

rijkdom. Het is duidelijk waar de tenor voor kiest; dergelijke frivoliteiten zullen we van hem niet horen. De ontspannen en dansante aria heeft een volledige *da-capo*-structuur: na een wat armoediger geïnstrumenteerd middendeel, waarin de tenor de ledigheid van de wereld schetst en de hoorn geheel ontbreekt, wordt het A-gedeelte integraal herhaald.

De cantate wordt besloten (6) met het elfde vers van Johann Rists lied *Jesu der du meine Seele* (1641) waarin de gemeente haar vertrouwen in Jezus' toezegging uitsprekt. Hoorn en hobo's versterken waarschijnlijk de sopraan partij maar Bach verrijkt zijn vierstemmige harmonisering met drie extra stemmen voor de hoge strijkers, en instrumentale intermezzi tussen de koraalregels. Maar de strijkers spelen hun harmonieën met repeterende noten die herinneren aan het strijkers-*tremolo* dat in (3) de angst van de zondige sterveling uitdrukte. Hier echter vertraagt het

*tremolo*-tempo stapsgewijs: van zestien (vier noten per tel) naar drie (triolen), twee (achtsten) en via huppelend gepunteerde triolen naar rustige kwartnoten (zie het muziekvoorbeeld):

de gewetensangst is gestild, een beeldend resumé van de

hele cantate. Als het koor zijn slotakkoord heeft gezongen volgt nog een naspel van de strijkers, in bedachtzame kwartnoten: een over een kwart dalende chromatische notenreeks, de zogeheten *lamento*-kwart die terugverwijst naar het sterk chromatische begin van de cantate en uitdrukt dat het geweten weliswaar gerust kan zijn maar het lijden niet is weggenomen.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/105.html>

## J. S. BACH: *Herr, gehe nicht ins Gericht* (BWV 105)

Bach schreef zijn cantate BWV 105 voor de vijftiengste juli 1723; het was de tiende cantate die hij componeerde na zijn aantreden als Thomaskantor in Leipzig. Het is ontegenzeggelijk een meesterwerk, zowel in de kwaliteit van de afzonderlijke delen als in de eenheid en samenhang daartussen. Schweitzer noemde het een "monumentaal muziekdrama" en de in zijn waarderingen altijd wat terughoudende musicoloog Alfred Dürr (1918 - 2011) rekent deze cantate tot de *großartigsten Seelenschilderungen barocker und christlicher Kunst*. Dat compliment geldt niet alleen Bach maar zeker ook zijn onbekende tekstdichter, die Bach voorzag van een hecht gestructureerd, theologisch doortimmerd en beeldrijk libretto.

De evangelietekst voor deze negende zondag na Trinitatis, waarop de cantate zich zou moeten baseren, is Lucas 16:1-9, de parabel van de onrechtvaardige rentmeester, een tekst waarover veel exegetisch is getobd, want wat is het geval? Jezus vertelt hoe een wegens wanbeheer ontslagen rentmeester nog snel even een wit voetje regelt bij schuldenaren van zijn heer door ze - op diens kosten - een forse schuldreductie te offeren. Tot ieders verbazing prijst Jezus deze rentmeester, voorbijgaand aan 's mans evident frauduleuze handelen, vanwege zijn snelheid, gewiektheid en vooruitziende blik: "Maakt u vrienden met behulp van de onrechtvaardige Mammon", de "kinderen der duisternis" zijn slimmer dan de "kinderen des Lichts".

Bachs tekstdichter omzeilt deze theologische complicaties door zich te beperken tot de gedachte dat allen God ooit rekenschap zullen moeten geven en hun zielen slechts kunnen redden door het geloof in een vergeving der zonden door Christus' plaatsvervangend lijden. Zo gebeurde dat ook in cantate 168, *Tue Rechnung! Donnerwort*, die Bach twee jaar later voor dezelfde zondag schreef.

