

tenorsolist. Ook deze aria heeft een volledige da-capostructuur; het middendeel beslaat slechts elf maten.

De bas ten slotte overweegt in een laatste secco recitatief (5) dat bij alle verhoopde voorspoed toch Satan, de duivel, de vijand, de antichrist voortdurend op de loer zal liggen. Bachs muziek grossiert dan ook in overmatige kwarten en verminderde kwinten (m. 2 E-Bes 2x, m. 4 C-Fis) het verboden interval dat *diabolus in musica*, de 'duivel in de muziek' wordt genoemd. Het libretto citeert vervolgens de zinsnede *den Satan unter unsre Füße treten* uit Luthers *Deutsche Litanei* (1528-'29), een lange reeks aanroepingen die steeds worden afgesloten met *hilf/ erbarm/ erhör/ behüt uns, Lieber Herre Gott*. Bach volgt de suggestie van zijn tekstdichter en zet deze woorden als een korte interruptie door het vierstemmige koor op de gregoriaanse noten waarop de verzamelde kerkelijke gemeenschap ze placht te zingen. Tussen de As van de bas en de herhaalde D van de sopraan klinkt opnieuw het duivelse interval. Onder de (*allegro*) gereciteerde kwartnoten schrijft Bach een in achtsten lopende basso continuo; dat doet hij vaker bij melodiecitaten, maar je zou er ook de onder onze voeten kronkelende slang in kunnen zien. Terug in de *modus recitativo secco* illustreert het continuo de woorden *Kreuz* en *Leiden* met een dissonant verminderd-septiemakkoord, het akkoord dat is opgebouwd uit twee *diaboli in musica*.

Tot slotkoraal (6) dient het derde en laatste couplet van Hermans lied, in Bachs vierstemmige harmonisering. Strijkers en hobo's versterken *colla parte* de koorstemmen. Na de regels 2, 4, 6, 8 en aan het slot spelen de trompetten de fanfare waarmee ze de cantate begonnen. Ook in deze harmonisering treedt een tempowisseling op, van de normale 4/4 naar een swingende 3/4-maat, maar in het openingskoor was dat bij de regels 9 en 10 (*guter Stille*), hier bij de regels 11-14. Van de laatste twee regels, *und wünscht mit Mund und Herzen ein selig's neues Jahr*, wordt tenslotte de tekst herhaald, om toch in C-groot te kunnen eindigen, maar bovendien in 4/4-maat en met de melodie van de regels 1 en 2; de harmonisering is nu veel levendiger, met voortdurend lopende achtsten in de bas. Dezelfde tekst en muziek gebruikt Bach enkele jaren later als slot van cantate 171.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/41.html>

J. S. BACH: *Jesu, nun sei gepreiset* (BWV 41)

Voor Nieuwjaar 1725 componeerde Bach zijn cantate *Jesu, nun sei gepreiset*, die in 1863 als 41ste cantate door de Bachgesellschaft werd gepubliceerd en dus in de Bach Werke Verzeichnis (BWV) van 1950 het nummer 41 kreeg. De cantate behoort dus tot de reeks op de vertrouwde kerkliederen gebaseerde 'koraalcantates' die Bach in zijn tweede Leipziger ambtsjaar componeerde. BWV 41 verwerkt het lied *Jesu, nun sei gepreiset* (1591) van Johannes Herman (1515-1593), ooit (1531-1536) een voorganger van J.S. Bach als Thomaskantor (en niet te verwarren met de latere Johann Heermann, die veel meer kerkliederen schreef). Hermans koraal was in Leipzig een populair nieuwjaarslied, in de gezangenbundel een *Hauptlied* voor 1 januari; Bach gebruikt het ook in twee andere nieuwjaarscantates, BWV 190 (1724) en 171 (1729). Het koraal heeft enkele opmerkelijke eigenschappen die van invloed zijn op Bachs compositie. Zo heeft het slechts drie coupletten. In Bachs koraalcantates wordt de tekst van het eerste en laatste couplet altijd ongewijzigd gebruikt voor een openingskoor en een slotkoraal terwijl de tussenliggende coupletten worden geparafraseerd tot - meestal - twee recitatief/aria-paren; daartoe beschikte Bachs tekstdichter nu dus slechts over één couplet. En inderdaad komen de voornaamste begrippen uit Hermans tweede couplet terug in de binnendelen van de cantate: *das Jahr vollbringen* in (2), *dein allmächtig Hand* in (2) en (3), het *seligmachend Wort* en de *Friede* in (4) en de *Teufel/Satan* in (5). Maar aan Hermans ideeën heeft de tekstdichter, waarschijnlijk in overleg met Bach, een belangrijke notie toegevoegd die voor de muziek van belang blijkt te zijn, te weten het nieuwe jaar als symbool van het toenmalige cyclische wereldbeeld: het jaar (en het leven) ligt van begin (*Anfang*) tot eind (*Ende*) in hand van God (2), die zelf van alles (Openb. 1: 8) de 'alfa (A) en omega (O)' is, naar de eerste en laatste letter van het griekse alfabet (3). Aan Bachs compositie ligt onmiskenbaar ten grondslag het idee "het einde zij als het begin": het slotkoraal - dat zoals in elke koraalcantate toch al de melodie met het beginkoor deelt - wordt opgeluisterd met dezelfde fanfares die aan het begin klonken. Een tweede ongewone eigenschap van Hermans koraal is dat de melodie begint in C-groot en eindigt in D-groot, een toon hoger dan ze begon. Dat placht men in Leipzig blijkbaar te 'repareren' door de tekst van de laatste twee regels te herhalen op de melodie van de eerste twee, zodat een koraalvers toch weer eindigde in C-groot: zoals het begon! De toch al extreem lange koraalcoupletten (14 regels) worden daardoor nog twee regels langer.

