

J. S. BACH: *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 60)



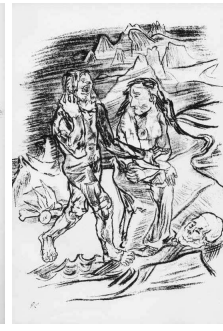
1. Zelfportret



4. De vrouw leidt de man



7. Hoop en vrees; de man troost de vrouw



8. Man en vrouw op weg naar de dood

Wij kennen (nog) twee Bachcantates met de titel *O Ewigkeit, du Donnerwort*. BWV 20 is een volledige koraalcantate, de eerste van Bachs geheel uit koraalcantates bestaande tweede jaargang (juni 1724); hieraan liggen dus alle coupletten en de melodie ten grondslag van Johan Rists koraal *O Ewigkeit, du Donnerwort* uit 1642. BWV 60, de cantate die we hier bespreken, componeerde Bach zeven maanden eerder, voor de 24e zondag na Trinitatis (7 november 1723), in zijn eerste ambtsjaar als Thomaskantor in Leipzig, en hiervan is slechts het eerste deel gebaseerd op het eerste couplet van Rists koraal.

Zoals alle cantates voor de novembermaand, de 'late Trinitatistijd' aan het eind van het kerkelijk jaar (waartoe ook Allerheiligen en Allerzielen behoren), bespreekt deze de *eschatologische* vragen: de laatste dingen, de dood en wat eventueel daarna komt. De evangelielezing voor deze zondag, Mattheüs 9: 18-26, verhaalt van de opwekking uit de dood van het twaalfjarig dochtertje van de synagoge-overste Jairus; een tekst die zoals andere opwekkingsverhalen symbolisch werd geïnterpreteerd als vooruitzicht op de eigen opwekking tot een eeuwig leven van de gelovige, na zijn dood.

BWV 60 is een solocantate waarin alleen het slotkoraal vierstemmig is. Het stuk is door Bach uitdrukkelijk aangeduid als behorend tot het genre van de 'dialogo-cantate': in alle delen, het slotkoraal uitgezonderd zijn twee allegorische karakters met elkaar in gesprek, *Furcht* (vrees, de alt) en *Hoffnung* (hoop, de tenor). Zij representeren de gespleten ziel van de twijfelende gelovige. Tenslotte, in deel (4) verschijnt nog een derde gesprekspartner, de *Vox Christi* (bas) die pas in staat blijkt de vrees van de alt definitief weg te nemen. Het dialoog-karakter is in BWV strak gehandhaafd: anders dan in veel andere cantates van dit genre (BWV 32, 57, 58, 66) zingen de dialoogpartners geen afzonderlijke aria's.

De vijfdelige cantate BWV 60 is symmetrisch opgebouwd: ter weerszijden van het centrale duet (3) liggen twee recitatieven, omkaderd door twee verschillende koraalen.

Het openingsduet (1) is een koraalfantasia waarin de alt - gesteund door een hoorn, c.q. *corno* - met de strakke koraalmelodie onvermurwbaar uiting geeft aan zijn/haar vrees voor een eeuwigdurend lijden na de dood. De beweeglijke tenor daarentegen bezweert haar, met bloemrijke wijde uithalen dat hij redding van God verwacht, met het oud-testamentische *Herr, ich warte auf dein Heil* (Genesis 49:18 dan wel Psalm 119:166). Hij krijgt echter geen vat op de onverstoorbare alt; in de herhaling worden de eerste drie koraalregels (*Stollen*) zelfs in mineur geharmoniseerd.

Dit affectieve contrast was al van den beginne aanwezig in de instrumentale begeleiding. Terwijl de concertante oboi d'amore met een troostend duet van verlangend wachten partij trekken voor de tenor, herhalen de strijkers een ostinaat, sidderend tremolo, een vertrouwd angstmotief, denk aan het bevende *O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz* uit de Matthäus-Passion.

De noten waarop dit sidderen plaats vindt, vanaf maat 1 door de eerste violen, vormen het overheersend motief in de gehele strijkersbegeleiding: de stijgende reeks

van vier noten waarop *O Donnerwort* wordt gezongen (zie muziekvoorbeeld 1).



Deze vier-notenreeks zullen we straks, veelzeggend aangepast, terugzien in de eerste regel van het slotkoraal.

Pas in het *secco*-recitatief (2) ontstaat tussen alt en tenor iets wat op echte dialoog lijkt. Afwisselend presenteren zij hun tegengestelde gezichtspunten maar komen niet dichter bij elkaar. De alt opent met de, door kruizen (## = lijden) verscherpte vier noten van *O Ewigkeit*. Verderop passeren twee expressieve ariose uitwijdingen: de alt schetst haar *gemarterte* ledematen met een realistisch *Andante*: een chromatisch melisma langs pijnlijke intervallen boven hakkende akkoorden van het continuo, eveneens met veel kruizen; de troostende en hoop biedende tenor onderstreept het uithoudingsvermogen (*ertragen*) met een Sisyphus-beeld: opklimmend, terugvallend, en weer, en nog eens een keer.

