

B-gedeelte zingen zij ook dezelfde tekst en bezegelen hun consensus met een lang gezamenlijk melisma op *siegen*. Nu is het *Hoffnung* die zijn conclusie onderstreept (m.50 vv) met nadrukkelijke kwartnoten, een koraalmelodie gelijkend. Helaas echter is ook dit stuk da-capo, zodat we met de aanvankelijke tekstverschillen eindigen. De instrumentale begeleiding zorgt voor een bij Pasen passende sfeer, met een krachtige ritmische puls; de soloviool put zich uit in Vivaldi-achtige figuraties die soms zelfs overslaan op het continuo.

Cantate 66 besluit (6) met een eenvoudige harmonisering van het derde en laatste couplet van het middeleeuwse paaslied *Christus ist erstanden*.

Eduard van Hengel
www.xs4all.nl/~eduardvh/BWV/66.html

J. S. BACH: *Erfreut euch, ihr Herzen* (BWV 66)

Omdat Bach de cantatenloze vastentijd (*tempus clausum*) waarschijnlijk hard nodig had om de partituur voor de eerste uitvoering van de Johannes-Passion (Goede Vrijdag, 7 april 1724) te voltooien, kunnen we er begrip voor hebben dat hij voor de drie aansluitende Paasdagen - Bachs eerste Pasen te Leipzig - teruggreep op cantates uit zijn Weimarer en Köthener tijd. (Tengevolge van de passiedrukte beschikken wij over geen enkele originele paascantate uit Leipzig!) Zodoende hoorden Bachs kerkgangers op die drie Paasdagen achtereenvolgens de cantates *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* (BWV 31, Weimar 1715), en twee parodieën (= van nieuwe tekst voorziene wereldlijke cantates) *Erfreut euch, ihr Herzen* (BWV 66, naar BWV 66a, Köthen 1718) en *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß* (BWV 134, naar BWV 134a, Köthen 1719); gedrieën voerde Bach deze cantates (tenminste) ook in 1731 en '35 uit.

Voor tweede paasdag 1724 (10 april) bewerkte Bachs tekstdichter de gelukwenscantate, *serenata*, voor de 24e verjaardag (10 december 1718) van Bachs Köthener principaal, Prins Leopold von Anhalt-Köthen, *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück* (BWV 66a); de muziek van de eerste vier delen werd overgenomen, benevens het slotkoor dat werd herschapen tot het openingskoor van BWV 66, waardoor een - bij het wereldlijk feestgedruis maar nauwelijks passend slotkoraal kon worden toegevoegd. Van het parodiemodel en van de eerste versie (1724) is ons slechts de tekst overgeleverd; in hoeverre Bach de muziek heeft aangepast, kunnen we dus niet weten. Aan de partituur van 1735 is te zien dat Bach zijn aanvankelijke bewerking voor enkele heruitvoeringen nog heeft geretoucheerd.

Erfreut euch, ihr Herzen is een zogeheten *Dialogus*-cantate; in verschillende delen (hier vooral 4 en 5) dialogeren diverse karakters met elkaar: in enkele cantates zijn dat *Christus* en *Die Seele*, in Leopolds verjaardagsserenade zijn het de *Glückseligkeit Anhalts* (alt) en *Fama* (de godin van roem en reputatie, tenor) die in BWV 66 resp. zijn getransformeerd tot *Furcht* en *Hoffnung*. Met als interessante bijzonderheid dat deze twee allegorische personages in de verjaardagsversie grote eensgezindheid tentoon spreiden (en derhalve dezelfde noten zingen) maar in de paasmaandag-versie soms geheel tegengestelde opvattingen koesteren zonder dat dit in de noten hoorbaar wordt. De keuze van deze twee karakters is trouwens het enige waarin men een verwijzing kan zien naar de evangelielezing voor de Tweede Paasdag (Lucas 24:13-35). Die verhaalt hoe twee volgelingen van Jezus, wandelend naar het dorpje Emmaus ('Emmausgangers'), enkele dagen na Jezus' dood en begrafenissen hun twijfels articuleren: tussen hoop (*Hoffnung*) dat hij de Messias was en opgeschrikt (*Furcht*) door het bericht dat zijn lijk is verdwenen.

De uitbundige koorfantasia (1) is, mede door zijn da-capo structuur (A-B-A) één van de langste koren die Bach ooit schreef, 410 maten en ongeveer tien

nr 1 continuo m.232 

nr 2 viool I m.6 

nr 3 bas m.127 
Je - sus er - scheint,

minuten durend. Ze is bovendien - vooral voor de instrumentalisten - technisch pittig: in een vlot tempo moeten er voortdurend tweeëndertigsten worden gespeeld, zo nu en dan zelfs door de altviolen, en de tweede violen - die merkwaardigerwijs vrijwel steeds

unisono spelen met de eerste - moeten zelfs een driegestreepte A bereiken (m.59). Het illustreert het hoge niveau van de instrumentalistes waarover Bach in de hofkapel van Köthen kon beschikken. De unisono-spelende vioolgroepen vormen met de altviool en de cello een strijkerstrio dat voortdurend concerteert met een blaastrio, bestaande uit twee hobo's en fagot. De trompet, die Bach later toevoegde, naar believen (*si piace*), heeft geen zelfstandige rol maar verdubbelt meestal de hoogste partijen; hij verleent het stuk een extra stralende glans.

