

J. S. Bach: *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78)

BWV 78 is niet alleen één van de bekendere en meest vertolkte Bachcantates, het is vooral een uitzonderlijk geïnspireerde compositie: gevarieerd, kunstig maar ook uiterst expressief. Hij werd geschreven voor 10 september 1724, de 14e zondag na Trinitatis, en behoort dus tot Bachs tweede jaargang cantates, de 'koraalcantates' die gebaseerd zijn op teksten en melodieën uit het Leipziger *Kirchliches Gesangbuch*. De titelwoorden zijn de eerste van een koraal van Johann Rist (1641) met maar liefst 12 verzen waarvan - zoals in Bachs koraalcantates gebruikelijk - het eerste en laatste couplet ongewijzigd tot tekst dienen van het openingskoor (1) en slotkoraal (7) terwijl de 10 'binnenverzen' zijn geparafraseerd tot recitatieven en aria's, waarbij nu en dan complete regels (hieronder vet gedrukt) intact blijven. Het thema van de cantate, de vertroosting die het lijden van Christus de gelovige biedt, legt nauwelijks verband met de evangelielezing van deze zondag (Lukas 17:11-19, de genezing van tien melaatsen); die relatie legde Bach al in de cantate die hij het vorig jaar voor deze zondag schreef (BWV 25).

Het openingskoor van BWV 78 (1) is een wonderbaarlijk stuk, maar ook één van de meest complexe die Bach ooit schreef, getuigend van zijn vermogen de meest uiteenlopende historische en nationale vorm- en stijlprincipes te assimileren.

1. In de eerste plaats is het - zoals steeds in de openingskoren van Bachs koraalcantatejaargang - een grote *koraalfantasie*, geschreven volgens de laat middeleeuwse *cantus-firmus*-techniek: sopranen zingen, *ad libitum* gesteund door een schuiftrumpet of andere koperblazer, een melodie in lange notenwaarden die door de overige stemmen wordt versierd.

2. De tekst en melodie zijn in dit geval uiteraard die van een Luthers kerkgezag, het genoemde 17e eeuwse koraal van Johan Rist. Dit lied heeft de karakteristieke koraalstructuur, de "Bar-vorm": twee beginregels die worden herhaald (twee *Stollen*, tesamen het *Aufgesang* vormend), gevolgd door een *Abgesang* van vier regels. Deze A-A-B-structuur bepaalt de hoofdstructuur van het openingskoor: de eerste 36 maten worden vrijwel ongewijzigd herhaald. (Zie onderstaand schema.)

3. De begeleidende lagere stemmen, alt, tenor en bas, versieren de sopraanmelodie op de wijze van een 16e eeuwse, renaissancistische motet: vooruitlopend op de koraalzin van de sopranen zetten zij achtereenvolgens in, elkaar imiterend in motiefjes die bij elke koraalzin anders zijn. In dit polyfone commentaar vinden we markante tekst-illustrerende motieven: het begripsmatig centrale *kräftiglich herausgerissen* marcheert monter omhoog en wordt met een melisma onderstreept, het *Solches lassen wissen* wordt er met een hamerend motief ingeprent.

4. De acht koraalzinnen zijn melodisch allemaal verschillend maar liggen ingebed in een eenheidsstichtend instrumentaal refrein, een ritornel: de karakteristiek barokke, recent uit Italië overgewaarde *concerto*-structuur. Het instrumentaal ensemble (Bach kent het woord *orkest* nog niet) omvat, behalve een continuogroep een traverso, twee hobo's en strijkers (twee viool(groep)en en altviool).

5. Dat instrumentale ritornel vertoont, derhalve op een structureel nog iets lager

nivo, de bouw van een 17e eeuwse (Franse) *chaconne* of de (Italiaanse) *passacaglia*: een reeks variaties op een ostinaat, telkens weerkerend thema van - in dit geval - vier maten. Het klinkt aanvankelijk in de bas, maar later ook in andere stemmen, en soms in de omkering, d.w.z. stijgend i.p.v. dalend, in het schema aangeduid met een accent. Ook de vocale verwerking van het koraal (gearceerd) is in deze infrastructuur van vier maten ingepast; na het *kräftiglich herausgerissen* wordt het strakke 4-matenschema soms verlaten.

6. Dit thema (thema 1) van vier maten zelf is de beroemde *lamento*-bas, een melodie die een kwart daalt in stappen van een halve toon (*chromatisch*). Die melodie werd als symbool voor lijden, dood en treurnis door vele componisten gebruikt, o.m. door Purcell in zijn *lamento* van Dido en door Monteverdi in zijn *Lamento di Arianna*; Bach zelf gebruikte dit thema al in zijn Paascantate BWV 4 (1707), in zijn cantate 12, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* en in het daarop gebaseerde *Crucifixus* van zijn HOHE MESSE.

Wanneer, bij *angenehmes Wort*, het anders zo onverbiddelijke *lamento*-motief in de vocale stemmen klinkt, wordt het tot drie maten gecomprimeerd en krijgt ineens iets vriendelijks door een accentverschuiving (boogje) en een stijgend slot met een strikje eromheen (triller).

