

OPGENOMEN IN DE HEMELSE VREUGDEDANS

Kort na de Tweede Wereldoorlog kwam de Bach-wetenschap tot het verbazingwekkende inzicht dat de grote hoeveelheid cantates die Bach in Leipzig schreef niet verspreid over zijn 27 ambtsjaren (1723-1750) op papier waren gekomen, maar nagenoeg allemaal in de eerste vijf jaren van zijn ambtstermijn moesten zijn gecomponeerd. Papier- en watermerkonderzoek dwongen musicologen tot de onvermijdelijke conclusie dat Bach vijf jaar lang vrijwel elke zondag een nieuwe cantate moest hebben afgeleverd. Dit inzicht was koren op de molen van het socialistische Bach-onderzoek in de DDR, dat in 1962 bij monde van Friedrich Blume uit deze gegevens de conclusie meende te mogen trekken dat Bach de compositie van kerkmuziek kennelijk dus nooit als zijn hoofdtaak had beschouwd (anders had hij er na vijf jaar immers niet de brui aan gegeven). Men stelde zich zelfs de vraag of Bach wel zo'n overtuigd Luthers christen was geweest als hij in het verleden altijd was voorgesteld.

In diezelfde DDR verscheen in 1950 – het jaar waarin de muziekwereld Bachs tweehonderdste sterfdag herdacht – de eerste lijvige studie over Bachs jaren in Köthen (1717-1723). In *Der Kapellmeister Bach* betoogde Walter Vetter dat Bach zijn beste muziek componeerde in zijn dienstjaren aan het calvinistische hof in Köthen, dat geen cantates in de liturgie toestond en dat Bach derhalve dwong zijn energie te richten op hofmuziek als de *Cellosuites*, de *Brandenburgse concerten*, het *Wohltemperirtes Clavier* (boek 1), de *Franse en Engelse suites* en vergelijkbare werken meer.

Kort daarop publiceerde Friedrich Smend, deels als een antwoord op het boek van Vetter, zijn studie *Bach in Köthen* (1950), het resultaat van intensief archiefonderzoek in Sachsen-Anhalt. In dit op diverse punten inmiddels gedateerde maar nog altijd lezenswaardige boek betoogt Smend dat de onwaarschijnlijke cantateproductie in de vroege Leipziger jaren deels te verklaren valt uit de voorgaande Köthener



Het Weihnachts-oratorium in Bachs eigen handschrift

jaren. Anders dan vaak beweerd was, heeft Bach namelijk wel degelijk cantates in Köthen gecomponeerd: zowel de verjaardag van prins Leopold van Anhalt-Köthen (op 10 december) als Nieuwjaarsdag diende Bach jaarlijks met vocale werken op te luisteren. Na het huwelijk van prins Leopold en de geboorte van zijn twee kinderen nam de gelegenheid tot de compositie van feestcantates nog verder toe. Smend beargumenteerde overtuigend dat deze wereldlijke cantates – waarvan de originelen nagenoeg allemaal zijn verdwenen – door Bach zijn geparodiëerd in Leipzig. Met andere woorden: toen Bach de kerkenraad van de Thomaskirche in Leipzig voorstelde de nalatenschap van zijn voorganger Johann Kuhnau niet op te kopen en zelf beloofde in een aantal jaren de *Figuralmusik* voor de zondagse erediensten ingrijpend te verversen, wist Bach dat hij voor deze grote operatie kon teruggrijpen op

een reeks verjaardagscantates, die in die vorm ná de uitvoering op de betreffende feestdag onmiddellijk onbruikbaar waren geworden.

Recycling

Deze werkwijze is Bach kennelijk goed bevallen, te oordelen naar het feit dat hij begin 1733 een vergelijkbare strategie leek uit te zetten. Op 1 februari 1733 overleed de keurvorst van Saksen en werd er een rouwperiode van enkele weken afgekondigd. In de achterliggende jaren had Bach een aantal keren overhoop gelegen met zijn superieuren in Leipzig en hij besloot een wit voetje te gaan halen bij de nieuwe keurvorst om zijn criticasters de mond te kunnen snoeren. Bij wijze van open sollicitatie diende hij bij het katholieke hof in Dresden een Kyrie en een Gloria in (dit betreft het Kyrie en het Gloria uit wat nu we nu kennen als de *Mis in b* BWV 232) en trachtte tevens de aandacht van de keurvorst op zich te vestigen door de compositie van drie verjaardagscantates: *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* (BWV 213, voor de elfde verjaardag van de keurprins Friedrich

Christian op 5 september 1733), *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (BWV 214, voor de verjaardag van Maria Josepha, koningin van Polen en keurvorstin van Saksen op 8 december 1733) en *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215, voor de verjaardag van de kroning van August II tot koning van Polen, op 5 oktober 1734). Dit zouden dus weer drie cantates worden die, gezien hun bestemming, slechts

