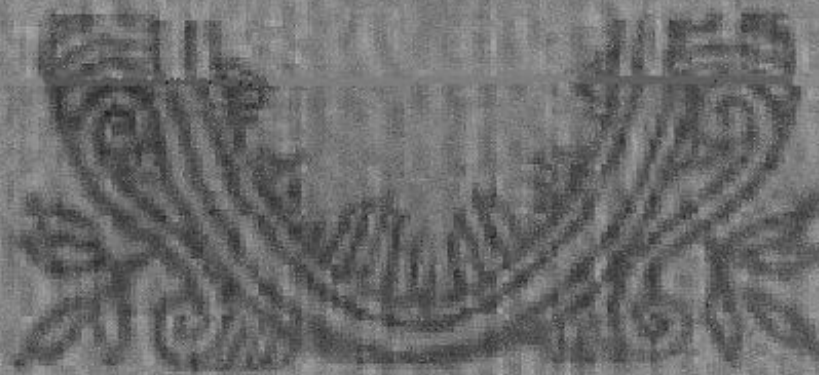


Het kastje van oma
Vestdijk, Simon



Opstellen over muziek, Bezige By, Amsterdam, 1958

Bach's cantates (een onderzoek)

In *XYZ der Muziek* maakt Casper Höweler de opmerking, dat Bach's kerkcantates te weinig worden uitgevoerd, en hij ziet hier een taak voor de radio. Vooropgesteld zij, dat uitvoering, laat ons zeggen van een twintigtal cantates per jaar op een totaal van 199 nòg niet veel is; terwijl het bovendien bepaalde moeilijkheden met zich zou kunnen brengen in verband met hun liturgische betekenis. Bach schreef vijf jaargangen van deze soort vocale werken, telkens voor alle zon- en feestdagen, – er moeten er dus 100 verloren zijn gegaan, – en laat men nu de uitvoering van sommige cantates met hun 'eigen' dagen samenvallen, waarvoor toch wel iets te zeggen zou zijn, dan is het alleen maar consequent om dit iedere week te doen. En dat zie ik nog niet gebeuren.

Voorlopig schijnt men dus aangewezen te zijn op een ingrijpende selectie. Inderdaad ligt het voor de hand bij wijze van minimum de beste cantates regelmatig aan de vergetelheid te ontrukken. Daarbij mag men van de veronderstelling uitgaan, dat Bach bij het schrijven ervan onmogelijk altijd even geïnspireerd geweest kan zijn. Reeds de composities die tot kleinere groepen behoren, zoals de Brandenburgse Concerten of de Suites voor orkest, vertonen deelsgewijs beoordeeld meer of minder sterk uitgesproken toppen en inzinkingen. Hoeveel te meer moet dit dan wel gelden voor de zoveel talrijker cantates, waarbij de tijd soms drong, zodat een beroep op de routine van de meester werd gedaan.

Het beginsel lijkt gezond, maar ik geloof niet, dat men er heel ver mee komt. Het hele begrip 'de beste cantates van Bach' deugt namelijk niet. Men behoort te spreken van 'de beste aria's en koren uit de cantates van Bach', want de waardeverschillen binnen de grenzen van één cantate zijn vaak aanzienlijk, en het is niet gemakkelijk een cantate aan te wijzen, die, de koralen, recitatieven en arioso's nu maar buiten beschouwing gelaten, zich van het begin tot het eind op hetzelfde hoge niveau beweegt. Dat wil zeggen:

het is natuurlijk altijd het niveau van Bach (op enkele jeugdwerken en twijfelachtige werken na); maar wij zoeken nu naar criteria voor een, praktisch blijkbaar gewenste, schifting. In het geliefde Jauchzet Gott in allen Landen valt de middelste sopraanaria in het niet bij de eerste en de laatste (eigenlijk laatste twee: koraal en Alleluia). Nu maakt dit voor liturgisch gebruik geen verschil, en de profane luisteraar in concertzaal of huiskamer zal zulk een inzinking in het midden als een welkome ontspanning kunnen ondergaan van zijn muzikale emoties. Maar aan het verschijnsel zelf valt niet te tornen. Het heeft haast de schijn alsof Bach, die zijn gelukkigste invallen tenslotte niet aan de lopende band produceerde, uit overwegingen van economie een onveranderlijk hoog niveau in één cantate – zoals b.v. in het 2e Brandenburgse Concert of de 2e en 3e Suite voor orkest – met een zijblik op de tientallen cantates, die hem dat jaar nog te wachten stonden, liever vermeed. Hij moest het een beetje verdelen.

