

J. S. BACH: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (BWV 126)

Toen Bach cantate 126 componeerde voor de 4e februari 1725 (zondag Sexagesima) was hij er zich waarschijnlijk van bewust dat zijn reeks op kerkliederen gebaseerde cantates ('koraalcantates'), die inmiddels 36 exemplaren omvatte maar tot Trinitatis (zondag na Pinksteren) had moeten doorlopen, een voortijdig einde was beschoren; naar wij vermoeden wegens het overlijden op 31 januari 1725 van zijn veronderstelde tekstdichter Andreas Stübel die wekelijks koraalcoupletten tot recitatief- en ariateksten parafraseerde.

De evangelielezing voor deze zondag (Lucas 8: 4-15) behelst nu eens niet een gebeurtenis uit het leven van Jezus (zoals vrijwel steeds in de eerste helft van het kerkelijk jaar) maar een parabel (de verzen 4-8) die door Jezus zelf van uitleg wordt voorzien (verzen 11 - 15): een zaaier zaait (= het woord Gods) maar door allerlei omstandigheden (bodem, onkruid, betreding) kan slechts een klein deel ontkiemen. Het lied *Erhalt uns Herr, bei deinem Wort* waarop Bach zijn cantate baseerde, raakt slechts zijdelings aan deze bijbeltekst; het licht daaruit één aspect: de voortdurende bedreigingen waaraan christenen in de wereld bloot staan.

Het lied heeft een bewogen geschiedenis, met gevolgen voor het gebruik dat Bach er in deze cantate van maakt. Luther (1483-1546) schreef de eerste drie coupletten waarschijnlijk in 1541/42, beducht voor het pact (1536) tussen de paus, Frankrijk en de Turken die inmiddels voor Wenen stonden, en gezamenlijk door Luther werden beschouwd als de anti-christ en een bedreiging voor de vrijheden van zijn reformatie (regel 2: "*steur* (= weer af) *des Papsts und Türken Mord*"); hij noemde het *Ein Kinderlied wider die zwei Erzfeinde Christi*. De drie verzen vormen een lofzang op de goddelijke drieëenheid Vader (vs 1), Zoon (vs 2) en Heilige Geest (vs 3). Maar Bach trof in zijn Dresdner Gesangbuch een lied aan van zeven coupletten: de traditie had er twee coupletten aan toegevoegd van Luthers strijdmakker Justus Jonas (1493-1550), en een wat vreedzamer slot, bestaande uit Luthers *Verleih' uns Frieden ...* (1531), zijn vertaling van de oude antifoon *Da pacem Dominum*, gevolgd door een onberijmd en niet-metrisch slotcouplet van Luthers muzikale adviseur Johann Walther (1496-1570). Een lied derhalve met coupletten uit vier tekstbronnen op drie verschillende melodien.

Ten tijde van Luthers compositie stonden de Ottomaanse legers weliswaar al voor Wenen, maar ironisch genoeg redde hun optreden juist de reformatie: het leidde de pauselijke aandacht af naar het groter geachte gevaar uit het oosten, terwijl de sultan de Hollandse calvinisten steunde. In Bachs tijd waren de Turken inmiddels verslagen (1683) en was de Saksische koning/keurvorst katholiek geworden. Daarmee verschoof de betekenis van het lied naar een oproep tot weerbaarheid tegen welke vijanden dan ook, tot uiting komend in alternatieve bewoordingen van de tweede regel zoals "*und steure stets der Feinde Mord.*" of "*und wehr aller Verführer lehr.*"

Het strijdlustige openingskoor (1) is een in koraalcantates gebruikelijke koraalfantasia, op tekst van het eerste couplet en met de melodie in lange noten (*cantus firmus*) gezongen door de sopraan. De normale instrumentale bezetting van strijkers, continuo en twee hobo's wordt hier aangevuld met een enkele trompet die een opmerkelijke rol speelt. Niet in het gezelschap van collega's en pauken, en ook niet als *cantus-firmus*-versterking maar met een voluit concertante partij die verantwoordelijk is voor het militant karakter van dit stuk. Bachs beroemde Stadtpfeifer Gottfried Reiche speelde deze rol op zijn in D-groot (2 #) gestemde natuurtrompet, terwijl het stuk in a-klein staat, wat tot een enigszins gedekt timbre moet hebben geleid. De trompet opent met een fanfare van vier noten, een appellerend signaal dat voortdurend zal terugkeren; je zou de eerste drie noten van dit motief kunnen beschouwen als afgeleid van de koraalmelodie maar het wordt niet met een vaste tekst verbonden. Voor het overige ontlene instrumentale noch vocale stemmen iets aan de koraalmelodie, zij gaan geheel eigen wegen. De veelal achtereenvolgens en elkaar imiterend inzettende begeleidende vocalisten illustreren tekstwoorden zoals *Erhalt* met een lang uitgehouden noot, *Mord* met dreigend gerommel, *stürzen* met dalende lijnen en sequensen (herhaalde motieven) en tenslotte *Thron* met een drie maten lange slotnoot, ten teken van Jezus' onwankelbare heerschappij; al eerder (m.42-45) blies de trompet een drie maten durende triomfantelijk hoge b⁴. Uniek in alle koraalfantasiaën is hoe de eerste en de tweede koraalregel zonder instrumentaal tussenspel aan elkaar verbonden worden.

