

Het recitatief, dat zoals gebruikelijk langs diverse toonsoorten voert, begint en eindigt in elk geval, als enig deel van deze cantate in majeure (bes, resp. g-groot). De *Freudigheid* zorgt voor enige opwinding in de begeleiding maar de vreugde wordt terstond getemperd door een onwelluidend 'verminderd septiemakkoord' op *Trübsal*.

Bachs strakke en ingetogen harmonisering van het laatste koraalvers (6) maakt duidelijk dat het pas de volgende dag (Nieuwjaar) weer echt feest is. Met weer een nieuwe cantate (BWV 41) met trompetten en pauken, 's morgens in de Nicolaïkerk en 's middags in de Thomaskerk. (Wanneer zullen ze daarvoor gerepeteerd hebben?)

Het koraalvers trekt de les uit het voorafgaande. Het "Jubeljaar" was ten tijde van het oude testament elk zevende jaar, waarin eigendommen teruggingen naar hun oorspronkelijke eigenaar en slaven hun vrijheid herkregen; sinds de verzoening met God door Christus beschouwt het christendom elk jaar in overdrachtelijke zin als een jubeljaar, waarin met een schone lei weer een nieuw begin gemaakt kan worden.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/122.html>

## J. S. BACH: *Das neugeborne Kindelein* (BWV 122)

In zijn tweede seizoen als Thomascantor in Leipzig (medio 1724/'25) baseerde Bach al zijn wekelijkse cantatecomposities op bestaande kerkliederen (koralen) uit de kerkelijke gezangenbundels: 'koraalcantates'. Omdat de zondag tussen Kerstmis en Nieuwjaar in 1724 viel op 31 december, Oudjaarsdag, koos hij als uitgangspunt voor BWV 122 het koraal *Das neugeborne Kindelein* waarin, naar middeleeuwse traditie, de geboorte van Christus nog als het begin van het nieuwe jaar wordt beschouwd. Het lied werd in het jaar van zijn overlijden gecomponeerd door Cyriakus Schneegaß (1546-1597), pastor te Friedrichsroda (Thüringen) en gehuwd met een achternicht van Luther.

Het zeer beknopte koraal telt slechts vier coupletten van vier regels.

Gewoontegetrouw handhaaft Bachs librettist de tekst van de coupletten 1 en 4 voor een openingskoor (1) en een slotkoraal (6). De letterlijke tekst van vers 3 lardeert hij met vrij gedichte toelichtingen in terzet (4); het resterende vers 2 bewerkt hij voor de delen (2) en (3). De koraalmelodie van Melchior Vulpius (1609) klinkt derhalve in de delen (1), (4) en (6), maar bovendien, zonder woorden, in recitatief (3). Voor deel (5) en de overige vrij gedichte regels zoekt de librettist geen specifieke relatie met de voorgeschreven evangelielesing voor Oudjaarsdag. Zijn vrije teksten en Bachs keuze voor mineur toonsoorten in bijna alle delen getuigen van beider behoefte, temidden van alle feestelijkheden, aan een wat fundamentele bezinning op de betekenis van het kindje in de kribbe.

Het instrumentale ensemble omvat behalve strijkers en continuo drie hobo's waarvan één *taille*, de tutti-althobo. In (3) spelen bovendien drie blokfluiten, maar die treden niet op in de tutti-delen (1) en (6); ze werden dus waarschijnlijk bespeeld door de hoboïsten.

Het openingskoor (1) is zoals in de koraalcantates gebruikelijk een koraalfantasie waarin tekst en melodie van het eerste koraalvers in lange noten door de sopraan wordt voorgedragen. Maar, afgezien van tekst en melodie, onderscheidt dit koor zich toch weer met specifieke vormen en structuren van alle andere koraalfantasieën.

Het inleidend instrumentaal ritornel introduceert motieven die geen verband houden met de koraalmelodie en waarop de instrumentalisten zullen blijven variëren, tijdens de vier vocale passages en de verbindende tussenspelen. Het wiegend 3/8-ritme en de klank van de drie hobo's, die unisono gaan met de hoge strijkers, herinnert aan de pastorale sfeer van de herdersnacht te Bethlehem. Opmerkelijk zijn de door Bach zorgvuldig genoteerde echoeffecten (*forte / piano*). In de zelfstandige orkestbegeleiding zijn vier

vocale passages ingebed, voor de vier koraalregels. Tijdens de eerste wordt het ritornel eenvoudig in zijn geheel herhaald ('koorinbouw'), bij de volgende komen daarin steeds meer veranderingen.

De vier vocale passages vormen tesamen een koraalmotet waarin volgens oude traditie de drie begeleidende stemmen (alt, tenor, bas) elkaar fugatisch volgen (ATB/BAT/ATB/BTA) met imitaties van de betreffende koraalregel. In dit geval gaan de imitaties niet aan de sopraaninzet vooraf maar volgen zij daar op, telkens één maat later en met verkorte notenwaarden: achtsten ipv 3/8. En steeds herhalen zij hun tekst ten slotte een keer homofoon. Gaandeweg verwijderen de vocale begeleidingsstemmen zich steeds verder van de *cantus firmus*-melodie, terwijl ook de instrumentalisten hun aanvankelijke thema's geleidelijk prijs geven: de vocale en de instrumentale begeleiding versmelten ten slotte. (Een zelfde van twee kanten naar elkaar groeiende muziek treffen we aan in (4).)

