

Na een wat terughoudender middendeel (*piano*) waarin de bas zijn respect jegens Christus' bloed betuigt, volgt ook in deze aria weer een volledig en ongewijzigd da-capo. Het woord *verzagt* (bang) wordt een paar keer verrassend geharmoniseerd, juist omdat dat niet gebeurt.

De sopraan brengt in recitatief (6) de kracht van het enkele druppeltje van Christus' bloed in herinnering, die ook in het spiegelsymmetrisch geplaatste recitatief (2) aan de orde kwam. Ze opent daarmee het uitzicht op de eeuwigheid waarmee de cantate in het slotkoraal (7) besluit. Alle koorstemmen worden door instrumentalisten ondersteund, de sopraan zelfs door alle blazers, in een nogal verticale, van weinig polyfonie en doorgangsnoten voorziene harmonisering.

Heermann vs 4
 Durch dein unschuldig Blut,
 die schöne rothe Fluth,
 wasch ab all meine Sünde,
 mit Trost mein Herz verbinde,
 und ihr nicht mehr gedenke,
 ins Meer sie tief versenke.

BWV 5, deel 3
 Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle,
 Ach, walle mit blutigen Strömen auf mich!
 Es fühlet mein Herze die tröstliche Stunde,
 Nun sinken die drückenden Lasten zu Grunde,
 Es wäschet die sündlichen Flecken von sich.

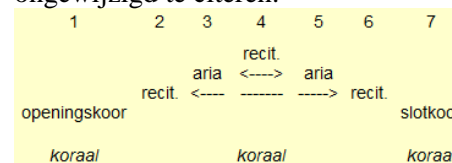
© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/5.html>

J. S. BACH: *Wo soll ich fliehen hin?* (BWV 5)

Bach componeerde zijn cantate 5 voor de negentiende zondag na Trinitatis in 1724 (15 oktober); hij is dan bezig met zijn tweede jaargang kerkcantates en heeft zich voorgenomen dit jaar uitsluitend cantates te schrijven die zijn gebaseerd op tekst en melodie van een lied uit de kerkelijke gezangenbundels, de 'koralen'. *Wo soll ich fliehen hin?* is de eerste regel van een koraal dat in 1630, temidden der verwoestingen van de Dertigjarige Oorlog (1618 - 1648) werd geschreven door de pastor Johann Heermann (1585-1646), en dat werd gezongen op een melodie die ook werd gebruikt voor *Auf meinen lieben Gott*, en die we met die tekst dus ook elders (bijvoorbeeld in cantate 188) kunnen tegenkomen. *Wo soll ich fliehen hin?* was niet specifiek voorgeschreven voor de 19e Zondag na Trinitatis, het gold als een boete- en troostlied, en houdt dus slechts losjes verband met de evangelietekst voor deze zondag, Mattheus 9: 1-8, waarin Jezus een verlamde geneest met de woorden "uw zonden zijn u vergeven"

Heermanns lied telt 11 coupletten, die een ontwikkeling volgen welke ook in de cantate terugkomt: van donker naar licht, van uitzichtloos zondebesef naar vertrouwen dat Jezus' lijden en sterven de gelovigen van hun zondenlast bevrijdt. Overeenkomstig het voor Bachs koraalcantates gebruikelijke procédé vormen de teksten van het eerste en laatste couplet ongewijzigd de tekst voor een openingskoor en een slotkoraal; de tussenvolgende verzen, 'binnencoupletten', zijn door Bachs tekstdichter samenvattend geparafraseerd (voorbeeld onderaan) tot drie recitatieven en twee aria's (zie tabel 1).

De cantatedelen zijn zodanig geordend dat de zeventalige cantate een symmetrische structuur krijgt (tabel 2). In het midden verschijnt het recitatief (4), een bede om troost die de kentering voltrekt in de gedachtengang van de cantate: zondebesef in de delen 1 - 3, vertrouwen in de redding door Christus in 5 - 7. Bach onderstreept deze structuur door de koraalmelodie, die in alle koraalcantates het uitgangspunt is voor het eerste en laatste deel, ook in het centrale deel (4) ongewijzigd te citeren.



Gewoontegetrouw begint deze koraalcantate met een grote concertante koraalfantasia (1). De sopraan zingt het eerste koraalvers in

lange noten, daarin ondersteund door een *tromba da tirarsi*, een schuif-trompet die, in tegenstelling tot de natuurtrompet die we in (5) zullen horen, alle chromatische tonen binnen zijn bereik kan produceren. Het koor zingt de zes regels van het koraal in evenzovele vocale passages, die worden in- en uitgeleid door een - compact of uitgebreid - instrumentaal tussenspel (*ritornello*) van het orkest waarin, naast strijkers en continuo twee hobo's spelen. De orkestpartij is weliswaar zeer zelfstandig maar de daarin

koraal		dominerende motieven zijn duidelijk uit de koraalmelodie afgeleid, zoals het muziekvoorbeeld illustreert; de tweede
viool, hobo 1		

koraalregel wordt tot een vergelijkbaar dalend motief gecomprimeerd. Deze verkorte koraalmotieven worden aangevuld met een verward patroon van haastige, in alle richtingen vluchtende zestienden die we ook kennen uit de koraalvoorspelen voor orgel (BWV 646 en 694) die Bach op dit koraal baseerde, en die onmiskenbaar een muzikaal equivalent moeten schetsen van het doelloze *Wohin?* van de opgejaagde zondaar. De drie lagere koorstemmen begeleiden de sopraan met een complex weefsel van elkaar imiterende lijnen die eveneens voortbouwen op de - stijgende en dalende - gecomprimeerde motieven die het orkest introduceerde.