Mag men in de gegevens van uitvoeringspraktijk en discografie enig vertrouwen stellen? Eerlijk gezegd doe ik dit niet meer, sinds ik weet, dat verscheidene cantates, waarin op zijn minst één sublieme aria voorkomt, door afwezigheid plegen te schitteren. Ook het omgekeerde merkt men herhaaldelijk op: uitvoering of opname van cantates zonder zo'n aria. Intussen mag men niet decreteren: de 'beste' cantates zijn die, waarin de meeste 'beste' aria's (en koren) voorkomen, want tussen de 'beste' bestaan ook weer verschillen, die voor die tussen de 'beste' en de 'minder goede' niet hoeven onder te doen. Vooral bij de aria's is het, dat deze differenties soms astronomische getallen aanwijzen; de koren, door hun polyfone constructie in mindere mate afhankelijk van de melodische ingeving, vertonen onderling een veel gelijkmatiger peil, – eenzelfde verschijnsel als men b.v. in de Suites voor orkest waarneemt bij de Ouvertures.

De tegenwoordig gevolgde methode van schijnbaar lukraak kiezen, waarbij allerlei overwegingen betreffende beschikbare partituren, solisten, koren etc. een rol spelen, zal dus niet zo ge-

makkelijk te verbeteren zijn. Desondanks zal men, en al was het maar voor zichzelf, wel eens iets meer over die toppen, die sublieme aria's en koren, te weten willen komen, en het is altijd een ideaal van mij geweest de diverse jaargangen helemaal door te nemen. Of de resultaten van dit massale onderzoek, mits gecontroleerd door anderen, ook bruikbaar zijn voor de uitvoeringspraktijk, zowel wat gehele cantates als afzonderlijke nummers betreft (zoals men dat vroeger wel voor sommige koren heeft voorgesteld), laat ik in het midden.

Door de medewerking van de Openbare Leeszaal en Bibliotheek te Amsterdam is het bedoelde ideaal tenslotte in vervulling kunnen gaan. Bij zo tegelijk zond men mij de pianouittreksels – een enkele maal de partituren – toe van de 199 kerkelijke cantates. Afgezien werd van de wereldlijke cantates en van twee van de drie zg. oratoria. De pianouittreksels werden geheel doorgespeeld, waarbij ik mij door volgen of meespelen tevens een denkbeeld vormde van de zangpartij. Door middel van cijfers noteerde ik mijn waardeoordeel over de koren (w.o. ook de gefigureerde of gefugeerde koralen) en orkestrale inleidingen enerzijds, de aria's, duetten en terzetten anderzijds. De recitatieven, arioso's en eenvoudig meerstemmige koralen liet ik buiten beschouwing, al nam ik hier wel kennis van. Om bovenvermelde redenen (gelijkmatiger peil van de koren) kon ik bij de eerste groep met twee cijfers (3 en 4) volstaan, daar waar ik voor de tweede groep, de aria's etc., vier cijfers gewenst achtte (1, 2, 3, 4). In de praktijk bleek, dat het cijfer 1 mij moeilijk uit de pen wilde, – op zichzelf onredelijk genoeg, want het betekende niet, dat de desbetreffende aria 'slecht' of 'zwak' was, maar alleen dat zij minder hoog getaxeerd werd dan de andere, – en dat de behoefte om het cijfer 4, dat de 'beste' aria's representeerde, fijner te nuanceren bepaald onweersstaanbaar was, zodat ik van het begin af aan werkte met 4, 4+, 4++, 4++!, en zo meer. Daarom voegde ik een nieuwe, samenvattende categorie 4+ voor het 'allerbeste' toe, die ik toen ook maar op de koren heb toegepast, zodat ook daar de te geven cijfers met één werden vermeerderd. Voor

de koren had ik dus drie categoriën, voor de aria's vijf. In een 30- of 40-tal gevallen heb ik aan de hand van plaat en radio controle uitgeoefend, waarbij uiteraard wel eens een 1 in een 2, of een 4 in een 3 werd veranderd, zonder dat dit op het globale resultaat veel invloed had.

