

deze woorden in het da-capo klinken volgt de bas melodie-regel 2 van het koraal, waaruit deze woorden trouwens niet afkomstig zijn.

De cantate eindigt **(6)** met een, later door Schneegaß aan zijn boetelied toegevoegde lofprijzing, in Bachs nogal bedachtzame vierstemmige harmonisering. Daarin zorgen veel doorgangsnoten in de lagere stemmen voor langere, polyfone lijnen die de verticale akkoordstructuur doorbreken en versoepelen. Nu de koraalmelodie gewoon in de sopraan ligt kan de cantusfirmusversterking niet meer geleverd worden door de trombone; die taak vervult hier de *cornetto* (of: *zink*), het sopraaninstrument in trombone kwartetten.

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

## J. S. BACH: *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135)

Cantate 135, *Ach Herr, mich armen Sünder*, is de laatste van vier cantates waarmee Bach zijn tweede jaargang cantatecomposities begon. Nadat hij zich in zijn eerste jaar te Leipzig had verplicht wekelijks een nieuwe cantate van eigen hand uit te voeren, gebruik makend van cantates die hij al in Weimar had gecomponeerd, legde hij de lat voor zijn tweede seizoen nog een stukje hoger: daarin zouden alle cantates worden gebaseerd op één van de lutherse kerkliederen, de koralen. En om de reikwijdte van zijn ambitie te onderstrepen opende hij die koraalcantatejaargang met een groot, de eerste vier cantates (BWV 20, 2, 7 en 135) omvattend gebaar: Bach markeert zijn stilistische ruimte door de openingskoren ervan achtereenvolgens vorm te geven als een Franse Ouverture, een antiek koraalmotet, een italiaans vioolconcert en, in de cantate van vandaag, een koraalfantasie waarin de 'zelfstandige' instrumentale begeleiding geen noot speelt die niet van de koraalmelodie is afgeleid, een maximale thematische versmelting van koor en orkest. De koraalmelodie die steeds als *cantus firmus* klinkt (en meestal in de sopraan ligt) wijst Bach in dit eerste viertal resp. toe aan sopraan, alt, tenor en bas. Daarbij mag worden aangetekend dat de laatste twee van dit symbolische viertal één dag na elkaar in première gingen, resp. op *Johannistag* (24 juni, St Jan) en op 25 juni, de derde zondag na Trinitatis 1724.

De evangelielezing voor deze zondag (Lucas 15:1-10) levert het thema van de cantate: de parabel van de herder die feestviert na het terugvinden van zijn verloren schaap, heeft tot moraal: de hemel verheugt zich in elke bekeerde zondaar. Het koraal dat Bachs onbekende tekstdichter tot cantatetekst bewerkte is een boetelied van de Weimarer theoloog Cyriacus Schneegaß (1597): vijf coupletten gebaseerd op Psalm 6, gevolgd door een lofprijzing. Zoals gebruikelijk handhaaft de librettist de tekst van het eerste en laatste couplet ongewijzigd voor het openingskoor en een slotkoraal; hij herdicht de vier 'binnencoupletten' één-op-één voor twee recitatief/aria-paren, waarbij hij telkens een regel van de oorspronkelijke liedtekst letterlijk citeert. Bach vervolgens schenkt aan deze regels speciale muzikale aandacht.

De melodie van Hans Leo Hassler waarop het koraal *Ach Herr, mich armen Sünder* in Leipzig werd gezongen, was tevens in gebruik voor het stervenslied *Herzlich tut mich verlangen*, voor het adventslied *Wie soll ich dich empfangen* (dat Bach in het Weihnachtsoratorium gebruikt) en voor Paul Gerhardt's passielied *O Haupt voll Blut und Wunden* (en voor nog enkele andere gezangen). Onze primaire associatie van deze melodie met het passiekoraal dat Bach vijf maal gebruikt in de Matthäus-Passion, was echter niet die van zijn Leipziger kerkangers; de Matthäus-Passion had daar sowieso nog niet geklonken.

Direct in de eerste maat van de instrumentale inleiding van het openingskoor **(1)** klinken de eerste zes noten van de koraalmelodie, gecomprimeerd tot een motiefje van drie tellen ('in de verkleining'): een stijgende kwartsprong gevolgd door een dalende kwintgang. Eerst speelt dat de tweede hobo, één maat later in canon gevolgd door de eerste hobo. Het is dit motief, en daarmee de bijbehorende woorden *Ach Herr, mich armen Sünder* dat gedurende het hele stuk permanent in alle begeleidende stemmen - instrumentaal en vocaal - hoorbaar zal blijven. In de begeleiding van de twee elkaar imiterende hobo's zijn de gevolgen merkbaar van Bachs beslissing om de *cantus firmus* aan de koorbas toe te wijzen: hij laat het continuo dat meestal met de bas gelijk op gaat, ook zwijgen wanneer de koorbas zwijgt. Dus moeten de instrumentale inleiding en alle intermezzi tussen de koraalregels het zonder continuo stellen. In plaats daarvan spelen de hoge strijkers (eerste en tweede violen, altviolen, de 'kinstrijkers') unisono een vervangende baslijn, een *bassetchen*. (Zo'n surrogaat basje in een hoger register kennen we bijv. ook uit de *Aus Liebe*-aria en het duet *Mond und Licht* in de Matthäus-Passion.) Het etherisch affekt van zo'n afwezig continuo creëert hier een sfeer van aarzeling, de zoekende ziel van een vertwijfelde, boetvaardige zondaar. De lange noten trouwens, waarmee de strijkers de hobo's ondersteunen zijn zelf ook weer de eerste zes noten van de koraalmelodie, maar nu in een trage driekwartsmaat: het koraal geharmoniseerd met zichzelf.

