

steun en zelfs onafhankelijke, niet-thematische bijdragen van viool en hobo. De twee voortdurend tegenover elkaar geplaatste thema's illustreren

\* *Und er wird Israel erlösen* met een lang, vrolijk en ontspannen zestienden-melisma (thema 1) en

\* *aus allen seinen Sünden* (thema 2) met een chromatisch, langs halve tonen stijgende reeks kwartnoten; deze reeks is dus het omgekeerde van het bekende chromatisch dalende, zogeheten *Lamento*-motief, de muzikale figuur die lijden en treurnis symboliseert. Het omgekeerde van lijden staat dus voor *Sünde*.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/131.html>

PSALM 130 vers					
1	Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.	Adagio		homofoon	
2	Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!	Vivace	KOOR	fuga	
3	So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?	Andante	SOLO bas + koraal sopraan	Erbarm dich mein in solcher Last, Nimm sie aus meinem Herzen, Dieweil du sie gebüßet hast Am Holz mit Todesschmerzen,	koraal vers 2
4	Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.			Auf daß ich nicht mit großem Weh In meinen Sünden untergeh, Noch ewiglich verzage.	
5	Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.	Adagio Largo	KOOR	homofoon fuga	
6	Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zu der andern.		SOLO tenor + koraal alt	Und weil ich denn in meinem Sinn, Wie ich zuvor geklaget, Auch ein betrübter Sünder bin, Den sein Gewissen naget, Und wollte gern im Blute dein Von Sünden abgewaschen sein Wie David und Manasse.	koraal vers 5
7	Israel, hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm.	Adagio poc' allegro adagio allegro	KOOR	homofoon	
8	Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.	(thema 1) (thema 2)		fuga	

## J. S. BACH: *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131)

Cantate 131 is waarschijnlijk de oudst bewaard gebleven cantate van Bach, ontstaan in 1707 in Mühlhausen (Thüringen) en dus lang voordat (vanaf 1723) Bachs massale cantateproductie in Leipzig op gang komt. Wanneer Bach *Aus der Tiefen* (de slot-n is trouwens geen spelfout maar een archaïsche vorm van het enkelvoud) componeert is hij dus 22 jaar oud en sinds kort organist aan de Blasiuskirche te Mühlhausen. Hij heeft zich de afgelopen vier jaar in de luwte van een rustig organistenbaantje in Arnstadt veelzijdig kunnen ontwikkelen als orgelvirtuoos, componist en orgeldeskundige. Anderhalf jaar geleden bezocht hij zijn idool Buxtehude in Lübeck. Op 17 oktober zal Bach trouwen met zijn achternichtje, de zangeres Maria Barbara, en binnen het jaar zal hij vertrekken naar Weimar waar hij negen jaar blijft, als organist, kamermusicus en kapelmeester aan het hof.

Cantate 131 is waarschijnlijk geschreven voor een herdenkingsdienst (*Bussgottesdienst*) voor de brand die Mühlhausen teisterde op 30 mei, vlak voor Bach aantrad, waarbij drie- tot vierhonderd huizen in het centrum verloren gingen. Blijkens Bachs eigenhandige aantekening in de partituur is de cantate geschreven in opdracht van pastor G.C.Eilmar van de Mariënkirche, de kerk waaraan Bach niet was verbonden. Pastor van de Blasiuskirche was de naar het piëtisme neigende J.A.Frohne die weinig moest hebben van ingewikkelde concertante kerkmuziek en ten hoogste gelegenheid bood tot gemeentezang en zo Bachs streven, zijn *Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren* frustreerde, met als gevolg dat Bach binnen een jaar naar Weimar vertrok. Met de orthodoxe Eilmar had Bach vriendschappelijker relaties; deze stond peet bij Bachs eerste dochter Catharina Dorothea.