Het intieme, slechts door continuo begeleidde bas-recitatief (2) heeft nog de sfeer van de gekwelde zondaar: de begeleidende harmonieën springen van het ene om oplossing vragende septiemakkoord naar het andere. Maar de gelovige beseft inmiddels dat zijn onreine, van zonde doortrokken geest het antwoord op de *Wohin?*-vraag slechts kan vinden in een wending tot Christus, die werd gekruisigd ter vergeving van de zonden der mensheid. Dat wordt - hier en in volgende delen - uitgedrukt met de bloed-metafoor: Christus' lijden en sterven reinigt de gelovige van zonden. Enigszins paradoxaal bezingt de cantatetekst zowel de kracht van één enkele druppel, als de overvloedige stromen van dat zonden-afwassend bloed.

Die stromen zijn de kennelijke inspiratiebron voor de instrumentale begeleiding in tenoraria (3). De identiteit van het begeleidende strijkinstrument is echter wat onduidelijk. De componist vermeldt hem niet maar laat de noten noteren in de eerste vioolpartij doch in de alt-sleutel, hetgeen er op wijst dat hier - mede vanwege zijn gedekte timbre - een altviool kan zijn bedoeld; het zou (naast deel 6 in cantate 199, *Mein Herze schwimmt in Blut*, sic!) de enige plaats zijn waar de altviool een solistische (obligate) rol speelt. Daartegen

spreekt echter dat in deze partij de extra, lage C-snaar, die de altviool van de viool onderscheidt, ongebruikt blijft. De partij wordt ook wel bedoeld geacht voor een *violoncello piccolo* (die in de cantate van één week later, BWV 180, voor het eerst (?) in Leipzig zou optreden), een *viola pomposa* of een *viola da spalla* ('schouder-cello').

De overvloedig stromende zestienden van de instrumentale solist vormen een versiering van de partij van de tenor, die echter met zijn woorden *wallen* (bruisen, borrelen) en *strömen* aangeeft welke betekenis de voortdurend dalende toonladderfiguren hebben. In de continuobas horen we, direct vanaf het begin en regelmatig terugkerend, een schuifelend dalende figuur die het *sinken* der *drückenden Lasten* zou kunnen uitdrukken. Qua structuur is deze trionsonate strict da-capo: het begin wordt ongewijzigd herhaald na een middendeel waarvan de sfeer niet noemenswaard afwijkt. Die sfeer is dankzij de majeur toonsoort (Es-groot) en de briljante figuraties van de strijker al wat extraverter en optimistisch, maar blijft gedekt en ingetogen door de combinatie van twee stemmen in het tenor-register, en het zachte karakter van een mol-tonsoort. Enigszins badinerend werd deze aria door de BBC ooit (2005) aangeduid als een 'baroque washing machine'.

De inhoudelijke kentering van de cantate voltrekt zich in recitatief (4). Het op zichzelf reeds hartveroverende en harmonisch rijke *secco* recitatief van alt en continuo krijgt, ter onderstreping van zijn centrale rol, buitengewone allure door de hobo die boven alles uit de melodie van het kerklied speelt. Dit tekstloze en ritmisch strakke koraalcitaat, waarbij Bachs kerkgangers wellicht primair de tekst van *Auf meinen lieben Gott* te binnen schoot, bevestigt de persoonlijke belijdenis van de alt met de universele en onwankelbare zekerheid van de kerk. Op de woorden *Angst und Pein* daalt de continuobas een kwint in smartelijke halve-toons stappen (chromatisch).

In zijn heroïsche, opera-achtige aria (5) trekt de vastberaden bas ten strijde tegen het kwaad, de duivelse legermacht (*Höllentheer*). Hij wordt begeleid door het volledige orkest waarin de twee hobo's unisono spelen met de eerste viool: de gelederen gesloten. Ook de trompet, die vaak het hemelse symboliseert, komt te hulp. (De trompet is in dit deel niet de schuiftrompet van de delen (1) en (7) maar een natuurtrompet wiens beperkte toonvoorraad hem in het lagere octaaf slechts een begeleidende rol met strijdlustige, ritmische signalen toestaat en alleen in het hogere, *clarino*-register gelegenheid geeft voor melodische bijdragen; hier vallen vooral zijn triomfantelijke triolen op.) Het drie-noten commando *Verstumme*, gevolgd door een illustratieve rust, is voortdurend aanwezig, ook wanneer het niet door de bas wordt gezongen.