

staccatonoten van sopraan en viool, ter illustratie van het woord *schallet*. Vanwege deze leuke muziek wist dit woord zich ongeveer te handhaven in alle tekstvarianten; achtereenvolgens als *es schallet* (36c), *denn schallt* (36a), *denn schallet* (36) en *Erschallet* (36b). Na dit middendeel, met zijn wat verbrokkelder, fragmentarische begeleiding, komt het A-gedeelte weer ongewijzigd terug: een volledig da-capo. De cantate besluit met een eenvoudige vierstemmige harmonisering van het achtste en laatste vers van Martin Luthers koraal, waarvan het eerste en zesde vers al werden bewerkt in (2) en (6). De instrumenten spelen *colla parte* met de vocale stemmen mee. Er is een weinig in het oog springende bijzonderheid: zowel in de sopraanmelodie als in de begeleidende stemmen worden de kwartnoten regelmatig met achtste doorgangsnoten aan elkaar verbonden, en wel zo dat dit altijd in tenminste één stem gebeurt. Er is slechts één uitzondering: in maat 4, op de lettergreep *ein*('gen), de enige plaats waar alle stemmen zich tot één ritme verenigen. Een wel erg on-opvallende manier om een woord te laten opvallen.

© Eduard van Hengel

<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/36.html>

C

J. S. BACH: *Schwingt freudig euch empor* (BWV 36)

Bachs cantate *Schwingt freudig euch empor* (BWV 36) behoort tot een reeks cantates (BWV 36 a t/m d) die zijn voortgekomen uit

- BWV 36c: een in 1725 met dezelfde titel gecomponeerde gelukwenscantate voor een (niet nader getraceerde) leraar aan de Leipziger Thomasschule;
- BWV 36a (*Steigt freudig in die Luft*) ontstond hieruit een jaar later, voor de verjaardag (30 november 1726) van prinses Charlotte Friederike Wilhelmine (1702-1785), de tweede vrouw van Bachs voormalige principaal Leopold van Anhalt-Cöthen;
- BWV 36d noemen wij Bachs eerste poging, uiterlijk in 1730, om koren en aria's uit deze cantate te bewerken tot een kerkcantate, die overigens is verloren gegaan;
- BWV 36, de onderhavige cantate, schreef Bach voor de eerste Adventszondag, 2 december 1731 door recitatieven uit de voorafgaande wereldse cantates te vervangen door koraalbewerkingen.
- BWV 36 b ten slotte, met de titel *Die Freude reget sich*, werd in 1735 uitgevoerd ter huldiging van de Leipziger jurist Rivinus. (Wie zich bezorgd maakt dat Bach hiermee zondigt tegen zijn principe alleen 'omhoog' te parodiëren, van werelds naar kerkelijk en niet omgekeerd, zij gerustgesteld: voor deze laatste versie stond niet de kerkcantate BWV 36 model, maar de gelukwenscantate BWV 36c.)

Voor al deze cantates werd de tekst waarschijnlijk geschreven door Christian Friedrich Henrici, de postbeambte die onder het pseudoniem Picander Bach veel teksten leverde.

De adventsperiode waarmee het kerkelijk jaar begint, werd te Leipzig beschouwd als een periode van inkeer en boetedoening omdat immers de zonden van de mensheid God hebben gedwongen zijn Zoon als verzoener af te vaardigen; gedurende deze periode diende de concertante kerkmuziek in Leipzig dan ook te zwijgen (wat de cantor gelegenheid bood zich op de drukke Kerst-twaalfdaagse voor te bereiden). De eerste Adventszondag (waarvoor BWV 36 werd geschreven) was hiervan echter uitgezonderd; de voorgeschreven evangelielezing van die dag (Matteüs 21: 1-9) verhaalt van Jezus' glorieuze intocht in Jeruzalem, op Palmzondag, en cantates voor deze zondag (BWV 36, 61 en 62) hebben dan ook een jubelend karakter.

