

nog intiem en persoonlijk.

Dat verandert met de vierde en laatste aria (6) waarin de bas, bijgestaan door de koninklijke trompet de openbaarheid vraagt (*Wacht auf!*) met zijn lofzang in te stemmen. We krijgen wat we van de combinatie bas + trompet kunnen verwachten: een heroïsche *bravura* aria die ons bijv. herinnert aan het *Großer Herr und starker König* in het eerste deel van het latere (1734) Weihnachtsoratorium, voor dezelfde combinatie. De toonsoort (D-groot) en thematiek wordt bepaald door de fanfares en drieklankbrekingen die kenmerkend zijn voor de beperkte notenvoorraad van de natuurtrompet, zelfs indien bespeeld door de fabuleuze senior-*Stadtpeifer* Gotfried Reiche. De strijkers, gesecondeerd door de drie hobo's (waarvan één *da caccia*, een althobo) begeleiden met het gewenste *Freudenlied*, in snelle zestienden Het inleidend instrumentaal ritornel van 12 maten wordt direct ongewijzigd herhaald met de partij van de baszanger daarin ingebouwd, en ook aan het slot van deze da-capo aria zullen we deze twee passages, in omgekeerde volgorde weer terughoren. Omlijst door korte citaten uit het ritornel vraagt het middendeel expliciet aandacht voor de rol van *Saiten* (snaren) en derhalve zwijgen hier hobo's.

Ten slotte (7) klinkt, plaatsvervangend voor de aanwezige kerkelijke gemeente, het vijfde en laatste couplet van Kaspar Fürgers *Wir Christenleut habn jetzund Freud*, een lied uit 1592 dat Bach ook gebruikt in het Weihnachtsoratorium (BWV 248III, nr.35) *Seid froh dieweil*. Zoals gebruikelijk versterken de instrumenten de koorstemmen, maar natuurtrompetten kunnen daarbij geen rol spelen.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/110.html>

J. S. BACH: *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110)

Bach componeerde zijn cantate 110 voor Eerste Kerstdag 1725, het begin van zijn derde kerstperiode in Leipzig. De cantate zal gewoontegetrouw 's morgens in de Nicolaikerk zijn uitgevoerd en 's middags tijdens het vesper in de Thomaskirche. En de volgende dag zou het, maar nu met BWV 8, precies andersom gaan.

Voor een aantal cantates die Bach in deze periode schrijft ontleent hij de tekst aan de bundel *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* van de Darmstadter hofpoëet Georg Christian Lehms (1684–1717) waarover Bach ook al in Weimar kon beschikken. Lehms was destijds nog niet aan de 'moderne' cantate gewend en schrijft bijvoorbeeld nog geen vrij gedichte recitatieteksten. Zijn libretto voor BWV 110 is gebouwd op een afwisseling van bijbelteksten en vrije poëzie. Opmerkelijk is dat de eerste twee bijbelcitaten uit het oude testament stammen, dus weliswaar tot vreugde en dankbaarheid oproepen maar voor andere gebeurtenissen dan de geboorte van Christus die met Kerstmis wordt gevierd.

Zoals gebruikelijk op de grote feestdagen is de instrumentale bezetting Bachs maximale: naast strijkers en continuo twee traverso's, drie hobo's, drie trompetten en pauken, en een fagot. En bij een latere heruitvoering bleek Bach zelfs te kunnen beschikken over ripienisten, steun- of tutti-zangers die in enkele geselecteerde passages de concertisten versterken die normaliter alle vocale partijen voor hun rekening nemen, een onderscheiding die in moderne partituren met "solo/tutti" wordt aangeduid.

Uiteraard bestaat het grootste deel van de cantate uit jubelende dankzegging en lofprijzing in majeur toonsoorten. Alleen de centrale aria (4) schenkt in fis-klein aandacht aan 's mensen verdorvenheid die de komst van Gods Zoon noodzakelijk maakte.

