

d'amore; dat laatste is enigszins opmerkelijk want we hoorden geen hobo in de voorafgaande tutti-passages (1), (2) en (4), waar Bach zijn partij van de expliciete aanwijzing 'tacet' voorzag: zwijg, niet spelen. Waarschijnlijk had Bach de hoboïst elders nodig, als zanger bijvoorbeeld. Het wat gedempt, omfloerst coloriet van de d'amore zorgt voor een sfeer van getemperde vreugde, ontspannen opgewekt maar niet uitgelaten of feestelijk: de dankbaarheid geldt tenslotte vooruitzichten voor na de dood. Voor ritmische levendigheid zorgt de spanning tussen de 6/8 maat die het continuo volgt en de solopartij die deze als een 3/4 maat interpreteert (muziekvoorbeeld).

Alt en hobo bedienen zich van dezelfde thematiek, met dit opvallende verschil dat de alt voortdurend nadrukkelijke



pauzes neemt na (en dus ter illustratie van) *nichts*.

Het middendeel van deze da-capoaria, *Alles geb' ich hin etc*, brengt geen nieuwe thematiek; zoals gebruikelijk wordt de tekst tweemaal in zijn geheel doorgenomen maar - hoogst ongebruikelijk - klinkt daartussenin geen (al dan niet verkort) instrumentaal ritornel; sterker nog: de hobo begint zijn uitgebreide ritornel al twee maten voordat de alt haar tekst voor de eerste maal afsluit, en zij vervolgt direct met de tweede doorloop boven de rest van het ritornel. Dat is niet alleen een knap compositorisch staaltje van 'vocaalinbouw' boven een reeds bestaand instrumentaal gedeelte, maar illustreert ook fraai dat de alt zelfs bereid is het ritornel en vervolgens zelfs de begeleiding op te geven waar ze recht op heeft; ze voltooit haar taak acht maten hobo-loos. Waarna het A-deel integraal terugkeert.

De cantate besluit (8), en de gemeente bevestigt het voorafgaande, met het vijfde couplet van Johann Francks *Jesu meine Freude* (1650) op de melodie van Johan Crüger die Bach tenminste acht maal verschillend heeft geharmoniseerd (en dan vergeten we nog de vier orgelbewerkingen). Het van oorsprong wereldse liefdesliedje *Flora meine Freude* is in Lutherse handen getransformeerd tot een ode op wereldverzaking. In Bachs harmonisering valt het voortdurende pa-pa-dam-ritme in de bas op; het zorgt voor een sfeer van grimmige vastberadenheid.

J. S. BACH: *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (BWV 64)

Bach schreef zijn Cantate 64 voor de Derde Kerstdag 1723, in de eerste Kerst-, Nieuwjaar- en Driekoningenperiode die hij in Leipzig meemaakte en waarin hij maar liefst zes nieuwe cantates uitvoerde, plus een Sanctus en de Kerstversie van zijn Magnificat, benevens acht herhalingen bestaand/nieuw werk. Maar van het Kerstfeest is in deze cantate al niets meer te merken: geen trompetten en pauken, geen kribbe noch engelen of herders. Het libretto stoot direct door naar de gevolgen van Christus' geboorte voor de gelovigen: de nutteloosheid en vergankelijkheid van wereldse beslommeringen. Wel herinnert de titeltekst, uit de eerste brief van Johannes 3:1, er aan dat 27 december tevens de feestdag van de apostel Johannes is, een bestemming die alleen boven het kerstfeest prevaleert wanneer 27 december op een vrijdag, zaterdag of zondag valt; 27/12/1723 was een maandag.

De cantatetekst is ontleend aan een jaargang cantateteksten die de Schleizer pastor Johann Oswald Knauer (*1690) in 1720 schreef voor zijn zojuist tot kapelmeester in Gotha benoemde zwager Gottfried Heinrich Stölzel die ze alle op muziek zette, zoals ook Johann Friedrich Fasch deed, als hofkapelmeester te Zerst. Bach ontleende aan deze cyclus slechts teksten voor zijn cantates 64, 69a en 77, en pas na grondige verkorting en bewerking. Zo bevat BWV 64 twee extra koralen (en een ander slotkoraal) dan Knauers tekst voor derde Kerstdag. Met zijn - uitzonderlijke - drie koralen lijkt BWV 64 op de naburige BWV 40 van de vorige dag en BWV 153 voor zes dagen later, de zondag na Nieuwjaar 1724.

Volgens Schweitzer (1908) was deze cantate "dazu bestimmt populär zu werden".

Ter opening (1) componeert Bach de korte, aan de eerste brief van Johannes ontleende bijbeltekst in de vorm van een ouderwets en eerbiedwaardig motet, waarmee hij het tijdloze gezag van de tekst wil onderstrepen. 'Motet' betekent hier in de eerste plaats: er zijn slechts koorpartijen, voor vier stemmen, en geen zelfstandige instrumentale partijen. Instrumenten verdubbelen slechts de koorpartijen. En met zijn instrumentenkeuze versterkt Bach het archaische klankbeeld: behalve strijkers speelt het traditionele vierstemmige ensemble van de *Stadtppfeifer* mee: drie trombones en een cornett[in]o of [kwart-]zink, het kromme, uit hout en leer vervaardigde instrument dat altijd fungeert als sopraan-instrument in het trombonegezelschap.

In de tweede plaats impliceert 'motet' een polyfone stemvoering: vier gelijkwaardige stemmen die hetzelfde thematisch materiaal verwerken: elkaar imite-

rend, fugatisch en/of canonisch. In dit geval een tamelijk strenge koorfuga; beginnende met de sopraan zet elke zes maten en een kwart lager een volgende stem hetzelfde thema in, waarbij eerstgenoemde stem daar een tegenthema (contrapunt) tegenaan zet en er vervolgens ook nog een tweede contrapunt opduikt.