Een systematische waardekritiek als hier beproefd komt neer op een indeling, zoal niet van de cantates, dan toch van de afzonderlijke nummers, die algemeen beschouwd volledig recht van bestaan heeft naast de gebruikelijke indelingen of gezichtspunten ter beschrijving, als daar zijn: de chronologie (niet altijd door te voeren), de bekende nummering van de Bachgesellschaft (vrij onsystematisch tot stand gekomen), de liturgische bestemming, de instrumentatie, de bezetting en de bouw (solocantates, koraalcantates, vrije koorcantates, etc.), de poëtische waarde in verband met de tekst, de toonsymboliek, en wat dies meer zij. Dit alles heb ik bij mijn overwegingen zoveel mogelijk buiten beschouwing gelaten. Hoewel een verband met de muzikale waarde natuurlijk wel eens geconstrueerd kan worden, hield ik mij bij mijn beoordeling verre van alle extramuzikale factoren. Voorts gaf ik vroege en late cantates evenveel kans (de vroege volgen de tekst te zeer op de voet en zijn daarom minder gedegen van vorm, maar bevatten anderzijds vaak kostelijke ingevingen), hield geen rekening met het feit (volgens anderen de fabel), dat de Bachgesellschaft begon met de 'beste' cantates te nummeren, en liet mij nergens beïnvloeden door een ideëel-expressief of illustratief verband met de tekst. Wanneer in mijn notities gegevens voorkomen in de trant van 'interessante modulatie of chromatiek' bij tekstwendingen als 'Tod', 'zagen', 'und schau ihm sehnlich nach', etc., dan heeft dit uitsluitend betrekking op het muzikale, niet op het beeldende als zodanig.

Door het tijdrovende der werkzaamheden kan men in de verleiding komen om van de aria's alleen de orkestinleiding (ritornel) door te spelen. Ofschoon men daardoor meestal wel voldoende inzicht verkrijgt in het muzikaal niveau van de aria als geheel, kan

in sommige gevallen dit niveau in meerdere of mindere mate nog beïnvloed worden door: de verdere uitwerking in het hoofddeel, het middendeel (dat in waarde sterk kan afwijken, niet zelden, zoals reeds van verschillende zijden is opgemerkt, in negatieve zin), de zangpartij uiteraard (die bovendien in bepaalde gevallen in het geheel niet uit het ritornel kan worden afgeleid, b.v. de sopraan-aria uit cantate 68), en tenslotte door allerlei niet te voorspellen details, die het eindoordeel, hoe globaal dit ook blijven moet, ingrijpend kunnen wijzigen. Soms zijn de beginmaten prachtig, terwijl de rest afvalt (tenoraria 98). In het duet van 36 komt zes maten voor het slot opeens een buitengewoon mooie harmonische wending voor.

Zo zouden er veel meer voorbeelden te geven zijn. Het is dus wel zaak alles van het begin tot het eind door te spelen, zelfs de koren, waarvan de structuur dergelijke verrassingen niet in de hand werkt. Zoals gezegd, heb ik de recitatieven en arioso's van deelneming uitgesloten. Een enkele maal speelt mij dit, want dan bleek het arioso mooier te zijn dan de bijbehorende aria (altaria 72, tenoraria 184), en één maal was er zelfs een recitatief, dat een duet overtrof (recitatief sopraan, duet sopraan-alt in 15, een der allervroegste cantates). Maar wanneer men bij een dergelijk onderzoek niet consequent te werk gaat, kan men er beter niet aan beginnen, niet omdat kleine afwijkingen als hier bedoeld zoveel kwaad zouden stichten, maar omdat men er dan op den duur ook toe zou kunnen komen zakelijke resultaten te flatteren, ongewenste uitkomsten te verzwijgen, en zo meer.

Bij stelselmatig doorgevoerde waardeschattingen met betrekking tot een zeer groot aantal composities, die voor de beoordelaar gedeeltelijk nieuw zijn, komt het erop aan zijn maatstaven zuiver te houden, opdat men een redelijke kans heeft, indien dan al niet op 'het' juiste oordeel, dan toch op zijn eigen juist oordeel. Door vermoeidheid, verveling, afleiding, tal van imponderabilia, wordt dit oordeel misvormd. Men dient deze factoren daarom zoveel mogelijk te bestrijden, b.v. door niet al te lang achtereen cantates te

spelen en zo nodig protesten van huisgenoten als gevaarsignaal te benutten. Een en ander werd bij mij tegengewerkt door mijn enthousiasme voor dit soort onderzoekingen, en door mijn nieuwsgierigheid. Verveelde ik mij dan toch, dan nam ik aan, dat dit aan de muziek lag, en door een mooie aria of een paar boeiende maten even later werd dan meestal ook wel het bewijs geleverd, dat dit inderdaad het geval was. Weg alle verveling. Ik geloof dan ook, dat, moest ik onder andere omstandigheden dit onderzoek herhalen, het resultaat in grote trekken hetzelfde zou zijn. Inzonderheid geldt dit voor de nummers met hoge cijfers, waaraan, zoals uit mijn aantekeningen blijkt, doorgaans veel aandacht werd besteed. Of een laag getaxeerde aria voor een 2 dan wel voor een 1 in aanmerking kwam, leek mij daarentegen van minder gewicht.

