

aandacht op het bedreigde bestaan op aarde van Christus' *treue Schar*.

De hierop aansluitende, heftige en energieke tenoraria (**10**) is zowel qua affect als naar haar plaats in de overkoepelende symmetrische structuur de pendant van basaria (**5**). Uitdagend houdt de tenor zijn vervolgers, het *feindliche Geschlecht*, voor: 'haat mij maar'. En hoewel de tenor slechts door het continuo wordt begeleid is de haat niet minder beeldend getoonzet: dissonante harmonieën die voortdurend extra voortekens (#, ♭), dus buiten de toonsoort vallende noten vergen, een overmatige kwartsprong (diabolus in musica) in het thema, gevolgd door een gemene verminderde septiem, een dissonante inzet (op Dis) van de tenor, en allerlei wilde sprongen en loopjes: het moet ook voor de toehoorders een hele uitdaging zijn geweest. Het contrasterende middendeel, *Christum gläubig zu umfassen*, met zijn eindeloze melisma op het laatste woord, heeft welluidender harmonieën, hoewel het continuo zijn hoekige ritme handhaaft. Dan keert het A-deel verkort weer terug.

Met het recitatief (**11**) herinnert de alt aan de *brüderliche Treue* die Christus' volgelingen elkaar verschuldigd zijn: een verwijzing naar de epistellezing uit de eerste brief van Johannes. Het slechts door continuo begeleide, vrije recitatief gaat over in een ritmisch arioso en tenslotte illustreert het continuo de navolgingsidee met een canonische imitatie van de laatste woorden van de alt.

De alt bezingt het liefdesgebed met aria (**12**), waarin het intieme instrumentarium van de sinfonia, de oboe d'amore en de viola da gamba, hem/haar ondersteunt. Op het wiegende, pastorale ritme van een 9/8 maat ontstaat in deze laatste aria een vreedzame sfeer die herinnert aan de eerste.

Het slotrecitatief van de tenor (**13**) vat de les nog eenmaal samen: met *die Himmel* grijpt hij terug op het begin, nu ligt de nadruk echter niet op de natuur maar op de gelovigen die Gods lof moeten zingen. Het continuo neemt het initiatief en volgt de tenor in zijn lange melisma op *erzählen* op de voet: in canon, één tel later en een deciem (tien tonen) lager.

De gemeente bevestigt dat in haar slotkoraal (**14**), waarvan de - complexe - muziek identiek is aan het slot van het eerste gedeelte.

Vele kerkgangers zullen hoofdschuddend het gebouw verlaten hebben: 'hadden we die Graupner of Telemann maar gekregen'!

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/76.html>

## J. S. BACH: *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (BWV 76)

Cantate 76, die op 6 juni 1723, de tweede zondag na Trinitatis, in de Leipziger Thomaskirche voor het eerst werd uitgevoerd, is de tweede cantate die men daar van de nieuw benoemde Thomaskantor en 'Director Musices' hoorde, nadat Bach met vrouw en vijf kinderen, in twee koetsjes en met vier wagens huisraad, op 23 mei was gearriveerd. BWV 76 vormt een tweeluik met BWV 75, die Bach een week eerder als 'Antrittskantate' liet horen; beide cantates had hij ongetwijfeld reeds in Köthen gecomponeerd en ze vormen tesamen een imponerend visitekaartje, waarin Bach alle voorzichtigheid laat varen die zijn sollicitatiecantates (BWV 22 en 23) van 7 februari nog kenmerkten. Bach heeft in elk geval het eerste gedeelte van BWV 76 later nog eens op Hervormingsdag ('Reformationsfest', 31 oktober) uitgevoerd. Christoph Wolff vermoedt, op redelijke gronden, dat de teksten voor deze cantates afkomstig zijn geweest van Leipzigs dienstdoende burgemeester Gottfried Lange die zich sterk heeft gemaakt voor Bachs benoeming, een zekere naam had als librettist en waarschijnlijk ook de teksten voor Bachs sollicitatiecantates had geleverd. Beide cantates tellen maar liefst veertien delen, zeven vóór en zeven na de preek uit te voeren; in beide gevallen eindigen de twee zeventallen met een couplet van eenzelfde koraal, het uitgebreide openingskoor heeft psalmverzen tot tekst en het tweede gedeelte na de preek begint met een instrumentale sinfonia. Beide cantates bevatten een aria voor elk der vier solisten ('concertisten') waaronder een basaria met een opmerkelijke solopartij voor de trompet, waartoe Bach ongetwijfeld werd geïnspireerd door de beschikbaarheid in Leipzig van de wereldberoemde 'Haupt-Stadtpfeifer' Gottfried Reiche (1667-1734). Ook maakt Bach in deze eerste cantates nog gebruik van 'ripiënist', steun- of tutti-zangers die in enkele aangewezen koorpassages de 'concertisten' versterken, die alle (koor- en solo-)partijen zingen.

