

J. S. Bach: *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20)

Als Bach voor 11 juni 1724, de eerste zondag na Trinitatis, zijn cantate 20 schrijft is hij precies één jaar werkzaam als Thomaskantor in Leipzig. Hij heeft volgens plan elke zon- en feestdag een zelf gecomponeerde cantate uitgevoerd, ten dele gebruik makend van eerder in Weimar geschreven cantates. Als hij voor de tweede keer een cantate moet schrijven voor de eerste zondag na Trinitatis heeft hij de lat nog een stukje hoger gelegd: zijn tweede jaargang cantates, meer dan twintig uur muziek, moet een samenhangend kunstwerk worden. Voor elk van de 65 zon- en feestdagen van het kerkelijk jaar zal hij een cantate componeren die is gebaseerd op één van de voor die zondag voorgeschreven kerkliederen (koralen); en wel volgens een vast - ons inmiddels vertrouwd - bouwplan: de eerste en laatste strofe van het kerklied dienen ongewijzigd tot tekst voor een koraalfantasie ter opening en een eenvoudig vierstemmig slotkoraal ten besluite van de cantate, de tussenliggende coupletten worden herdicht tot aria's en recitatieven. In de inleidende koraalfantasie zal steeds de koraalmelodie in lange noten klinken (*cantus firmus*), versierd door de instrumenten en overige stemmen.

De eerste zondagen van zijn tweede jaargang maakt Bach met enkele grote gebaren kenbaar dat hier een ambitieus project van start gaat: hij markeert zijn stilistische ruimte door de eerste vier koraalfantasieën achtereenvolgens in de vorm te gieten van een plechtige Franse Ouverture (eerste zondag na Trinitatis, BWV 20), een ouderwets motet (tweede ZnT, BWV 2), een concert in Italiaanse stijl (BWV 7) voor de derde en een meer gangbare koraalfantasie voor vierde koraalcantate (BWV 135); de *cantus firmus* wijst hij in deze eerste vier koraalcantates achtereenvolgens toe aan de sopraan, de alt, de tenor en de bas.

Bach accentueert het begin van zijn koraalcantate jaargang nog eens door een imponerende cantate van meer dan gemiddelde omvang te schrijven; BWV 20 bestaat uit twee delen, respectievelijk uit te voeren voor en na de preek, bijna dertig minuten muziek voor 11 stukken. De evangelietekst voor deze eerste zondag na Trinitatis (het Drievuldigheidsfeest, een week na Pinksteren waarmee de tweede, feestloze helft van het kerkelijk jaar begint) is Lucas 16: 19-31, het verhaal van de rijke man die op aarde Christus niet herkende in de arme Lazarus maar deze, zuchtend onder eeuwigdurende kwellingen in het dodenrijk, benijdt en om hulp smeekt. Hierbij past het kerklied van Johann Rist (1642) op een melodie van Johann Schop *O Ewigkeit, du Donnerwort*, afkomstig uit het gedeelte *Von der Hölle* in het liedboek: de eeuwigheid is een dreigende verschrikking voor verdoemden, de gelovigen worden gemaand het tijdelijk lijden hier op aarde te verkiezen boven eeuwige pijn hiernamaals. (Een half jaar eerder schreef Bach cantate 60 die dezelfde titel kreeg maar geen koraalcantate is; alleen het openingskoor gebruikte het eerste couplet van Rists lied.)

De koraalfantasie (1) waarmee BWV 20 begint heeft de majesteitlijke vorm van een Franse Ouverture, de deftige en pathetische opening van Franse hofconcerten waarop

de koning placht binnen te schrijven, en die Bach gebruikt op saillante punten in zijn oeuvre als het begin van zijn 'orgelmis' (BWV 552) en het centrum van zijn Goldbergvariaties (BWV 988/16). De combinatie van Franse Ouverture en koraaltekst dwingt Bach twee verschillende driedelige structuren met elkaar te verenigen:

- de AAB-structuur van het koraal: de eerste drie regels (A, *Stollen*) worden herhaald, gevolgd door een enkelvoudig *Abgesang* van twee regels (B);

- de ABA-structuur van de Franse Ouverture: het gedragen eerste deel met zijn overgepunktete ritme in 4/4-maat (A) wordt herhaald na het snelle polyfone middendeel in 3/4-maat (B).

Twee muzikaal identieke koraalgedeelten krijgen zodoende een totaal verschillende instrumentale begeleiding, terwijl de twee identieke stukken instrumentale muziek verschillende koraalpassages moeten ondersteunen.

De koraalmelodie wordt - zoals gezegd - voortdurend in lange noten door de sopraan gezongen, gesteund door een schuiftrumpet (*tromba di tirarsi* *); de drie overige vocale partijen geven een eenvoudige, weinig kunstrijke harmonische ondersteuning aan de sopraan welke echter gelegenheid biedt tot uitbeelding van afzonderlijke woorden uit de sombere, intimiderende tekst: *Donnerwort* door de bas, *Traurigkeit* met wringende halvetoons verschillen (chromatiek), *erschrocken* met een schelle kreet en een hortend ritme, *klebt* met een extra lange noot. De drie hobo's begeleiden herhaaldelijk (bijv. *beben*) met snelle staccato-akkoorden, 'bevend riet'.

