

zelfs sterker aanwezig door de voortdurende parallelle akkoorden van de drie strijkersgroepen, een kenmerkende techniek in de volksmuziek die echter - dit is een commentaar voor de liefhebbers - regelmatig leidt tot kwartparallelle die de regels van de klassieke stemvoering eigenlijk verbieden. De bas zingt steeds eigen varianten op het wiegende ritme, onafhankelijk van de begeleidende thema's. De aria heeft een volledige da-capostructuur: het A-deel wordt ongewijzigd herhaald. In het B-deel, *Hier schmeckt ihr Jesu Güte schon ...*, wordt de overwegend gelukzalige sfeer van deze lieflijke en dansante aria enigszins getemperd. Het bevat de meest opmerkelijke passage: nadat het woord *hoffet* - voorspelbaar - wat langer heeft geduurd, daalt de bas naar zijn laagste register in een heel lange *Todesschlaf* en zijn we (via een 'Napels sextakkoord') tijdelijk in mineur toonsoorten beland, maar de terugkeer van het A-deel onderstreept het lutherse vertrouwen dat de dood slechts een kortstondige, onschuldige slaap is op weg naar het echte *Himmelreich*.

Taruskin, die (zoals ik elders uitlegde) Bach zo nu en dan opzettelijk lelijk ziet componeren ('deliberate ugliness'), meent dat Bach de bas in deel B doelbewust een uitputtende partij voorschrijft: achttien maten lang, in het rustige tempo, geen enkele gelegenheid om op adem te komen: dan moet je wel verlangen naar *eine sanfte Todesschlaf*.

In het slotkoraal (6) klinkt het *Der Herr ist mein getreuer Hirt* uiteindelijk stellig en vastberaden. De tekst schreef Cornelius Becker in 1598 als bewerking van Psalm 23; Bach verkoos hier de melodie te gebruiken van *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, de vroeg-lutherse verduitsing van het GLORIA. Evenals in het openingskoor zijn er in de muziek nauwelijks extra kruizen te zien, wat duidt op een harmonisatie in eenvoudige, primaire akkoorden.

© Eduard van Hengel
<https://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/104.html>

J. S. BACH: *Du Hirte Israel, höre* (BWV 104)

In zijn eerste jaar als Thomaskantor in Leipzig schreef Bach zijn cantate 104 voor de tweede zondag na Pasen, 23 april 1724. In de lutherse kerkelijke agenda is dit de Zondag *Misericordias Domini*, van de barmhartigheid Gods. Dat komt o.m. tot uiting in de voorgeschreven lezing uit het evangelie van Johannes (10: 12-16), waarin Jezus zichzelf voorstelt als een goede herder die zijn schapen, de gelovigen, naar hun bestemming zal leiden. Reeds het Oude Testament kent de metafoor van de Goede Herder voor God die het volk Israel leidt, bijvoorbeeld in Psalm 80, waaraan de tekst van het openingskoor is ontleend, en in Psalm 23, waarvan het slotkoraal een bewerking vormt. In de praktijk van de christelijke kerk fungeert de hunkering naar een goede herder niet als een idyllisch wegdromen, maar als een 'protest tegen absolutistische willekeur en geperverteerde macht' (Henk Gols).

Het idee van de Goede Herder met zijn beelden van lieflijke arcadische landschappen, was een favoriet thema in 17e en 18e-eeuwse schilderkunst, poëzie en opera; de muziek beschikt over karakteristieke middelen om de pastorale sfeer op te roepen: hobo's als opvolgers van de rustieke schalmeien, lang aangehouden basnoten als imitatie van de bourdonton van doedelzakken en verwante herdersonstrumenten, golvende triolen van parallelle drieklanken in 9/8 of 12/8 maatsoorten, eenvoudige melodieën en consonante harmonieën als verbeelding van de onschuld van volgzame schapen. Denk aan de *Hirtenmusik* aan het begin van het tweede deel van het Weihnachts-Oratorium, die Bach tien jaar later componeerde.

BWV 104 is de eerste van drie cantates die Bach voor Zondag *Misericordias Domini* zou schrijven, naast BWV 85, *Ich bin ein guter Hirt* (1725) en BWV 112, *Der Herr ist mein getreuer Hirt* (1731). Ze is ook de meest toegankelijke en ongecompliceerde: de woorden *Herde* of *Hirte* passeren in elk deel; zij behoorde tot de eerste cantates (de latere BWV-nrs. 101 - 106) die in 1830 werden gepubliceerd. Maar als Maarten 't Hart schrijft dat hier 'Van begin tot eind dezelfde pastorale sfeer' heerst, moet worden tegengeworpen dat Bach met zó weinig drama geen genoeg zou hebben genomen: in het openingskoor is de pastorale slechts het decor voor een hartstochtelijke smeekbede, in aria (3) wordt stevig getwijfeld.

