bach wel vaker een extra betekenislaag in zijn composities, en een relevante vraag is derhalve