

Keltertreter, the Grape Stamper) De woorden *voll Schmerzen, Qual und Pein* worden slechts éénmaal gezongen en benadrukt door het wegvallen van het overigens voortdurende zestienden-ritme: de beperkte toonvoorraad van de natuurtrompet laat niet veel harmonische kleuring van deze, in andere omstandigheden dankbare woorden toe. Bach maakt slechts gebruik van de (lage en hoge) Bes van de trompet die op een natuurtoon-instrument in C resp. niet speelbaar en pijnlijk vals zijn, wat uiteraard precies de bedoeling is. Het woord *Throne* wordt herhaaldelijk met melisma's belicht.

De laatste drie solistendelen kiezen het perspectief van de individuele gelovige; van alle drie de teksten luidt de voorlaatste regel *Ich stehe hier am Weg*.

Het alt-recitatief (8) voorziet Jezus' komende kroning, maar laat niet na de aandacht te vestigen op zijn daaraan voorafgaand lijden (*Ungemach*) met een verminderd-septiemakkoord (Dis-fis-a-c), het meest onwelluidende akkoord in Bachs harmonisch vocabulaire en altijd ingezet terwille van negatieve affekten. Met een fraaie coloratuur kijkt (*schaue*) de alt de ten hemel gevarene na.

Zijn/haar aria (9) is een kwartet met continuo en de twee hobo's die elkaar voortdurend in lieflijke tert- en sextparallellen volgen. De alt, veelal de wankelmoedige gelovige representerend, overweegt dankbaar hoe Christus haar vanaf zijn hoge troon in bescherming neemt tegen vijanden. Door het vrijwel ontbreken van continuo-noten lijkt het *Ich sehe schon im Geist* aan de aarde ontheven. *Jammer, Not und Schmach* (m.58/9) worden met lange noten en donkere harmonieën gekleurd en natuurlijk met een chromatisch dalende kwart, het *lamento*-motief. Het *stehen am Wege* gaat tweemaal met lange, staande noten; het smachtend nastaren eerst met een rechte, over een octaaf langs halve tonen (chromatisch) omhoog lopende lijn maar de tweede keer, na een 'halfslot' (*Trugschluss*, het muzikale vraagteken) met een reeks zoekende *Seufzer*.

Het laatste recitatief (10) van de sopraan, de overtuigde Jezus-volgeling, trekt ten slotte conclusies voor de individuele gelovige. *Ewiglich* wordt met een - in recitatieven ongebruikelijke - reeks repeterende noten onderstreept.

Tot slotkoraal (11) dienen de coupletten 1 en 13 van Johann Rists *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ* (1641). Maar de vierstemmige harmonisering verrast. Is dit van Bach? Zo'n hoekige harmonisering, recht onder elkaar staande akkoorden, zonder één dissonant of doorgangsnoot? Inderdaad: deze vierstemmige zetting is gewoon overgenomen uit het *Neu Leipziger Gesangbuch* van 1682 en omstreeks 1655 vervaardigd door Christoph Peter (1626-89), cantor te Guben. Ook de voorgeschreven, met sopraan en alt meespelende drie trompetten roepen vraagtekens op: over deze noten beschikken hun natuurtooninstrumenten niet. Werden zij geacht ook nog de schuifrompet te steken?

J. S. BACH: *Gott fährt auf mit Jauchzen* (BWV 43)

Cantate 43 ontstond voor Hemelvaart (30 mei) in het jaar 1726. Dat is het jaar waarin Bach als componist grote pauzes nam, nadat hij in zijn eerste Leipziger jaren vrijwel wekelijks een nieuwe cantate schreef. Gedurende 1726 voert Bach o.m. 18 cantates uit van zijn zeer verre achterneef Johann Ludwig Bach (1677-1731); hun overgrootvaders waren broers. Ludwig was cantor, kapelmeester en componist aan het hof te Sachsen-Meiningen, de "Meininger Bach". Hij is de componist van het thans niet meer aan Sebastian toegeschreven BWV 15. De 18 cantates die Ludwig omstreeks 1710 componeerde en Sebastian in 1726 uitvoerde (en bewaarde, waardoor deze als enige resten van Ludwigs ongetwijfeld omvangrijk cantateoeuvre) zijn gebaseerd op een in 1704 gepubliceerde jaargang cantateteksten, vermoedelijk van de hand van diens principaal, hertog Ernst-Ludwig von Sachsen-Meiningen.