De tekst van het openingskoor (1) plaatst Jezus als de Goede Herder in zijn oudtestamentische context: reeds in de psalmen (hier: Psalm 80:1) wordt God gesmeekt leiding te geven, zoals hij eens deed aan Jozef, de favoriete zoon van aartsvader Jakob. God zetelt boven de Cherubim, Hebreeuws meervoud van cherubs, een gevleugelde engel, paleiswachter.

Strijkers en continuo worden aangevuld met drie herderlijke hobo's, waaronder één althobo (taille, de middenstem van het dubbelrietblazersensemble). De hobopartijen lijken later aan een - reeds bestaande? - compositie te zijn toegevoegd, want ze spelen geen melodische, doch slechts een harmonievullende rol. Wanneer het koor zingt, steunen ze de drie hoogste stemmen, maar reeds vanaf maat 1 wijzen hun staccato akkoorden vooruit naar de centrale aanroepen *höre* en *erscheine* (a in het muziekvoorbeeld). En ze zijn natuurlijk in hoge mate verantwoordelijk voor de pastorale klankkleur.



Karakteristieke muzikale motieven zijn verder:

- b. de lang aangehouden basnoot (orgelpunt), ook al vanaf maat 1, die aan de volksmuzikale bourdonton herinnert en zich hier zeven, maar verderop zelfs twaalf maten lang handhaaft;
- de 9/8 maat, die dus drie triolen bevat. De eerste violen spelen voortdurend lange trioolmelodieën (c), de overige stemmen reduceren de triolen tot een wiegend kort/lang-ritme (d).

De instrumentale inleiding (sinfonia) van 24 maten vormt het decor waarvoor zich de actie van het koor voltrekt; een eigenzinnige actie (het eigenwijze schaap dat zijn herder kwijt is), want muzikaal ontleent het koor niets aan het door het orkest gepresenteerde materiaal. Er zijn vijf direct op elkaar aansluitende vocale gedeelten: drie overwegend homofone (akkoordische) passages waarin de dringende beden *höre!* en *erscheine!* domineren, omsluiten twee korte fuga's (zie onderstaande structuur). Beide fuga's hebben hetzelfde thema op de tekst *der du Joseph hüttest wie der Schafe, erscheine* en zijn niet langer dan de vier achtereenvolgende themainzetten van tenor, alt, sopraan en bas, resp. BTAS; in de tweede fuga worden themainzetten begeleid door *höre*-uitroepen van de overige stemmen. Terwijl de drie hobo's met de hoogste stemmen meespelen, worden de bassen zelfs niet door het

continuo ondersteund. Naarmate de fuga vordert, zwelt het *erscheine* aan, omdat steeds meer stemmen op dat laatste woord parkeren.

| | | | | | | |
|------------|----------|----------|--------------|----------|--------------|----------|
| vanaf maat | 0 | 25 | 52 | 72 | 83 | 104 |
| | sinfonia | homofoon | fuga TASB | homofoon | fuga BTAS | homofoon |

Met zijn secco, slechts door continuo begeleid recitatief (2) bezweert de tenor zijn eigen twijfel: *fasse dich*, komaan, *Gott ist getreu*, en hij onderstreept die laatste zin door hem, in een arioso slot met meemusicerend continuo op hoge toon te herhalen; enkele (over)gebonden noten symboliseren de trouw.

Desondanks betoont de tenor zich minder gedecideerd in zijn nu volgende aria (3) en dat geeft Bach gelegenheid de pastorale idylle even op te schorten. Twee hoboïsten begeleiden de tenor met het donkerder timbre van hun - een terts lager gestemde - hobo's d'amore. Aanvankelijk introduceren zij, elkaar imiterend, een aarzelend, in kleine stapjes voortschuifelend thema, waarop de tenor later de woorden *schwacher Schritt* zal zingen. Hij illustreert natuurlijk *lange* met een lang melisma, en *schreit* met een octaafsprong omhoog, maar verraadt zijn verlatingsangst vooral op het woord *bange*: met een gewrongen coloratuur boven schrille harmonieën. De aria, het enige deel in een mineur toonsoort, heeft een da-capostructuur; slechts 10 (van de 63) maten zijn ingeruimd voor de positievere tekst van het middendeel B dat, met verbrokkelde begeleiding, piano moet worden uitgevoerd. Dan slaat de twijfel weer toe in een enigszins gewijzigde maar onverkorte herhaling van het A-deel (A-B-A').

Het tweede recitatief/aria-paar is voor de bas. Zijn recitatief (4) omvat tweemaal vier regels. In de eerste verwelkomt de bas het evangeliewoord, maar in de tweede realiseert hij zich, met een schel verminderd-septiemakkoord op *Ach!* dat de schaapskooi waarheen Jezus leidt, het eeuwig leven, pas door de dood bereikt zal worden.

Maar door dat vooruitzicht wordt zelfs het leven vóór de dood (*die Welt*) een *Himmelreich*, aldus basaria (5); met Jezus' komst is de roep om een herder van (1) verhoord. Met een 12/8 maat, melodieën in golvende triolen, pulserende bourdonton, primaire consonante harmonieën en een hobo d'amore die de eerste violen vergezelt, is het pastorale idioom weer helemaal terug; het is