Door nu en dan Rists bekende koraaltekst letterlijk te citeren, onder meer aan het begin van recitatief (2), *Kein Unglück ist in aller Welt*, attendeert de librettist de kerkzangers - nog niet vertrouwd met dit type koraalcantate - erop dat de cantatetekst de koraaltekst parafraserend volgt.

Strijkers begeleiden de tenor in zijn verontrustende aria (3). Nu eens geen driedelige da-capo aria (ABA) maar een aria in concertvorm: vijf thematisch uniforme instrumentale ritornellen omlijsten drie vocale passages die centrale tekstwoorden muzikaal illustreren: lang liggende akkoorden en uitzichtloze golven voor *Ewigkeit*, beweeglijk flakkerende *Flammen*, een onrustig springend motief voor *erschrickt* en gekwelde zuchten (*Seufzer*) op *Pein*.

In recitatief (4) ontvouwt de bas nog eens uitvoerig de grimmige boodschap aan de verdoemden maar diens daarop volgende aria (5) ontleent zijn luchtige begeleiding door de drie hobo's aan de mogelijkheid van bekering, *bedenke dies, o Menschenkind*. Zowel het apodictisch gebroken akkoord van het continuo als het verleidelijke loopje van de hobo's blijken te passen op de tekst *Gott ist gerecht*; beide fungeren zodoende als tekstloos citaat dat voortdurend herinnert aan het motto van de aria.

De alt expliciteert in zijn aria (6) de oproep tot bekering, tegen een duister en nog steeds dreigend decor van de strijkers. Het ritme illustreert besluiteloosheid: hoewel het stuk in driekwartsmaat is genoteerd behandelt Bach steeds (maar niet altijd) twee maten van drie tellen als drie maten van twee tellen, zogeheten *hemiolen*. Door de beginzin aan het slot te herhalen suggereert de tekstdichter Bach een da-capo-

structuur; die suggestie negeert Bach.

Het eerste deel van de cantate eindigt met een koraal (7) dat letterlijk de tekst van Rists achtste couplet volgt en in zijn eenvoudige vierstemmige harmonisering identiek is aan slotkoraal (11).

Mochten de kerkzangers zijn ingedommeld tijdens de gemiddeld één uur durende preek - die ook een sterk vermanend karakter zal hebben gehad - dan werden ze daaruit wel vriendelijk doch dringend gewekt door de trompetsignalen van basaria (8), *Wacht auf!* Tegelijk echter verwijst deze trompet*) naar de bazuinen die aan het einde der tijden de doden uit hun graf roepen om Gods laatste oordeel te vernemen. Terwijl het continuo met opgewonden sprongen getuigt dat er geen rust te vinden is in *Pracht, Hoffart, Reichtum* etc (letterlijk citaat uit Rists koraaltekst) waarschuwt de alt voor de laatste keer (9) alvorens in duet (10) met de tenor tot bekering op te roepen, verwijzend naar de rijke man die - volgens de evangelietekst - in het hellevuur de arme Lazarus om een druppeltje water smeekte. Het gejammer en tandengeknars (*Heulen en Zähklappern*) wordt met veel chromatiek en schurende harmonieën geschetst en het water kabbelt aanlokkelijk, maar permanent aanwezig is het smekend continuo-motief van vier noten *O Menschenkind*.

Het slotkoraal (11) is - zoals gezegd - muzikaal identiek aan het slot van deel I; de tekst echter volgt zes regels lang die van het eerste couplet, het openingskoor; alleen de laatste twee regels, het *Abgesang* verschillen: van verbijstering (1) naar overgave (11), de cantateboodschap in een notedop.

*) U hoort in deze cantate dus twee verschillende typen trompet. De schuiftrumpet (*tromba di tirarsi*) kan in principe, als een trombone, alle chromatische tonen binnen zijn bereik (*ambitus*) produceren, en dus ook in willekeurige toonsoorten spelen. De 'gewone', d.w.z. natuurtrompet, zonder gaten of ventielen, produceert alleen de 'natuurtonen' d.w.z. de reeks boventonen van de grondtoon waarin hij is gebouwd.. Pas vanaf de achtste boventoon volgt deze reeks ongeveer de toonladder zodat er niet alleen signalen maar ook melodietjes kunnen worden gespeeld; het *clarino*-register. Met name de 11e en de 13e boventoon zijn berucht omdat ze fors afwijken van de tonen uit de tonale reeks, ze zijn gewoon vals. Bach gebruikt deze tonen in aria (8) bewust om het affekt van *Schrecken* en *Sündenschlaffe* te illustreren.