Mede in verband met de plaatsruimte publiceert ik hier alleen de hoge cijfers, d.w.z. van de aria's etc. die met 4+ en 4, en van de koren etc. die met 4+. Bij de gevallen met 4+ geef ik meestal een korte commentaar. In mijn aantekeningen worden verschillende muzikale elementen genoemd, voor zover zij tot de oordeelsvorming bijdroegen. Daarbij blijkt in menig geval de melodische waarde de doorslag te hebben gegeven. Verder zijn er notities over: harmonie (mooie modulaties, boeiende dissonanten, orgelpuntwerking, e.t.q.), ritme (beweging, monotoon of boeiend ritme, polyritmiek, etc.), polyfonie (vooral, maar lang niet uitsluitend, bij de koren), opbouw van de thematiek, boeiende periodisering, mooie sequenzen, waarde der figuraties, klank (vooral bij de koren, die in dit opzicht veel muzikaal voorstellingsvermogen vergen), kwaliteiten van de zangpartij, dialoogkarakter, en nog veel meer. Aan 'uitspringende' passages of maten werd de nodige aandacht besteed. Natuurlijk kan dit niet allemaal gepubliceerd worden. Deze notities dragen trouwens een volstrekt ongeordend, want spontaan karakter: ik schreef op wat mij in een bepaald stuk trof, zonder met alle geweld ook andere gezichtspunten tot hun recht te willen laten komen.

De cantates geef ik aan met het nummer van de Bachgesellschaft, met tussen haakjes: koor (dit kan bij de eerste reeks gegevens uiteraard weggelaten worden), eventueel: 1e of 2e of slotkoor, sinfonia; en de aria's etc. geef ik aan met: bas, alt, duet, terzet, 1e bas, 2e alt, 2e duet, etc. (Op de knieën smeek ik mijn critici, niet in hun kranten te zetten, dat ik in de cantates van Bach 'eerste en tweede sopranen' laat optreden). Toonsoort, maatsoort en instrumentatie zijn niet opgegeven, evenmin titels (beginregels) en liturgische bestemming. Van de aria's met 4+, die in mijn notities van 4++, 4+! en dgl. waren voorzien, laat ik, om enige schakering aan te brengen, de nummers cursief zetten. Tenslotte zij nog vermeld, dat ik aan de middendelen van de capo-aria's zelden een beslissende betekenis toekende. Stond voor het hoofddeel mijn oordeel vast, dan liet ik mij niet graag meer storen door overwegingen het middendeel betreffende, vooral wanneer die een ongunstige invloed zouden hebben uitgeoefend. Geheel juist is dit natuurlijk niet; maar men kan in die gevallen het gegeven cijfer alleen voor het hoofddeel laten gelden.

KOREN MET 4+

2 (harmonisch interessant, ernstige sfeer, lijkt wat op slotfuga van *Die Kunst der Fuge*), 3 (prachtig, vooral door tegenstem in de soloviolen), 8 (moet door de klank betoverend zijn), 9 (buitengewoon, vooral door de contrapuntische behandeling), 12 (zelfde basso ostinato als in het Crucifixus uit de Hohe Messe en in het koor van cantate 78, ergens in het midden opvallende voorhoudingen), 19, 21 (slotkoor: een geweldige uitbarsting, volstrekt onvergelykelyk, zij het ook zonder eigenlijke ontwikkeling, zodat het door veel horen iets van zijn fascinatie zou kunnen verliezen), 28 (geweldig, chromatiek ergens in het midden, orgelpunt aan het slot), 41 (vooral door de aardige fanfarefiguren, ergens een interessante modulatie van f dur naar a moll), 48 (onovertroffen polyfonie, ook melodisch mooi), 49 (sinfonia, o.a. mooie sequen-