Wanneer Bach voor Hemelvaart 1726 weer voor het eerst sinds drie maanden een nieuwe cantate componeert kiest hij een tekst uit deze, dan ruim twintig jaar oude bundel. Al deze teksten bestaan uit twee delen, elk beginnend met een bijbeltekst, resp. uit het oude en het nieuwe testament. De voor Hemelvaart bestemde tekst wijkt in zoverre van de meeste andere af, dat het nieuw-testamentisch bijbelcitaat wordt gevolgd door maar liefst zes teksten die eruit zien als coupletten van een ons verder niet bekend lied, wellicht oorspronkelijk door dezelfde auteur als zelfstandige liedtekst geschreven; de coupletten hebben de uit de koralen bekende *Bar*-vorm: tweemaal twee regels *Aufgesang*, gevolgd door een *Abgesang* van drie regels (AAB). Dat zijn dus zes metrisch identieke, zevenregelige en rijmende teksten: niet ideaal voor een gevarieerde cantate. Wel zorgen ze, met het daaraan toegevoegd slotkoraal, voor een bij het Hemelvaartsfeest passende lengte van elf delen, verdeeld over vijf vóór en zes na de preek. Bach bestemt een recitatief/aria-paar voor elk van zijn vier concertisten, met een extra, afsluitend recitatief (10) voor de sopraan.

De Meininger bundel van 1704 is één van de vroegste voorbeelden van 'moderne' cantatelibretti die niet alleen bijbel- en koraalcitaten bevatten maar ook vrij gedichte teksten voor recitatieven en aria's: uit de Italiaanse opera overgewaaiden vormen die toen pas kort in kerkcantates toelaatbaar werden geacht. Maar hertog Ernst-Ludwig biedt nog geen teksten die geschikt zijn voor da-capo aria's, met een hoofdgedachte in een openingszin die na een middendeel herhaald kan worden. BWV 43 bevat dus geen enkele da-capoaria, en het is daarom interessant te zien hoe Bach, behalve door de instrumentatie, eenheid en verscheidenheid in de vier aria's aanbrengt. Alle aria's bestaan uit drie, door een instrumentaal ritornel gescheiden en omlijste vocale passages, maar verdelen de tekst verschillend: (3) herhaalt de integrale tekst driemaal (X-X-X), (5) herhaalt alleen de eerste paar regels (X-X-Y), (7) herhaalt de laatste regels (X-Y-Y) en (9) deelt de tekst in drieën (X-Y-Z).

De recitatieven bespreken achtereenvolgens de situatie tussen opstanding en Hemelvaart (2), de Hemelvaart (4), Christus als held en overwinnaar van Satan (6),

zijn kroning en zetel naast God (8) en toevluchtsoord voor behoeftigen (10). Terwijl in Deel I een objectiverend verslaggeversperspektief overheerst, kiest Deel II een subjectiever benadering. Door het ontbreken van da-capoaria's zijn de elf delen tamelijk compact en duurt BWV 43 nauwelijks langer dan een normale zesdelige cantate.

De tekst voor het openingskoor *Gott fähret auf etc* komt uit Psalm 47: 6 - 7, een oud-testamentische tekst derhalve, die in het christendom werd uitgelegd als profetische aankondiging van de hemelvaart van de mensgeworden God. Behalve een koor met continuo, strijkers en twee hobo's staan op deze feestdag uiteraard drie trompetten en pauken aangetreden, maar de cantate begint met een korte en intieme prelude van zes maten, tempo *Adagio*. De trompetten zwijgen nog, de hobo's verdubbelen de violen en zullen dat blijven doen. Je zou er het onopvallend voortkabbelend aardse bestaan in kunnen horen dat na zes maten luidruchtig wordt doorbroken door de eerste trompet, heraut van hemelse en aardse macht, die een fugathema voordraagt dat even later door het continuo wordt overgenomen, terwijl de trompet met zeven repeterende noten een tegenstem (*contrapunt*) inleidt. Pas met de inzet van de koorbas begint een ordelijke fugaopbouw, elke zeven maten een themainzet, maar de basinzet wordt afgedekt en verrijkt door omhoogstrevende juichkreten van andere stemmen en instrumentalist. Nadat alle koorstemmen (BTAS) het fugathema hebben gebracht en de trompet daar een vijfde inzet aan heeft toegevoegd, klinkt het thema nog enkele malen (ATB) in mineur, voortdurend begeleid door lange coloraturen op *Jauchzen* en *Posaunen*. De tweede tekstregel, Lobsinget etc wordt aanvankelijk homofoon, in akkoordblokken voorgedragen en, na een instrumentaal intermezzo, fugatisch (ATB) verwerkt.

De reeks van negen achtereenvolgende solonummers begint met de recitatief/aria-combinatie voor de tenor, die vanuit een vertellersperspektief de tekst van (1) duidt. Wanneer het recitatief (2) de vraag stelt "Wer jauchzt ihm zu?" lijkt het antwoord te vinden in de vier daaraan volgende continuo-noten: B-A-C-H, maar achterstevoren en één toon omhoog getransponeerd. Ook de opvallend hoge A op het onbelangrijke lidwoord *die* (nl. *Posaunen*) intrigeert; het zou kunnen verwijzen naar de 'trompetter der trompetters', Bachs wereldberoemde *senior-Stadtpfeifer* Gottfried Reiche, die ook straks weer (8) een lastige aria te spelen krijgt die Bach voor een heruitvoering na Reiches dood wegens onspeelbaarheid door zijn collegae moest herschrijven voor viool.