Twee hobo's en continuo verzorgen de begeleiding in de tenoraria (2). Het thema, dat de tenor van de hobo's overneemt, illustreert de tekst beeldend: *Sende* (van de hemel naar de aarde = van boven naar onder) *deine Macht* (hardnekkige toonherhaling) *von oben* (grote sprong omhoog). De dwingende aanroep *Herr der Herren* wordt driemaal herhaald, telkens een toon hoger. In het middendeel *Deine Kirche ...* wordt de begeleiding wat fragmentarisch maar nu gaat de tenor geheel los, met een virtueuze coloratuur in zijn hoogste register op *erfreuen* en vooral een extravagante schildering van het uiteenjagen (*zerstreuen*) van vijanden: vier maten met adembenemende rouldades van 16e en 32e noten, onderbroken door stuijterende (*staccato*) toonherhalingen. Dan komt de hoofdttekst weer terug, in een verkort A-deel, zonder de intensivering op *Herr der Herren*.

Het recitatief (3) vormt een rustpunt tussen de twee nogal opgewonden aria's. Het vijandbeeld is intussen verschoven, naar *in sich* en de *falschen Brüder*, laten we zeggen de piëtisten en rationalisten. Bach vindt in dit recitatief / duet / koraal voor alt en tenor weer een nieuwe, kunstige manier om recitatief en koraal met elkaar te verbinden. De kern van het stuk, dat slechts door continuo wordt begeleid, vormen de vier regels van het derde koraalcouplet. Ze worden telkens als een arioso-duet gezongen, *Adagio*, en wel op een versierde versie van de koraalmelodie in de ene stem en een vrije tegenstem (*contrapunt*) van de ander. De koraalzanger vervolgt dan met een vrij-recitativisch commentaar op de koraaltekst tot de duetpartner de volgende koraalregel aanheft. Zo ontstaat het hiernaast in schema gebrachte, ordelijke patroon van rolwisselingen.

regel	1	2	3	4
alt	comm ^{ent} .	contrap.	koraal	comm ^{ent} .
tenor	koraal	comm ^{ent} .	contrap.	koraal

Merk op dat de alt het koraal natuurlijk een kwint hoger (en dus in een andere toonsoort) zingt dan de tenor; in de derde koraalregel ligt de tegenstem van de alt trouwens onder de tenor!

De tekst van basaria (4) is ontleend aan het eerste, door Justus Jonas aan Luthers lied toegevoegde couplet. (*schwülstige Stolze* = opgeblazen ijdelheiten) Naar de letter is het een bede tot God, maar Bach heeft meer oog voor de dramatiek van de nogal gebiedende tekst en schrijft een tumultueuze woede-aria, voor de spartaanse bezetting van bas en continuo. Twee motieven zijn voortdurend aan de orde:

1. Snel (in 32sten) en meestal over meer dan een octaaf dalende toonladders, illustratief voor het *Stürzen* (= neerwerpen). Ze komen alleen voor in het continuo, niet in de zangpartij, maar wel vijftig keer. Al in zijn eerste maat bereiken de continuospelers hun laagste toon (C), de absolute *Boden*. (Ook in tenoraria (2) viel voortdurend wat naar beneden, Gods Macht.)

2. Optrabbelende, dalende en stijgende arpeggio's, in 16den, in beide partijen maar bij de bas alleen in het middendeel en op de tekst *toben* (= razen, tekeergaan); het woord *Boden* pleegt de bas met een opwaartse septiemsprong te besluiten. In het A-deel (dat integraal zal worden herhaald) zingt hij steeds hijgerige, korte frasen met wilde sprongen over grote intervallen; het middendeel (B) vergt met zijn lange en instrumentaal gedachte melisma's (op *Toben* en *Verlangen*) extreem atletische vocale prestaties. De baspartij heeft de hoogst uitzonderlijke ambitus (= afstand tussen laagste en hoogste noot) van meer dan twee octaven: E - f'. De vernietigingslust die uit dit stuk spreekt herinnert aan het *Eröffne den feurigen Abgrund* uit de MatthäusPassion.

Met het tenorrecitatief (5) keert de rust weer terug. En de vruchtbaarheidsmetafoor van de evangelietekst. De tekst baant de weg voor de vredesbede van het slotkoraal. Het woord *kehren* wordt met een verrassende harmonische wending (G-dur > A-dur) voelbaar gemaakt.

Het slotkoraal (6) omvat - zoals boven al aangekondigd - twee ongelijksoortige coupletten die bovendien geen van beiden worden gezongen op de koraalmelodie van de delen (1) en (3): Luthers bede om een eind aan het oorlogsgeweld en Walthers voorbede voor de binnenlandse machthebbers. Daarmee wordt dit niet alleen het langste slotkoraal maar ook het enige waarvan de melodie verschilt van die van het openingskoor.

De stemvoering is nogal polyfoon, niet louter recht onder elkaar staande akkoorden. De betekenis van *streiten* wordt muzikaal geïllustreerd door de middenstemmen. En vooral de stilstaande bas op *geruhig und stilles Leben* spreekt voor zich.