

God zo boos is. Maar telkens vervolgt hij even geagiteerd als de blazers, terwijl de vlammen nu en dan weer opflakkeren. Als, in het B-gedeelte, de bas tot zijn bedde komt, "heb toch geduld", wordt hij eerbiedig ondersteund met een unieke vertolking van het gehele koraal door het vierstemmig houtblazerskoor. Dit tekstloze koraalcitaat lijkt hier niet zozeer naar Mollers koraal te verwijzen als wel naar de primaire associatie die Bachs toehoorders bij dit lied gehad zullen hebben: het 'gebed aller gebeden', het *Vater unser*. Dat ten slotte het stormachtige en dreigende instrumentale ritornel wordt herhaald onderstreept de existentiële onzekerheid of het gebed is verhoord.

Na de tweede, voornoemde, recitatief-koraalhybride **(5)** volgt een nieuw hoogtepunt met het duet **(6)** van sopraan en alt, begeleid door een duet van traverso en oboe da caccia. En weer wordt - selectief - uit tekst en melodie van het koraal geciteerd. Het valt op dat Bachs tekstdichter in de eerste regel van Mollers couplet (die hij immers steeds ongewijzigd overneemt) de woorden *deins Sohns* (d.w.z. van God) heeft vervangen door *Jesu*: daardoor wordt niet alleen de luisteraar directer aangesproken, maar kan deze regel ook als een conclusie aan het slot volgen op het *ich seufze stets...*

Wanneer reeds in de eerste maat de hobo (h) in lange noten de koraalmelodie (1e regel) aanheft, begeleidt hem de traverso (t) met een lieflijk thema: veel slepende voorhoudingen en klaaglijke Seufzer, in 12/8-maat en het siciliano-ritme dat we kennen uit de 'herdersmuziek' in het WEIHNACHTS-ORATORIUM en het *Erbarme dich*; daarmee is de kille dreiging van Gods toorn uit voorgaande delen vervangen door de warmte van Christus' herderschap over zijn volgelingen. Na een rolwisseling tussen traverso en hobo zingen ook sopraan (S) en alt (A) beurtelings de eerste koraalregel, met het pastorale thema als contrapunt in één der instrumenten. Tekst en muziek van koraalregels 3 en 4 verschijnen licht gevarieerd achtereenvolgens (fugatisch) bij alle vier stemmen, slechts door fragmenten van het thema begeleid; later klinkt het thema bij allen achtereenvolgens, maar elkaar overlappend (canonisch). We horen het slechts tweemaal in het continuo: als de houtblazers zwijgen en de vocalisten de woorden *Pein*, resp. *barmherz'ger* zingen op een chromatisch dalende kwart, het zogeheten lamento-motief.

Voor het slotkoraal **(7)**, Mollers zevende en laatste couplet, treden alle zangers en instrumentalisten aan. Bachs harmonisering is opvallend ongekunsteld, 'verticaal': melodienoten met akkoorden er onder, zonder versieringen of doorgangsnoten: streng en vastberaden.

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

J. S. BACH: *Nimm von uns Herr, du treuer Gott* (BWV 101)

Bach componeerde cantate 101 voor de tiende zondag na Trinitatis, 13 augustus 1724, en dat betekent dus: behorende tot de jaargang koraalcantates die hij zich voorgenomen had in zijn tweede Leipziger ambtsjaar te schrijven. In de evangelielezing voor deze zondag (Lucas 19: 41-48) voorspelt Jezus de verwoesting van de stad Jeruzalem (die, toen de evangelieën werden geschreven, inderdaad in het jaar 70 had plaatsgevonden) en illustreert de daaraan ten grondslag liggende religieuze verloedering door handelaren uit de tempel te verdrijven. De verwoesting van Jeruzalem geldt als metafoer voor het einde der tijden, de laatste oordeelsdag.

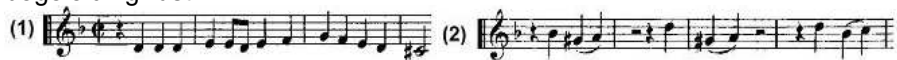
Het kerklied waarop de cantate is gebaseerd, *Nimm von uns Herr, du treuer Gott die schwere Straf und große Not*, is het gelijknamige, voor de tiende zondag na Trinitatis voorgeschreven koraal van Martin Moller uit 1584, gedicht ten tijde van de pestepidemie, die in dit boetelied wordt generaliseerd tot andere bedreigingen en crisissituaties welke beschouwd werden als uitdrukkingen van Gods toorn, opgewekt door menselijke zonden. Het koraal werd gezongen op de veel bekender melodie van *Vater unser im Himmelreich*, Luthers herdichting van het Onze Vader.