I	koor	recit.	aria <sup>S</sup>	recit.	aria <sup>B</sup>	recit.	slotkoraal
II	sinfonia	recit.	aria <sup>T</sup>	recit.	aria <sup>A</sup>	recit.	slotkoraal

Omdat de - weinige - latere tweedelige cantates nooit meer de omvang van veertien delen bereiken, is het voor de hand liggend in dit aantal het "Bach-getal" te herkennen: de som van de rangnummers van de letters B, A, C en H ( $2+1+3+8 = 14$ ), een gimmick waarvan Bach nu en dan bewust gebruik maakte en dat hier het karakter van visitekaartje onderstreept.

De evangelielezing voor deze tweede zondag na Trinitatis, waarop de cantate gebaseerd moet zijn, is Lucas 14: 16-24, de door Jezus uitgesproken parabel van de verontschuldigen: de genodigden voor een feest beginnen zich op het laatste moment allemaal te verontschuldigen wegens drukke besommingen; vertoorned inviteert de gastheer vervolgens kreupelen en arme sloebbers van de straat. De theologie van Bachs omgeving interpreteerde deze tekst als de uitnodiging van God aan alle mensen zich tot hem te bekeren, en de cantate volgt deze uitleg op de voet:

- de delen 1 - 3 vertolken de uitnodiging die uitgaat van de natuur, *Himmel* en *Feste* (= uitspansel, firmament);
- de delen 4 en 5 de afwijzing door de meerderheid (*der größte Haufen*), die kiest voor afgoden, dwaasheid en Belial, de duivel, personificatie van kwaad en wetteloosheid;
- de delen 6 en 7 Gods gewijzigde uitnodiging;
- de delen 9 & 10 de haat en vijandschap waaraan de *treue Schar* van zijn volgelingen is blootgesteld;
- de delen 11 - 14 haken in op de epistellezing uit de eerste brief van Johannes (3: 13-18) die de volgelingen van Jezus tot *brüderliche Treue* oproept.

Voor een imposant openingskoor (1) levert Bachs niet met zekerheid te traceren tekstdichter hem de verzen 2 en 4 van de oudtestamentische Psalm 19: de schepping als een woordeloze lofzang tot God. Bach componeert de twee verzen als respectievelijk een - overwegend homofone - prelude en een - polyfone - fuga. Het koor begint met een stralende trompetfanfare, die door de strijkers en de twee hobo's wordt geïmiteerd en uitgewerkt tot een instrumentaal concert, dat zich zelfstandig zal voortzetten, vrijwel ongeacht de vocale bijdragen (kooorinbouw). De bas neemt het initiatief; hij zingt de eerste zins helft op een melodie die in het orkest nergens te horen zal zijn, maar wordt vier maten later gevolgd door het volledige ('tutti') koor, dat de zin aanvult met een enkele maten overspannende lange noot op *Feste* (= uitspansel). Deze zestien maten worden na een instrumentaal tussenspel gewijzigd herhaald. Na een nieuw intermezzo initieert de tenor de fuga op de tweede tekstzin, slechts begeleid door het continuo en na telkens vijf maten gevolgd door themainzetten van achtereenvolgens bas, sopraan en alt, waarbij de aanvankelijke fanfare van de trompet als eerste contrapunt ('tegenthema') fungeert. Dan volgt een tweede expositie van het fugathema in de volgorde S, A, T, B, 'van boven naar beneden', maar nu worden de vocale stemmen ondersteund door meespelende (*colla voci*) instrumenten. Als de fuga eenmaal vierstemmig is geworden, wordt de dichte polyfonie bekroond door een vijfde themainzet van de trompet.

