

zich tot tweemaal toe een korte fuga (*tempo allegro*), op een thema dat aan het slot het woord *ziehen* (trekken) illustreert met een ritmische verschuiving (hemiool, 2x3 tellen gezongen als 3x2) die een vertragend effect heeft. De themainzettingen 'van boven naar beneden' (SATB) volgen het strakke principe van de 'permutatiefuga': niet alleen de themainzettingen, maar ook de eerste en tweede contrapunten die de voorafgaande stemmen daartegenover zetten volgen elkaar met ijzeren regelmaat (1½ maat) op. De violen begeleiden de voornamelijk in achtsten verlopende koorfuga met drukke zestiendenbewegingen die het net (*Netze*) kunnen illustreren waarin de gelovige is verstrikt. Naar het slot toe lost het fugatisch vlechtwerk zich op in consonante homofonie; de chromatisch dalende lijnen herinneren aan het begin van de cantate.

Het imposante slotkoor (7) is ontworpen als een chaconne, door Bach een *ciaccona* geheten: een reeks variaties boven een - in dit geval 22 maal - herhaalde basfiguur. Deze van oorsprong seculiere dansvorm werd in de zeventiende-eeuwse kerkmuziek geïntroduceerd door Johann Pachelbel (1653-1706), de leraar van Bachs oudere broer Johann Christoph, bij wie Sebastian als tiener woonde na het overlijden van hun ouders; Bachs gebruik van deze vorm in één van zijn eerste cantates mag gezien worden als eerbetoon aan de in 1706 overleden Pachelbel. Het vier maten lange continuothema is een gestaag omhoog lopende lijn die, hoewel niet chromatisch, toch als optimistische omkering beschouwd kan worden van het dalende lamen-tothema van (1) en (2), een uiting van godsvertrouwen. Waarmee Bach dus een grote structurende accolade over de cantate als geheel legt.

Het koor staat in b-klein, en in die toonsoort begint en eindigt dus ook het chaconnethema, maar dat klinkt na vier keer in b-klein drie keer in D-groot en fis-klein, waarna het éénmaal, in de dertiende variatie, dalend optreedt ('in de omkering') om vervolgens definitief terug te keren naar b-klein.

De variaties worden aanvankelijk beurtelings door violen en zangers uitgevoerd, pas vanaf var. 10 spelen de strijkers ook een begeleidende rol. Driemaal (var. 12, 13 en 20) speelt de fagot een melodische rol, onafhankelijk van het continuo. De meeste variaties zijn homofoon, vaak in tert- en sextparallellen tussen de stemmen; alleen het *sieghaft streiten* wordt polyfoon behandeld, en zeer uitgebreid nadat de hoofdtonsoort weer is teruggekeerd.

Dit chaconnethema is vooral beroemd geworden omdat Brahms, de grote Bach-bewonderaar en promotor van de eerste Bachausgabe in de tweede helft van de 19e eeuw, het gebruikte als thema voor het laatste deel van zijn vierde symfonie (Op. 98), eveneens een chaconne. Brahms voltooide deze, zijn laatste symfonie in 1885, het jaar na de eerste publicatie van Cantate 150. Het was ook het laatste symfonische werk dat hij, een maand voor zijn dood, hoorde uitvoeren.

* De tekst die de Neue Bachausgabe afdrukt, gebaseerd op het niet-authentieke handschrift, wijkt op drie plaatsen af van het veronderstelde acrostichon; deze plaatsen kunnen gemakkelijk tot kopieerfouten worden herleid:

- *Zedern* (dl 3, regel 1) werd oorspronkelijk natuurlijk gespeld met de C van Conrad;

- *Oftmals* (3/3) moet natuurlijk *Niemals* zijn want:

- de herhaling van *Oft* (regel 2 en 3) is poëtisch zeer onbevredigend

- *Ceders* staan juist bekend om hun ouderdom, niet-omvallen;

- inhoudelijk zijn de eerste drie regels alleen een zinvolle metafoer ("houd je rug recht")

wanneer het gaat over bomen die juist niet omvallen bij krachtige wind; het tegendeel

(*oftmals*) had ook met inheemse bomen geadstrueerd kunnen worden.

- *Führen* (7/4) zou oorspronkelijk *krönet* kunnen zijn geweest, aldus Klaus Hofmann (Carus Verlag);

Hans-Joachim Schulze die het eerst over het acrostichon publiceerde (Bach Jahrbuch 2010/p.69 en 2011/p.255) suggereerde *Küren* (= verkiezen) of *Kriegen*.