Wanneer het koor regel voor regel de tekst van het eerste koraalcouplet zingt gaat de bas met het continuo en versterkt door een trombone vrijwel steeds voorop; de andere vocale stemmen volgen, elkaar imiterend met het voornoemde zes-notenmotief, en ze herhalen de tekst nog eens boven de verlengde slotnoot van de bas. De strijkers, nu weer in drie groepen verdeeld, ondersteunen de koorstemmen *colla parte*, terwijl de hobo's pauzeren gedurende koorpassages. In de eerste vier koraalregels (het *Aufgesang*) varieert de volgorde waarin de koorstemmen invallen systematisch: T-A-S (tenor - alt - sopraan, van beneden naar boven), SAT, SAT, TAS; daardoor verschilt de muziek van de eerste twee regels van het tweede tweetal hoewel de koraalmelodie van die regelparen (de *Stollen*) hetzelfde is. In het *Abgesang*, de laatste vier regels, gebeurt meer. In regel 5 (*Ach, Herr*) gaan de begeleidende stemmen vóór aan de *cantus firmus* van de bas, met een motief dat is afgeleid van de betreffende koraalregel. In regel 6 gaan de baszangers en instrumentalisten weer gewoon voorop, maar nu articuleren alle begeleidende stemmen gelijktijdig - collectief - het *mein Sünd, mein Sünd*, en zelfs de hobo's die plachten te zwijgen in vocale episodes, versterken nu koorstemmen. Regel 7 lijkt weer op de eerste vier, nu met AST als imitatievolgorde, maar nu verbreedt de bas de koraalmelodie tot driekwart noten: *ewig leben*. In de laatste regel tenslotte doen ook de hobo's mee, met onafhankelijke partijen. Daardoor verdicht de vierstemmigheid zich tot zesstemmigheid: na het open en aarzelend begin vertolkt het zelfverzekerd, gesloten einde een dringende bede om vergeving.

Met zijn *secco*-recitatief **(2)** schetst de gepassioneerde tenor de gemoedstoestand van de berouwvolle zondaar. Zonde en ziekte gelden hier als verwisselbare begrippen. Slechts 8 van 20 begeleidende akkoorden zijn consonant. En er zijn veel muzikale plaatjes te bewonderen:

- het altijd valse interval van twee gestapelde kleine tertsen (de *tritonus* of *diabolus in musica*) op *heile mich, bin sehr krank* en *jämmerlich*.
- een haastig 32sten loopje op *schnellen*;
- een tranenstroom *abwärts*
- een kreet gevolgd door een rust op *Schrecken*.

Het recitatief besluit met een troostend, consonant koraalcitaat *Ach, du Herr, wie so lange?*; de tenor eindigt op de terts (i.p.v. de grondtoon) van het slotakkoord: vraagteken.

Begeleid door de twee hobo's bidt de tenor **(3)** om vertroosting: een kwartet in een majeur toonsoort, met het ritme van een menuet. Troost (stijgende melodie) als contrast met *versinken im Tod*: dalende melodie en een septiem-sprong. De aria heeft geen da-capostruktuur (ABA) maar de concertovorm (ABC): drie vocale passages, gescheiden en omlijst door instrumentale ritornels. Het middelste deel (*denn im Tod etc*) is het kortst, en het meest expressief: driemaal een *tritonus* (zie boven) op *Tod*, een slepend dalende continuo-lijn, en markante stiltes op *stille*. De daarop volgende woorden (*da gedenkt man*) zijn een citaat uit het oorspronkelijke koraal en worden door de tenor gezongen op een omspeling van de koraalmelodie. Ook op *so erfreu' mein Angesicht* klinkt aan het slot de koraalmelodie.

Wanneer de alt zijn/haar *secco*-recitatief **(4)** met een koraalregel begint, citeert Bach niet de melodie daarvan maar onderstreept die woorden met een ritmisch begeleid *Adagio*, waarin het continuo zuchtend de chromatische noten van een lamento-kwart (g, fis, f, e, es, d) speelt. De alt volgt de tenor uit **(2)** met haar gezondheidsklachten, gesteund door allerlei verminderde akkoorden.

Maar met aria **(5)** is de klaaglijke sfeer voorbij. Als een gelovige die zijn kracht heeft hervonden verjaagt de toornende bas de krachten van het kwaad, geïnspireerd door de epistellezing van de dag (1 Petrus 5:8): "Weersta de duivel die rondgaat als een brullende leeuw, zoekende wie hij zal verslinden". In zijn heroïsche melisma's en wilde sprongen wordt de bas aangevuurd door de strijkers, waarvan de eerste violen het ritornel openen met vijf wegwerpgebaren, gevolgd door een figuur van heen en weer springende achtsten die een beeld oproepen van verstrooiing, uiteendrijven en vluchtende vijanden. Troebele, dissonante harmonieën zijn vervangen door open en primaire, die alleen bij *Trübsalswetter* kortstondig naar mineur kleuren. Maar even later vliegen de terugkaatsende pijlen je weer om de oren.

Bij de woorden *Jesus tröstet mich* is de sfeer even wat vrediger; wanneer