Daarbij komt dat de hoofdtoonsoort van deze cantate, i.e. die van openings- en slotkoor, het betekenisvolle C-groot is. In het altrecitatief (3), dat helemaal niet in C-groot staat, wijkt Bach tijdelijk uit naar die toonsoort voor de woorden 'A und O', zodat de 'A' op een hoge C klinkt en de 'O' op de lage; de frase overspant daardoor het gehele octaaf, dat wil zeggen 'alles'. In de wereld van de toonsoorten vormt C-groot, de toonladder zonder kruizen en mollen, ook het begin en tegelijk het einde, omdat de reeks toonsoorten, met een naar rechts oplopend aantal kruizen en naar links een stijgend aantal mollen, zichzelf in de staart bijt: een toonladder met zes kruizen (Fis-groot) is identiek aan de halve toon hogere toonladder met zes mollen (Ges-groot); het tonale spectrum wordt daarom altijd als een kwintencirkel, een 'O', voorgesteld.

Nieuwjaar is strikt genomen geen kerkelijke feestdag; het kerkelijk nieuwjaar begint

met Advent, ruim één maand eerder. De kerk viert op 1 januari het feest van Christus' besnijdenis en naamgeving. Daarover handelt immers de evangelielezing voor deze dag, niet meer dan één vers uit het evangelie van Lucas (2: 21) en ook Bachs nieuwjaarscantates voor 1729 (BWV 171) en 1735 (BWV 248^{iv}, het vierde deel van het Weihnachts-Oratorium) hebben die naamgeving tot thema. Maar hoewel Bach zijn compositie in 1725 expliciet bestemt voor het *Festum Circumcisionis Christi*, verwijst de cantate nergens daarnaar. Maar de bezetting is wel die van alle grote feestdagen: drie trompetten, pauken, drie hobo's, strijkers en continuo plus de vrijwel alleen door Bach en in dit seizoen gebruikte violoncello piccolo als soloinstrument in aria (4). Door haar grote bezetting contrasteert BWV 41 flink met de cantate die één dag eerder, op zondag 31 december 1724, in première ging: de intieme cantate *Das neugeborne Kindelein* (BWV 122).

Zoals de meeste koraalcantates begint BWV 41 met een grote koraalfantasie (1). Spetterende fanfares van het trompetterstrio openen een instrumentale inleiding (ritornel) van twaalf maten, waaraan alle intermezzi tussen de koraalregels ontleend zullen worden. De muziek is gebaseerd op drie elementen: een karakteristiek syncopisch motief van vijf noten (a), dat we na elke koraalregel, maar ook in het slotkoraal zullen terughoren; stijgende drieklankbrekingen (b); en een cirkelende figuur (*circulatio*) die ook in het continuo en de vocale bas wordt gebruikt. Het continuo beantwoordt de trompetten regelmatig met een reeks over het hele octaaf dalende zestienden. Deze thematisch zelfstandige, niet door de koraalmelodie geïnspireerde, concertante begeleiding vormt het decor voor het vocale koor, dat aanvankelijk optreedt zoals normaal in koraalcantates: de sopraan zingt als *cantus firmus* in lange noten de koraaltekst en -melodie, regel voor regel, gesteund door de eerste hobo en begeleid door de drie lagere stemmen en de *colla parte* met hen meespelende strijkers. In de oneven regels (1, 3, 5 en 7) heeft deze vocale begeleiding een nogal vrije polyfone stijl, in de even regels (2, 4, 6 en 8) imiteren de stemmen elkaar. De muziek van de regels 5-8 is trouwens identiek aan die van de eerste vier regels, want het koraal heeft die tamelijk gebruikelijke 'Bar-vorm', A-A-B: een *Aufgesang* waarin de melodie van de eerste paar regels herhaald wordt voor de tweede, gevolgd door een *Abgesang*. Bach maakt in zijn koraalfantasie van deze structuur gebruik, niet alleen door de herhaling te handhaven, maar ook door het *Abgesang* muzikaal afwijkend te behandelen, evident om de eentonigheid te bestrijden die zou optreden als hij alle zestien regels van dit lange koraal (waarin toch al veel herhaling voorkomt) op een zelfde manier zou behandelen. Hij voert daartoe drie maat- en tempowisselingen door, waardoor de structuur A-A-B-C-A' ontstaat. Bij de woorden *daß wir in guter Stille* (r. 9-10) verstilt de muziek ook inderdaad. Het tempo wordt *adagio* in een 3/4 maat, de blazers trekken zich terug, de drie hoge strijkers begeleiden de drie hoge stemmen in een intieme, homofone zetting van regel 9, die de bas daarop herhaalt, begeleid door de hobo's. Allen (*tutti*) vertolken regel 10. Bij de regels 11-14 versnelt het tempo weer (*presto*) voor een *alla breve*-maat (2/2) en de koraalfantasie wordt in deze vier regels voortgezet als ouderwets koraalmotet: koraal in lange noten door de sopraan, maar nu in strenge polyfone stijl begeleid door 'voor-imitaties', van de koraalmelodie afgeleide motiefjes, in de drie lagere stemmen

