

'Twijfel' (bas) en 'Zekerheid' (sopraan) kunnen identificeren. Pas in het gezamenlijke arioso (*Andante*) slot van het recitatief lijkt de sopraan de bas te hebben overtuigd, maar die volgt slechts aarzelend.

In de hierop volgende aria (10) vormt het vocale duet een quintet met twee hobo's en een continuo dat actief thematische bijdragen levert en waarin een fagot niet zou misstaan. De dialoog tussen bas en sopraan heeft plaatsgemaakt voor volstrekte eensgezindheid: *uns* in de tekst en terts- (resp. deciem-)parallellellen in de muziek. De rustige drielidige maat is die van het menuet, anders dan de gavotte volgens Bachs tijdgenoot Mattheson van een 'mäßige Lustigkeit'. Maar terwijl een menuet veelal een paar keer twaalf of zestien maten duurt, treffen we hier een excessief lang stuk aan: inclusief het da capo maar liefst 344 maten, derhalve een speelduur - uiteraard afhankelijk van het door uitvoerenden gekozen tempo - van negen à tien minuten en met een weinig contrasterend middendeel. Hadden de opdrachtgevers hier wellicht om langdurige muziek verzocht, bijvoorbeeld tijdens de communie?

'God woont in dit huis en uw hart', aldus de bas in een laatste kort secco recitatief (11); hij spreekt de verzamelde gemeente direct aan.

Plaatsvervangend voor de aanwezige gelovigen volgt het koraal (12) de uitnodiging van de bas met de coupletten 9 en 10 van Paul Gerhardts *Wach auf, mein Herz und singe* (1647), hier gezet in een opgewekte driekwartsmaat. Hoewel we in muziek die twee verschillende teksten dient, geen tekstschildering mogen verwachten passen de drie stijgende sequenzen van de bas in de laatste maten toch wonderwel bij de woorden *zum Besten wende* respectievelijk *gen Himmel reise*.



Orgel te Störmthal, bespeeld door organist v/d Utrechtse Bachcantates

Johann Sebastian Bach: *Höchsterwünschtes Freudenfest* (BWV 194)

Kantate zur Orgelweihe in Störmthal

Vijf maanden na Bachs aantreden als Thomascantor in Leipzig, waarbij hij zichzelf de zware taak had gesteld wekelijks één, en misschien zelfs twee cantates van eigen hand uit te voeren, schreef hij voor het eerst ook nog een cantate met een bestemming buiten Leipzig. De cantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* (BWV 194) voerde hij op 2 november 1723 uit in de Dorfkirche te Störmthal, een plaatsje 15 km ten zuidoosten van Leipzig, in een kerkdienst ter gelegenheid van de inwijding van het nieuwe orgel. Dit kleine, één-manuaalsorgel was het eerste zelfstandige werkstuk van Zacharias Hildebrandt, een leerling van de beroemde orgelbouwer Silbermann, die de opdracht verwierf door onder de prijs van zijn leermeester te bieden en daardoor levenslang met hem gebrouilleerd raakte. Het orgel werd door Bach als orgeldeskundige gekeurd; het bestaat thans nog (afb. 2) en fungeert als Bach-touristische trekpleister.

De onbekende tekstschrijver van deze cantate werkte waarschijnlijk onder supervisie van Bach, want deze wilde in Störmthal de reeds bestaande muziek hergebruiken van aria's en een koor van een gelukwenscantate uit zijn Köthense periode (1717-1723) en had dus behoefte aan teksten die qua metrum en versbouw identiek waren. Ook zal Bach de behoefte hebben geuit aan een tekst die een later hergebruik in de Leipziger liturgie niet in de weg stond; uiteindelijk zou hij BWV 194 in Leipzig uitvoeren op Trinitatis van het volgende jaar, de zondag na Pinksteren 1724, waarmee hij zijn eerste jaargang kerkcantates afrondde. De cantate zou later nog diverse heruitvoeringen beleven. De tekst ontbeert derhalve verwijzingen naar specifieke Störmthaler omstandigheden; met de herhaalde vermelding van *erbautes Heiligtum*, *heilige Wohnung*, *dies Haus* etc, lijkt de librettist meer geïmponeerd door de tegelijkertijd voltooide renovatie van het kerkinterieur dan door het nieuwe orgel, dat ook van Bach geen sololorol in de cantate kreeg.