Mollers koraal omvat zeven zes-regelige coupletten die de basis vormen voor zeven cantate-delen. Zoals in koraalcantates gebruikelijk wordt de letterlijke koraaltekst gebruikt in het openingskoor en het slotkoraal, maar de 'vrij' gedichte teksten van alle andere delen (met uitzondering van aria **(2)**) beginnen met de eerste regel van het overeenkomstige couplet van Moller en citeren daaruit vaak nog meer (de vetgedrukte regels hieronder). Ook de koraalmelodie is, geheel of gedeeltelijk, strak of versierd, in alle delen (weer m.u.v.aria **(2)**) te horen. De relatie tussen koraal en cantate is derhalve veel hechter dan in de meeste andere koraalcantates en de relatie met de evangelielezing dienovereenkomstig zwakker. Het ernstige, bijwijlen grimmige karakter van de koraaltekst doortrekt de cantate als geheel; de overwegende, donkere toonsoort d-klein draagt daaraan bij. De cantate wordt zelden uitgevoerd; opnames ervan zijn vrijwel uitsluitend te vinden in de integrale cantatereeksen, d.w.z door uitvoerders wier uitgangspunt hen daartoe verplichtte. BWV 101 is symmetrisch gestructureerd rond de centrale basaria **(4)** die wordt geflankeerd door twee recitatieven-met-koraal.

Openingskoor / aria / rec & koraal / aria / rec & koraal / aria / slotkoraal
In de instrumentale bezetting valt op dat Bach, naast de twee gewone hobo's twee verschillende, een kwint lager gestemde tenor-hobo's voorschrijft: de *taille* ('middenstem'), een - als de andere hobo's - recht instrument met een stevig geluid, een tutti-instrument dat deel uitmaakt van het dubbelrietblazerensemble (delen 1, 4 en 7), en de *oboe da caccia*, het vrijwel uitsluitend door Bach gebruikte, kromme instrument, met lederen bekleding en een messing beker, een soloinstrument met een veel zachter timbre dat (in aria **(6)**) niet domineert tov de traverso.

Het openingskoor **(1)** is uitzonderlijk temidden van vergelijkbare koren uit de koraalcantatejaargang; en niet alleen door zijn lengte (8 minuten, 262 maten). Evenals in andere openingskoren leidt elke tekstregel tot een afzonderlijke vocale passage (in dit geval zes) waarin de sopraan het eerste koraalvers als *cantus firmus* in lange noten zingt. Niet geheel ongebruikelijk is ook dat Bach begeleidende vocale stemmen in ouderwetse renaissance-stijl schrijft (*stile antico*); ze lopen, elkaar imiterend vooruit op de sopraaninzet, met motieven die aan de koraalmelodie zijn ontleend, zodat men de sopraan al meent gehoord te hebben voor hij daar is. Een dergelijk *cantus-firmus* motet in oude stijl hoorden Bachs kerkgangers wel vaker, bijvoorbeeld een week of acht eerder, in BWV 2. Ter onderstreping van het archaisch karakter van het stuk worden de koorstemmen verdubbeld door drie trombones en hun sopraan-instrument, de cornetto of zink; één octaaf hoger volgt ook de traverso de sopraan.

Evenmin ongewoon is dat de koorpartij (inclusief de *colla parte* spelende koperblazers) ligt ingebed in een orkestpartij die geheel eigen, niet aan het koraal ontleende motieven bezigt. In dit geval echter is deze instrumentale partij even strak, renaissancistisch (en niet barok-concertant) geschreven als de koorpartij: er komt geen zestiende noot in voor. Daarmee lijkt het notenbeeld op de even uitzonderlijke, vaak als 'motet' aangemerkte BWV 118. In het uitgebreide ritornel waarmee het zevenstemmig ensemble van hobo's en strijkers opent, worden twee motieven geïntroduceerd waarop de verdere begeleiding rust:



- 1 een drie maten lange zin, met hamerende toonherhalingen beginnend, waarin men de melodie kan horen van het koraal *Dies sind die heiligen zehn Gebot*;

- 2 een motief van drie noten, bestaande uit een 'zucht' (*Seufzer*, een gebonden secunde interval), voorafgegaan door een sprong die alle intervallen kan beslaan. Het brengt de zwaarte (*schwere*) van zonde en straf tot uitdrukking. Met name de tweede noot hiervan, een veelal gealtereerde (= niet tot de toonladder behorende) noot op een sterk maatdeel (1e of 3e tel) zorgt voortdurend voor de schrille dissonanten die het onheilspellend klimaat van dit koor bepalen.