Omdat Bach deze kerkcantate uit een werelds parodiemodel afleidt door de vier recitatieven daarin te vervangen door koralen of koraalbewerkingen, krijgt de cantate een structuur die we nergens anders aantreffen: alle even nummers zijn op koralen gebaseerd. Daarmee is BWV 36 trouwens géén 'koraalcantate' geworden: daaraan ligt immers een specifiek plan ten grondslag dat hier niet wordt gevolgd. De totale afwezigheid van recitatieven geeft aan deze late cantate toch een wat ouderwets karakter. De cantate bestaat uit twee delen van vier nummers, elk besloten met een eenvoudig vierstemmig geharmoniseerd slotkoraal en resp. uit te voeren voor en na de preek. Een tekstvergelijking (op mijn website) laat zien met hoe weinig wijzigingen Bachs tekstdichter religieuze koor- en arieteksten uit wereldse voorbeelden heeft gewonnen, met handhaving van affekten en zelfs woorden die het mogelijk maken de muziek onveranderd te hergebruiken.

Het openingskoor (1) is een uitbundige en vitale lofzang. De weinig diepzinnige tekst verloochent zijn herkomst uit een wereldse huldigingscantate nauwelijks maar sluit goed aan bij de lezing over Jezus' triomfantelijke intocht: Zion (dat is Jerusalem en metaforisch de christelijke gemeente), laat uw loflied klinken tot de verheven sterren, maar ho, stop: het geluid behoeft de hemel niet te bereiken want de heer komt zelf naar ons toe. Muzikaal lopen alle lijnen dus naar boven en twee reeds in de eerste maat klinkende figuren doen dat zelfs met een zwiepende sprong omhoog (*). De triolenfiguur van de viool zal voortdurend als begeleidingsfiguur terugkeren, de hobopartij (die een belangrijker, melodische rol speelt en die Bach terwille van de akoustische balans laat spelen door twee hobo's d'amore unisono) introduceert hier het thema dat de vocale stemmen zullen overnemen. Wanneer de zangstemmen achtereenvolgens inzetten doen zij dat ook in een lijn omhoog, van bas naar sopraan, en vervolgens een keer andersom, en dan weer in de originele volgorde. Ondanks de imiterende inzetten, ontstaat toch geen sterk polyfone compositie; liedachtige, homofone samenzang overheerst. Bij "stop" (*haltet ein!*) leggen de spelers terstond hun instrument (even) weg en nu klinkt het koor strikt homofoon. Waarna de hele, tweedelige tekst nogmaals maar verkort wordt doorgenomen.

Als deel (2) volgt het eerste vers van het koraal *Nun komm der Heiden Heiland* (verlosser van alle volkeren), een typisch adventslied dat de titel bepaalt van Bachs beide andere Eerste-Adventscantates BWV 61 en 62. Luther componeerde het lied in 1524 als bewerking van de voor-reformatorische hymne *Veni, redemptor gentium*. We zullen het koraal in deze cantate nog tweemaal tegenkomen: in een eenvoudig vierstemmige harmonisering aan het slot (8) en als instrumentaal omspeelde melodie in lange noten door de tenor in (6). Hier verwerkt Bach de vier regels van het koraalvers tot een duet voor alt en sopraan, die beide gesteund worden door een *colla parte* meespelende hobo d'amore. In het continuo horen we gedurende het instrumentale voorspel reeds driemaal de melodie van de eerste koraalregel, die vervolgens door alt en sopraan, elkaar imiterend, zal worden gezongen. De twee vocalisten werken de vier koraalregels achtereenvolgens uit tot kleine polyfone motetjes; de vier vocale episodes worden wel steeds langer: van 6 via 10 en 11 naar 15 maten. Om toch een zekere samenhang te geven aan deze vier, qua melodie en tekst verschillende passages, herhaalt het continuo telkens tussen de regels zijn versie van de eerste regel. In zijn begeleidende rol speelt het continuo voortdurend het bekende *corta*-ritme, 'figura corta', papadam/papadam, een karakteristiek huppelende vreugdefiguur.