7. Het rustige ritme waarin Bach dit thema zet (dat daaraan immers niet eigen is) is dat van een plechtige Spaanse, later in Franse suites geïntegreerde *sarabande*, een langzame driekwartsmaat met het accent op de tweede tel, en een eventueel daaraan doorverbonden derde.

8. Regelmatig echter horen we ook een totaal ander ritme en thema (thema 4): een huppelend, kort-kort-lang (pa-pa-pam, het ritme van de versvoet *anapest*) langs de toonladder (diatonisch) omhoog stijgend, een karakteristiek vreugde-motief. Met zijn synthese van het *lamento*-motief en een vreugde-motief verbeeldt Bach de typisch Luthers-theologische paradox dat het lijden van Christus en diens overwinning van de dood voor de gelovige een bevrijdende vreugde is. Ten slotte zijn er nog twee andere, in het orkest regelmatig terugkerende motieven: het vaste contrapunt van de *lamento*-bas in de hoge instrumentale stemmen (thema 2) en een vloeiend motief (thema 3) dat alleen gedurende de *Stollen* optreedt. Het schema brengt alles in beeld. Maar het meest imponerend is wellicht nog dat deze ongeëvenaarde constructieve complexiteit, meer dan bij één enkele beluistering kan worden ervaren, samengaat met grote muzikale expressiviteit.

Extreem contrasterend met dit ingewikkelde openingskoor volgt in (2) een bekoorlijk duet voor sopraan en alt, één van Bachs populairste stukken en van een on-Bachse lichtvoetigheid. Het volgt zonder overbruggend recitatief, het scherpe contrast is dus uitdrukkelijk beoogd. Hoewel de instrumentale begeleiding beperkt blijft tot de continuogroep is het geen eigenlijke continuo-aria want het continuo is gediviseerd en op twee balken genoteerd: de violone stapt in rustige kwartnoten (*pizzicato*) voort maar cello en orgel spelen een nerveuze figuur: ijverig (*emsig*) en gehaast (*eilen*), vol schuchtere (*schwache*) toonherhaling; sopraan en alt huppelen voortdurend canonisch achter elkaar aan, in parallelle tertsen en sexten, het

erfreulich versierend met een coloratuur op het bekende *anapest*-ritme. Slechts het woord *Kranken* verwijst naar de evangelietekst. Bachs kerkgangers moeten gegniffeld hebben, deze muziek horend terwijl ze de oorspronkelijke, hen bekende koraaltekst verwachten waar *hoch-betrübten Sünder in den Höllen-Pfuhl hinein liefen*; de tekstdichter heeft de marsrichting, met *liefen* als spel, diametraal omgekeerd.

De recitatieven in deze cantate schetsen stelselmatig het sombere beeld van zonden, lijden en lasten, terwijl de aria's getuigen van het hoopvolle perspectief op bevrijding, kracht en overwinning. In het *secco*-recitatief (3) uit de tenor zijn vertwijfeling met harmonisch grote sprongen over wrange ('verminderde') intervallen, in duistere harmonieën die de sfeer van de passies oproepen. Het belangrijke koraal-citaat van de laatste regels wordt onderstreept met een ritmische begeleiding (*arioso*).

In het opgewekte trio voor tenor, traverso en continuo (4) vertrekken vocalist en instrumentalist vanuit het zelfde thematisch materiaal dat ieder naar eigen smaak uitwerkt, in cantabile resp. virtuoze richting. Met lange rechte lijnen over ruim 1½ oktaaf illustreert de traverso het doorhalen (*durchstreichen*) van de schuld, met staccato-nootjes het opgeluchte (*erleichterte*) hart. *Jesus stehet* met een onwankelbare lange noot van de tenor.

Het bas-recitatief (5) met strijkers-*accompagnato* is zo mogelijk nog dramatischer dan dat van de tenor: grote sprongen, moeilijke harmonieën en allerlei bij Bach ongebruikelijke aanwijzingen (*vivace, con ardore, lento, adagio*, etc). De strijkers begeleiden aanvankelijk in lange noten, illustreren het *Gericht* met sidderende motieven en vergezellen de bas tenslotte in een *arioso* dat de sfeer oproept van de avondmaalsscène uit de Matthäus-Passion. De bas zingt in deze laatste vier regels (*Dies mein Herz...*) niet alleen letterlijk de oorspronkelijke koraaltekst (regels 5-8 van vers 10) maar zelfs - prachtig maar nauwelijks herkenbaar gevarieerd - de melodie daarvan.

De welhaast uitgelaten en triomfantelijke aria (6) voor bas, hobo en strijkers heeft de vorm van een concerto: het continuo begeleidt in afwisselende blokken de hobo, de bassolist en het strijkersensemble of combinaties daarvan.

Na alle emotionele bergen en dalen kan de geest ten slotte rusten in de eenvoudig vierstemmige zetting van het twaalfde couplet van Rists lied (7).