zen), 52 (sinfonia, identiek aan het openingsdeel van het 1e Brandenburgse Concert, vooral ook harmonisch interessant: door liggen blijvende akkoorden ontstaan noneakkoorden en andere vijfklinken), 77 (contrapuntisch en harmonisch buitengewoon, orgelpuntwerking), 78 (zie 12), 79 (prachtige koorfuga, vooral ook ritmisch), 80 (een van de monumentaalste koraalkoren, canonische techniek), 96 (welluidend), 99 (vooral in harmonisch opzicht prachtige maten), 101 (polyfonie, zeer verheven), 104 (fugato, van grote bekoring), 110 (superieur, type Französische Overture, en identiek aan Overture uit 4e Suite voor orkest), 113 (mooi, maar heeft zijn hoog cijfer voornamelijk te danken aan de werking van de tert in de 9e en 11e maat), 140 (2e koor: koraal in tenoren met beroemde strijkersbegeleiding: prachtige melodie, ook prachtig geharmoniseerd (voorhoudingen), niet het minst ook door de dissonante wrijvingen met de cantus firmus, vooral in de 2e maat), 146 (sinfonia, identiek aan het 1e deel van het Pianoconcert in d moll, en als zodanig boven alle kritiek verheven), 146 (koor, identiek aan het 2e deel van het genoemde concert), 147 (1e koor, mooie fuga), 147 (2e koor, beroemde koraalbewerking met triolen), 150 (slotkoor, gebouwd op de chaconne, die Brahms voor de Finale van zijn 4e Symfonie gebruikte, imposant), 156 (sinfonia), 179 (geweldige fuga van hoogst interessante bouw, comes de omkering van het thema, in contrasubject chromatiek, verderop nog een tweede thema, dat achtereenvolgens in g dur, d dur, a moll en e moll wordt gebracht en dan al spoedig gecombineerd wordt met het eerste, alles prachtig van stuwkracht), 180 (moet betoverend klinken door figuren afwisselend in fluiten en hobo's), 190 (groots en enthousiast), 192 (slotkoor, mooie melodie, lijkt daardoor dadelijk op een aria, die dan zeker een 4+ zou krijgen), 193 (geweldig, vooral door fanfarefiguren in de trompetten, overigens heeft men deze cantate gedeeltelijk moeten reconstrueren), 198 (1e koor, vooral door verschillend ritme in koor en orkest), 198 (slotkoor, melodisch opvallend, prachtige maten: 18 en 20).

6 (alt, prachtige melodie, vooral bij de octaafsprong naar boven), 9 (duet, mooie sequenzen, canonisch behandeld, buitengewoon), 20 (duet, contrapunt met uiterst subtiele dissonante wrijvingen), 21 (1e tenor, melodisch buitengewoon), 33 (alt, harmonisch mooi, waarover zich vooral laat oordelen wanneer men de bassen laat liggen), 34 (alt, vooral ook weer harmonisch: liggende tonica, noneakkoord, etc.), 42 (alt, prachtig van stemming, zeer wijdingsvol, middendeel wat minder), 42 (duet, harmonisch fascinerend), 43 (alt, ritmisch boeiend, tertsensprong naar beneden, in middendeel goede modulaties, en bij 'und schau ihm sehnlich nach' in zangstem stijgende chromatiek), 45 (alt, prachtig, elegante figuraties, het allermooiste is misschien nog het middendeel in majeur), 51 (1e sopraan, schitterend, ook harmonisch), 51 (koraal van sopraan, enorm effect van tegenstelling tussen koraalmelodie en figuren in de bas, later trompet), 54 (1e alt, harmonisch een juweel: orgelpunt op de tonica, allerlei voorhoudingen, melodie van de zangpartij heel mooi), 56 (1e bas, ook harmonisch buitengewoon, keten van 'Scufzer'-motieven, treffend gedeelte waar de zangpartij zich in triolen beweegt), 61 (tenor), 61 (sopraan, fascinerende melodie, die harmonisch zeer beweeglijk is en in een bestek van zes maten g dur, d dur, c dur en f dur beroert), 68 (sopraan, door frisheid betoverende melodie), 69 (bas, uiterst imposant thema in gepunteerd ritme), 75 (tenor, mooie polyfonie, en ook harmonisch prominent), 78 (duet, een van de bekoorlijkste stukken die Bach schreef, harmonisch beweeglijk: tonica-dominant-subdominant; tweestemmigheid met prachtige voorhoudingskwarten, -kwinten, -secunden, ook kleine secunden; ontroerend het losstaand motief 'O Jesu, o Meister', sexten- of tertsensgangen, alles zeldzaam welluidend, geestig en aangrijpend; ook middendeel buitengewoon, vooral waar het 16-en motief even opduikt in de stemmen, en later nog eens in de doorlopende 16-en met triller; maat 15 mooi akkoord f bes es g c), 80 (2e duet, melodisch niet zo