Opmerkelijk aan deze cantate is de hoge ligging van de vocale partijen. De sopraan komt nergens onder de *f* maar reikt (in maat 150 van deel (1)) tot de hoge *c''*, weliswaar op het woord *Höchster* maar het is toch een noot die we bij Bach verder alleen nog maar tegenkomen in de uiterst virtuoze solocantate *Jauchzet Gott in allen Landen* (BWV 51). Nog opvallender is dat de bas herhaaldelijk tot een hoge *g'* reikt, die Bach verder nergens van een bas vergt; tegenwoordig wordt de partij daarom vaak door een tenor gezongen. Toen Bach de cantate het volgende jaar in eigen huis uitvoerde transposeerde hij dan ook de orgelpartij en gaf hij zijn strijkers de instructie in *tief Cammerthon* te stemmen, een halve toon lager dan normaal, waardoor de zangpartijen weer enigszins binnen het normale bereik kwamen. We moeten aannemen dat het orgel in Störmthal lager was gestemd, maar dan dus ook de houtblaasinstrumenten, die immers nauwelijks te verstemmen zijn. Dat geeft een aardig inkijkje in de niet-gestandaardiseerde muziekpraktijk van de achttiende eeuw:

15 km verderop betreed je een andere muzikale wereld.

De hoge ligging van de vocale partijen zou trouwens ook kunnen teruggaan op de oorspronkelijke feestcantate uit Köthen waar Bach over professionele zangers kon beschikken; wellicht ook zong Bachs tweede echtgenote Anna Magdalena hier de sopraanpartij.

BWV 194 is een feestelijke cantate met bescheiden middelen. Het orkest omvat, naast strijkers en continuo, slechts drie hobo's, geen fluiten of trompetten. Maar het is wel een zeer uitgebreide cantate met een uitvoeringsduur van circa veertig minuten: van de twaalf stukken worden de eerste zes uitgevoerd vóór de preek, de tweede zes erna. Beide helften van deze zogeheten dubbelcantate omvatten twee recitatief/aria-paren, achtereenvolgens voor bas, sopraan, tenor en bas/sopraan-duet, en eindigen met telkens twee koraalverzen.

Aan de oorspronkelijke Köthener gelukwenscantate herinneren niet alleen de opening van BWV 194 met een Franse Ouverture en de dansvormen (rondo, gigue, gavotte, menuet) van de verschillende aria's maar ook de architectuur: in een hoofse feestcantate plegen diverse allegorische personages (hier: bas en sopraan) achtereenvolgens zichzelf te introduceren met een recitatief en een aria (delen 2/3 en 4/5) om tenslotte een gezamenlijke lofzang aan te heffen (delen 9 en 10). De twee delen voor de tenor heeft Bach waarschijnlijk nieuw gecomponeerd voor Störmthal.

Het openingskoor (1) vertoont zoals gezegd de kenmerken van een Franse Ouverture: een louter instrumentaal driedelig stuk met hoekdelen in een plechtig langzaam tempo (*grave*) met gepuncteerd ritme, en een snel contrapuntisch (fugatisch of imitatief) middendeel.

Bach versterkt het contrast tussen de delen door het koor alleen in het zeer uitvoerige middendeel in te zetten en de hoekdelen uitsluitend aan het orkest toe te vertrouwen. Veel nieuwe noten schrijft hij niet voor de zangers, ze verdubbelen meestentijds reeds bestaande instrumentale partijen.

De tekst wordt afwisselend polyfoon en homofoon behandeld, in een symmetrische rangschikking rond een centraal trioetje van bassen en twee hobo's; de lange reeksen achtste noten worden vooral gebruikt voor het woord *Freudenfest*.

In de verkorte reprise van het instrumentale begin blijken de rollen van strijkers en blazers verwisseld: de laatsten volstaan met de begeleidende toonladdertjes die aanvankelijk door de strijkers werden gespeeld. Alleen aan het slot reciteert het koor nog eens de titelwoorden.

