

oorspronkelijke melodie maar moeilijk te herkennen valt, zelfs waarschijnlijk voor Bachs toehoorders die er anders direct de tekst bij bedacht zouden hebben. Je kunt deze tekstloze toevoeging die niet door de librettist is voorzien, beschouwen als een eigen commentaar van de componist, en een extra betekenisniveau.



De fijnmazig met elkaar vervlochten stemmen maken dit complexe kwartet tegelijk tot een superieur compositorisch hoogstandje maar ook een tamelijk ontoegankelijk kunstwerk.

Een koraalvers (6) vormt het zesde maar niet het laatste deel van deze cantate; pas in Leipzig zou een slotkoraal Bachs ijzeren gewoonte worden. Hier wordt ten slotte, en ter verkrijging van een symmetrische structuur, het openingskoor herhaald.

Tot koraal dient het vierde couplet van *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, één van de twee beroemde koralen van de pastor Philip Nicolai, tegelijk met *Wachet auf, ruft uns die Stimme* geschreven in 1599 toen de pest huishield in zijn parochie. Bach voegt aan de vierstemmige harmonisering een vijfde stem toe, een ritmisch levendige partij voor de eerste violen die hoog boven de sopraan het geheel met een *Freudenschein* overstraalt. Alleen strijkers, fagot en continuo ondersteunen de koorstemmen; de koperblazers mogen hun instrumenten pas weer opnemen voor (7), het 'chorus repetatur ab initio'.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/172.html>

## J. S. BACH: *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!* (BWV 172)

Cantate 172 is een vrolijke Pinkstercantate, de eerste die Bach voor dit grote feest schreef; er zouden er nog drie volgen, de BWV nummers 59, 74 en 34. Bach componeerde BWV 172 in 1714 te Weimar, als derde van de reeks maandelijks cantates waartoe zijn promotie tot concertmeester van het hoforkest hem verplichtte. Evenals de eerste twee (BWV 182 en 12) zal de tekst zijn geschreven door de *Konsistorialsekretär* en hofpoëet Salomon Franck in wiens libretto's nog hoofdzakelijk aria's en geen recitatieven op vrije teksten voorkwamen; Bach besluit in deze cantate de door Franck voorgestelde bijbeltekst als recitatief te beschouwen.

Bach hechtte duidelijk aan deze cantate die hij tenminste in 1724, 1731 en later nog eens te Leipzig uitvoerde, waarbij hij - naar het gedeeltelijk overgeleverde uitvoeringsmateriaal aantoonde - diverse wijzigingen aanbracht waarvan hedendaagse uitvoerders moeten besluiten of ze deze als verbeteringen dan wel als uit nood geboren aanpassingen willen beschouwen.

Zoals wij inmiddels gewend zijn - maar Bachs Weimarer kerkgangers niet - omvat het instrumentaal ensemble op de grote feestdag van Pinksteren (zoals ook met Kerstmis en Pasen) drie trompetten en pauken; daarentegen geen hobo's waarvoor het bescheiden orgelbalcon van de Weimarer Hofkapel ('*Himmelsburg*') waarschijnlijk onvoldoende ruimte bood. Zoals toen nog gebruikelijk is het strijkorkest, naar Frans model, vijfstemmig: gesplitste violen en altviolen.

Anders dan zijn eerste Weimarer cantates opent Bach BWV 172 niet met een *Sinfonia* maar met het instrumentale voorspel van het openingskoor (1). Dat stuk heeft een da-capostructuur: het eerste deel wordt na het middendeel herhaald, A-B-A. Het begint als een concerto, een drie 'koren' elkaar blokvormig afwisselen:

(a) een groep van drie trompetten en hun basinstrument, de pauken. Als typisch *höfische* instrumenten, symbolen van wereldse macht, representeren ze de in sacrale muziek Gods macht; tegelijk zijn het natuurlijk de schallende instrumenten waarnaar de tekst verwijst.

(b) de reeds genoemde vijfstemmige strijkersgroep, de *Saiten* (snaren), met de fagot als voorgeschreven basinstrument.

(c) en ten slotte het vierstemmig vocale koor, met zijn *Lieder*.