Het muziekvoorbeeld laat zien hoe Bach de koraalmelodie in de middeleeuwse, Dorische toonsoort op één punt (*) aanpast voor gebruik in een tonale compositie; in de twee andere stukken waarin dit koraal optreedt is dat niet nodig.

Tenoraria (3) gebruikt de relatie tussen bruid en bruidegom als metafoor voor de liefde van de ziel voor Christus. De hobo d'amore (liefdehobo) is hier het aangewezene soloinstrument. Maar de woorden *mit sanften Schritten* (met aarzelende stappen), *allgemach* (gaandeweg) en - in het origineel - *behutsam* en *Ehrfurcht* wijzen erop dat de toenadering voorzichtig en aarzelend is; daarom is de muziek weliswaar dansant maar op het ingetogen ritme van de *passepied* en in een mineur toonsoort. Ook de periodische structuur met zijn eenheden van 8 maten weerspiegelt de dansvorm. De verbazingwekkend lange coloratuur op het tamelijk ondergeschikte woord *allgemach* herinnert aan zijn oorspronkelijke functie, op het woord *liebt*, maar stijgt wel heel 'geleidelijk' (*allgemach*).

Het vóór de preek uit te voeren eerste deel van de cantate eindigt (4) met het zesde vers van *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, het beroemde lied van Philipp Nicolai, samen met *Wachet auf, ruft uns die Stimme* geschreven in 1599, terwijl Nicolai dergelijks tientallen aan de pest overleden parochianen moest begraven. Het is een lied voor het Driekoningen-feest (*Epifanie*) waarin de bruidsmystiek van (3) terugkeert.

Deel II, dat dus tijdens de communie wordt uitgevoerd, begint met een aria (5) voor bas en strijkers. Bepaalde het eerste deel van de cantate onze gedachten bij Jezus' intocht in Jeruzalem, hier wordt die intocht symbolisch opgevat, met een hartelijk welkom in de harten van de gelovigen. De bas wordt in modern galante stijl begeleid door het vierstemmig strijkorkest, met een levendige en lichtvoetige hoofdrol voor de eerste violen. In de strijkersbegeleiding herinneren de triolen aan (1). Bach hecht zozeer aan de laatste tekstwoorden, *Zieh bei mir ein*, dat hij, in plaats van de openingszin te herhalen (*da-capo*), ten slotte de gehele tekst nog eens uitvoerig doorneemt, waarbij de begeleidende strijkers (tweede en altviolen) het *ziehen* (trekken) met lang aangehouden noten illustreren.

Deze luchtige opening wordt gevolgd door een ernstige bede, in de toonsoort b-klein en op tekst van het zesde couplet van Luthers hierboven (2) genoemde koraal *Nun komm etc.*: help ons ons zondig lichaam (*Fleisch*) te beheersen. Opnieuw een koraalbewerking (6), nu met de tenor in een sololied, die niet meer omvat dan het onversierde koraalvers in lange noten. De tenor wordt begeleid door een energiek (*molt' allegro*) trio van het continuo met twee - letterlijk adembenemende - partijen voor de hobo's d'amore. De strenge canonische vorm waarin de hobo's gevoerd worden, onderstreept de dogmatische ernst van de tekst, die de Leipziger interpretatie van de adventstijd dekt.

Muzikaal hoogtepunt van de cantate is wel de laatste aria (7), van de sopraan. Zij wordt begeleid door continuo en een soloviool die *con sordino* (met demper) moet spelen, illustratief voor de *gedämpften, schwachen Stimmen* wier loflied tot in de hemel gehoord wordt zolang ze van de Geest vervuld zijn. De sopraan ontleent haar thematiek aan de eerste maten van de viool, maar deze borduurt daarop voort met karakteristiek violistische figuraties. In een pastorale 12/8-maat ontstaat zo een lieflijk vocaal/instrumentaal duet. Echoeffecten die al regelmatig te beluisteren waren tussen eerste en tweede maathelft van de vioolsolo, klinken in het middendeel tussen de