De tekst van het openingskoor (1) is een bewerking van de verzen 2 en 3 van Psalm 126, een danklied voor de bevrijding van de joden uit de Babylonische ballingschap. Als muzikale vorm kiest Bach de door Lully ontworpen plechtige Franse ouverture, waarop de Zonnekoning Lodewijk XIV bij ceremoniële gelegenheden placht binnen te schrijden, en die Bach hier (evenals bijv. in BWV 61, Nun komm, der Heiden Heiland) gebruikt als symbool voor het koningschap van Christus. Een drie-delige vorm: langzaam (*Grave*) - snel fugatisch - herhaling van het *Grave*.

De muziek is een bewerking van het eerste deel van Bachs Vierde Orkestsuite BWV 1069, een louter instrumentaal stuk derhalve dat Bach tot een koor bewerkt door vocale stemmen toe te voegen ('koorinbouw') aan het fugatisch middendeel. (Correcties in de trompetpartijen suggereren dat deze bewerking in feite is gebaseerd op een ouder, uit Köthen stammend stuk zonder trompetten, zodat de uiteindelijke BWV 1069/1 eigenlijk een 'verarmde bewerking' van dit koor vormt!) Ook de twee traverso's, die hier *colla parte* spelen met de twee hobo's, ontbreken in de orkestsuite. Het plechtige *Grave*, in langzame vierkwartsmaat met zijn stralende trompetten en het bekende gepuncteerde ritme (pa-dam / pa-dam) gaat na 23 maten plotseling over in

een snelle driekwartsmaat (Allegro), met in triolen verdeelde kwartnoten en daarop gebaseerde, veel minder scherp gepunteerde achtsten. De alt entameert een koorfuga, gevolgd door de tenor, de sopraan en de bas; met dezelfde fuga van 22 maten zal het vocale middendeel straks ook weer eindigen (zie onderstaand schema).

Wie uit de alt-inzet (zie hiernaast) concludeert dat Bach zijn vocale partijen eenvoudig baseert op de bestaande instrumentale partijen, slechts wat variërend tussen



punctering (alt, m.26) en triolering (m.25), heeft het mis: de vocale partijen gaan, hoewel niet altijd, geheel eigen wegen die niet eenvoudig tot instrumentale partijen te herleiden zijn. Niet voor niets beslaat de partituur 16 balken. Het *Lachen* kan nauwelijks treffender geïmiteerd worden dan met de lange coloraturen op de klinker à, haha!

Na 22 maten dunt de instrumentatie uit, slechts de houtblazers resteren en gedurende 21 maten, een passage die overeenkomt met de *concertino*-sectie in de orkestsuite, zien de zangers zich geconfronteerd met de aanwijzing *senza ripieni*: tot dat moment, en in de verderop met tutti gemarkeerde gedeelten zijn blijkbaar ook steun- of tutti-zangers van de partij geweest, waarover Bach op gewone zondagen meestal niet kon beschikken. Gedurende deze 21 maten krijgen de hoogste drie stemmen in enkelvoudige bezetting gelegenheid de vrolijkheid te motiveren: *denn der Herr hat Großes an uns getan*; de fuga maakt tijdelijk plaats voor een homofone, akkoordische uiteenzetting, terwijl de triolen in de begeleiding doorrollen. Straks, vanaf maat 128 vinden we nog zo'n *senza-ripien* passage maar dan met de bas als resterende vocalist, begeleid door de strijkers. In het centrale tutti-gedeelte (m.67 - 127) worden beide tekstgedeelten beurtelings behandeld; eerst krijgt het *denn der Herr* een meerkorige instrumentale begeleiding waarin koper-, houtblazers en strijkers elkaar groepsgewijs afwisselen, en slechts éénmaal (m.109-117) klinken beide teksten gelijktijdig, *denn der Herr* in de sopranen, *Unser Mund* in de lagere stemmen.

