

J. S. BACH: *Wir müssen durch viel Trübsal* (BWV 146)

De cantate van vandaag is één van de drie cantates die Bach schreef voor de derde zondag na Pasen, zondag *Jubilate*, genaamd naar de eerste woorden van de introïtustekst *Jubilate Deo omnis terra* (Psalm 66:1). Maar wie jubelen-de cantates verwacht vergist zich. Voor deze zondag schreef Bach in 1714 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12), in 1725 *Ihr werdet weinen und heulen* (BWV 103) en dan, waarschijnlijk in 1728, *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (BWV 146) omdat de evangelietekst voor deze zondag (Johannes 16:16-23) de uitspraak van Christus behelst - gedaan bij zijn afscheidsrede gedurende één van zijn verschijningen aan de discipelen in de korte periode tussen zijn opstanding (Pasen) en zijn Hemelvaart - dat hen een periode van *Trübsal* (moeilijkheden, tegenspoed, beproevingen) te wachten staat die echter in vreugde zal verkeren. De onbekende tekstdichter generaliseert deze tot de discipelen gesproken woorden tot alle volgelingen van Christus: zij zullen pas na lijden en ellende gedurende hun aardse bestaan beloond worden in het Rijk Gods. Dat wordt dus de lijn in deze cantate: van treurnis (delen 2 - 5) naar blijdschap (6 - 8).

Aan hergebruik van bestaande muziek in nieuwe composities zijn we bij Bach (en zijn tijdgenoten!) wel gewend, maar in BWV 146 krijgt dat een nieuwe dimensie: Bach recycelt voor deze cantate twee delen van een instrumentale compositie, een verloren gegaan vioolconcert dat wij echter kennen uit zijn latere bewerking tot clavecimbelconcert in d-klein BWV 1052. De bewerking van het eerste deel van dat vioolconcert tot de *sinfonia* (1) is nog niet opvallend: Bach transformeert de vioolsolo in een virtuoze partij voor de rechterhand van de organist, die daardoor van continuo-speler solist wordt. Deze cantate past daarmee in een reeks cantates uit de jaren 1726 - 1728 waarin het orgel fungeert als soloinstrument (obligaat); er is wel gedacht dat Bach hiermee zijn oudste zoon Wilhelm Friedemann (*1710), zestien jaar oud en leerling van de Thomasschule, als organist heeft willen lanceren. De transcriptie van een viool- naar een orgelpartij betekent wel veel *Trübsal* voor de organist die heel ongewone violistische figuren op zijn toetseninstrument moet uitvoeren. Omdat een viool hoger kan dan een orgel staat de orgelpartij een octaaf lager maar wordt de organist verzocht dat te compenseren door een één octaaf hoger klinkend, viervoetsregister (4') te trekken. De begeleiding komt van strijkers, twee hobo's d'amore en een althobo, aangeduid als *taille* = middenstem.

De voor een inleidende *sinfonia* ongebruikelijk grote lengte en complexiteit van dit concertstuk bepaalt de maatvoering in de gehele cantate. Voor een evenwichtige opbouw moeten nu ook de aria's (3) en (5) buitensporig lang zijn waardoor de hele, toch slechts uit acht delen bestaande cantate een minuut of 40 duurt, tegen 20 à 25 minuten normaal.

Het openingskoor (2) vormt een opmerkelijker type bewerking, van het langzame tweede deel van het voormalig vioolconcert dat bestaat uit een reeks variaties op een telkens terugkerende (*ostinate*) basfiguur. We zagen al vaker dat Bach vier koorpartijen 'inbouwt' in een tamelijk zelfstandige orkestbegeleiding maar niet eerder was die zelfstandigheid zo pregnant als hier waar de orkest-'begeleiding' een onafhankelijk uitvoerbaar concertstuk is. Op een door de tekstdichter geselecteerde tekst uit het bijbelboek Handelingen 14:22 schrijft Bach een schrijnend klaaglied over de beproevingen die gelovigen op aarde te verduren hebben.

Omdat wij deze cantate slechts uit latere afschriften kennen, blijft onduidelijk of de solopartij in de altaria (3) voor viool of toch ook weer voor orgel is bestemd. De alt wenst hartstochtelijk afscheid te nemen van de ellendige aarde (de zondige stad Sodom) en onderstreept zijn/haar verlangen naar de hemel met stijgende toonladderfiguren op *Ich will nach dem Himmel zu*. Onderwijl illustreert de instrumentale solopartij het *nicht bleiben* en *nimmermehr in Frieden leben* met voortdurende rusteloze gebroken akkoorden (*arpeggio's*). En steeds is *Ich* door een rust *von dir* gescheiden. De bekende *Todessehnsucht* wordt met opgewekte noten in een majeur toonsoort beleden. In het door strijkers begeleide (*accompagnato*) recitatief (4) beklagt zich de sopraan met vaak pijnlijke modulaties over haar miserabele situatie in een vijandige wereld: `huilend sta ik op en ga ik weer naar bed`.

De tekstdichter liet zich voor sopraanaria (5), de "tranenaria", inspireren door de bekende psalmtekst (126:5) *Die mit Tränen säen, werden mit Freude ernten*. Het onmiskenbare keerpunt in de cantatetekst bij *Jedoch* vinden we in de muziek niet terug; niettegenstaande voorbijgaande arabesken van de sopraan op *Herrlichkeit* handhaven de traverso en de twee hobo's d'amore de melancholische sfeer van *Herzeleid* in het gehele stuk. Ook hier weer: galant opgewekte muziek onder een tranenrijke tekst.

Het secco-recitatief voor de tenor (6) behandelt voor de laatste keer het contrast tussen *Weltgetümmel* en *himmlische Freude* (NB: in de laatste regel *keinen nicht* = ieder). Maar dan krijgt de *Freude* definitief de overhand in het luchtige en pretentieloze duet (7) voor tenor en bas. In de hoekdelen van deze da-capoaria zingen zij samen een *Ich*-tekst, maar inderdaad als uit één mond, in terts- en sext-parallelle; het middendeel verloopt iets canonischer. Van het slotkoraal (8) kennen wij slechts de melodie, in 1642 door Johann Schop gecomponeerd voor Johann Rists tekst *Werde munter mein Gemüte*; diverse teksten werden op deze melodie gezongen waarvan *Freu dich sehr, o meine Seele* (Demantius, 1620) in de context van deze cantate de meest geëigende lijkt.