

delen is hij de geruststellende en bemoedigende *Vox Christi*. In de oneven delen (a, c, e en g) zingt de bas tegen een dramatisch decor van een wereld die, onder donder en bliksem ten onder gaat (neerstortende figuren van de strijkers) terwijl bazuinen (i.c. de trompet) het laatste oordeel aankondigen: een zeldzame protestantse versie van het *Dies Irae* en *Tuba Mirum*. In de even delen (b, d en f), slechts door continuo begeleid, wordt, beginnend met het *Fürwahr, fürwahr*, niet alleen letterlijk uit de oorspronkelijke koraaltekst geciteerd maar klinkt ook de koraalmelodie. Bij (c) gaat de 4/4-maat over in een opgewondener 6/8-maat, terwijl in (e) tegen het inmiddels bekende onheilspellende instrumentale decor *Christus mit starker Hand* de triomfale fanfares van de trompet overneemt, en dat - verrassing! - met noten die wij kennen als thema van de koorfuga *Sind Blitze und Donner* uit de Matthäus-Passion die pas twee jaar later in première zou gaan. Met (f) en (g) keren tenslotte beknopte versies terug van (b) en (c).

Na dit theatrale stuk eindigt BWV 127 met een verstillend en ootmoedig slotgebed, op direct aan Eber ontleende tekst en melodie. Bachs harmonisering accentueert het *wacker* met een levendig ritme in bas en tenor; enkele modulaties naar ver verwijderde toonsoorten maken duidelijk dat met het *einschlafen* de minder onschuldige overgang van leven naar dood is bedoeld.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/127.html>

J. S. BACH: *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127)

Bach componeerde zijn cantate 127 voor 11 februari 1725, zondag *Estomihi* of *Quinquagesima*, de laatste zondag voor het begin van de vastentijd, een periode van inkeer en boetedoening waarin te Leipzig ook de concertante kerkmuziek diende te zwijgen. BWV 127 behoort dus tot Bachs jaargang koraalcantates, en is daarvan één van de laatste die hij schreef volgens het karakteristieke model dat hem meer dan 40 cantates lang voor ogen had gestaan. Als onze vermoedens over de identiteit van Bachs tekstschrijver juist zijn (de emeritus conrector van de Thomasschule Andreas Stübel) dan wist Bach tijdens het componeren van BWV 127 dat door diens overlijden op 31 januari 1725 zijn strak geplande koraalcantateproject op zijn eind liep: de laatste tekst van het karakteristieke type waarover Bach kon beschikken was voor het feest van Maria Boodschap (Annunciatie, 25 maart), een feest waarvoor het kerkmuziekverbod diende te wijken indien het in de lijdenstijd viel; voor die 25e maart componeerde Bach zijn *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 1). Wellicht heeft niet alleen Bachs behoefte zijn kerkgangers voor de vastentijd iets extra's mee te geven, maar ook het besef dat zijn koraalcantateproject op zijn einde liep ervoor gezorgd dat BWV 127 een - hoewel korte - uiterst rijke en geïnspireerde cantate werd die qua diepgang wel met BWV 106 (*Actus Tragicus*) wordt vergeleken; Bachs negentiende eeuwse biograaf Spitta beschouwde haar als "vielleicht die Bedeutendste" en Arnold Schering hield haar voor de *schönste* cantate, evenals Ton Koopman.


In de evangelielezing voor Zondag *Estomihi*, Lucas 18: 31-43 kondigt Jezus zijn gang naar Jeruzalem aan waar hij zal worden bespot, gemarteld en gedood, zonder dat zijn discipelen daar veel van begrijpen. Hij ontmoet echter ook de blinde Bartimeus die hem dadelijk als "Zoon van David" herkent en op zijn bed "Ontferm u over mij" (*Miserere mei*, die ook in de cantate zal klinken) wordt genezen; de blinde staat hier voor wie leeft in duisternis, de weg kwijt is, een levensoriëntatie mist. Beide aspecten komen in de cantate samen: door Jezus' heilbrengend lijden en sterven behoeft de gelovige zijn eigen dood niet meer te vrezen.