Qua vorm wijkt *Aus der Tiefen*, evenals andere vroege cantates (zoals BWV 106, de *Actus Tragicus*) sterk af van wat we na ±1712 van Bach en zijn tijdgenoten gewend zijn. De instrumentale bezetting heeft nog de eenvoud van het 17e eeuwse *geistliche Konzert*: één viool, twee alt-violen, hobo, fagot en continuo. We treffen er nog geen recitatieven aan, niet het traditionele slotkoraal en evenmin de da-capo-aria's op vrije teksten, naar het voorbeeld van de Italiaanse opera-aria's; de solo-gedeelten heten hier ook nog geen 'aria'. Anderzijds heeft het koor er een veel groter aandeel dan in de latere cantates waar het zijn rol veelal beperkt ziet tot een openingskoor en een slotkoraal. De teksten worden uitsluitend ontleend aan de bijbel en het protestantse kerklied. Er komt dus ook nog geen gelegenheids-tekstdichter aan te pas (wat de tekstkwaliteit sterk bevordert!). Deze vroege cantates (die ook nog geen 'cantate' heten maar *motetto*, *concerto* of *Kirchenstück*) hebben ook nog niet de vertrouwde nummerstructuur, de delen gaan nog (vrijwel) ononderbroken in elkaar over, al dan niet door een dubbele streep van elkaar gescheiden: een residu van de oude motet-traditie. Daarin kreeg elke tekstregel een eigen muzikaal thema mee, zodat je na tien regels tekst tien verschillende muziekjes had gehoord, zonder enige overkoepelende structuur. De introductie van instrumenten in de kerkmuziek vergrootte drastisch het aantal muzikale mogelijkheden. Zo kun je in BWV 131 moeiteloos 10 à 12 verschillende secties onderscheiden. De virtueuze vormenrijkdom en de soms grillige afwisseling tussen korale en solistische delen geven deze cantate een spontaneïteit en frisheid die begrip wekt voor Schweitzers uitspraak (1908) dat men gaarne honderd latere cantates inruilt voor tien van de oudste. En laat u vooral de fraaie hobopartijen niet ontgaan.

Van cantates uit beide perioden van Bachs oeuvre kun je zeggen dat hij zich onder-

wierp aan de vormprincipes van zijn tijd maar daaraan een onovertroffen inhoud gaf. In zijn vroegste werk zet hij de Noord-Duitse traditie van zijn bewonderde voorbeeld Buxtehude voort, in zijn latere cantates volgt hij de italianiserende mode van zijn omgeving.

Cantate 131 heeft één doorlopende tekst, alle acht verzen van Psalm 130, ook bekend in zijn Latijnse versie *De profundis clamavi*, één van de acht boetepsalmen die veelvuldig op muziek zijn gezet. De psalmtekst wordt in de twee 'aria's' becommentarieerd met twee koraalteksten. Terwijl Bach zich dus al een volleerd meester van het detail betoont, interesseert hij zich toch ook voor het aanbrengen van een overkoepelende structuur; dat blijkt uit de symmetrische opbouw:

                  bassolo &                    tenorsolo &                    KOOR  
KOOR            koraal (sopr.)    KOOR            koraal (alten)    KOOR

De koorgedeelten aan het begin, midden en slot flankeren twee "aria's", voor respectievelijk bas/hobo en tenor/cello. Daarin zingen de sopraan, resp. alt in lange notenwaarden, als *cantus firmus*, tekst en melodie van het koraal / kerklied *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* van Bartholomeus Ringwaldt (1588), de verzen 2 en 5. Door een dergelijke constructie, die we ook van Bachs Noordduitse voorbeelden Buxtehude en Bruhns kennen, krijgen deze aria's in feite twee betekenisniveau's: het oud-testamentische lijden en de hunkering naar Gods hulp van de Psalmtekst wordt beantwoord met de nieuw-testamentische zekerheid van de verlossing door Christus' offer. Moderne uitgaven en uitvoeringen van deze cantate roepen vaak vragen op over de toonhoogte waarop, c.q. de toonsoort waarin de cantate moet worden uitgevoerd. De oude, negentiende eeuwse Bachausgave drukt de partituur af zoals Bach hem schreef, in g-klein maar de moderne, laat-twintigste eeuwse Neue Bachausgave drukt hem af in A-klein, een volle toon hoger. Met dat laatste wordt recht gedaan aan het feit dat Bach in de periode voorafgaande aan zijn Weimarer en Leipziger cantates, en als primair organist, zijn composities noteerde in de toonsoort waarop het orgel, met zijn traditioneel hoge stemtoon (a=465 Hz, *Chorton*) ze speelde, en de partijen voor de lager gestemde blaasinstrumenten (a= 415 Hz, *Cammerton*) omhoog transponeerde. Later, als orkestmusicus en kapelmeester, wijzigt hij zijn praktijk: hij schrijft direct wat de blazers moeten spelen en transponeert de orgelpartijen. Gespeeld op (kopieën van) oude instrumenten (a=415 Hz) klinkt de cantate, uitgevoerd in A-klein dus op de toonhoogte waarop hij destijds klonk; in G-klein vergt zij trouwens van de hobo (dl.5, m.24) een lage bes die er niet op zit.

Het begin (1) is treurnis. Een instrumentale inleiding, *sinfonia* introduceert een thema waarop het koor even later de titeltekst zal zingen. Het trage tempo (*Adagio*) en de mineur-toonsoort geven uitdrukking aan het menselijk lijden (vers 1). De dalende kwintspiong, symbool van diepte, ontleent Bach aan de melodie van Luthers koraal *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (1524); deze wordt ook herhaald als stijgende kwartspiong. Met vier achtereenvolgende, zich telkens een toon hoger opstapelende inzetten (bes/c/d/e, m.39/40) wordt het *rufen* in beeld gebracht.

