

J. S. BACH: *Am Abend aber desselbigen Sabbats* (BWV 42)

In het spoor van de negentiende eeuwse Bachausgabe plachten wij een onderscheid te maken tussen "solocantates" en cantates waaraan een koor te pas komt, waarbij cantates zoals BWV 42 waar "het koor" slechts een slotkoraal te zingen heeft, tot de solocantates worden gerekend. Wij weten inmiddels dat deze onderscheidingen op Bachs uitvoeringspraktijk niet van toepassing zijn. Zijn concertisten zongen aria's, koren en koralen. Wanneer er - zoals vandaag - vier solopartijen (aria's en recitatieven) zijn, verandert het aantal zangers niet meer wanneer er een koor of koraal aan wordt toegevoegd. Aria's, duetten, terzetten en koren werden bij Bach door 1, resp. 2, 3 of 4 zangers uitgevoerd; hij had niet de mogelijkheid, en waarschijnlijk ook niet de behoefte, om voor een "koor" ineens 20 of 80 zangers te laten opdraven. Er is dus ook geen reden om te veronderstellen dat Bach, door geen openingskoor te componeren in zijn, voor de zondag na Pasen (8 april 1725) bestemde BWV 42, zijn "koor" zou hebben willen ontzien na de inspannende Paasmarathon: de Johannes-Passion (2e versie) op Goede Vrijdag, het Osteroratorium en de cantates BWV 6 en 4 op de drie Paasdagen. In BWV 42 moeten al Bachs concertisten presteren, zij zingen alleen geen gezamenlijk koor.

Het ongebruikelijk grote aantal kopiïsten dat - op nogal chaotische wijze - betrokken was bij het uitschrijven van de - nog steeds bewaard gebleven - partijen suggereert wel dat de cantate onder grote tijdsdruk tot stand kwam en Bach waarschijnlijk om die reden van een openingskoor afzag, ten gunste van een instrumentale *sinfonia* die hij vermoedelijk reeds in Köthen had gecomponeerd.

De uitgebreide openingssinfonia (1) is, vergelijkbaar met diverse Brandenburgse concerten, ontworpen als een groepsconcert voor twee instrumentale koren: strijkers tegenover houtblazers (2 hobo's en fagot), een bezetting die tot een stereofonische opstelling uitnodigt. De twee groepen treden aanvankelijk afwisselend op en introduceren eigen thematisch materiaal dat echter gaandeweg wordt uitgewisseld. Na een kort, contrasterend en lyrisch middendeel (*cantabile*) keert al snel de oorspronkelijke thematiek terug, nog vóór het da-capo is begonnen. Deze warme en lieflijke *sinfonia* wil ongetwijfeld herinneren aan de Paasgebeurtenissen; ze ademt de contemplatieve rust van een landschap in schemering, waarin de Emmaüsgangers - zes dagen eerder in BWV 6, *Bleib bei uns den es will Abend werden* - de voor hen teleurstellende executie van Jezus bespraken, niet vermoedend dat de met hen oplopende vreemdeling de opgestane Christus was.

De evangelietekst voor de zondag na Pasen, zondag *Quasimodogeniti* of Witte Zondag, is Johannes 20: 19-31 waarin wordt verteld hoe de discipelen, angstig bijeen achter gesloten deuren, plotseling Christus in hun midden vinden. Uitsluitend het eerste vers van deze tekst maakt Bachs onbekende tekstdichter tot thema van de cantate, door het te generaliseren tot een belofte voor alle tijden: wees niet bang voor bedreigingen uit een boosaardige buitenwereld want waar twee of drie in Christus' naam bij elkaar zijn, zal hij hen beschermen.

De tenor draagt in *secco* recitatief (2) de titel- en thematekst voor. Het begeleidend continuo is gesplitst: strijkers (cello, violone) en clavecimbel spelen angstig

sidderende zestienden terwijl fagot en orgel maten lang volharden in een onheilspellend dissonant septiemakkoord, totdat Jezus de spanning wegneemt. Voor de bemoedigende altaria (3) slaat de tekstdichter met behulp van de bekende tekst "waar twee of drie in mijn naam bijeen zijn..." (Matth.18:20) een brug van de angstig voor de joden schuilende discipelen naar de in andere tijden en situaties met andere bedreigingen geconfronteerde christenen. Rust en vertrouwen keren terug. Tegen een harmonisch strijkersdecor trekken de twee hobo's veelzijdig gefigureerde lijnen; meestentijds imiteren ze elkaar maar waar Jezus binnentreedt vervallen zij in melodische unanimitieit. De rijke orkestratie (*tutti*) suggereert dat deze aria een bewerking zou kunnen zijn van het langzame middendeel van het concert waaraan de *sinfonia* werd ontleend. Wel zal Bach er het snellere, slechts door continuo begeleide middendeel aan hebben toegevoegd, wat, samen met de da-capo-structuur deze mooie aria wel erg lang maakt.

Het duet (4) voor sopraan en tenor is uitzonderlijk omdat het zijn tekst ontleent aan een bekend koraal, zonder dat de melodie daarvan ergens te herkennen valt. Jakob Fabricius schreef *Verzage nicht etc* in 1632, in het holst van de Dertigjarige Oorlog, een tijd van zware beproevingen. Opnieuw is het continuo gesplitst en weer is het doel: uitbeelding van bedreiging. Fagot en cello spelen hardnekkig (*ostinato*) een hoekige, onheilspellende figuur vol dissonante voorhoudingen boven rustige harmonieën van het orgel en de (eventuele) rest van de continuo-groep. Tegen die dominerende achtergrond klinkt de oproep tot standvastigheid van sopraan en tenor nogal weerloos en kwetsbaar. Als in een motet krijgt elk van hun zinsneden zijn eigen motief: op *Häuflin* maken ze zich homofoon klein, *verstören* gaat met stormachtige imitaties, bij *suchen* dolen ze acht maten lang in canon achter elkaar aan, op *angst und bang* schrikt de tenor tot driemaal toe met een adembenemende dalende septiemsprong.

Maar opnieuw maakt angst plaats voor zelfvertrouwen in het belerend en weinig poëtisch bas-recitatief (5); in het *arioso* slot onderstreept het continuo het *Wüthen der Feinde* met een kort agressief motief.

De bas vervolgt (6) met één van die uitgelaten aria's voor twee elkaar vrolijk achtervolgende en imiterende soloviolen, in dit geval niet de aanvoerders van 1e en 2e violen maar (volgens de overgeleverde partijen, om welke reden dan ook) twee spelers van de eerste viool. De bas verkondigt, zelfverzekerd en als een fanfare, dat Jezus de zijnen beschermt. Tegelijk vormt zijn partij een vreedzaam rustpunt tegenover de tumultueuze strijkersbegeleiding; pas op *Verfolgung* laat hij zich verleiden tot een jachtige tekstillustratie.

Alle twijfel is geweken wanneer koor en alle instrumentalisten het lange slotkoraal *Verleih' uns Frieden* (7) aanheffen waarvan Martin Luther rond 1530 tekst en muziek ontleende aan de voorreformatorische, Ambrosiaanse hymne *Da pacem Domini*, en daaraan een vervolg hechtte dat de zegen afroept over de wereldlijke autoriteiten.