Voor het loflied (3) van de duizenden (*tausend mal tausend*) heeft Bach niet zijn gehele ensemble nodig. De tenor wordt slechts begeleid door de unisono spelende violen ('allen tesamen') die voortdurend, met drukke en vaak repeterende 16den de gehele toonruimte doorkruisen, van laag (*Erde*) tot hoog (*Himmel*). Een hemelvaart werd in het oude testament geacht met een *Wagen* plaats te vinden. Gebroken drieklanken verwijzen naar de heroïeke fanfares van trompetten, die hier echter even met rust gelaten worden. De korte tekst wordt driemaal in zijn geheel doorgenomen; met langdurige en lage noten wordt het *schmiegen* (vlijen) en *erliegen* (aan zijn

voeten liggen) uitgebeeld.

Tot hier richt de cantate zich op het goddelijk machtsvertoon van de hemelvaart; het nieuw-testamentische citaat uit het evangelie van de dag, Marcus 16: 19, verschuift de aandacht naar de meer menselijke figuur van Christus. (De tweede bijbeltekst vormt hier dus niet het begin van cantatedeel II.) De sopraan vertolkt deze tekst in het korte, slechts vijf maten bestrijkende recitatief (4) waarin het *ward er aufgehoben gen Himmel* (dit is inderdaad Bachs spelling!) met een rechte lijn omhoog gaat. Zoals steeds in deze cantate wordt de samenhang tussen recitatief en aria niet alleen gewaarborgd door het optreden van dezelfde solist, maar ook doordat het recitatief eindigt met de harmonie waarmee de aria begint.

Sopraanaria (5) besluit het eerste, vóór de preek uit te voeren gedeelte van de cantate; anderzijds is haar tekst de eerste van de zes achtereenvolgende, gelijkvormige strofische teksten. De aansluiting op het voorafgaande is niet ideaal: terwijl Christus aan het slot van (4) reeds ter rechterzijde van God zetelt, bidt (5) ten slotte nog voor zijn toelating tot de hemel.

De sopraan die zo vaak de gelovige **Seele** representeert, wijdt als een op aarde achtergebleven volgeling een melancholieke beschouwing aan Jezus' volbrachte heilswerk. In het voorgeschreven tempo *Andante* horen we een intiem duet tussen de sopraan en de eerste viool, begeleid door de overige strijkers; de hobo's versterken de beide vioolpartijen. Lange melisma's, omhoog en omlaag, illustreren Christus' aardse gang (*Lauf*).

Een door strijkers begeleid basrecitatief (6) opent het tweede deel van de cantate, uit te voeren na de preek (die een uur kon duren!). De bas, altijd geëigend voor martiale teksten, prijst Christus in een dramatische operastijl als held die de Satan versloeg. Omdat de trompet pas in de volgende aria mag soleren, spelen de strijkers triomfantelijk opstijgende drieklankfanfares (*forte*), zoals zij ook *Der Held aus Juda siegt mit Macht* (Johannes-Passion, nr.30) begeleidten, en het *zerstreuen* van de schaapskudde (Matthäus-Passion, nr.14). Deze figuren worden (*piano*) afgewisseld met angstig sidderende *tremoli* (boogvibrato) als het gaat over *Satan* en *Sünden*. Met een duizelingwekkend melisma haalt de bas de overwinnaar in.

(Bach leest, in de tweede regel, *Fürst* waar de gedrukte Meininger tekst *Furcht* heeft. Moeten wij Bach corrigeren? In elk geval siddert *Satan* voor beide.)

Pas in de aansluitende basaria (7) voegt de trompet zich met een briljante solo bij de bas voor één van die befaamde bravoure-aria's die dit tweetal in Bachs oeuvre mag vertolken. Slechts het continuo begeleidt hen waardoor de trompet in zijn eenzame, ijle hoogte het *ganz allein* onmiskenbaar in beeld brengt. Iedere organist zal terstond herkennen dat in het continuo een typische orgelpedaalfiguur domineert: noten die beurtelings met de linker- en de rechtervoet gespeeld kunnen worden, dus geen lijntjes omhoog of omlaag. Hetzelfde geldt ook al voor de hoofdnoten, die daadwerkelijk door het pedaal gespeeld zouden kunnen worden. Dat verwijst dus naar het van de *Kelter*, het met de voeten stampen in de wijnpers dat (o.m. in Jesaja 63:2-3) als metafoor dient voor het verpletteren van vijanden. (vgl Christus als *der*