Het aansluitend *Vivace* (vers 2) verbeeldt de rusteloze pogingen van de mens om Gods aandacht te vestigen op zijn lot. Homofone uitroepen (*Herr, höre meine Stimme*) leiden een koorfuga in, op de woorden *Laß deine Augen merken ...* waarbij achtereenvolgens alten, sopranen, tenoren en bassen het thema inzetten. Veel aandacht krijgt het *flehen* (smeken): aanvankelijk met een karakteristiek melisma, dat later wordt voorafgegaan door *seufzer* (zuchten, gebonden halve tonen) en echoeffecten.

Een kort instrumentaal tussenspel leidt naar een sectie die het nummer (2) heeft gekregen: een kwartet voor continuo, hobo, bas en sopraan. De bas kiest voor de

woorden *so du willst* een motief dat al eerder in de instrumentale begeleiding klonk (en waarmee de overgang dus nog vager wordt). De rustgevende zekerheid van de strakke, onversierde koraalmelodie contrasteert met de onrust van de bas die, zonder één bepaald thema, voortdurend zijn teksten herhaalt op andere noten; in vers 3 benadrukt hij met lange noten het *bestehen* (doorstaan), in vers 4 het *furchten* (vrezin) met lange reeksen angstig sidderende zestienden. Zo komt de ambivalentie van de gelovige in beeld: existentiële twijfel tegenover geloofszekerheid.

Overigens is dit stuk veeleer een koraalbewerking dan een 'aria': het koraal bepaalt niet alleen de lengte van het stuk (die de bas tot zijn vele herhalingen dwingt) maar ook de structuur. De bekende A-A-B-structuur van het koraal (regels 3 & 4 herhalen de muziek van 1 & 2, de *Bar*-vorm) vinden we terug in de tekstplaatsing van de bas: de twee halzzinnen van vers 3 corresponderen met beide *Stollen* (A), het *Abgesang* (B) met vers 4. Hetzelfde probleem lost Bach in aria (4) eenvoudiger op: met een herhalingssteken, waardoor alle tekst en muziek wordt herhaald met de nieuwe koraaltekst. Koordeel (3) is opgebouwd als een preludeium+fuga-combinatie. Enkele stralend open akkoordblokken (*Adagio*) op *Ich harre des Herrn* worden gescheiden door twee steeds hoger reikende melisma's van alt, resp. tenor die het *harren* ('verlangend uitzien naar') uitbeelden, waarna op de tekst een niet al te strenge koorfuga volgt, *Largo*. De instrumenten nemen niet aan de polyfonie deel maar verzorgen slechts een vrije, harmonievullende begeleiding met ostinate, voortdurend herhaalde motiefjes die vooral hobo en viool steeds aan elkaar doorgeven.

Het fugathema geeft uitdrukking aan het lange wachten met lange noten die - synchopisch - steeds naast het ritme vallen, en die zodanig door kruizen of mollen verhoogd of verlaagd worden dat op de tel schrille dissonante harmonieën (septiem- en noneakkoorden) ontstaan die ook bij de toehoorder het dringend verlangen naar een consonante oplossing opwekken.

In (4) is de alt de berouwvolle zondige mens, die als *cantus firmus* in lange noten het vijfde couplet van Ringwaldts koraal voordraagt; ze weet van de verlossende rol van Christus' bloed, waarnaar de haar begeleidende tenor, met zijn oud-testamentische psalmtekst nog slechts kan hunkeren. De instrumentale begeleiding is beperkt tot de continuogroep waarin de cello een voortdurend herhaald motief speelt. Ook hier dicteert de koraalstructuur de tekstverdeling: de tenor zingt zijn tweede halfzin (*von einer Morgenwache ...*) op het *Abgesang* van het koraal.

(David en Manasse waren oud-testamentische koningen die voor zware misstappen vergeving kregen nadat zij zich tot God hadden bekeerd.)

Het slotkoor (5) valt, als een motet op zich, uiteen in maar liefst vijf zelfstandig vormgegeven delen, afwisselend homofoon en polyfoon.

\* *Israel* (*Adagio*) : drie apodictische koorblokken;

\* *hoffe auf den Herrn* (un poc' allegro): drie homofone blokjes, tweemaal afgewisseld met imitaties bas/sopraan/alt/tenor;

\* *denn bei dem Herrn ist die Gnade* (*Adagio*) in brede, koraalachtige zetting, versiert met guirlandes van de hobo;

\* *und viel Erlösung bei ihm*. (*Allegro*): twee canons (SBTA) met bevrijdende kwartsprongen leiden tot kortstondige dubbelkorigheid bas/alt - tenor/sopraan.

\* Tenslotte ontstaat op de tekst van het laatste psalmvers een magistrale dubbelfuga, aanvankelijk a cappella met continuo-begeleiding, maar allengs met instrumentale