opvallend, maar door figuraties hier en daar harmonisch zeldzaam suggestief, o.a. maat 24-38, waar iedere frase met tonica en dominant tegelijk begint, aan het slot van het middendeel interessante chromatiek op de woorden 'Wenn es den Tod erlegt', 82 (1e bas, prachtige aria, die echter door de volgende nog overtroffen wordt), 82 (2e bas, melodisch en harmonisch zeer waardevol, daarbij zeer ontroerend), 87 (alt, bijzonder mooi, 'Seufzer'-motief, ook harmonisch opmerkelijk: modulatie van g moll naar f moll, subtiële dissonanten door stijgende begeleidingsfiguur), 96 (tenor, prominent door melodie en polyfone behandeling), 97 (bas, vooral door de ongelooflijke, haast Chopin-achtige maten 43-45), 97 (duet, ook dit is sterk romantisch, daarbij schitterende polyfonie: imitatie), 100 (alt, buitengewoon mooie melodie), 104 (bas, een van de ontroerendste melodieuze, ook harmonisch), 105 (sopraan, prachtige aria, ook sterk ontroerend), 106 (1e alt, sfeervol, goede dialoog tussen stem en begeleiding), 115 (sopraan, subtiële tweestemmigheid, waarbij telkens in sequenzen noneakkoorden van verschillende soort ontstaan, buitengewoon mooi), 117 (alt, een van de allermooiste aria's, nobele en ontroerende melodie in gepunteerd ritme en triolen, grote lijn bewonderenswaardig, met onvergetelijke climax, ook slot buitengewoon: wending naar de subdominant!), 120 (alt, harmonisch opmerkelijk: orgelpunt tonica, veel modulaties naar de subdominant, zangstem misschien wat erg 'versierd'), 154 (alt, ook harmonisch buitengewoon, doordat bas wisselt tussen al dan niet verlaagde leidtoon, slot prachtige climax met verminderd septimeakkoord), 156 (duet, met cantus firmus in de sopraan, sublieme polyfonie, met repeteernoten, sequenzen, en een prachtig thema), 168 (duet, ook polyfoon aantrekkelijk, werking van 32-figuur, zeer kunstig en ontroerend stuk), 170 (1e alt, melodisch, harmonisch en figuratief superieur), 170 (3e alt, uiterst fascinerend, zowel door de geestige figuraties als door de modulatie in het begin van d dur naar dominant-septimeakkoord van a dur, waardoor de zangeres met de tritonus moet inzetten), 175 (tenor, goed thema, in buitengewoon vrije polyfonie

in c dur, die soms haast tot pandiatoniek toegaat), 199 (2e sopraan, begin doet even aan Händel denken, daarna mooie modulatie naar de mediant, als melodie zijn de eerste zes maten onovertroffen; deze cantate, *Mein Herze schwimmt im Blute*, is in 1911 gevonden, zodat zij in oude nummeringen ontbreekt).

ARIA'S MET 4

6 (tenor), 10 (bas), 10 (duet), 13 (bas), 16 (tenor), 20 (tenor), 27 (alt), 30 (alt), 31 (tenor), 31 (sopraan), 32 (duet), 35 (2e alt), 41 (tenor), 46 (alt), 49 (bas), 49 (sopraan), 52 (2e sopraan), 56 (2e bas), 74 (sopraan), 82 (3e bas), 84 (1e sopraan), 86 (bas), 94 (sopraan), 95 (sopraan), 97 (tenor), 97 (alt), 100 (duet), 102 (alt), 109 (tenor), 114 (alt), 116 (terzet), 117 (bas), 122 (bas), 123 (tenor), 123 (bas), 125 (alt), 127 (sopraan), 128 (duet), 131 (2e duet), 132 (bas), 135 (tenor), 137 (tenor), 144 (alt), 144 (sopraan), 146 (alt), 146 (sopraan), 146 (duet), 149 (duet), 151 (alt), 152 (sopraan), 153 (alt), 154 (duet), 157 (tenor), 162 (bas), 162 (duet), 169 (2e alt), 170 (2e alt), 174 (alt), 174 (bas), 175 (1e alt), 177 (alt), 185 (duet), 187 (alt), 188 (tenor), 190 (alt), 190 (duet), 191 (duet), 194 (sopraan), 194 (duet), 195 (bas), 196 (duet), 197 (bas), 198 (alt), 198 (tenor).

