

In zijn aria (6) vervolgt de tenor de aansporingen van zijn recitatief met een weinig lyrische maar nogal dogmatische tekst; die gevoelsarmoede wordt echter ruimschoots gecompenseerd door een warme, verzadigde orkestklank. We horen een continuogroep met een vijf(!)stemmig strijkersensemble; de solocello-partij echter verdubbelt slechts het continuo buiten de vocale passages. De dansante muziek getuigt van rust en geloofszekerheid; alleen bij de *Sündengräbern* moduleert de muziek even van het optimistische G-groot naar e-mineur. De aria heeft twee delen (dus nog geen da-capostructuur), oveenkomstig Francks twee drieregelige teksthelften; ze worden omlijst door een instrumentaal ritornel: rit - A - rit - B - rit

Het derde en laatste recitatief/aria-paar is voor de sopraan. Voortbordurend op de door de bas (3) geïntroduceerde metafoor van hoofd & ledematen betoont ze zich in haar secco recitatief (7), als belichaming van de gelovige *Seele*, bereid met Christus te lijden omdat ze voorziet *nach dieser Zeit* weer met hem op te staan.

Dat vooruitzicht motiveert haar in aria (8) verlangend uit te zien naar haar sterfdag: *Letzte Stunde, brich herein*. Ze getuigt van haar overgave in een duet met de solohobo, een verheven wiegeliëd; centraal staat een thema van paarsgewijs gebonden dalende achtsten dat een buiging of knieval verbeeldt, en waarvan - door Bachs aanwijzingen *forte* en *piano* - telkens een echo te horen is. Ook de *pizzicato* kloppende continuobas past in het beeld van stervensmuziek. Bach expliciteert



deze strekking nog eens door zonder woorden de hoge strijkers unisono de melodie te laten spelen van het stervenskoraal *Wenn mein Stündlein vorhanden ist werd ich im Grab nicht bleiben* (1575). Bachs kerkangers zullen bij deze melodie ongetwijfeld terstond de woorden paraat hebben gehad; maar de lage, (tenor-)ligging van de melodie en het ongewisse opduiken van de zeven regels tussen de zes (driemaal twee) ariaregels geeft aan het koraal iets geheimzinnigs, mystieks.

Deze koraalmelodie blijkt vervolgens een voorschot te zijn op het slotkoraal (9); het laatste couplet van voornoemd koraal van Nicolaus Herman (1480 - 1561). De gebruikelijke vierstemmigheid van een slotkoraal, met *colla voci* meespelende instrumenten, wordt hier uitgebreid met een instrumentale vijfde stem door eerste trompet en viool; zijn hoge ligging vervangt elke associatie met sterven en dood door de stralende glans van het eeuwig leven.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/31.html>

J. S. BACH: *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert* (BWV 31)

Voor het grote feest van Pasen zijn ons - verrassenderwijs - slechts twee cantates overgeleverd, waaronder geen enkele te Leipzig gecomponeerde; dat wordt begrijpelijk voor wie zich realiseert dat Bach in Leipzig twee dagen voor Pasen, op Goede Vrijdag, een passie diende uit te voeren. BWV 31, *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* schreef hij in Weimar voor Eerste Paasdag 1715, 21 april. Dat wil zeggen: toen hij al ruim een jaar, uit hoofde van zijn functie als concertmeester maandelijks een nieuwe cantate componeerde.

BWV 31 heeft een extreem grote bezetting, waarvan je je moet afvragen of daarvoor wel plaats genoeg was op de kleine orgelgalerij in de nok van de Weimarer slotkapel; waarschijnlijk vierde de hertogelijke familie het paasfeest met zijn stadgenoten in de Stadtkirche St. Peter & Paul. Behalve een continuogroep vraagt Bach - niet ongewoon voor een feestdag - om 3 trompetten en pauken, maar daarnaast een vijfstemmige dubbelrietblazers-groep (vier hobo partijen waaronder één althobo (*taille*) en een fagot), een vijfstemmig strijkerskoor (gesplitste violen en altviolens, en een van het continuo onafhankelijk cellopartij), en - zeer uitzonderlijk - een vijf- in plaats van vierstemmig vocaal koor: de partituur van het openingskoor telt twintig balken. Bach zelf moet over zijn compositie tevreden zijn geweest: hij werd waarschijnlijk reeds het volgend jaar in Weimar opnieuw uitgevoerd, en vervolgens te Leipzig in 1724, 1731 en wellicht 1735. Daar moest hij wegens stemmingsverschillen met Weimar sommige houtblazerspartijen weer schrappen: onbevredigende noodoplossingen die niet als 'definitieve versie' begroet mogen worden!

