

gelijktijdig (hier begint het notenvoorbeeld) zodat deze 'fuga' al vierstemmig is vanaf de tweede themainzet, terwijl dat normaliter toch duurt totdat het thema voor de vierde keer wordt voorgedragen.

Als we deze vier thema's c.q. contrapunten van boven naar beneden nummeren in de volgorde van hun eerste optreden (3,1,4,2), dan kan het achtereenvolgende optreden van deze thema's in de fuga als geheel in de volgende tabel worden samengevat:

sopraan	1	3	1	4	3	1	De vier thema's komen dus vijf keer 'tegen elkaar uit', in wisselende groeperingen en liggingen, vaker als in een normale fuga. De thematische passages worden gescheiden door korte <i>des-Herzens-Trost</i> -sequenties.
alt		1	4	3	2	3	
tenor	2	4	2	1	4	2	
bas	2	3	2	1	4		

Het door de fuga en haar herhaling omliggende middengedeelte heeft een geheel ander karakter: een duet voor sopraan en alt, die homofoon, overwegend in tert- en sextparallelen een lang melisma zingen op *Allmacht* en een beweeglijk *zubereiten*.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/181.html>

J. S. BACH: *Leichtgesinnte Flattergeister* (BWV 181)

Cantate 181 kan zich niet in grote populariteit verheugen. Opnames ervan bestaan slechts voorzover uitvoerenden daartoe verplicht waren door hun integrale cantateproject. Die geringe populariteit zou diverse redenen kunnen hebben:

- de cantate is kort, duurt nauwelijks een kwartier
 - ze heeft geen openingskoor en geen slotkoraal, doch slechts een slotkoor;
 - en van de centrale aria ontbreekt de instrumentale obligaat(=solo)-partij, zodat slechts reconstructies kunnen worden uitgevoerd. Dat alles maakt de delen waarover wij wel beschikken evenwel niet minder de moeite waard.
- BWV 181 ging in première op 13 februari 1724, Zondag Sexagesima d.w.z. de achtste zondag voor Pasen en daarmee de voorlaatste zondag waarop in de Leipziger kerken nog concertante muziek mocht klinken, die immers gedurende de vastentijd diende te zwijgen (*tempus clausum*). De cantate is wellicht zo kort omdat ze samen met BWV 18 (uit 1715) resp. vóór en na de preek werd uitgevoerd, dus slechts de omvang van een halve dubbelcantate behoefde te hebben. Ook zou je kunnen veronderstellen dat Bach op dat ogenblik zijn tijd hard nodig had voor zijn Johannes-Passion, die op 7 april voor het eerst zou klinken. Daarvoor spreekt tevens dat BWV 181 waarschijnlijk geen originele compositie is, maar mogelijk een parodie (hergebruikte muziek) van een feestcantate voor Bachs vorige werkgever, Leopold von Anhalt-Köthen. Het - in Bachs Leipziger periode ongebruikelijke - optreden van één trompet en een duet aan het slot herinneren aan Köthener gewoonten. En misschien zou op het nadrukkelijke Belial in (1) oorspronkelijk 'Leopold' hebben geklonken!

BWV 181, die dus tot Bachs eerste Leipziger jaargang behoort, onderscheidt zich van de meeste andere cantates van Bach, hoe divers die onderling ook zijn, op één belangrijk punt: de teksten zijn uitsluitend vrij gedichte, berijmde teksten; geen bijbelcitaten en geen koraalstrofes. Daarmee is zij een schoolvoorbeeld van het type 'moderne' cantate dat de theoloog/dichter Erdmann Neumeister in 1704 naar Italiaans model in Duitsland poogde te introduceren, maar waarvoor Bachs conservatieve Leipzig nooit de traditionele tekstbronnen bijbel en koraal had willen inwisselen.

De tekst van de cantate is niet te begrijpen zonder de evangelietekst, die soms letterlijk wordt geciteerd. Het gaat op deze Zondag Sexagesima om de verzen

4-15 van Lucas 8, waar Jezus zijn volgelingen de gelijkenis van de zaaier voorhoudt, waarover ook de evangeliën van Matteüs en Marcus berichten. De verbreiding van Gods woord wordt daarin vergeleken met het uitstrooien van zaad. Een deel van het zaad valt in de berm (*an dem Wege* **(2)**) en wordt daar vertrapt of door vogels opgegeten; dat staat voor de *Leichtgesinnte Flattergeister*, wispelturige figuren, frivole windvanen, die Gods woord weliswaar horen, maar het vergeten zodra Belial **(1)**, een pseudoniem van de duivel, voorbijkomt. Een ander deel valt op rotsbodem (*Felsen*), waar het weliswaar opkomt, maar geen wortel kan schieten; daarmee zijn degenen bedoeld met een hart van steen (*Felsenherzen* **(2)**), die te bedenken krijgen dat zelfs rotsen doordringbaar bleken voor Mozes' hand en de begraven Christus. Een verder deel van het zaad valt onder dorens (*Dornen* **(3)**), waar het *erstickt* **(4)**, zoals het geloof door aardse lusten (*Wollust*) en rijkdom (*Schätze*) wordt overwoekerd. En ten slotte valt er een deel op vruchtbare bodem (*zum guten Lande* **(4)**), waar het rijkelijk vrucht kan dragen, als in een toegewijd hart.