De aanvankelijk wat kortademige tekstdeclamatie van het vocale koor sluit aan bij de behandeling van de andere groepen en staat uiteraard in dienst van de echoeffecten (*schallen, galmen*). De zangers genieten hoorbaar van de *seligste Zeiten*.

Gezien de tekst had met dit uitgelaten A-gedeelte een willekeurige seculiere feestcantate kunnen beginnen. Dat verandert in het middendeel dat de feestelijkheid motiveert: God wil met zijn Heilige Geest in de harten van mensen onderdak vinden, de kern van het Pinksterevangelie (Johannes 14: 23-31) waaruit ook recitatief (2) citeert. Muzikaal is het ingetogen B-deel volstrekt contrasterend: in plaats van homofone klankblokken een motet-achtige, polyfone structuur met het vocale koor in de hoofdrol, slechts ondersteunende strijkers en geheel zwijgende trompetten en

pauken. Achtereenvolgens bas, tenor, alt en sopraan, van onder naar boven, zetten eenzelfde thema in dat in tenor en bas nog eens terugkeert alvorens uit te lopen op een lang melisma op *bereiten*; dan volgt een zelfde reeks inzetten van boven naar beneden totdat trompetfanfares de ongewijzigde herhaling van het A-deel inluiden. Omdat het Pinksterfeest de komst viert van de derde component van de goddelijke drieëenheid, Vader, Zoon en Heilige Geest, zijn er natuurlijk goede redenen dat in dit driedelige stuk in een drieachtste maat drie trompetten en drie koren optreden; die Drieëenheidssymboliek vinden we ook in aria (4).

De evangelielozing voor de Eerste Pinksterdag is een redevoering van Jezus waarin hij zijn discipelen de komst van een Heilige Geest aankondigt; het eerste vers daaruit (Johannes 14:23), dat ook de titeltekst vormt voor de latere Pinkstercantates BWV 59 en 74, wordt door Bach als recitatief (2) toegewezen aan de bas, die hier dus (zoals vaak) als *Vox Christi* optreedt. Het recitatief wordt slechts door continuo begeleid (*secco*), maar bij de kernwoorden *Wohnung machen* ('domicilie kiezen') die worden herhaald en breed uitgesponnen krijgt het recitatief een arioso karakter, met ritmisch meemusicerend continuo. Dat verbeeldt het indalen van de geest door een figuurtje, gebaseerd op het vreugde-ritme pa-pa-dam (*figura corta*), dat driemaal, telkens een toontje lager wordt herhaald. Maar Christus neemt daarmee nog geen genoegen en daalt uiteindelijk in enkele grote sprongen anderhalf octaaf omlaag, tot een lage C, de laagste noot die Bach ooit van een bas vergde: zo diep wil ik gaan. Het continuo, cello en toetsenist, volgen hem daarin unisono, tot de laagste noot waarover hun instrument beschikt.

De eerste van de drie aria's die het centrum van de cantate vormen (3) heeft opnieuw de bas als solist, maar nu als representant van de mensheid die de goddelijke drieëenheid hartelijk uitnodigt in haar *Herzenshütten*, het nederige stulpje dat als *Seelentempel* moet fungeren. De begroeting gaat gepaard met uitbundige fanfares van de drie trompetten en pauken, een uitzonderlijke begeleiding voor een enkele solist (die eigenlijk alleen met de dunne en transparante sound van de oude natuurtrompetten tot een aanvaardbare klankbalans kan leiden). De drieëenheidssymboliek is hier vooral te vinden in het enig herkenbare muzikale thema, de gebroken drieklank, die door de trompetten en de bas wordt geïntroduceerd maar nog het meest consequent door het continuo wordt vertolkt. Tot driemaal (!) toe steelt de eerste trompet de show met een adembenemende roulade van vijfenveertig achtereenvolgende 32ste noten. De twaalf regels van de lange tekst worden twee aan twee behandeld. Ten slotte keren de eerste regels terug en ook de instrumentale inleiding wordt herhaald, zonder dat een echt da-capo plaats vindt.

Na de eerste drie (!) delen waarin de koperblazers de centrale bijbeltekst koninklijk omlijsten vervolgt de cantate aanmerkelijk intiemer.