De librettoschrijver introduceert het thema door het tweede vers van Psalm 143 te citeren, waarin een zondige sterveling God smeekt: onderwerp mij niet aan uw oordeel, want in dat licht is niemand onschuldig. Bach componeert deze tweeledige tekst (1) als een preludium + fuga: een strenge koorfuga met *colla parte*, de stemmen volgende instrumenten op het verklarend tekstdeel, voorafgegaan door een vrije afwisseling van vocale en instrumentale passages.

De prelude wordt ingeleid door een trage (*Adagio*) en sombere instrumentale sinfonia van acht maten, vol schrille dissonanten, gewrongen modulaties en - in de tweede 4 maten - klaaglijke *seufzer*: de mens zuchtend onder een zware zondenlast. Boven de onverbiddelijke toonherhalingen van de continuo bas horen we het strijkerscorps waarvan de violen worden verdubbeld door de twee hobo's en de eerste violen bovendien door een *corno da tirarsi*, een schuifhoorn die - in tegenstelling tot de natuurhoorns - wel alle chromatische noten ('witte en zwarte toetsen') kan spelen.

Na acht maten maakt het orkest plaats voor het koor waarvan de vier stemmen *a cappella*, slechts door continuo begeleid, en welhaast chaotisch door elkaar met dringende aanroepen *Herr* hun smeekgebed aanheffen; pas de woorden *mit deinem Knecht* leiden tot enige eenstemmigheid (homofonie). Waarna het orkest zijn inleiding

herhaalt, een kwint hoger (van G- naar D-klein) en met stemmen verwisseld. Dan herhaalt het koor zijn pleidooi in die toonsoort maar nu gesteund door een nieuwe begeleidingsfiguur in het orkest zodat zevenstemmige polyfonie ontstaat. (In Bachs uitvoeringspraktijk zal de eerste, *a cappella* koorpassage slechts door de vier concertisten zijn uitgevoerd, terwijl de tutti-zangers (ripienisten) pas in de tweede passage meededen.) Tijdens een derde vocale episode herhaalt het orkest integraal zijn oorspronkelijke inleiding van acht maten ('koor-inbouw').

De prelude eindigt meditatief, met een lange, liggende basnoot (orgelpunt) onder het klagend begeleidingsmotief, alvorens de sfeer radicaal kantelt in de fuga op het verklarend zinsdeel, ingeleid door het woord *Denn* ('want').

De vitale en welgeordende koorfuga geeft als geheel uitdrukking aan een stellige en onwrikbare overtuiging maar zijn thematiek vertoont een dramatisch contrast tussen het hoofdthema van vijf maten dat met zijn vlotte achtste noten op *lebendig* de menschetst wiens levensweg vervolgens in het eerste tegenthema (contrapunt 1) wordt verbeeld met een moeizame gang (*passus duriusculus*) langs een chromatisch, in halve tonen dalende notenreeks.

De fuga is van het meest systematische type dat we kennen: een *permutatiefuga*.

Daarin zijn er nauwelijks vrije tegenstemmen; alle stemmen zingen niet alleen achtereenvolgens, op hun beurt het fugathema, maar ook het eerste, tweede en eventueel verdere tegenthema's. Omdat de stemmen hier inzetten in de volgorde tenor, bas, sopraan, alt, begint de alt, zoals het muziekvoorbeeld laat zien, in maat 62 net aan

het thema, terwijl de sopraan dan het eerste tegenthema (contrapunt), de genoemde chromatisch dalende lijn inzet, en bas en tenor al bezig zijn met het tweede, resp. derde contrapunt. Deze eerste fuga-expositie T, B, S, A (maten 48 - 67) is *a cappella*: alleen het zelfstandige continuo ondersteunt. Dit gedeelte zal dus weer slechts door de vier concertisten zijn uitgevoerd. In maat 68 start een nieuwe fugaopbouw vanuit de bassen omhoog (B, T, A, S), opnieuw 4x5=20 maten lang; nu spelen de instrumenten *colla voci*, mee met de vocale partijen waaraan nu ook de ripienisten (steunzangers) meedoen. De contrapuntische ordening is wat vrijer en dat geldt a fortiori voor de laatste fase van de fuga, vanaf maat 88: een expliciet *piano* (*p*, d.w.z. zachtjes) en *pp* (heel zachtjes) zorgen voor wat suspense, vanaf maat 112 (*forte*) groeit het *lebendig* uit tot lange ketens, de traag dalende reeks (*kein Lebendiger*) gaat in sext-parallellen tussen alt en tenor, en het resolute hoofdthema klinkt nog tweemaal nadrukkelijk in bas en continuo.