en instrumenten uitsluitend *colla parte*.

Ook van deze vier regels herhalen de laatste twee weer de melodie van de eerste, en dus herhaalt ook Bach zijn muziek: maat 120-149 = 153-182. Merk op dat de koraalmelodie van r. 11 en 12 (en dus van 13 en 14) al wel heel erg lijkt op die van r. 1 en 2; alleen staat de tweede regel een toon hoger, met het genoemde effect: wat begon in C-groot eindigt in D-groot. Om die verschuiving ongedaan te maken herhaalt Bach tenslotte - na een laatste tempowijziging - de tekst van r. 13 en 14 nog eens op de muziek van r. 1 en 2, met als slot een herhaling van de twaalf maten ritornel.

Zonder adempauze (van een recitatief, bijvoorbeeld) vraagt Bach zijn drie hoboïsten de sopraan te begeleiden in aria (2), een intiem gebed voor een gezegend nieuw jaar. De stromende 6/8-maat en het aan schalmeien herinnerende coloriet van de drie hobo's zorgt voor een pastorale, contemplatieve sfeer. De sopraan herhaalt en varieert op het door de hobo's geïntroduceerde thema, waarvan de eerste noten aan de koraalmelodie zijn ontleend. Haar voordracht van de tekst is overwegend syllabisch, één noot per lettergreep, alleen op het woord *Halleluja* gaat ze zich te buiten aan jubelende melisma's. De aria heeft een da-capostructuur waardoor het instrumentale ritornel (r) vier maal klinkt: r-A-r-B-r-A-r. Het hoofddeel (A) staat in G-groot, het middendeel (B) in e-klein. De hobo's begeleiden als één stem, hoofdzakelijk in tertsen en sextparallellen, en beperken zich tot langere noten wanneer de sopraan aan het woord is; alleen in het B-gedeelte spreken ze nu en dan letterlijk met één stem, unisono en in een rechte lijn: omhoog (maten 78, 80, 101) en omlaag (99). Aan de wiegende thematiek is nog interessant dat deze de neiging vertoont te verstarren in een deining van telkens twee maten, maar dat Bach, zich hiervan bewust, begint met een eenheid van drie maten, waardoor bijvoorbeeld het ritornel vijftien (en niet zestien) maten duurt en de dommel steeds weer wordt verstoord.

Alle vier de solisten/concertisten vertolken in deze cantate een solostuk, in de volgorde van hoog naar laag: sopraan, alt, tenor bas. Dus komt in het secco, alleen door continuo begeleid recitatief (3) de alt aan het woord die de zegenbede herhaalt met - zoals boven uitgelegd - de metafoor 'van alfa tot omega', van het begin tot het einde, en ze/hij rekent er bij voorbaat op dat het nieuwe jaar niet alleen voorspoed maar ook *Leiden* zal brengen.

Tenoraria (4), *Woferne du den edlen Frieden*, is het langste deel van de cantate, het enige in een mineur toonsoort, a-klein, en in een langzaam (*Adagio*) tempo wat hier leidt tot een introvert, bespiegelend karakter, contrasterend met de uitbundig feestelijke hoekdelen. Het is vooral een dankbaar stuk voor het soloinstrument, de - wellicht door Bach zelf ontwikkelde - violoncello piccolo, het vijfsnarige strijkinstrument dat zich van de normale cello onderscheidt door een kleiner corpus en een extra, hoge E-snaar, waardoor het de kloof tussen de altviool en de cello overbrugt. Het wordt hier gebruikt in zijn volle ambitus (toonbereik) van bijna drie octaven (C - b') en symboliseert daarmee ook weer de ruime strekking van Gods heilzame zorg. Naast de rustig in achtsten voortstappende gewone cello in het continuo speelt de piccolo met snelle loopjes en grote sprongen een levendige, beweeglijke partij, die contrasteert met de bedachtzame en cantabile partij van de