Na afloop bleek mij, dat van de 41 aria's etc. met 4 + niet minder dan 15 aan de altstem zijn toevertrouwd; de rest is ongeveer gelijkmatig verdeeld over de drie andere stemmen en de duetten. Een voorkeur mijnerzijds voor de alt is onaannemelijk, en wat Bach betreft zullen hier wel niet gemakkelijk historische argumenten voor te vinden zijn; dan nog eerder argumenten in het emotionele vlak. Ook bij de aria's met 4 bestond, zij het veel minder sterk uitgesproken, het bedoelde overwicht: 20 altaria's van de 74, de rest weer gelijkmatig verdeeld.

Vervolgens trok de aandacht het probleem van de waardevermindering van de cantates al naar gelang de nummering van de Bachgesellschaft voortschrijdt, iets dat door Woldemar Voigt, naar het schijnt op goede gronden, wordt aangenomen, door

Leonhard Wolff daarentegen sterk betwijfeld. Van de koren tot en met no. 100 behaalden er 18 een 4+, van die boven no. 100 eveneens 18. Anders is het gesteld met de aria's. Van de 41 met 4+ waren er slechts 14 boven no. 100. Neemt men echter de aria's met 4 erbij, dan herstelt zich het evenwicht: 47 boven no. 100, 27 er beneden. Opgeteld bij de cijfers voor aria's met 4+ geeft dit 61 boven no. 100, 54 er beneden, dat is dus geen noemenswaard verschil. Het lijkt er dus op, dat het verschil tussen eerste en tweede helft van de reeks van 199 cantates pas aan de dag treedt bij een iets strenger beoordeling, maar bij een meer globaal onderzoek (wanneer men b.v. met drie categorieën zou werken in plaats van met vijf) verwaarloosd kan worden.

Of er een correlatief verband bestaat tussen hoog gewaardeerde koren en laag gewaardeerde aria's uit dezelfde cantates en omgekeerd, heb ik niet nagegaan. Voor een betrouwbare berekening is het moeilijk een geschikt criterium te vinden, en op bewijzende getallen mag men toch niet hopen. Het probleem is trouwens praktisch van weinig gewicht; alleen zou een positieve beantwoording – zo ook die van de vraag aangaande een veel voorkomende combinatie van 'sterke' en 'zwakke' aria's – een argument kunnen inhouden voor wat ik in de aanvang van dit artikel opmerkte over een mogelijke economie bij de samenstelling van een cantate. Dat deze factor, indien hij al bestaat, rechtstreeks tegengewerkt werd door Bach's inspiratie, die zich meestal toch wel over meer dan één of twee nummers van een cantate zal hebben uitgestrekt, heeft geen betoog.

Iets belangrijker is de positie van de allerbeste aria's, dus die met 4+, vergeleken met het totaal aantal aria's. Dit laatste mag men schatten op 2 à 3 per cantate, d.i. dus tezamen, ruw berekend, 500 aria's (resp. duetten en terzetten). Daarvan maken 41 aria's ongeveer 8% uit. De vraag stelt zich nu, of in andere onderdelen van Bach's oeuvre dit percentage – het percentage dus van het uitnemendste – even hoog is, dan wel hoger, of lager. Door beredenering, en ook wel op grond van een algemene indruk, mogen wij

aannemen, dat het hoger is, want de cantates vormen tezamen wel het meest imponerende dat ooit in één en hetzelfde genre geschreven werd, maar door allerlei omstandigheden kon een onaantastbaar hoog peil moeilijker gehandhaafd blijven dan elders. Daarbij zal men ter vergelijking een homogene groep composities moeten nemen, waarvan het aantal niet al te zeer bij dat der cantates achterblijft. De Suites voor orkest, de Concerten, lijken b.v. weinig geschikt. Nu bevind ik mij in de gunstige positie, dat de gegevens van het tweede onderzoek betreffende *Das Wohltemperierte Klavier* achterin *Het Eerste en het Laatste* rechtstreeks voor het doel te benutten zijn, hetgeen bovendien het voordeel oplevert, dat dit onderzoek veel eerder heeft plaats gehad, zodat een tendentieuze beïnvloeding door de resultaten van het cantate-onderzoek – waar ik toen nog niet aan dacht – buitengesloten is. Of niet rechtstreeks te benutten, er moet eerst nog omgewerkt worden. Bij de waardeschatting van de preludiën en fuga's uit *Das Wohltemperierte Klavier* maakte ik gebruik van cijfers van 1 tot en met 8, terwijl in het cantate-onderzoek slechts 5 cijfers gebruikt werden: 1, 2, 3, 4 en 4+. In het W.T.K.-materiaal komen 14 achten voor, d.i. berekend over 96 gevallen 14,5%. Dit mogen wij echter niet zonder meer vergelijken met de 8% van het cantate-onderzoek, aangezien hier vijf categorieën staan tegenover dáar acht. Deze 8% moet dus met $\frac{5}{8}$ vermenigvuldigd worden, hetgeen 5% oplevert. Dat is beduidend minder dan 14,5%. Hoewel deze berekening een ruw benaderend karakter draagt, en bovendien – het zij nog eens herhaald – op strikt persoonlijke gegevens betrekking heeft, geloof ik wel, dat de verhouding 14,5:5 niet al te ver afligt van wat men zich onder het verschil in gemiddeld niveau in dit geval zal willen voorstellen.