Motief 2 domineert in de begeleiding van de koraalzinnen 1, 2, 5 en 6, motief 1 bij de regels 3 en 4. Na regel 4 wordt het woord *allzumahl* (= zonder uitzondering) nadrukkelijk herhaald terwijl het orkest aan een volledige reprise van zijn inleidend ritornel begint en de sopraan even uit haar *cantus-firmus*rol stapt.

De onbarmhartige, 'moderne' dissonanten tussen de, op zichzelf welluidende vierstemmige koorpartij en de zevenstemmige instrumentale begeleiding roepen het beeld op van een vertwijfelde menselijke smeekbede die opklinkt uit het troosteloos landschap van een verwoeste stad.

Aria **(2)** is het enige deel van de cantate dat naar tekst noch melodie van het koraal verwijst, maar daarentegen - met de laatste regel, *Jerusalem* - naar de evangelielezing. Het is een trisonate voor tenor, continuo - waarvan de strijkers (cello, violone) pizzicato spelen - en een veeleisende instrumentale solo die Bach oorspronkelijk aan de traverso toewees; zoals we uit belendende cantates weten beschikte Bach in de zomer van 1724 blijkbaar over een buitengewoon getalenteerde fluitspeler die hij moeilijke partijen kon voorzetten. Dat hij deze solo later door een viool liet spelen kan daarom niet als een, op gegroeid inzicht berustende compositorische verbetering worden beschouwd, maar als een praktische noodoplossing: afwezigheid van een voldoende capabele traversist. Helaas beschouwt de Neue Bachausgabe latere wijzigingen steeds als ultieme verbeteringen en de meeste executanten volgen haar daarin. De virtuoze solo compenseert - zo men wil - het concertant tekort van deel **(1)**. De vocale solist ontleent geen muziek aan de instrumentale partij maar richt zich met geheel eigen noten, zoals het koor in deel **(1)**, om genade smekend tot God. Terloops illustreert hij woorden als *ruhn* (lange noot), *Höchster* (met een buiging), *Flehen* (een reeks zuchten) en *vergehen* (dalende lijnen). In de zo contrasterende instrumentale solo horen geoefende luisteraars verschillende dingen: een verwoestende storm, een koppige zondaar dan wel een frivole losbol. In het 'langs elkaar heen praten' van beide solisten kan men ook de eenzaamheid van de smekeling zien.

De delen **(3)** en **(5)** hebben een zelfde bouw: slechts door continuo begeleid worden de zes afzonderlijke regels van het koraal, als ritmisch arioso voorgedragen, gelardeerd met commentaar in vrij recitatief. De algemene formuleringen van het koraal, gezongen in driekwartsmaat en de toonsoort d-klein krijgen veel expressievere concrete toelichtingen in de gebruikelijke 4/4-maat van het vrije recitatief, en met harmonische verschuivingen naar wat optimistische toonsoorten. In beide delen worden de arioso koraalpassages verbonden door een telkens terugkerend (*ostinaat*) basmotief. In **(3)** zingt de sopraan een soms tot onherkenbaarheid versierde versie van de koraalmelodie boven een gepunteerde basfiguur; de tenor in **(5)** echter houdt zich aan de originele noten, terwijl het continuo een veel expressievere lijn volgt. Schweitzer beschouwde deze vorm van gemengd (*hybride*) recitatief als smakeloos plakwerk.

Het centrum, en misschien wel het hoogtepunt van de cantate vormt aria **(4)**; drie hobo's en de fagot als bijbehorend continuoinstrument begeleiden de bas, en opnieuw ontstaat er een gebroken vorm doordat Bach met het koraal experimenteert. Aanvankelijk horen we (*Vivace*) een heftig-dramatische inleiding van de houtblazers die suggereert dat aan Bach een operacomponist is verloren gegaan: de onheilspellende vlammen van Gods toorn. De bas slaat een geheel andere toon aan (*Andante*): tot tweemaal toe vraagt hij, in naïeve onschuld en met tekst en muziek van de eerste koraalregel waarom