

J.S.Bach: *Auf Christi Himmelfahrt allein* (BWV 128)

Bach begon zijn jaargang 'koraalcantates' met Trinitatis (Drievuldigheidszondag) 1724, de zondag na Pinksteren. Uit het feit dat hij na Pasen 1725 geen koraalcantates meer schrijft zoals hij er tot aan de vastentijd veertig produceerde, hebben wij moeten concluderen dat hem eind januari waarschijnlijk onverwacht de tekstschrijver ontvallen is op wiens medewerking hij in dit project was aangewezen. Vanaf Pasen 1725 schrijft hij negen cantates op teksten van zijn toen dertig jaar oude stadgenote Christiane Mariane von Ziegler, dochter van Leipzigs voormalige burgemeester Romanus. Maar haar teksten vloeiden niet voort uit enige samenwerking met Bach, en wanneer twee ervan (waaronder die van vandaag) toevallig verband houden met een koraal doen ze dat niet op de manier die Bach bij zijn koraalcantates voor ogen stond.

BWV 128, *Auf Christi Himmelfahrt allein* schreef Bach voor Hemelvaart (10 mei) 1725 en hoewel deze cantate nog wel opent met een koraalfantasia van het uit de koraalcantates vertrouwde type, is de cantate als geheel geen 'echte' koraalcantate: het slot is een vers van een ander koraal, en de aria- en recitatiefteksten zijn geen herdichtingen van de binnen-coupletten van enig koraal. Toch rekende Bach BWV 128 wel tot zijn koraalcantatejaargang, evenals latere cantates waarmee hij lacunes daarin opvulde zonder dat het ideaaltype dat hij veertig cantates lang volgde ooit nog terugkeerde.

Doordat Von Ziegler haar teksten in 1728 zelfstandig in een verzamelbundel publiceerde kunnen we nu een keer over de schouder van de componist meekijken naar Bachs weinig zachtzinnige ingrepen in haar tekst en begrijpen waarom hij dat doet.

Het juichende openingskoor (1) is een grote koraalfantasia op het eerste vers van het koraal *Auf Christi Himmelfahrt allein* dat Ernst Sonnemann in 1661 schreef op de veel oudere melodie die Nikolaus Decius in 1524 componeerde voor het *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, het 'Gloria' van Luthers *Deutsche Messe*.

De structuur is zoals gebruikelijk: het orkest - naast strijkers feestelijk bezet met twee hoorns en drie hobo's - speelt een doorgaande concertante partij waarin voor de zeven regels van het koraal eenzovele vocale passages zijn gehangen waarin de sopraan in lange noten (*cantus firmus*) de koraalmelodie zingt terwijl de overige drie stemmen dat, elkaar motetachtig imiterend, ondersteunen.

In dit stralende stuk zijn vrijwel alle, voortdurend opgaande motiefjes gebaseerd op de eerste vijf noten van de koraalmelodie (g, a, b, c, d), een opgevulde kwint (pentachord) die als naar boven, naar de hemel wijzend gebaar ongetwijfeld Sonnemanns melodiekeuze voor zijn hemelvaartslied bepaalde. Eerst horen we dit pentachord in het snelle begeleidende motiefje waarmee de feestelijke instrumentale inleiding begint en dat voortdurend aan de orde zal blijven; vervolgens bepaalt het ook de hoofdnoten van het aansluitende fugathema. En ten

slotte bepaalt het ook de imiterende contrapunten van de drie lage stemmen; alleen in de laatste regel is de richting daarvan omgekeerd: van de hemel naar de navolging hier op aarde.

Het tenor-recitatief (2) belicht de ambivalentie van de Hemelvaart, die immers de apostelen achterliet met de zekerheid dat Jezus' incidentele verschijningen na zijn opstanding (Emmaüs, achter gesloten deuren van een huiskamer) definitief voorbij zijn (*Jammer, Angst, Pein*).

Na dit recitatief volgen, zeer ongebruikelijk, twee aria's op rij, maar dat is slechts schijn. Mariane von Zieglers tekst vermeldt tussen de basaria (3) en het duet (4) keurig een recitatief dat Bach echter in de aria heeft ingebouwd door invoeging van de nergens op rijmende regel *wo mein Erlöser lebt*. Hij bereikt daarmee dat ná het recitatief nog als da-capo de instrumentale inleiding van de aria kan volgen, waardoor de contrasterende karakters van aria en duet directer tegenover elkaar staan. Ook de laatste twee, evenmin rijmende, regels van het recitatief zijn toevoegingen van Bachs hand: door met het woord *ergründen* vooruit te grijpen op de tekst van duet (4) versterkt hij de samenhang der contrasterende delen.

Na alle ten hemel wijzende motieven verschijnt in de heroïsche basaria (3) het bij uitstek hemelse en koninklijke instrument, de trompet, in een virtuoze soloor, begeleid door fanfareachtige motiefjes van de strijkers. In het korte middendeel van de eigenlijke ariatekst (*Wer sucht mich anzufechten?*) wisselen viool en trompet van rol, alvorens de bas bij *Ist er von mir genommen* geheel in de steek te laten, tot op een laddertje omhoog van de eerste viool. Het (ingebouwde) door strijkers begeleide recitatief benadrukt weer de keerzijde van de hemelvaart, de verlatenheid door Christus, die het onmogelijk maakt nog ergens in zijn nabijheid een tentje (*Hütte*) op te zetten, zoals de discipelen destijds voorstelden bij Jezus' verheerlijking op de berg (Matthäus 17:5).

Na de uitgelaten vreugde van de basaria geeft het ingetogen duet (4) uitdrukking aan berusting en tevredenheid met het verre uitzicht op Christus in zijn hooggeplaatste zetel. In een lange, onverkorte da-capovorm speelt de liefdeshobo (*oboe d'amore*) in een wiegend 6/8-ritme een bekoorlijk kwartet met het continuo en het vocalistenduo alt/tenor. Motivisch illustreert de telkens terugkerende dalende kwintsprong het *ergründen*, doorgronden. Het instrumentale thema gebruikte de eigenzinnige Bach-adept Max Reger in 1904 voor zijn Variaties en fuga op een thema van J.S.Bach (Op.81).

Als slotkoraal (5) fungeert de vierde strofe van Matthäus Avenarius' *O Jesu, meine Lust* uit 1673. Twee zelfstandige hoornpartijen geven een feestelijk tintje aan de overigens eenvoudig vierstemmige harmonisering, waarin de andere instrumentalisten *colla parte* meespelen.

Eduard van Hengel

<http://www.xs4all.nl/eduardvh/BWV/128.html>