Zoals zo vaak is het de tenor die, als ware hij de evangelist, getuigt van de bijbelse boodschap. Zijn door strijkers ondersteunde recitatief (2) heeft een middendeel met het opschrift *Andante ed arioso*, waarin melisma's van de tenor op de woorden *regen* en *bewegen* en een beweeglijk golvende strijkersbegeleiding het uitnodigende handelen Gods illustreren.

Met welhaast kinderlijk enthousiasme verkondigt de sopraan (3) deze boodschap. Haar intieme trio met viool en continuo heeft nauwelijks een aanwijsbaar thema, maar is gebouwd op een kort gepuncteerd motief waarop - met of zonder woorden - voortdurend het *Hört, ihr Völker* te horen is; rusten en canonische imitatie suggereren hoe deze oproep als een signaal van de één naar de ander wordt doorgegeven. De muziek van deze da-capoaria verandert nauwelijks in het middendeel *Aller Dinge ...*; alleen het continuo neemt even afstand van het huppelende hoofdmotief.

In een secco, slechts door continuo begeleid recitatief (4) wendt de bas de aandacht naar de meerderheid die afgoden verkiest; zelfs de christenen lopen weg, en het continuo gaat er achteraan.

Begeleid door alle strijkers en met de trompet in een concertante rol, trekt de woedende bas (5) ten strijde tegen de bijgelovige kliek: hoepel op, scheer je weg. Losse uitroepen en wilde gebaren. De bas zingt vergelijkbare, kronkelige melisma's op de toch affectief tegengesteld geladen rijmwoorden *verkehren* (= veranderen) en *verehren*. In het B-gedeelte keert de instrumentale begeleiding pas gaandeweg terug; de bas besluit met op *Vernunft* een bedachtzaam (fermate) vraagteken ('dominant-septiemakkoord'). Maar ook aan het slot van de gevarieerde herhaling van het A-deel laat hij het woord *Zunft* (bende) even onopgelost in de lucht hangen op een veel schriller akkoord, het 'Barrabam'-akkoord, een 'verminderd-septiemakkoord'.

De alt vertegenwoordigt in zijn/haar recitatief (6) de armzaligen die in de parabel pas in tweede instantie werden uitgenodigd; h/zij stelt voor een gebed tot God te richten. Die boodschap wordt muzikaal onderstreept met een teder arioso op ritmisch voortstuwende achtsten van het continuo.

Het voorstel wordt terstond (*attacca!*) uitgevoerd met het koraal (7), het eerste couplet van Martin Luthers lied *Es woll' uns Gott genädig sein* (1524), een van de oudste lutherse koralen. De vocale muziek beperkt zich tot een min of meer gebruikelijke vierstemmige harmonisering, deze is echter ingebed in een doorgaande concertante instrumentale begeleiding, bestaande uit

- een continuopartij die voortdurend (65 keer!) en tweemaal per maat een karakteristiek viernotenmotief speelt (ostinato) dat is afgeleid van *genädig*, en die dus niet samenvalt met de koorbas;
- blazers die telkens de melodie van de volgende regel aankondigen, en vervolgens daarin de sopraan versterken;
- een geheel onafhankelijke partij voor de eerste viool, met veel syncopes en hoog boven de andere stemmen uit klinkend;
- begeleiding door de overige hoge strijkers.

Hiermee eindigt het eerste deel van de cantate.

Het tweede gedeelte, uit te voeren 'na de preek', d.w.z. tijdens de communie heeft een meer kamermuzikale allure. Dat blijkt al uit de sinfonia (8) waarmee het begint: een trio voor de intieme instrumenten oboe d'amore en viola da gamba, begeleid door continuo. Het stuk - dat Bach later omwerkte tot eerste deel van zijn vierde orgelsonate (BWV 528) - heeft zoals (1) de structuur van een Preludium en Fuga: een ingetogen, langzame inleiding (*Adagio*), gevolgd door een levendig polyfoon spel van de twee melodieinstrumenten, waarvan het continuo geen gelijkwaardige partner kan worden.

Ook dit gedeelte bevat twee contrasterende aria's, ingebed in drie recitatieven. In het eerste recitatief (9), ook hier met strijkersbegeleiding (*accompagnato*), richt de bas de