één uitvoering verdroegen. Het heeft er alle schijn van dat Bach – geïnspireerd door de eerdere ervaringen met de Köthener cantates – van meet af aan het hergebruik van deze cantates plande voor een groot kerkmuzikaal project. Waarschijnlijk heeft hij meteen al in het vroege voor-

jaar van 1733 met stadsdichter Picander (pseudoniem voor Christian Friedrich Henrici; 1700-1764) afgesproken, dat deze hem enige tijd na de compositie van de drie cantates nieuwe teksten zou aanleveren in precies hetzelfde formaat en met hetzelfde metrum als de belangrijkste onderdelen van de cantates, en dan ditmaal met de kerstgeschiedenis als onderwerp. Het is misschien teleurstellend voor sommige liefhebbers, maar feitelijk bestaat het *Weihnachtsoratorium* (BWV 248; 1734-1735) grotendeels uit parodieën – oftewel: uit gerecyclede verjaardagsmuziek.

Het is misschien teleurstellend voor sommige liefhebbers, maar feitelijk bestaat het *Weihnachtsoratorium* grotendeels uit gerecyclede verjaardagsmuziek.

‘Immanuel’

Afgaand op Bachs autograaf moet het hergebruik van de verjaardagscantates aanvankelijk soepel zijn verlopen. Het feestelijke openingskoor voor *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* – waarin vooral de paukensolo in de eerste maten opvalt, gevolgd door de schetterende trompetten, direct ingegeven door de oorspronkelijke tekst – wordt nu het openingskoor voor de cantate voor Eerste Kerstdag, *Jauchzet, frohlocket! Auf, preiset die Tage*. In barokke muziek symboliseren trompetten veelal koninklijke heerlijkheid. Geen wonder dus, dat de trompet wordt ingezet in de aria ‘Großer Herr, o starker König’ (nr.8). Het gebruik van trompetten dwong Bach tot het gebruik van de toonsoort D-groot, gezien de stemming van het instrument. De trompetten keren terug in de cantates III en VI, die beide ook in D-groot staan.

De tweede cantate is voor Tweede Kerstdag. Of Bach van meet af aan zich had voorgenomen deze cantate met een instrumentale sinfonia te openen, is niet bekend. We kunnen wel vaststellen dat deze sinfonia (nr.10) tot de hoogtepunten van het hele *Weihnachtsoratorium* behoort. Wat opvalt in de sinfonia is de aanvankelijke scheiding tussen de strijkers en de blazers en de verschillende texturen die Bach voor deze instrumentengroepen schrijft. In de strijkersmuziek waarmee de sinfonia opent zijn voortdurend alle partijen in beweging, inclusief de bas; de blazersmuziek daarentegen wordt gekenmerkt door een statische open kwint – een zg. bourdon – in de bas, waarboven de instrumenten in het hogere register almaar hetzelfde motief (gevarieerd) herhalen. Aangezien cantate II gaat over de herders in het veld aan wie plotseling een groot leger van engelen verschijnt en Bachs blazersmuziek onmiskenbaar pastorale trekken vertoont (dat hierom, naar we mogen aannemen, de herders zal symboliseren), verbeeldt de strijkersmuziek vermoedelijk de hemelse vreugdedans van de engelen. Aangezien de gelovigen in het slotkoor van cantate II, ‘Wir singen dir in deinem Heer’ (nr.23, waarin de herdersmuziek terugkeert) worden voorgesteld als opgenomen in de jubelende engelenlegers, lijkt het Bachs intentie te zijn geweest in de Sinfonia een muzikaal symbool voor ‘Immanuel’ (‘God met ons’) te hebben willen componeren: de hemel daalt neer naar de aarde en komt de aarde verwarmen; de starre aardse muziek over de bewegingsloze bourdon wordt gaandeweg opgenomen in de hemelse vreugdedans en zo wordt God lofgezongen in een sinfonia – letterlijk: een samenklinken – van hemelse en aardse koren. Geen wonder dat Bach later in dezelfde cantate alle registers opentrekt voor een uitgelaten koor ‘Ehre sei Gott in der Höhe’ (nr.21).

Correcties

Tussen ‘Ehre sei Gott in der Höhe’ en ‘Wir singen dir in deinem Heer’ stuiten we in de autograaf op een correctie van Bachs hand. Aanvankelijk was Bachs bedoeling het tussenliggende recitatief – ‘So recht, ihr Engel, jauchzt und singet’ (nr.22) – met dezelfde middelen uit te werken als het voorgaande koor. Maar dan zou het slotkoor met de terugkerende herdersmuziek als een anticlimax gaan werken, en hierom lijkt Bach van zijn

plan te hebben afgezien en het recitatief met de eenvoudigste middelen te hebben uitgewerkt.