De tenor wordt in aria (4) begeleid door tot één stem samengevoegde vier hoge strijkerspartijen, violen en altviolen. Omdat voor deze begeleidende stem de lage C-snaar van de altviolen (die de violen niet hebben) en de hoge E-snaar van de violen (die de altviool mist) niet beschikbaar zijn blijft de toonruimte beperkt tot 1½ octaaf,

van lage g tot hoge e2, maar die wordt dan ook in zijn volle hoogte en diepte doorkruist, met een lijn die veeleer als een expressieve figuur dan als een thema fungeert: *das geheimnisvolle Wehen des Himmelswindes* (Schweitzer), de weldadig ruisende adem Gods, een beeld van het *Seelenparadies*. (In een latere uitvoering liet Bach de vioolpartij octaveren door een traverso; of er in Weimar een blokfluit meespeelde is niet meer te achterhalen.) De entree van de tenor is ingebouwd in de ongewijzigde herhaling van de 15 maten instrumentale inleiding (*ritornel*). Zijn vloeiende melodische lijnen versterken de luchtige sfeer. Met een herhaaldelijk wapperend figuurtje illustreert hij het *wehen* en onderstreept de betekenis van de vioolpartij door daaruit te citeren op de woorden *der Tröster nahet sich*. De aria heeft een volledig da-capo: het A-deel waarin het ritornel van 15 maten drie (!) maal klinkt, wordt na het middendeel ongewijzigd herhaald. In het B-gedeelte worden telkens twee tekstregels tweemaal doorgenomen. Terwijl de vredige instrumentale begeleiding, gebaseerd op fragmenten van het ritornel, zich voortzet wordt de sfeer echter wat aardser en aktiever door meer majeur toonsoorten (B1) en het gebiedende *Auf, auf!* (B2).

Hier dus een trio (Vi / tenor / continuo), in een driedelige vorm (A-B-A), in een driekwartsmaat, en met overwegend gebroken drieklanken in het continuo.

De derde aria (5) is een vocaal duet voor sopraan en alt, begeleid door een instrumentaal duet van continuo en een hobo d'amore (een partij die Bach later aan het orgel toevertrouwde).

De aria is een dialoog tussen de sopraan als ongeduldige *Seele* die verlangend uitziet naar haar geliefde, de Heilige Geest (alt). Duetten van dit type 'dialoog tussen allegorische personages' verschenen in cantates op de vleugels van het piëtisme, ze spelen zich meestal af in de liefdesrelatie tussen de sopraan als *Seele* ('*anima*') van de individuele gelovige en de Jezus, de bas (*Vox Christi*) zoals in cantates 21/8, 32/4, 49/3 & 5, 57/4 & 6, 140/3 & 6. Maar voor deze gelegenheid is de gezochte bruidegom dus vervangen door de Heilige Geest (alt).

De tekst bestaat uit drie (!) coupletten van vier regels: in de eerste drie drukt de sopraan telkens haar smachtend verlangen uit, waarna de alt met veelvuldige herhaling van de vierde regel de steun van de Geest toezegt: *Ich bin dein, und du bist mein!* Beide stemmen zijn uiterst gedetailleerd, in kleine notenwaarden uitgeschreven, zonder grote overkoepelende thema's.

Dit liefdesduet wordt in de eerste plaats begeleid door het continuo, met een ostinate, telkens terugkerende figuur waarin het ritme pa-pa-pa-dam-dam (a) domineert, dat door Schweitzer als '*Lieblich- und Seligkeitsrhythmus*' wordt beschouwd.

En ten slotte horen we in dit 'dubbel-duet' nog een vierde, ook weer geheel onafhankelijke stem, gespeeld door de hobo d'amore (en later, ongetwijfeld uit nood, vervangen door een wat karakterloze rechterhand van het orgel) die een rijk versierde versie speelt van het Pinksterkoraal *Komm Heiliger Geist, Herre Gott*, Martin Luthers vertaling van het oude *Veni creator Spiritus*. De omspelingen van deze melodie, waarvan slechts de regels 1-4 en 9-11 worden geciteerd, zijn zodanig virtuoos dat de