

aanvankelijk bescheiden en a-cappella dus zonder instrumentale ondersteuning door telkens twee stemmen of stemparen tegenover elkaar worden gezet (zie het schema); allengs voegen instrumenten zich *colla parte* bij de vocale stemmen (vet in het schema) totdat uiteindelijk de eerste trompet als een vijfde stem beide thema's vertolkt

8	Koor + fuga	14	16	19	21	23	25	27	28	29	30
		S	A	S+T	B	A+T	T	T+A		S	tr
		A	S+T	A+B	A+T	B	A	S	tr	T+B	

en de fuga naar een climax voert die een herhaling van het inleidend ritornel uitlokt. Dan volgt het B-gedeelte, *Laß den Dank etc*, waarvan de eerste drie regels kort en homofoon worden afgewerkt, eerst a-cappella en dan met strijkers en houtblazers. Maar plots kantelt de sfeer en concentreert de aandacht zich, met complexe en introverte harmonieën, op de laatste twee regels: laat Satan ons niet kwellen. (*Lass es niemals nicht geschehen* is uiteraard een ouderwetse dubbele ontkenning die de ontkenning niet herroept maar juist versterkt.) Ook deze regels worden weer voorzien van eigen fugathema's, en Satan zelfs van twee waarvan de tweede (zie het schema)

	S	A		S	tr/vi			A	S	A	vi
	b.c.	S	T/B	T/B	T	tr/vi	vi	vi	T/B	T	T
	T	B		A	S	B		S	vi	B	tr

uiteraard de belangrijkste is: de bekende chromatisch, in halve tonen dalende kwart, het veelgebruikte *lamentomotief* (of *passus duriusculus*, zware gang) dat altijd pijn, lijden en treurnis symboliseert. Ook deze fuga begint weer *a cappella*, maar al na enkele maten voegen ondersteunende instrumenten zich in (vet) en zijn er meer onafhankelijke thematische inzetten van eerste viool en trompet. Opmerkelijk is dat uiteindelijk dezelfde tekst ook nog eens wordt herhaald met de bekende uitgelaten begeleidingsfiguren: Bach zet dit bezorgde uitstapje nadrukkelijk tussen haakjes in het kader van het jubelende slotkoor, waarvan het A-gedeelte ten slotte integraal wordt herhaald.

Op YouTube staat een videoverslag (59 minuten) van Gardiners opname van deze cantate, waarin ook alle delen ongehinderd worden uitgevoerd.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/63.html>

## J. S. BACH: *Christen, ätztet diesen Tag* (BWV 63)

BWV 63 is de cantate die Bach op eerste Kerstdag 1723, in zijn eerste ambtsjaar te Leipzig uitvoerde, 's morgens tijdens de ochtenddienst in de Nicolaïkerk (die om 7 uur begon en normaliter een uur of vier duurde), 's middags tijdens het Vesper (13.30 uur) in de andere hoofdkerk, de Thomaskerk, en tussendoor wellicht nog in de universitaire Paulikerk. Maar BWV 63 werd niet voor deze gelegenheid gecomponeerd; dat gold wel voor het Sanctus BWV 238, dat later in de Hohe Messe terecht kwam, de kerstversie van het Magnificat BWV 243a met de populaire *Einlagen*, en ook voor de cantates 40, 64, 190, 153 en 65, die binnen de tien dagen tot 6 januari (Driekoningen) in première zouden gaan.

Dat Bach op eerste Kerstdag 1723 in Leipzig geen nieuw werk presenteerde kan dus moeilijk aan gemakzucht van de kantor worden toegeschreven. Veeleer greep hij de gelegenheid om een stuk uit te voeren waarop hij trots was en dat hij later nog één of meer keren zou heruitvoeren. Maar componeren deed hij BWV 63 waarschijnlijk reeds in Weimar, hoewel hij daar nooit op een Kerstdag was geroosterd. Het was wellicht het *Probestück* bij zijn sollicitatie naar de vacature Zachow, organist van de Marienkerk te Halle, in de Adventsperiode 1713.