In haar/zijn secco, slechts door continuo begeleide recitatief (2) bekent de alt zijn persoonlijke schuld en vraagt nederig *Verwirf mich nicht*, "verstoot mij niet", een citaat uit een joodse psalm (51:13), waarin de angst voor de oud-testamentische, strenge en straffende God doorklinkt. Het lijkt dan ook niet zonder betekenis dat de alt het aanvankelijk drie maten lang, in alle eenzaamheid zonder enig steunend continuoakkoord moet stellen.

Even opmerkelijk als het openingskoor is aria (3) van de sopraan die vaak optreedt als de *vox anima* (stem van de ziel), en hier uiting geeft aan de innerlijke verscheurdheid van de wanhopige zondaar, wiens gedachten elkaar, met een citaat van de apostel Paulus (Romeinen 2:15), onderling be- en verontschuldigen (*verklagen & entschuldigen*).

Het eerste dat opvalt is het ontbreken van de continuobas: de sopraan ontbeert elke vaste grond onder de voeten. Plaatsvervangend spelen de altviolen een baslijntje (*bassetten*). Er is ook geen akkoordinstrument (orgel, clavecimbel, theorbe) maar de twee violen spelen harmonievullende noten, in ritmisch sidderende zestienden, het barokke *tremolo*, als uitdrukking van het *zittern und wanken*, huiveren en weifelen van de vertwijfelde ziel.

Boven deze begeleiding ontspint zich een duet tussen hobo en sopraan, veelal in canon, maar stamelend, in korte onsamenhangende frases, als de elkaar verjagende hersenspinsels. Zuchtende figuren en moeilijke intervallen weerspiegelen haar gekwelde gewetensstrijd.

*Verklagen* en *wagen* worden met wilde, gewrongen melisma's geïllustreerd, waarbij de bevende vioolbegeleiding tijdelijk verstomt. Ook overigens zijn de schrille dissonanten en schurende harmonieën niet van de lucht. De zes tekstregels worden in zes vocale passages doorgenomen, als volgt: (1,2) - (3,4) - (1,2) - (3,4) - (5,6) - (1,2).

Basrecitatief (4) vormt het keerpunt in de cantate: de bas, die zo vaak optreedt als *Vox Christi*, verkondigt hier dat Jezus voor de gelovige wil borg staan (*Bürgen*) en uitzicht biedt op een eeuwige woning. Strijkersbegeleiding verleent deze hoopvolle boodschap extra gewicht. De aanvankelijk losstaande, wiegende vioolmotieven rijgen zich aaneen tot een ononderbroken stroom. De permanent kloppende (*pizzicato*) basnoten kennen we als één van de figuren waarmee Bach *Sterbeglocken* (doodsklokken) imiteert; ze verwijzen uiteraard naar de *Sterbestunde* waarin Jezus' belofte werkelijkheid zal worden, maar doen geen afbreuk aan de optimistische sfeer. Zanger en eerste viool eindigen op de terts van het slotakkoord: een open eind dat uitnodigt tot de persoonlijke betrokkenheid die de tenor toont in de nu volgende aria (5).

De hoorn uit (1) is terug en blaast een thema dat, met zijn toonherhalingen rust, stabiliteit en zelfverzekerdheid uitdrukt. Hij wordt daarin gesteund door de violen, en later gevolgd door de tenor. Maar na drie maten kiest de eerste viool een eigen weg, hij versiert hetzelfde thema: met flonkerende guirlandes van wervelende twee-en-dertigste noten, de verleidelijk pronkende Mammon, personifikatie van geldzucht en wereldse