Voor zijn openingstekst grijpt de tekstdichter terug op oudtestamentische teksten (1 Koningen 8, 2 Kronieken 6:19) over de inwijding van de tempel. Maar God laat zich niet in een tempel of kerkgebouw opsluiten; daarom biedt de bas, in zijn seccorecitatief (2) hem *unsre Brust*, zijn hart, als woning aan. Dat motiveert hem tot zijn volgende aria.

Gods glans mag niet verborgen blijven in het duister van de tempel. De bas wordt in zijn aria (3) begeleid door strijkers en een hobo die merendeels slechts de eerste viool versterkt. Het vriendelijk-wiegende 12/8 ritme (*Andante*) zorgt voor een pastorale sfeer. Hier is het niet zozeer het ritme dat aan een dans herinnert als wel de rondovorm: een voortdurende, refreinachtige herhaling van de eerste zin. Het contrast *Glanz/Nacht* dat Bach in een nieuwe compositie zeker zou hebben gebruikt is in deze tweedehands muziek niet terug te vinden.

Temidden van alle stralende nieuwe bouwwerken waarschuwt sopraanrecitatief (4) voor menselijke ijdelheid; onze liederen moeten slechts als *Farren*, offerstieren zijn.

Aria (5) is een dialoog tussen sopraan en eerste viool, met de overige strijkers als vulstemmen. Het ritme is een sierlijke gavotte: een rustige vierkwartsmaat met opmaat, kort-kort-lang. De tekst herinnert aan de profeet Jesaja (Jesaja 6: 6-7) wie met een gloeiende kool (*Feuer*) de onreinheid van de lippen werd gebrand.

De eerste cantatehelft besluit (6) met de verzen 6 en 7 van Johann Heermanns koraal *Treuer Gott, ich muß dir klagen* (1630), gezongen op de melodie van *Freu dich sehr, o meine Seele*, een melodie die één van de kerkmuzikale aartsvaders der Reformatie, Louis Bourgeois, aanvankelijk schreef voor Psalm 42 ('t Hijgend hert...). In Störmthal kon Bach blijkbaar niet beschikken over een althobo (oboe da caccia), die een kwint lager is gestemd en in Leipzig altijd tot het hobo-trio behoort en de tenorpartij pleegt te verdubbelen; hier kan de derde hobo daarom de tenor niet volgen en speelt, ongebruikelijk in een koraal, een tamelijk onafhankelijke partij.

Na de preek, *post concionem*, vervolgt de tenor de cantate met opnieuw een onbegeleid (*secco*) recitatief (7). Hij verschuift de aandacht van de gebouwde omgeving naar 's mensen innerlijk, zijn hart, waar God pas echt huist.

Hoewel in dit recitatief en de volgende aria de *Freude* overheerst staan beide stukken overwegend in mineur toonsoorten: een cantate vergt wat tonale diversiteit die in de feestcantate ontbrak.

Tenoraria (8), *Des Höchsten Gegenwart allein*, verloopt evenals beide voorgaande aria's in vierkwartsmaat; die wordt nu echter ritmisch als gigue opgevat, een snelle, huppelende 12/8. Bach verplicht de tenor tot de vreemdste capriolen en lijkt hier het minst geslaagd in zijn pogingen om een dansritme te verbinden met een soepel zingbare vocale lijn. Qua bezetting is dit bovendien het bescheidenste deel van de cantate: er is uitsluitend een sobere continuobegeleiding. Als Bach met dit ontbreken van enige *Pracht* (praal, pronk, opsmuk) heeft willen duidelijk maken dat slechts in *Gott ist was uns glücklich macht* mogen we blij zijn dat hij die gedachte niet altijd zo letterlijk heeft opgevat. De aria heeft een da-capostructuur maar het middendeel biedt weinig andere thematiek.

Ook het vierde recitatief (9) is slechts *secco*, maar nu treden bas en sopraan tesamen aan in een dialogisch rollenspel dat we regelmatig tegenkomen in wereldse *drammae per musica* van Bach en zijn tijdgenoten, en dat hier natuurlijk uit het Köthense parodiemodel afkomstig is. We weten niet hoe de beide allegorische karakters destijds werden benoemd (programmaboekjes ontbreken), maar we zouden ze als