MAAT 13

The image shows a musical score for three voices: Soprano (2nd contrapunt), Alto (1st contrapunt), and Tenor (thema). The lyrics are: 'Herr, welcher ei - ne Lie - be hat uns der Va - ter er - zel - get, se - het, - get, das wir Got, tes Kin, der heil - Se - het! welcher ei - ne Lie - be hat uns der Va - ter er - zel -'.

Het muziekvoorbeeld laat (van onder naar boven) zien dat wanneer de tenor in maat 13 het thema entameert, de alt het 1e contrapunt zingt dat een vervolg blijkt te zijn op het lange *erzeiget*-melisma (een onafgebroken stroom van Gods weldaden), terwijl de sopraan ook dat intussen al achter de rug heeft en een tweede tegenthema voordraagt. Als het thema in alle stemmen heeft geklonken, kan er kort gespeeld worden met thema-elementen, waarna nieuwe themainzetten volgen. Zie het schema.

Met name de demonstratieve themakop *Sehet!*

maat	1	7	13	19	30	36	47	53	58	69/70	75/76	82	93
stem	S	A	T	B	A	S	T	B	A	B canon T	S canon A	B	A

(Luister! Let op! Attentie!)

zorgt voor veel levendigheid; hij wordt al in de eerste maat door alle stemmen meegezongen en doorkruist voortdurend de stromende polyfonie. Vlak voor het einde stelt een *Trugschluss* ('schijnslot') het echte slot nog even uit en vestigt zo alle aandacht op de homofoon gescandeerde conclusie: *daß wir Gottes Kinder heißen*. Bij dit alles speelt het continuo een onafhankelijke partij die ook aanwezig is wanneer de koorbas zwijgt; hij verdubbelt de bas slechts in diens thematische passages.

Het ascetische, pré-barokke karakter van dit openingskoor illustreert de strekking van de hele cantate: *Gute Nacht, du Stolz und Pracht!* (8)

De kerk bevestigt het voorgaande met een door Bach(s) tekstdichter) ingevoegd koraalvers (2), het laatste couplet van Martin Luthers uit 1524 daterende *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Bachs vierstemmige harmonisering, die als in (1) door de instrumenten wordt meegespeeld, begint strak, verticaal, in akkoorden maar wordt gaandeweg, na *freu'* en *dank'* steeds lossler, met meer versiering, verbindingsnoten en horizontale lijnen. Het polyfoon uitgewerkte slotwoord *Kyrieleis* verwijst nog net naar Kerstmis, maar daarvan zal in het vervolg van de cantate niets meer te merken zijn.

De alt wijst in zijn/haar recitatief (3) alle wereldse waarden af ten faveure van de hemel. Z/hij wordt concertant ondersteund met snelle toonladderfiguren van het continuo: zevenmaal omhoog, richting hemel, en driemaal omlaag, als afwijzing van aardse rijkdom. Terwille van een directe aansluiting (*attacca*) met het ingelaste tweede koraal voegt Bach de zinsnede *Drum sag' ich etc* toe.

Ook het betoog van de alt wordt met een kerklied onderstreept (4): het eerste vers van Balthasar Kindermanns *Was frag ich nach der Welt* (1664). Uitzonderlijk is de hardnekkig in achtsten voortmarcherende, onafhankelijke continuopartij, wat - door zijn associatie met klakkende paardehoeven - meestal verwijst naar reizen, vertrekken, afscheid nemen; zie bijv BWV 95/1.

Wat de wereld biedt moet als rook vervluchtigen, aldus de sopraan, belichaming van de gelovige *Seele*, in haar aria (5). Onder de begeleidende strijkers is het de eerste viool die met snelle zestienden figuraties de vergankelijkheid van aardse rijkdom en geneugten in beeld brengt. (Om dit mogelijk te maken heeft Bach het woord *Rauch* in Knauers tekst geïmplanteerd.) De wereldse ambiance wordt hier opgeroepen door het metrum van de statige, hoofse gavotte: een viertelsmaat met twee tellen opmaat. De voortdurend golvende achtsten van het continuo moeten op de wankel onbestendigheid van aardse voorzieningen wijzen.

De aria heeft een strikte da-capostructuur: de eerste teksthelft wordt integraal herhaald. Het middendeel behelst Jezus' alternatief en dus ontbreken hier de vluchtige vioolmotieven en het continuo is zelfs geheel afwezig en vervangen door een surrogaat baslijntje door de (alt)violen, een *bassetchen*, dat - zoals in de *Aus Liebe*-aria in de Matthäus-Passion - staat voor onschuld, de aarde ontstegen. Maar niet voor lang: het B-deel is nauwelijks 14 maten oud of de vergankelijkheidsmotieven keren weer terug: het vooruitzicht is nog geen werkelijkheid maar het geloof van de sopraan blijft overeind met lange noten op *fest* en *stehen*.

De bas, in zijn secco recitatief (6), werkt de gedachte aan de *Himmel*, door de alt geopperd, verder uit, en hij wordt ongeduldig. Maar liefst vier kernbegrippen, *Tod, Sünde, Hölle* en *Kummer*, zingt hij op het moeilijk te treffen interval van drie hele noten, de *tritonius*, vaak aangeduid als de *diabolus in musica*. Kan het veelzeggender?

Voor de tweede aria (7) keert de alt terug, met haar bereidheid voor de hemel alles op te geven. De alt wordt begeleid door continuo en een solo van de hobo