Ten slotte worden - zoals gezegd - de eerste vocale en instrumentale gedeelten herhaald, in omgekeerde volgorde.

vanaf maat	1	24	46	67	67	99	117	128	147	168
maten	23	22	21	20	22	18	10	19	22	
bezetting	instrum. Grave	tutti	senza ripieni senza b.c. SAT + houtbla	tutti	tutti meerkorig	tutti	tutti	senza ripieni B + str.	tutti = m.24-46	instrum. Grave
		fuga ATSB	homofoon	AT+SB	homofoon	fuga SATB	fuga SATB		fuga ATSB	
tekst		Unser Mund	denn der Herr	Unser Mund	denn der Herr	unser Mund 109 S: denn der Herr	unser Mund	denn der Herr	Unser Mund	

Met zijn meditatieve aria (2) concretiseert de tenor het motief voor alle vrolijkheid:

God is mens geworden opdat mensen *Himmelskinder* kunnen zijn (De klavieruittreksels / koorpartijen melden ten onrechte *Gotteskinder*). Hij wordt begeleid door twee traverso's terwijl in het continuo de fagot is voorgeschreven maar wel *piano sempre*, zachtjes. Zoals de trompetten in (1) de goddelijkheid van Jezus symboliseren, geven de fluiten, de laagsten in de instrumentale hiërarchie, uitdrukking aan zijn menselijkheid en de armelijke omstandigheden van zijn geboorte; ook later in het Weihnachtsoratorium (nr.15) zal een traverso de herders begeleiden wanneer zij de stal bezichtigen om *das holde Kind zu sehn*.

De twee traverso's imiteren elkaar canonisch, met een beweeglijke figuur, die opwellende gedachten en overpeinzingen kan verbeelden en in vereenvoudigde vorm ook door de tenor wordt gezongen; we horen hem ook enkele malen (m.9, 31, 48 en 58) in het continuo. De aria is tweedelig: geen da-capo, slechts het instrumentale ritornel en niet de begintekst wordt herhaald.

Het tweede oud-testamentisch citaat (Jeremia 10:6) behandelt Bach in het korte maar rijke basrecitatief (3). Het bepaalt de gedachten opnieuw bij Gods grootheid. De bas wordt begeleid door ritmische, naar boven, naar de hemel wijzende reeksen strijkersakkoorden.

Altaria (4) vormt het centrum van de cantate; hier zijn we het verst verwijderd van de feestelijkheid van de hoekdelen: een klaaglijke beschouwing in fis-klein, over de ambivalente aard van de mens: enerzijds een vervloekte, zondige worm maar anderzijds bevrijd door Jezus' tussenkomst. Dienovereenkomstig is ook de tekst tweedelig en evenals in (2) is er geen da-capo, de begintekst wordt niet herhaald. Ook de melodie van de hobo d'amore, met zijn kleurrijke coloriet, getuigt van ambivalentie: heen en weer tussen een 3/4- en een 9/8-maat. Zijn thema, waarvan alleen de kop, in 3/4-maat, bij de alt terugkomt, heeft een twijfelend en zoekend karakter, over chromatische intervallen, met veel extra kruizen en zelfs dubbelkruizen.

Met het duet (5) voor sopraan en tenor begint de terugkeer naar de extraverte Kerstsfeer. Bachs toehoorders zouden zich de muziek hiervan kunnen herinneren als die van het *Virga Jesse floruit*, de vierde van de 'volkse' inlassen in de kerstversie van het MAGNIFICAT (BWV 243a, Es-groot) die in elk geval twee jaar eerder nog geklonken moet hebben, maar die Bach uit zijn MAGNIFICAT verwijderde toen hij dat, getransponeerd naar D-groot, voor meer algemeen gebruik reviseerde. Hier staat deze kerstmuziek ten dienste van de derde bijbeltekst, ontleend aan de voor Eerste Kerstdag voorgeschreven evangelielezing (Lucas 2:1 - 14), de engelenzang "Ere zij God in den hoge" die zijn grootste bekendheid zou krijgen als het Gloria van de mis. Door zijn 12/8-maat ademt het stuk een pastorale sfeer. De drie tekstregels leiden tot drie vocale passages waarin de twee zangers zich telkens iets anders ten opzichte van elkaar verhouden: elkaar op korte afstand canonisch imiterend in *Ehre sei etc.*, in volstrekt eensgezinde homofonie, in deciem-parallelle bij *Friede*, en weer wat onafhankelijker bij *und den Menschen etc.* Mede door de bescheiden begeleiding, waarvoor slechts een continuogroep nodig is, blijft het karakter van deze lofprijzing