BWV 63 is dus geen typische Kerstcantate: anders dan in het Weihnachtsoratorium ontbreken in deze cantate karakteristieke verwijzingen naar het kerstgebeuren: geen herders, engelen of drie koningen, slechts een terloopse verwijzingen naar een kribbe (1, r.3), het *Kind im Hirtenstall* (2) en de kerstmetaforiek van de *Löwe aus Davids Stamm* in het centrale deel (4) over de heilshistorische betekenis van de bekend veronderstelde en tot dankbaarheid stemmende geboorte van Gods zoon. Maar wel buitengewoon feestelijke muziek, met een voor Bach buitensporige instrumentale bezetting: naast strijkers en continuo drie hobo's, pauken en maar liefst vier trompetten, een aantal dat alleen in de Ratswahlcantate BWV 119 wordt geëvenaard. En het feit dat bij hoge uitzondering méér dan één vocale partij is aangetroffen suggereert dat Bach over meer dan vier zangers kon beschikken en - in a-cappella resp. tutti-gedeelten - onderscheid kon maken tussen concertisten (zingen alles) en ripienisten (alleen tutti-passages).

Opmerkelijk is verder dat de cantate geen aria's bevat maar wel twee duetten, en ook komt er geen koraal in voor. De zevendelige BWV 63 heeft, zoals veel van Bachs vroege cantates (BWV 4, 131, 150) een symmetrische structuur met in het centrum het (*secco*) recitatief (4), 't bescheidenst geïnstrumenteerd maar theologisch het diepst reikend. Daaromheen, van binnen naar buiten tellend de twee duetten (3) en (5), twee *accompagnato*, door diverse instrumenten begeleide recitatieven (2) en (6) en als hoekdelen twee grootschalige da-capo koren met lange instrumentale ritornels. Ook de meeste afzonderlijke delen hebben een symmetrische want da-capostructuur. Het openingskoor (1) begint met een uitgebreide en uitbundige instrumentale inleiding (*ritornel*) die vanwege de da-capostructuur nog driemaal zal terugkomen. De drie vierstemmige instrumentale koren - strijkers, vier trompetten (met pauken) en drie hobo's met fagot - concernerden antifonaal; groepsgewijs tussen elkaar dezelfde

motieven uitwisselend. Spetterende fanfares in een dansante 3/8 maat, vergelijkbaar met het begin van het Weihnachtsoratorium, 20 jaar later. Tien maten lang is het C-groot akkoord op de grondtoon van de trompetten de enige harmonie. Na 32 maten meldt zich een vierde, eveneens vierstemmig maar vocaal koor met een cantabile vertolking van de titeltekst: ets (resp. graveer of markeer) deze dag, die de wereldgeschiedenis verandert, in metaal en marmer. De hoofdtekst (deel A) wordt, onderbroken door een kort instrumentaal intermezzo, tweemaal doorgenomen, aanvankelijk homofoon maar na de eerste 8 (resp. 12) maten ontstaat er een canon tussen sopraan en bas, de tweede maal in omgekeerde richting. Bij het begin van het middendeel (B), *Kommt und eilt mit mir*, krijgen de drie tellen die de sopraan steeds op de andere stemmen vooruitloopt ineens een tekstillustratieve betekenis; vanaf dat moment is het de bas, de *Vox Christi*, die gevolgd moet worden. De B-tekst is in drieën gedeeld, door ritornelfragmenten gescheiden, zodat *der Strahl*, d.w.z. het goddelijk licht c.q. de ster van Bethlehem met een muzikale boogfiguur en een octaafsprong fugatisch kan worden uitgelicht; de *Strahl* wordt aangekondigd door een lange triller van de eerste twee trompetten die overigens in dit middendeel rusten. Ten slotte wordt het A-deel integraal herhaald.

Begeleid door het vierstemmig strijkerskoor resumeert de alt de reden voor de feestelijkheden met een lang (32 maten) en rijk accompagnato recitatief (2). Terwijl in de Matthäus-Passion het strijkersaureool hoog boven de Christuswoorden klinkt, ligt hier de altpartij boven de lage strijkersakkoorden. In een afwisseling van reciterende en arioso passages verloopt de sfeer van een meditatieve beschouwing via een expressieve worsteling naar een verzaligd loflied.

In een eerste arioso worstelt de alt met de Satan, terwijl het continuo met de kettingen rammelt. De overwinning, *liebster Gott* (m.13), wordt gevierd met een plotselinge harmonische overgang van e-klein naar A-groot. Een pijnlijke wending (verminderde tert, gis/bes, m.19) illustreert het verdiende loon van het afvallig volk, *zu Boden liegen*. Ook de slotregel wordt met een lyrisch arioso benadrukt, waarbij het continuo het *seliges-Verfügen*motief eerst in canon met de alt en daarna zelf nog tweemaal herhaalt. Een verwachtingsvol halfslot wijst vooruit naar het volgende duet.

