

wordt door de bassen ingezet, en één maat later door de tenoren, na vijf maten gevolgd door alt en sopranen. Zij werken het thema uit tot een volwaardige vierstemmige fuga waarvan het thema in alle stemmen nog eens terugkeert, een kwart lager ('in de dominante toonsoort').

Dan start vanuit tenoren en alt en een tweede fuga, met een nieuw thema op de woorden *denn er vertritt die Heiligen*



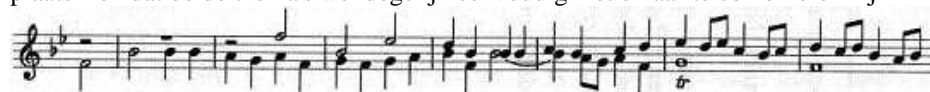
Als ook deze fuga is uitgewerkt verwachten wij dat de twee thema's met elkaar gecombineerd zullen worden en inderdaad entameren de tenoren in maat 198 het eerste thema weer en de alt zingen de tekst van het tweede thema.

maat 198



Maar de muziek van de alt lijkt weliswaar op het tweede thema maar verschilt daar toch behoorlijk van. Wat is hier aan de hand? Is Bach het kunstje van de dubbelfuga verleerd dat hij al zo vaak feilloos vertoonde? Heeft hij zich inderhaast vergist of vergeten van tevoren te controleren of beide thema's wel met elkaar verenigbaar waren? Dat is wel hoogst onwaarschijnlijk.

De musicoloog Klaus Hofmann (*Die Motetten*, Bärenreiter, 2003) liet in de eerste plaats zien dat beide thema's wel degelijk eenvoudig met elkaar te combineren zijn



en bedacht vervolgens welke goede reden Bach kan hebben gehad om het tweede thema in afwijkende vorm te gebruiken: hij illustreert hier muzikaal het tekstwoord *vertritt*, de Heilige Geest vertegenwoordigt, representeert ons bij God, zoals een advocaat/zaakwaarnemer in eigen woorden de zaak van zijn client bepleit en zoals dus de variant van het tweede thema optreedt als plaatsvervanger voor de oorspronkelijke versie.

Zoals Bachs meeste motetten besluit ook dit met een eenvoudige (maar niet minder mooie) vierstemmige harmonisering van een koraalvers. Hier het derde couplet van het Pinksterkoraal *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*, Martin Luthers duitse berijming (1524) van de voorreformatische hymne *Veni sancte Spiritus*.

J. S. BACH: motet *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226)

Motetten zijn composities voor koor a-cappella op religieuze, niet-liturgische teksten; en a-cappella betekent dan dat instrumenten er geen zelfstandige rol in vervullen maar hoogstens fungeren als versterking - *ad libitum* - van zangpartijen. Daarom golden motetten als zelfstandige composities in Bachs tijd dan ook als ouderwets. Bach schreef ze slechts in opdracht, en dan meestal voor begrafenissen of herdenkingsdiensten. Maar anders dan Bachs overige vocale composities hebben zijn motetten in de 18e eeuw wel permanent op het repertoire gestaan en werden ze in de 19e eeuw als eerste gepubliceerd.

Het motet *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226) informeert ons het best over die praktijk. Niet alleen Bachs handgeschreven partituur is bewaard gebleven maar ook de partijen van zangers en instrumentalisten. Dat laatste is interessant omdat de partituur géén melding maakt van instrumentale ondersteuning; dat zou dus gebruikelijk kunnen zijn geweest bij alle motetten waarvan we slechts de partituur kennen.

Bach schreef het in oktober 1729 voor de begrafenis van Prof. Johann Heinrich Ernesti (1652 - 1729), docent *Poesie* aan de Leipziger universiteit, die bij zijn overlijden met 77 jaar de oudste hoogleraar in Leipzig was en bovendien sinds 45 jaar rektor van de Thomasschule. Zijn overlijden op 16 oktober moet daar als het einde van een tijdperk zijn ervaren; de plechtige academische begrafenisdienst vond, ergens tussen 20 en 24 oktober plaats in de universiteitskerk St. Pauli, waardoor instrumenten aan de uitvoering van het motet mochten deelnemen, wat bij begrafenisplechtigheden in Bachs gemeentelijke Thomas- en Nicolaikirche verboden was.

De joviale Ernesti, die de muziek zeer was toegewijd en met wie Bach op goede voet had gestaan, heeft waarschijnlijk zelf de hand gehad in de tekstkeuze voor het motet: geen treur- of rouwtekst maar een troostvolle en bemoedigende, hoewel enigszins leerstellige tekst uit de brief van de apostel Paulus aan de christelijke gemeente te Rome, Romeinen 8:26 - 27. En mogelijk heeft Bach al voor het overlijden van Ernesti aan het motet gewerkt. Hij schrijft een motet in drie delen: een deel voor elk van de verzen uit de Paulusbrief, het eerste (1) voor twee vierstemmige koren, het tweede (2) voor vierstemmig koor, en besloten (3) met een eenvoudig slotkoraal. De overgeleverde partijen getuigen ervan dat het eerste koor werd gesteund door *colla voci*, met de stemmen meespelende strijkers (twee vioolpartijen, altviool en cello) en het tweede door een kwartet dubbelrietblazers: twee hobo's, een althobo (*taille*) en een fagot.