Het koraal *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* waarop Bach zijn cantate baseert werd in 1562 geschreven door een vroege volgeling van Luther, Paul Eber; de melodie ontleende Eber aan een door Louis Bourgeois geschreven melodie voor Psalm 127 (!) uit het liedboek van de calvinistische (!) Reformatie, het Geneefse Psalter (1551). Ebers lied is een gebed voor stervenden dat echter door zijn verwijzingen naar Christus' lijden en dood ook als lijdenskoraal dienst deed. Het *wollst mir gnädig sein* in de laatste regel legt een verband met Bartimeus' verzoek. Van de acht coupletten leveren het eerste en laatste - zoals gebruikelijk - de letterlijke tekst van het openingskoor en een slotkoraal, terwijl de 'binnencoupletten' parafrazerend zijn herdicht tot recitatief- en ariateksten.


De koraalfantasia (1) waarmee BWV 127 begint is de meest complexe en gelaagde die Bach ooit schreef. Wat hem met alle andere verbindt is dat de zes tekstregels in

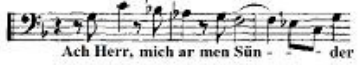
zes vocale passages worden voorgedragen, met de koraalmelodie als *cantus firmus* in lange noten in de sopraan, gesteund door een trompet. Minder gebruikelijk is al dat de lagere stemmen de sopraan voortdurend polyfoon, elkaar imiterend, begeleiden met steeds maar weer nieuwe variaties op de gecomprimeerde eerste acht noten van de koraalmelodie die het hele stuk door onophoudelijk, instrumentaal en vocaal, klinkt; en ook dat de begeleidende stemmen de tekst nog eens akkoordisch herhalen op de lang aangehouden slotnoot van de sopraan komt vaker voor. Zeer ongebruikelijk is dat na de zesde en laatste koraalregel in het instrumentale naspel, een zevende vocale passage volgt waarin de laatste tekstregel wordt herhaald zonder *cantus firmus* doch met deelname van de sopraan aan de polyfonie.

Uitzonderlijk is vooral wat aan het vocale deel wordt toegevoegd door het instrumentaal ensemble, waarin, naast het continuo drie groepen opereren: strijkers, twee blokfluiten en twee hobo's. De doorgaande instrumentale begeleiding verbindt de zeven vocale passages met elkaar, maar terwijl dat meestal gebeurt met van de koraalmelodie onafhankelijke motieven verhoogt het orkest hier de zeggingskracht van de tekst door verwijzingen naar maar liefst drie koralen. Vier motieven die evenzevele betekenisvolle lagen representeren, worden door de instrumentale groepen tussen elkaar uitgewisseld; meteen in de eerste maat zijn er al drie te horen:

(a)  (a) de blokfluiten spelen een gepunteerd (kort/lang-kort/lang) ritme dat al in de Johannes-Passion (en later in de Matthäus) geseling en meer in het algemeen marteling en lijden illustreert.

(b)  (b) unisono introduceren de twee hobo's het - reeds genoemde - motief van acht noten dat ontstaat door comprimering van de eerste regel van de koraalmelodie, een tekstloos citaat waarbij de betekenis, de kern van het christelijk geloof, *wahr Mensch und Gott*, uiteraard voortdurend meegedacht dient te worden. Dit motief zal, op allerlei toonhoogten, in verschillende toonsoorten en

(c)  (c) de strijkers starten met een motief in lange noten waarin Bachs kerkgangers direct de melodie zouden hebben herkend van het *Christe, du Lamm Gottes*, Luthers verduitsing van het *Agnus Dei*. In totaal zal (zie het schema) vijfmaal één van de drie regels van dit passiekoraal klinken. Het - niet uitgesproken - *Erbarm dich unser* verwijst naar de uitroep van Bartimeus. Omdat moderne luisteraars de tekst bij dit melodiecitaat niet meer terstond te binnen schiet liet Gardiner het, bij één van zijn uitvoeringen, zingen door een jongenskoor, zoals de ripienosopranen in de laatste

(d)  (d) versie van de Matthäus-Passion het *O Lamm Gottes unschuldig* zingen dat aanvankelijk ook slechts instrumentaal werd voorgedragen.

omgevingen permanent klinken, in totaal 78 maal, als een *Leitmotiv* in een klassieke Beethoveniaanse compositie.