Dat de cantatetekst de verhaallijn van de gelijkenis volgt, waaruit de moraal pas na enkele omtrekkende bewegingen tevoorschijn komt, deed Bach waarschijnlijk besluiten om deze moraal niet in een aria of slotkoraal onder te brengen, maar er met een uitgebreid koor het nodige gewicht aan te geven. Zo is een vijfdelige, fraai symmetrische structuur ontstaan, waarin de hoekdelen basaria **(1)** en slotkoor **(5)** gerust als hoogtepunten mogen worden aangemerkt, want de noodzakelijk complementaire kwalificatie 'dieptepunt' mag voor tenoraria **(3)** worden gebezigd omdat we daarmee niet Bach maar slechts de gebrekkige overlevering blameren.

In aria **(1)** werd de bas in 1724 nog uitsluitend door strijkers begeleid; twintig jaar later heeft Bach de begeleiding verder ingekleurd door toevoeging van een traverso en een hobo, die selectief de eerste viool verdubbelen. Bach ziet zich in deze aria dus voor de taak gesteld een negativum, oppervlakkigheid en wispelturigheid, muzikaal te verbeelden. De muziek is verleidelijk, goed in het gehoor liggend maar inderdaad ook oppervlakkig: de instrumentalisten herhalen een kort motiefje eindeloos, in alle toonaarden en harmonisering, zonder verdere verdieping of uitwerking, wat de bassolist ook inbrengt. En dat hoekige muziekje, tekstdrager van de titelwoorden, is nogal brokkelig en springerig, grillig. De staccato-articulatie versterkt het beeld van vluchtigheid. Ook structureel is het stuk gebrekkig: na de tweede zin, de Belialpassage, verwacht je een loutere herhaling van de eerste zin (da capo,

A-B-A-structuur) maar je krijgt een complete herhaling, inclusief de Belialpassage.

De alt geeft theologische uitleg in recitatief **(2)**. Het woord *Felsenherz* wordt onderstreept door een robuuste canon tussen continuo en solist, het daarop volgende *zerspringen* verbeeldt het continuo met een hakkerig motief.

Van tenoraria **(3)** beschikken we slechts over een tenorpartij en een continuopartij met het bijschrift *piano e staccato per tutto*. Het ontbreken van enig zinvol muzikaal motief in de continuopartij maakt duidelijk dat we hier niet met een continuo-aria te doen hebben, maar met een stuk waarvan één (of meer?) partijen tesamen met de partituur zijn verdwenen. De lange noten in de solopartij geven veel ruimte voor deze afwezige obligaatpartij, waarvan zelfs niet met zekerheid te zeggen valt voor welk instrument ze was geschreven. Het blijkt dat de vijf uitvoeringen van deze cantate die in de platenwinkel aangetroffen kunnen worden vijf verschillende oplossingen voor vier verschillende instrumenten hebben gevonden. Het ontbreken van een zo belangrijke partij maakt het moeilijk de muziek te karakteriseren. Diverse woorden uit de tekst (*mehren, Feuer*) worden met melisma's onderstreept, de *Ewigkeit* met hele lange noten en *Qual* met pijnlijke septiemakkoorden; dat valt allemaal nog wel uit de resterende partijen af te lezen. De obligaatpartij is waarschijnlijk beweeglijk, virtuoos, misschien zelfs doornig geweest.

Met een kort seccorecitatief **(4)** oppert de sopraan de mogelijkheid dat het zaad van Gods woord niet steeds tevergeefs wordt gezaaid, maar ook in de vruchtbare bodem van een geopend hart kan vallen.

Dat geeft aanleiding voor een zwierig en jubelend slotkoor **(5)**, waarin het instrumentarium nog wordt verrijkt met een trompet. De structuur kun je samenvatten als r-A-r-B-r-A-r, dat wil zeggen een A en een B-gedeelte voor het koor volgens de da-capoformule, afgewisseld door instrumentale voor-, tussen- en naspelen (ritornel r) waarin het orkest eigen motieven speelt die verdwijnen zodra het koor inzet. Het koorgedeelte A is een fuga-achtig bouwwerk waarin voortdurend vier thema's met elkaar gecombineerd worden; je zou het als een gecompriëerde, in elkaar geschoven fuga kunnen beschouwen: het 'eerste contrapunt', dat is de tegenstem die in gewone fuga's pas opduikt wanneer de tweede stem het thema introduceert, is hier al vanaf het begin aanwezig en ook de twee volgende contrapunten verschijnen