Het libretto voor de cantate is - zoals vaak - van de Weimarer Ober-Konsistorialsekretär en hofpoëet Salomon Franck. De eerste delen (1 - 4) sluiten uiteraard aan bij de evangeliëlezing voor de Eerste Paasdag (Markus 16:1-8) en bezingen de opstanding van Christus. In de delen (5) en (6) wendt de tenor zich tot de gelovige: h/zij moet zijn 'oude Adam', zijn zondig leven beëindigen en met Christus opstaan als een nieuwe mens. De sopraan, zoals vaak sprekend voor de gelovige ziel ('*ich*') realiseert zich (7) dat die navolging van Christus niet alleen zijn lijden maar ook zijn opstanding uit de dood omvat, en verlangt derhalve (8) naar haar *Letzte Stunde*, als toegangspoort tot een eeuwig leven. Dat bevestigt de christelijke gemeente in het slotkoraal (9). Zo is reeds op eerste Paasdag de piëtistische *Todessehnsucht* al weer geagendeerd.

Zoals in diverse andere van Bachs Weimarer cantates heeft de instrumentale inleiding tot het openingskoor nog de vorm van een zelfstandige *Sonata* (1) voor het volledige orkest. Alle instrumentalisten entameren unisono een spetterende fanfare op de drieklank van C-groot, een thema (A1) dat onmiskenbaar uit de koker van trompettisten stamt. Na acht maten introduceren zij canonisch een tweede, meer figuratief thema (A2) dat de strijkers beter ligt; zij slaan herhaalde uitnodigingen van de trompetten af om naar de fanfares terug te keren. De 'doorwerking' (B) ontstaat uit het 'concert' (wedijver) tussen de twee concertante groepen, strijkers en koper, waarin de houtblazers een tussenpositie innemen, met een voornamelijk klankverrijkende functie zonder veel eigen noten; ze werden misschien pas naderhand aan de compositie toegevoegd. Dan keert eerst het A2- en vervolgens het A1-deel weer terug: een vijfdelige, klassiek-symmetrische sonatestructuur: A1 - A2 - B - A2 - A1.

Voor het openingskoor (2) voegt het vijfstemmig koor zich bij het voltallige orkest. Omlijst door feestelijke akkoorden van de overige stemmen begint de eerste sopraan een fuga op te zetten, met een zwierig thema op *Der Himmel lacht*, maar nog voor dat klaar is valt de tweede

1. SONATA

2. KOOR

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert
Und was sie trägt in ihrem Schoß;
Der Schöpfer lebt! Der Höchste triumphiert
Und ist von Todesbanden los.
Der sich das Grab zur Ruh erlesen,
Der Heiligste kann nicht verwesen.

3. RECITATIEF (B)

Erwünschter Tag! Sei, Seele, wieder froh!
Das A und O,
Der erst und auch der letzte,
Den unsre schwere Schuld
in Todeskerker setzte,
ist nun gerissen aus der Not!
Der Herr war tot,
Und sieh, er lebet wieder;
Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder.
Der Herr hat in der Hand
Des Todes und der Höllen Schlüssel!
Der sein Gewand
Blutrot bespritzt in seinem bitterm Leiden,
Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

4. ARIA (B)

Fürst des Lebens, starker Streiter,
Hochgelobter Gottessohn!
Hebet dich des Kreuzes Leiter
Auf den höchsten Ehrentron?
Wird, was dich zuvor gebunden,
Nun dein Schmuck und Edelstein?
Müssen deine Purpurwunden
Deiner Klarheit Strahlen sein?

5. RECITATIEF (T)

So stehe dann, du gottergebne Seele,
Mit Christo geistlich auf!
Tritt an den neuen Lebenslauf!
Auf! von den toten Werken!
Laß, daß dein Heiland in dir lebt,
An deinem Leben merken!

Der Weinstock, der jetzt blüht,
Trägt keine tote Reben!
Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben!
Ein Christe fliehet
Ganz eilend von dem Grabe!
Er läßt den Stein,
Er läßt das Tuch der Sünden
Dahinten
Und will mit Christo lebend sein!

6. ARIA (T)

Adam muß in uns *verwesen,
Soll der neue Mensch genesen,
Der nach Gott geschaffen ist.
Du mußt geistlich auferstehen
Und aus Sündengräbern gehen,
Wenn du Christi Gliedmaß bist.