*Schilo* (r.3) is een hebreeuwse, in het oude testament slechts éénmaal voorkomende benaming (Genesis 49:10) voor de Messias, de helper of heerser waaraan alle volken onderworpen zullen zijn. Het woord *Heute* (r.1) wijst erop dat de verschijning van die redder niet als een onherhaalbaar historische maar als een hedendaagse realiteit wordt beschouwd.

Het gemeenschapskarakter van het kerstfeest, tot uiting komend in het ontbreken van de woorden *ich*, *mich* en *mein* in de cantatetekst, wordt door Bach onderstreept door geen aria's doch slechts duetten te componeren.

In het eerste (3) worden sopraan en bas begeleid door hobo en continuo. Omdat dit laatste een volwaardige melodische partij meespeelt door regelmatig de kop van de hobomelodie te herhalen, ontstaat een kwartet in vierstemmige polyfonie. Maar op verschillende thema's, want terwijl het kronkelige hobothema klagend uitdrukking geeft aan het menselijk lijden, nemen de zangers zijn thema niet over doch zijn van meet aan vervuld van dankbaarheid; hun voortdurende canons illustreren het *wohl*

*gefüget* ('goed geregeld').

In het middendeel (B) is de hobo, afgezien van een kort intermezzo, afwezig en belijden de zangers a cappella hun godsvertrouwen (B1) met een *opbauend* toonladdermotief en hun *Vergnügen* (B2) met het bekende vreugdemotief pam/pa-pa-dam (*figura corta*). Ook hier weer een volledig da-capo. Bij een latere uitvoering in 1729 verving Bach de hobo door de rechterhand van het orgel, maar zal dat vast niet als een verbetering hebben beschouwd.

In het centrum van de cantate markeert het *secco*, slechts door continuo begeleid recitatief (4) van de tenor het keerpunt in de geschiedenis: bange ellende verandert in *lauter Heil und Gnaden*. Door deze woorden in een ritmisch arioso te herhalen worden ze het centrum-van-het-centrum. De laatste regel wordt begeleid door strijdlustige *tirata*'s (snelle stijgende toonladders) van de cello die mij, in combinatie met de tekst, vooral doen denken aan de brullende leeuwen uit Saint-Saens' *Carnaval des Animaux* maar meestal worden beschouwd als illustraties van afgeschoten pijlen, gespannen bogen of gewette zwaarden.

Het ambivalent karakter van het eerste duet in A-klein vindt zijn tegenhanger in het onversneden optimistische duet (5) voor alt en tenor. Het vocale duo en de hen begeleidende strijkers delen eenzelfde thematiek, in G-groot en de dansante 3/8-maat van het openingskoor. "*Kommt zum Reihen*", sluit u aan bij onze reidans, en lange melismen bestempelen *Reihen* tot hoofdwoord. Evenals in (3) zwijgen de instrumenten (behalve het continuo) in de middendelen, *Da uns seine Huld* en *daß man nicht genug etc.*, al kunnen ze niet nalaten éénmaal het *danken* te bevestigen. Een verkort da-capo besluit deze ongekunstelde expressie van vreugde.

Basrecitatief (6) heeft, als pendant van (2), ook instrumentale begeleiding, en is daarin zoals Bachs eigenhandig opschrift aangeeft zelfs '*achtstimmig*': niet alleen vier strijkers maar ook vier blazers ondersteunen de bas met korte akkoorden, een uitzonderlijk schitterende bezetting. Die verdubbeling danken we aan het eerste woord *Verdoppelt*, vermeerder uw vroomheid. Aanvankelijk begeleiden de akkoorden de vrije declamatie van de bas; na een onbegeleid melisma op *fröhlich* staan ze in het ritmische arioso op regelmatige afstanden (één tel) terzijde de andante voortstappende basso continuo. Tenslotte geeft ook het continuo zich over aan huppelende *corta*-figuurtjes.

Langer, maar ook diepgaander dan het openingskoor is het zinderend slotkoor (7). De koperblazers komen weer in actie en ook de vierkorigheid keert terug. Luidruchtige barokke fanfares en bijpassende homofone vocale passages omlijsten twee meer intieme fuga's in oude motetstijl.

Ter opening verwelkomen de trompetten de *Höchster* als een dignitaris, met een ietwat bombastische fanfare waarna oneerbiedig giechelende hobo's en strijkers de aandacht vestigen op de *gebückter Seelen* van berouwvolle zondaars. Die twee contrasterende begrippen, c.q. tekstregels worden met twee thema's verbonden die,