In het begin van dit opstel schreef ik, dat het begrip 'beste cantate' bij Bach een onding is, en dat er nauwelijks cantates voorkomen, die zich van het begin tot het eind op hetzelfde hoge niveau handhaven. Natuurlijk kan men de cijfers voor één cantate met elkaar combineren; en dan blijkt, dat er weliswaar geen cantates

zijn met 4 + voor alle samenstellende nummers, maar wel die dit maximum aardig dicht benaderen. Welke dáarvan nu weer de 'beste' zijn, blijkt niet zo gemakkelijk uit te maken, aangezien wij dan b.v. voor een vergelijking komen te staan tussen een cantate met drie maal 4 + en één 2 en een cantate met vijf maal 4; terwijl er bovendien nog 4en kunnen zijn, die blijkens de aantekeningen, niet van ganser harte gegeven werden. Het punt is niet erg belangrijk; maar voor lezers, die nu misschien naar die 'beste' cantates nieuwsgierig zijn geworden, geef ik nog een lijstje van cantates, waarin op zijn minst twee maal 4 + voorkomt (voor aria of koor, om het even): 21, 42, 51, 61, 78, 80, 82, 96, 97, 104, 146, 147, 156, 170, 198. Het kan gebeuren, dat men al deze 'beste' cantates nog cadeau geeft voor een met drie enen, maar met één 4 + waar men buitengewoon op gesteld is, en die men graag met een 4 met vijf plussen en een aantal uitroeptekens had willen honoreren.

Voor en tijdens het onderzoek heb ik er mij voor gewacht literatuur over de cantates te raadplegen, aangezien daar, bij wijze van onbedoelde aanslag op mijn onbevangenheid, wel eens waardebepalingen in zouden kunnen voorkomen. Na afloop kwam dit bezwaar te vervallen, en het leek mij curieus deze waardebepalingen eens te vergelijken met de mijne. Daartoe koos ik *Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten* van Leonhard Wolff, dat wat verouderd is (1913), maar waarin alle cantates in het kort behandeld worden, met bijna in de helft van de gevallen op zijn minst een aanduiding welke van de nummers uit een en dezelfde cantate de schrijver het hoogst stelt. Afgezien nog van leeftijds- en milieuverschillen, was een overeenstemming met mijn uitkomsten a priori niet erg waarschijnlijk, aangezien Wolff deze muziek vooral van het standpunt van de uitvoeringspraktijk benadert, aan het poëtische, in verband met de tekst, nogal wat betekenis hecht, en een bepaald ziekelijke afkeer van 'coloratuur' aan de dag legt. Voor het overige maken zijn gegevens een degelijke indruk. Om de kans op resultaat zo groot mogelijk te maken besloot ik na te gaan wat hij over mijn aria's met 4 + te vertellen had. Over het

algemeen moet men in dergelijke boeken op vrij ongenueanceerde loftuitingen verdacht zijn, en het was mij al opgevallen, dat hij sommige van mijn tweeën en enen zo 'wundervoll' vond als ik ze óók best had willen vinden. Maar in 24 gevallen waren er toch aanwijzingen, die zich tot een vergelijking met mijn 4+-gevallen leenden, in zover met zekerheid kon worden vastgesteld, dat de schrijver een bepaalde aria beter dan wel minder goed vond dan de andere aria's (en eventueel duet of terzet) uit dezelfde cantate. Overeenstemming kwam 18 maal voor, geen overeenstemming 6 maal. Statistisch gesproken zijn deze cijfers waardeloos, maar, bescheiden als het mag zijn, ben ik met dit resultaat toch niet ontevreden. Het duidt erop, dat mijn subjectief oordeel niet alleen aanspraak mag maken op objectiviteit in de zin van zuiverheid en onveranderlijkheid van eigen oordeel, maar ook in de zin van een zekere overeenstemming met het oordeel van een willekeurige persoon.