7. RECITATIEF (S)

Weil dann das Haupt sein Glied
Natürlich nach sich zieht,
So kann mich nichts von Jesu scheiden.
Muß ich mit Christo leiden,
So werd ich auch nach dieser Zeit
Mit Christo wieder auferstehen
Zur Ehr und Herrlichkeit
Und Gott in meinem Fleische sehen.

8. ARIA (S)

Letzte Stunde, brich herein,
Mir die Augen zuzudrücken!
Laß mich Jesu Freudenschein
Und sein helles Licht erblicken,
Laß mich Engeln ähnlich sein!
Letzte Stunde, brich herein!

9. KORAAL

So fahr ich hin zu Jesu Christ,
Mein' Arm tu ich ausstrecken;
So schlaf ich ein und ruhe fein,
Kein Mensch kann mich aufwecken,
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,
Der wird die Himmelstür auf tun,
Mich führn zum ewigen Leben.

sopraan in met hetzelfde thema, zodat het vervolg *die Erde jubiliert*, op een even bloemrijk thema, de rol krijgt van eerste *contrapunt* (tegenstem)



Er volgen themainzetten van alt, bas en tenor die op hun beurt telkens gepaard gaan met instrumentale tutti-interrupties. De fuga wordt afgerond met een kort homofoon *und was sie ... Schoß*. Waarna (m.22) een tweede fuga volgt op hetzelfde thema maar met de woorden *der Schöpfer lebt etc*, en op zijn beurt afgerond met een kort *und ist von Todesbanden los*. Voor een meer bezonken vertolking van de tekst van de laatste twee regels, met de woorden *Grab* en *Ruh*, gaat het tempo naar *Adagio*, de toonsoort van het feestelijk G-groot naar het bezonken E-mineur en uiteraard doen de trompetten even niet mee. De laatste woorden, *der Heiligste kann nicht verwesen* ('de vrome zal niet vergaan') worden nog eens uitgewerkt (m.51) in de vorm van een canon, vaak symbool voor wetmatigheid en dogmatische objectiviteit. De instrumentalisten, die in dit deel slechts een ondersteunende rol speelden, herhalen (m.63) bij wijze van instrumentaal naspel de eerste acht maten, waarbij trompet en eerste viool de rollen van de twee sopraanstemmen overnemen.

Dit openingskoor heeft dus een voor koren ongebruikelijke A-A-B-structuur, de *Bar*-vorm die we wel kennen van zoveel koralen: de muziek van de eerste regels wordt herhaald voor de volgende; Bach baseert deze structuur op Francks rijmschema (ab ab cc) en diens metrum (54 54 44) die allebei een herhaling vertonen en een breuk na regel 4.

De cantate vervolgt met drie recitatief/aria-paren, voor achtereenvolgens bas, tenor en sopraan. Alle recitatieven worden slechts door het continuo begeleid, maar in basrecitatief (3) zorgen talrijke tempowisselingen wel voor ongewone levendigheid. Het normale vrije-recitatieftempo *Adagio* wordt vijfmaal onderbroken voor arioso-passages (*Allegro*) waarin bassolist en continuo een ritmisch duet vormen, ter onderstreping van centrale zinsdelen. Bij de woorden *lebt unser Haupt etc* ontstaat (*Andante*) een canon tussen zang- en continuopartij: de één volgt de ander zoals de gelovige Christus ook in zijn opstanding zal volgen.

In zijn aansluitende aria (4) bezingt de bas de overwinnaar van de dood met drie eretitels (A) en drie retorische vragen (B). In het plechtige marsritme (*molto adagio*) symboliseren de punktingen (kort/lang - kort/lang), die we kennen uit Franse ouvertures, koninklijke waardigheid. Maar de minimale bezetting, bas en continuo, contrasteert scherp met de luxueuze van de openingsdelen: een nederig koningschap. De ostinate figuur van het continuo wordt elke vier maten herhaald. Zo ontstaat een aria van 32 maten of acht episoden, waarvan drie louter instrumentaal (*ritornel*), en waarin de tekst als volgt is verdeeld:

Rit - A - B1 - B2 - B3 - rit - A - rit

Muzikale tekstillustraties horen we op *Lebens* (huppelend melisma), *hoch* en *höchsten* (stijgende lijnen), en *gebunden* (overgebonden noten).

Met het optreden van de tenor verandert het karakter van de cantate: van lofprijzing naar appèl. Zijn recitatief (5) maant de christen in een nieuw leven zijn eigen opstanding ter hand te nemen. De evangeliëlezing over de beide Maria's die geschrokken vluchten (*fliehen*) als ze Jezus' graf leeg aantreffen wordt metafoor voor het achterlaten van zonden en zware lasten.