De stemming is van een beheerste, gedempte vreugde, Albert Schweitzer spreekt van een *Wiegelied*; de meest gelijkende dansvorm, het menuet, wordt door Bachs tijdgenoot Mattheson omschreven als geschikt voor "*mäßige Freude und Lustigkeit*".

Uit het tweede koraalcouplet destilleert de librettist teksten voor de samenhangende delen (2) en (3) door een substantiële toevoeging: de notie van 'verzoening met God' uit de laatste regel van dit nogal arcadische vers kiest hij als aanleiding voor een vermaning tot de zondige mens. En Bach componeert beide delen in scherp contrasterende kleuren: twee lage stemmen (bas en continuo) voor de zondige mensenwereld (2) en twee hoge (sopraan en blokfluittrio) voor de engelenhemel (3). De twee delen worden verbonden door eenzelfde thema: de kwintsprong omhoog gevolgd door een octaaf omlaag, op resp. *O Menschen* en *Die Engel*.

Aria (2) heeft het karakter van een strenge boetepreek, dankzij de toonsoort c-klein, de karige begeleiding, uitsluitend door continuo en de stem van de bas, altijd gebruikt voor gezaghebbende rollen en hier veeleer de stem van de vertoornde, oudtestamentische God dan van de liefhebbende nieuw-testamentische Christus. Repeterende noten op *täglich sündigt* verbeelden zijn vermanend geheven vinger. Het continuo speelt een muzikale dubbelrol: aanvankelijk introduceert het een thema dat door de bas zal worden overgenomen en uitgewerkt, en door het continuo nog enkele malen zal worden herhaald, maar vervolgens beperkt het zich tot een ostinate figuur die met grillige sprongen over verhoogde en verlaagde (chromatische) intervallen voortdurend op allerlei toonhoogten wordt herhaald.

Melisma's op *Freude* en een wat verzoenlijker (*versöhnet*) maar zeer kort (22

van 112 maten) middendeel (*süßen Trost verkündigt*) doen geen afbreuk aan de overwegend moraliserende toon.

Sopraanrecitatief (3) complementeert het voorgaande: de engelen die de zondige mens verafschuwen (*scheuen*) verheugen zich in degenen die onder het nieuwe verbond (*neue Bund*) door Christus met God zijn verzoend. Het engelenkoor is, in dit overigens slechts door continuo begeleide recitatief, ook muzikaal present in de vorm van een driestemmig blokfluitenkoor (het *höhere Chor*), de hoogst spelende groep in Bachs instrumentale ensemble; terwijl de sopraan de heilsgeschiedenis resumeert spelen ze een nauwelijks versierde versie van het koraal, maar pas ná de tekst over de *Verfluchten*, en ze zwijgen ook even bij de verstoting uit het paradijs.

De - hiernaast vermelde - tekst van het woordloos vertolkte koraalvers uit een populair nieuwjaarslied zullen Bachs kerkgangers er ongetwijfeld bij gedacht hebben.	<i>Des freuen sich die Engelein, Die gerne um und bei uns sein, Sie singen in den Lüften frei, Daß Gott mit uns versöhnet sei.</i>
---	--

De lofprijzing die hierop moet volgen vindt plaats in aria (4). Daar komen drie zangers aan te pas, sopraan, alt en tenor, maar wie dit stuk als terzet beschouwt gaat voorbij aan hun verschillende rollen en teksten. Omdat sopraan en tenor, als individuele gelovigen, een vrij gedichte ariatekst vertolken en de alt daarin, als institutionele stem een koraalvers (couplet 3) als *cantus firmus* invoegt, zou je het een duet kunnen noemen. Maar gezien de koraaltekst telkens één maat voorafgaat aan de vrije, daarop commentariërende tekst lijkt het meer op een koraalbewerking. Daartegen pleit dan weer dat de alt na zijn/haar laatste koraalregel uit haar rol valt en zich met de laatste ariaregel mengt tussen sopraan en tenor. Dat drukt uit hoe mensenwereld (aria) en hogere wereld (koraal) zich verzoenen.

Het gehele duet ontspint zich trouwens boven een continuo-partij die een hardnekkig volgehouden siciliano-ritme speelt: de gepunteerde 3/8-maat die we ons herinneren uit de pastorale sinfonia aan het begin van de tweede cantate uit het Weihnachts-Oratorium. De alt/koraal-partij wordt een octaaf hoger gesteund door unisono spelende violen en altviolen.

(Wie tekst van de oude kerstlied erop naslaat zal zien dat de derde regel oorspronkelijk luidde *Trotz Türken, Papst und Höllen Pfort.*)

In het slotrecitatief (5) kan de in (2) nog zo gestrenge bas zich als feestredenaar rehabiliteren. Strijkers verluchtigen zijn recitatief met fraaie transparante akkoorden. Ten teken dat een oude voorspelling waarheid is geworden citeert de bas in zijn eerste regel Psalm 118:24.