(c) de strijkers starten met een motief in lange noten waarin Bachs kerkgangers direct de melodie zouden hebben herkend van het *Christe, du Lamm Gottes*, Luthers verduitsing van het *Agnus Dei*. In totaal zal (zie het schema) vijfmaal één van de drie regels van dit passiekoraal klinken. Het - niet uitgesproken - *Erbarm dich unser* verwijst naar de uitroep van Bartimeus. Omdat moderne luisteraars de tekst bij dit melodiecitaat niet meer terstond te binnen schiet liet Gardiner het, bij één van zijn uitvoeringen, zingen door een jongenskoor, zoals de ripienosopranen in de laatste

versie van de Matthäus-Passion het *O Lamm Gottes unschuldig* zingen dat aanvankelijk ook slechts instrumentaal werd voorgedragen.

(d) Tenslotte klinkt in de continuobas zesmaal een - ritmisch vervormde - versie van de eerste zeven noten van de melodie die wij geneigd zijn te identificeren met het uit de Matthäus-Passion bekende passiekoraal *O Haupt voll Blut und Wunden* maar waarvan de melodie echter in Bachs tijd vooral geassocieerd werd met het stervenslied *Herzlich tut mich verlangen* of het, in deze constellatie nog beter passende boetelied *Ach Herr mich armen Sünder*. Als ware het om degenen die dat nog niet hadden opgemerkt er alsnog op te attenderen fungeert deze figuur als koraal-ontleend thema in de koorbassen, in de laatste, zevende vocale passage wanneer de sopranen hun koraalmelodie inmiddels hebben voltooid.

	maat	1	6	9	14	17	26	34	38	43	46	52	55	65	67	71	76	77	
Herr Jesu Christ					1	2	3				4	5	6						coda
Christe,		1	1						2		2								3
du Lamm Gottes	str		hobo's					fl		str									str
Ach Herr (b.c.)		X	X						X	X	X	X							X

Het schema brengt het optreden van de diverse koraalmelodieën in beeld.

Met dit weergaloos complexe bouwwerk laat Bach alle thema's voorbij komen die in de lijdens tijd overweging verdienen.

Ebers strofen 2 en 3 worden samengevat in het *secco*, slechts door continuo begeleid recitatief (2) voor de tenor. In een neutraal rapporterende stijl ('syllabische declamatie': één noot per lettergreep) bepaalt hij de gedachten bij de doodsangst die een stervende kan bevangen tenzij het vertrouwen op Christus hem *Ruhe* kan bieden: het hoofdword onderstreept met een vocaal melisma en een ritmische, ariose begeleiding.

In haar rol van gelovige *Seele* geeft de sopraan in de vredige da-capoaria (3) uiting aan haar verlangen naar een troostrijk einde. Met melodisch verwante, smachtende lijnen ondersteunt haar de hobo. Met hun voortdurende staccato akkoorden zijn de twee blokfluiten de facto onderdeel van het continuo dat het harmonisch fundament verzorgt. Men is geneigd hun regelmatige nootjes en het pizzicato van de continuostrijkers te interpreteren als de tikken van de klok, het voortschrijden van de tijd, vooral wanneer de hoge strijkers er in het middendeel hun snelle pizzicato aan toevoegen wanneer de *Sterbeglocken* aan de orde komen; vergelijkbare doodsklokjes kennen we uit andere cantates: BWV 8/1, 198/4, 161/4 en 105/4. Het uiteindelijke *unerschrocken* van de sopraan wordt door de hobo verwelkomd met een joyeuze uithaal, waarna het A-gedeelte terugkeert.

Scherp contrasterend met de intieme sopraanaria schetst de bas in zijn "*recitativo con aria*" (4) een luidruchtig en aangrijpend beeld van de oordeelsdag aan het einde der tijden. Zielerust en geloofszekerheid tegenover angst en beven. Het stuk bestaat uit zeven delen (a t/m g), in een regelmatige afwisseling van *accompagnato* en *secco-arioso* recitatieven, dat zich als geheel onttrekt aan een categorisering in het vertrouwde vormen-repertoire recitatief, *accompagnato*, *arioso* en *aria*. In de eerste helft van de tekst (a) vertolkt de bas de rol van angstige gelovige, in alle volgende