In de centrale aria van cantate III (voor Derde Kerstdag), ‘Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder’ (nr.31) vinden we zelfs opeenvolgende correcties. Oorspronkelijk was het de bedoeling hier de muziek voor de aria ‘Durch die von Eifer entflammeten Waffen’ uit *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen!* te gebruiken, maar hier zag Bach – na een aantal maten in slechts enkele stemmen te hebben genoteerd – al snel vanaf. Zijn probleem moet zijn geweest dat het dansante karakter van deze muziek niet te verenigen viel met de strekking van de nieuwe tekst. De aria volgt op het recitatief dat vertelt dat Maria ‘al deze woorden bewaarde en ze in haar hart overwoog’ (Lukas 2:19). Het lutheranisme van Bachs dagen culmineert in het horen van het goddelijke Woord en de prediking daarover, en hierom belichaamt de aandachtig luisterende en mediterende Maria uit de kerstgeschiedenis eigenlijk de ideale gelovige. ‘Schliesse, mein Herze, dies selige wunder fest in deinem Glauben ein’ moet dan ook niet worden opgevat worden als woorden die de historische Maria in de mond zijn gelegd, maar als een getuigenis van de ideale gelovige die in Maria wordt gesymboliseerd.

Om deze inhoud recht te doen besloot Bach nieuwe muziek voor deze tekst te componeren. Dit betreft de muziek zoals we die nu kennen, zij het dat het ritornello aanvankelijk aan de hele strijkersgroep was toebedeeld. Er staat uitdrukkelijk ‘violini’ (violen) in Bachs handschrift, maar daar moet in tweede instantie door Bach met grote letters ‘solo’ achter zijn geschreven (waarbij hij vergat het meervoudige ‘violini’ in het enkelvoudige ‘violino’ te veranderen), om de verstillings van de meditatie des te meer voor het voetlicht te krijgen. We kunnen uit deze bladzijde uit Bachs autograaf dus niet alleen opmaken, dat het vooropgezette plan van de hergebruik van de muziek van de feestcantates niet altijd goed uitpakte, maar ook dat hem niet altijd in één keer voor ogen stond hoe een tekst diende te worden getoonzet.

Uit zijn eigen handschrift wordt duidelijk dat het Bach niet altijd goed lukte de muziek van zijn feestcantates te hergebruiken.

Echo

De eerdergenoemde verjaardagscantate *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* vertelt over de jonge Hercules die op een kruispunt de keuze moet maken of hij de wellust of de deugd zal volgen. Voor hij zijn keuze maakt, vraagt hij ‘advies’ van Echo, die natuurlijk alleen maar herhaalt wat Hercules haar zelf in de mond legt. De aria dient er dan ook alleen maar toe om de rechtschapenheid van Hercules – lees: van de elfjarige keurprins – te demonstreren en aan te tonen dat een keuze voor de wellust nooit een optie is geweest. In ‘Treues Echo dieser Orten’ (nr.39) werkt Bach een aardig echospel uit, zoals in barokke opera’s wel vaker is te horen. Hergebruik van de muziek van deze aria dwong Picander en Bach ertoe in de kerstgeschiedenis een zinnig equivalent te vinden voor de scène in de Hercules-cantate.

De korte cantate IV (voor Nieuwjaarsdag) is een meditatie over de naam van Jezus naar aanleiding van Lukas 2:21, dat zegt dat Jezus zijn naam ontving op de dag van zijn besnijdenis. De aria ‘Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen’ is een gebed tot Christus met twee retorische vragen, die de bidder zelf al met respectievelijk ‘nee’ en ‘ja’ beantwoordt en die van de hemelse echo de bevestiging in zijn hart krijgt. Voor eenentwintigste-eeuwse oren klinkt dit wellicht artificieel, maar in theologische boeken uit Bachs dagen wordt het goddelijke antwoord op het menselijke gebed wel voorgesteld als een echo. De tekst van de aria betreft dus geen kunstgreep van Picander, maar maakt deel uit van een theologische traditie in Bachs tijd.

De cantates V (voor de zondag na Nieuwjaarsdag) en VI (voor Epifanie, op 6 januari) hebben de komst van de wijzen tot onderwerp. Betreft cantate V opnieuw parodieën uit de verjaardagscantates, cantate VI is in zijn geheel waarschijnlijk een parodie van een verloren gegane cantate en doet vermoeden dat Bach bij de voltooiing van het *Weihnachtsoratorium* in tijdnood moet zijn gekomen. Dan mocht hij van geluk spreken dat in de jaarwisseling 1734-35 de Tweede Kerstdag op een zondag viel en dat hij niet nog een cantate voor de zondag tussen kerst en Nieuwjaar diende te componeren. Was dit niet het geval geweest, dan had het concert vanmiddag nog circa 20 minuten langer geduurd...

Marcel Zwitter