Paulus' tekst is eigenlijk een Pinkstertekst. Hij legt uit dat de Heilige Geest die Jezus' zijn volgelingen bij zijn Hemelvaart tot steun heeft toegezegd, en die met Pinksteren over de apostelen is vaardig geworden, ook de gelovigen te hulp komt wanneer zij - dat is hun *Schwachheit* - tekortschieten in hoop en verwachting van wat God hen heeft beloofd. De Heilige Geest is hun pleitbezorger bij God. We mogen dus opgewekte en inspirerende muziek verwachten.

1. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf,
denn wir wissen nicht,
was wir beten sollen, wie sich's gebühret;
sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste
mit unaussprechlichem Seufzen.

2. Der aber die Herzen forschet,
der weiß, was des Geistes Sinn sei;
denn er vertritt die Heiligen
nach dem, das Gott gefällt.

3. KORAAAL

Du heilige Brunst, süßer Trost
Nun hilf uns, fröhlich und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben,
Die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Daß wir hie ritterlich ringen,
Durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja, halleluja.

En het eerste deel (1), voor twee vierstemmige koren levert inderdaad vitale en levendige muziek, in een liedachtige stijl, met sopranen in de melodische hoofdrol. Al in de eerste maat illustreren zij het woord *Geist* met een vrolijk melisma. En direct ontpint zich een antifonaal, elkaar imiterend en de bal toewerpend spel tussen de beide koren. Niet alleen het ritme in de 3/8-maat maar ook de structurele opbouw in eenheden van 8 maten verwijst naar een dansvorm, de *passepied*; de herhaling van zo'n eenheid wordt hier gebruikt voor een rolwisseling tussen beide koren. De achtereenvolgende fasen van 16 maten belichten telkens een ander aspect van de tekst:

- m.1-16: de sopranen contrasteren het huppelende *Geist* met een vloeiender *Schwachheit*;

- m.16-32: een dalende lijn op *Schwachheit* maar een plotselinge sprong omhoog op *auf!*

- m.32-41: de bassen werken het *Geist*-motief uit tot een sequens terwijl het drie-notenmotief op *Der Geist hilft* tussen de overige stemmen heen en weer kaatst: het moet zich als een motto in de geheugens van de toehoorders nestelen. Zangeriger (*cantabile*) getoonzet is het tweede zinsdeel *denn wir wissen nicht...*; de nadruk krijgt het hoofdwoord *beten* dat steeds met een buiging of een lange noot klinkt. (*wie sich's gebühret* = zoals 't hoort)

Dan volgt een gecompriëerde herhaling van het voorafgaande.

Het tweede zinsdeel, *sondern der Geist ... Seufzen* vormt als geheel de tekst voor een fugathema, maar een fuga-structuur is er nauwelijks door de alom aanwezigheid van stemmen die andere noten op deze tekst zingen. Om de andere maat wordt het fugathema ingezet, achtereenvolgens door SI, SII, AI, TII en dan unisono BI & II, TI & II, AI & II en tenslotte nog twee inzetten van de nog steeds gescheiden sopranen I & II. Door het gaandeweg samenvoegen van stemmen reduceert Bach de bezetting geleidelijk naar de feitelijke vierstemmigheid van de volgende fuga, zoals ook het schijnbaar fugatische karakter verwijst naar wat komen gaat. Het *sondern-der-Geist*-gedeelte heeft een veel ingetogener karakter dan het uitbundige *Der Geist hilft*: de dansante 3/8-maat is vervangen door een 4/4 maat, het thema is ritmisch onrustig met zijn accenten naast de tel (*syncopisch*), dissonante overbindingen en complexere harmonieën moeten het ondoorgroendelijke waaien van de geest verbeelden. Het woord *seufzen* (zuchten) zelf gaat gepaard met adempauzes, en uiteraard met de slepend-dalende halvetoonsstappen die de musicus *Seufzer* noemt.

Voor het tweede vers van de Romeinentekst (2), dat op zich ook weer uit twee zinsdelen bestaat, schrijft Bach een strenge vierstemmige dubbelfuga in ouderwetse stijl (*stile antico*). Weer verandert de maat, nu in een tweedelige *Alla breve*, met de halve noot als teleenheid; het notenbeeld wordt strak en eenvoudig als bij Palestrina, alle zestiende noten zijn verdwenen.

Het eerste thema, op de woorden *Der aber ... Sinn sei*,