De tweedelige tekst is een loflied met een wat ingetogener middendeel. Het oorspronkelijke slotkoor begon met *Es strahle die Sonne, Es lache die Wonne, Es lebe Fürst Leopold, ewig beglückt*; in de cantate wordt dat *Erfreut euch, ihr Herzen, Entweicht, ihr Schmerzen, Es lebet der Heiland und herrschet in euch*. Het valt op dat reeds hier *der Heiland lebt* terwijl dat in deel 4 nu juist nog betwijfeld wordt: de hoekdelen van een cantate fungeren blijkbaar als kader en conclusie van een gedachtenontwikkeling die pas in nr.2 begint.

Het koor begint met een briljant instrumentaal ritornel waarvan we telkens weer delen zullen terughoren. Deze omsluiten vocale episoden waarin vierstemmige koorpassages steeds worden voorafgegaan door korte of langere solistische passages; deze laatste zijn een relict van de allegorische rollen in het oorspronkelijke slotkoor, maar vormen in het openingskoor van BWV 66 géén rollen: ze hebben geen naam, en het zijn ook niet consequent alt en tenor.

Voor het wat zwaarmoediger middendeel wordt het tempo gematigd ('Andante'), de orkestratie is lichter (geen trompet) en het vocale duet tussen alt en bas domineert. De strijkers begeleiden met losse akkoorden, als een groot continuoinstrument: een techniek die Bach pas later ontwikkelde en doet vermoeden dat dit gedeelte in het Köthener origineel ontbrak. Veel nadruk krijgen lange melisma's op de woorden *Trauern* en vooral *Zagen*: daarvoor haalt Bach zelfs de beroemde 'Lamento-kwart' van stal, een motief dat in vijf stappen van een halve toon (*chromatisch*) een kwart daalt en altijd staat voor lijden, pijn, droefenis; het vormt hier ook drie keer de baslijn (m.161, 168, 175), zoals in het *Crucifixus* van de HOHE MESSE. In dit kader expressief misschien een beetje 'over de top', als ik dat mag zeggen. Vanaf *Der Heiland erquicket* en in een tweede doorgang van de B-tekst spelen de instrumentalistes en het vierstemmig koor weer een belangrijker rol. En dan keert het begin weer terug.

Strijkersakkoorden omlijsten de bas in zijn korte *accompagnato*-recitatief (2). Een - altijd valse - overmatige kwart (*tritonus*) leidt naar het woord *Not* en een

plotselinge sprong omhoog (*exclamatio*) voert naar *Gottes*. De strijkers besluiten hun begeleiding in lange noten met een kort, ritmisch en dalend gebroken akkoord: een figuurtje dat onze aandacht trekt. Het klonk ook al in deel (1) ter begeleiding van het korte fugato op *Der Heiland erquicket* (m.230vv) en zal ook weer te horen zijn op twee geïsoleerde plaatsen in de nu volgende aria (3), waar het de tekst krijgt *Jesus erscheint* (m.127) en *Jesus berufet* (m.149), terwijl het bij Bach nogal ongebruikelijk is dat motiefjes van het ene naar het andere deel worden doorgegeven. (zie het notenvoorbeeld.)

Basaria (3) is een danklied in een dansante 3/8 maat en opnieuw een lang (336 maten) stuk met een da-capo structuur. Het gehele ensemble begeleidt, met uitzondering van de trompet, maar de beide hobo's en violen zijn vaak tot één stem samengevoegd (*unisono*), waardoor een veelal driestemmige begeleiding ontstaat. Er zijn enkele solistisch-concerterende passages voor eerste viool en hobo. In het middendeel onderstreept de bas centrale woorden als *leben* en *Frieden* met lange noten en coloraturen.

In een uitgebreid recitatief (4) treden de beide allegorische personages *Hoffnung* (tenor) en *Furcht* (alt) naar voren. Het stuk is driedelig.

(a) De tenor loopt over van dankbaarheid voor het levenbrengend offer van de Messias; het resumé van Christus' evangelie passeert als een ritmisch arioso. De continuobas zet tenslotte de toon voor een levendig twistgesprek, (b), een virtuoos duet tussen *Hoffnung* en *Furcht*, de laatste betwijfelt de opstanding waardoor beiden nu in kanon tegenstrijdige teksten zingen op identieke noten:

Hoffnung: *Mein*
Furcht: *Kein* *Auge sieht den Heiland auferweckt, es hält ihn nicht noch der Tod i n Banden.*

De continuobas raakt allengs geïnvolveerd in het palaver, een ontwikkeling die begrijpelijker was in het Köthener origineel waar de zingende partners elkaar in loftuitingen overbieden. Nadat het continuo de muziek in kalmer vaarwater heeft geleid ontstaat een bedachtzamer dialoog, een secco recitatief (c) waarin *Furcht* zich laat overtuigen dat geen graf God kan kluisteren.

Voor een goed begrip van duet (5) moet eerst een tekstcorrectie van de oude Bachgesellschaft ongedaan worden gemaakt: het tweede woord moet luiden *furchte*, zonder Umlaut, een oude vorm voor *fürchtete* ('ik vreesde'); een verleden tijd (*imperfectum*) derhalve, zoals *hoffete* en *klagete*, die duidelijk maakt dat *Furcht* en *Hoffnung* nu weliswaar eensgezind zijn, maar verschillend terugkijken.

Furcht: *Ich furchte zwar des Grabes Fins, klagete mein He, nun entri ssen.*
Hoffnung: *Ich furchte nicht des Grabes Fins, ternissen und hoffete*

Hun teksten verschillen nog maar hun muziek is vrijwel identiek, afgezien van de stellige kwartnoten waarmee *Furcht* zich haar angst herinnert. In het