De schoonheid van het centrale duet (3) doet bijna vergeten dat de vruchteloze woordenwisseling tussen Hoop en Vrees hier zijn dramatisch hoogtepunt vindt; regel voor regel weerspreken ze elkaar, ze benaderen elkaar - hun teksten rijmen - maar uiteindelijk blijft de alt onbewogen onder het steeds geagiteerder (drukke zestienden) pleidooi van de tenor die wel steeds het laatste woord houdt. Hun tegengestelde affekten krijgen trouwens geen muzikale expressie, wat wel het geval is bij het parallelle instrumentale debat tussen de wat machteloos vloeiende lijnen van de soloviool en de scherp gepunkteerde figuren van de obligate hobo d'amore die zinnebeeldig zijn voor de heftige emoties van een getourmenteerde ziel zoals in Petrus' *Ach mein Sinn* in de Johannes-Passion.

In recitatief (4) wordt de alt in plaats van door de machteloze menselijke Hoop (tenor) weersproken door Christus zelf, de bekende *Vox Christi* (bas) die haar drie-maal onderbreekt met een zich allengs uitbreidend citaat uit het laatste bijbelboek, Openbaringen 14:13, *Selig sind die Toten die in dem Herren sterben, von nun an*. De woorden van Christus zijn duidelijk van een ander kaliber dan de pogingen van *Hoffnung* (tenor), ze lijken afkomstig uit een andere wereld: de *arioso* passages van de bas contrasteren muzikaal scherp met de *secco* recitatieven van de alt die zich gaandeweg verliest in steeds drastischer beelden (*Würmer*). Uiteindelijk zijn het de woorden *von nun an* die de alt over de streep trekken: als je **nu** gelooft mag je hoop voor straks hebben.

Tot slotkoraal (5) dient een ander koraal dan waarmee de cantate opende: Franz Joachim Burmeisters *Es ist genug* uit 1662. ("genung" is de oude vorm van *genug* die zich in Thüringen lang handhaafde.) Hoewel het koraal als geheel een sfeer ademt van berustende en getrooste overgave, laat Bach zich de kans niet ontnemen



om nog één keer alle aardse ellende waarnaar het *Es ist genug* verwijst met adembenemend schrille harmonieën te toonzetten. In de eerste plaats valt op dat de eerste

vier noten van de sopraan weer die zijn van *O Donnerwort*. Althans, afgezien van de laatste #, de dis (zie muziekvoorbeeld).

Opmerkelijk is dat de melodie in zijn oorspronkelijke versie van Johann Rudolf Ahle, de vader van Bachs voorganger Georg in Mühlhausen, ook deze # bevatte, waardoor de noot buiten de conventionele toonladder valt. Voor de tijdgenoten klonk dit al dermate kras dat alle liedboeken deze # schraptten. Inclusief de betwiste # overspant deze toonreeks dus precies drie hele toonsafstanden, de *tritonus*; dit interval dat een octaaf in twee precies gelijke delen verdeelt, geldt als notoir moeilijk te treffen, de *Diabolus in Musica*. En dan hebben we het nog niet eens over de ijzingwekkende, bijtende harmonieën waarvan Bach deze vier noten voorziet. Let ook op de schrijnende harmonisering van de *großer Jammer* waarbij de bas chromatisch een kwart daalt. In beide gevallen trouwens worden dezelfde melodie-fragmenten even later c.q. eerder op een veel conventioneel manier begeleid.

Door dit alles geldt het slotkoraal *Es ist genug* als de verbazingwekkendste van al Bachs vierstemmige harmonisering. Het is ongetwijfeld één van de redenen dat BWV 60 in het begin van de twintigste eeuw grote populariteit genoot in het met de tonaliteit worstelende Wenen van Mahler en Schönberg.

De daar werkzame Tsjechische schilder Oskar Kokoschka (1886 - 1980) illustreerde de cantate in 1914/15 met een reeks van 11 litho's in expressionistische stijl (waarvan ik er hier enkele kopieer) na zijn kortstondige en onstuimige verhouding met Mahlers weduwe Alma Schindler die model stond voor de vrouwenfiguren. De componist Alban Berg (1885 - 1935) gebruikte Bachs opzienbarende *tritonus* aan het slot van de twaalftoonsreeks waarop het laatste deel van zijn vioolconcert is gebaseerd. (De web-versie van deze pagina bevat beluisterbare links.) Deze ontroerende compositie, uit Bergs laatste levensjaar, waarin hij Schönbergs ijzeren wetten voor het atonale componeren losjes toepast en combineert met tonale harmonieën, is opgedragen aan "dem Andenken eines Engels": een instrumentaal Requiem voor de op 19-jarige leeftijd aan polio overleden Manon Gropius, dochter van de Bauhaus architect Walter Gropius en Alma Schindler. Maar het is dus ook een eerbetoon aan die heel vroege, met de grenzen van de tonaliteit experimenterende Bach wiens modernisme ver voorbij de galante stijl reikte die in zijn tijd als modern werd beschouwd.

Eduard van Hengel
<http://www.xs4all.nl/~eduardvh>