J. S. BACH: *Nach dir, Herr, verlanget mich* (BWV 150)

Cantate 150 is een zeer vroege cantate van Johann Sebastian Bach, volgens sommigen zelfs 'de vroegste'. In ieder geval uit de tijd dat Bach nog organist was (Arnstadt) en geen cantor of kapelmeester, en dus nog geen liturgische, vocale muziek hoefde te schrijven. De cantate heeft dan ook geen liturgische bestemming. Ze is ons slechts overgeleverd in de vorm van een na Bachs dood aan hem toegeschreven kopie, dus kon er ook lang worden getwijfeld of ze wel door Bach was gecomponeerd, mede omdat de cantate stilistisch niet erg lijkt op de meeste andere Bachcantates. De sterkste aanwijzing voor Bachs auteurschap kwam pas in 2010 boven water: het door spelfouten lang verborgen gebleven acrostichon (eerste letters van dichtregels vormen een naam) DOKTOR CONRAD MECKBACH*) in de delen (3), (5) en (7), op vrij gedichte teksten. Deze Meckbach was het Mühlhausener raadslid dat na het overlijden van de organist van de Blasiuskerk de raad op 24 mei 1707 aanbeval '*ob nicht vor andern auf den H. Pachen von Arnstadt, so neulich auf Ostern die Probe gespielet, Reflexion zu machen*', d.w.z. om maar direct, zonder verdere procedures J.S.Bach te benoemen die bij zijn sollicitatie (proefspel) op 24 april grote indruk had gemaakt. Aldus geschiedde. Nu zijn er twee mogelijkheden. De Mühlhausener sollicitatie vergde waarschijnlijk het uitvoeren van twee vocale composities ('cantates'). Vrijwel zeker heeft Bach daar op 24 april (Eerste Paasdag) BWV 4, *Christ lag in Todesbanden*, uitgevoerd; als - naar vaak wordt aangenomen - BWV 150 de tweede was zou het acrostichon (dat toch wel als eerbetoon beschouwd mag worden) zijn voorafgegaan aan Meckbachs aanbeveling: enigszins onwaarschijnlijk, om niet te zeggen: ongepast. Waarschijnlijker is dat Bach, na intensief overleg met zijn onbekende tekstdichter, BWV 150, met haar verborgen dank aan Meckbach, voor een latere gelegenheid schreef, bijvoorbeeld voor Meckbachs (1637-1712) zeventigste verjaardag of toen deze in juli 1707 opnieuw voor een jaar burgemeester van Mühlhausen werd.

Cantate 150 is ontworpen volgens een sandwichformule: een afwisseling van korale delen op teksten uit Psalm 25 (de even nummers (2), (4) en (6)), en aria's c.q. solistische delen (de oneven nummers (3), (5) en (7)) op vrije, metrische en berijmde poëzie van een onbekende tijdgenoot. De psalmist geeft uitdrukking aan het godsverlangen (dat tot de titel van deze cantate leidt) van de mens die, omringd door vijanden die hem uitlachen, met zijn voeten verstrikt in netten, naar God hunkert. De berijmde verzen bevestigen hoe de gelovige door godsvertrouwen in alle situaties overeind blijft: recht blijft recht (3), niet bang voor wie je beledigen of tegenspreken (widerbellen, 5), Christus staat ons bij (7).

Dit libretto toont de jonge Bach op het snijpunt van oud en nieuw. Bijbelteksten vormden de kern van de traditionele zeventiende-eeuwse cantate waarmee Bach opgroeide (denk aan Buxtehude), vrije teksten van een eigentijdse tekstdichter werden pas sinds enkele jaren in kerkelijke cantates geaccepteerd. En ook in de muziek conformeert Bach zich enerzijds nog aan de traditie, terwijl hij daarvan tegelijkertijd de grenzen verkent. De cantate heeft nog niet het slotkoraal dat vrijwel al Bachs latere cantates besluit, er zijn ook nog geen recitatieven en geen echte da-capoaria's, hoewel (3) daartoe een aanloop neemt. Ook het koorwerk staat nog helemaal in de zeventiende-eeuwse traditie. Als een koor vier regels tekst heeft, krijgt elke regel zijn eigen melodietje en muzikale vorm, soms trekken de vier stemmen gelijk op (homofonie), soms zingen ze imiterend hun eigen partijtjes, en dan weer produceren zij een echte fuga, waarin een thema achtereenvolgens door alle stemmen gaat (polyfonie), het gaat nu eens even allegro, dan weer een stukje andante en even verderop adagio, enz. Na afloop van zo'n koordeel heb je dus niet één maar vier vaak heel verschillende stukjes muziek gehoord, en na afloop van deze

© Eduard van Hengel

<https://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/150.html>

cantate heb je niet zeven maar zeker vijftien stukjes gehoord, die misschien elk voor zich heel goed bij de tekst passen, maar wel allemaal erg kort zijn, ze zijn voorbij voor je het weet. Er is dus weinig overkoepelende structuur of samenhang tussen de onderdelen, zelfs niet binnen één deel, en muzikale ideeën (thema's) buitelen over elkaar, heel onderhoudend, maar ze worden weinig uitgediept. De cantate lijkt nog onder de verbrokkeldheid van de oude motettentraditie waaruit ze voortkomt, en waar pas de latere Bach goed raad mee weet. In BWV 150 poogt Bach in elk geval enige samenhang te bewerkstelligen door, met enige variatie, eenzelfde thema te gebruiken in de delen **(1)**, **(2)** en **(7)**. De snelle opeenvolging van kortstondige muzikale ideeën gebruikt Bach in elk geval voor diverse originele tekstillustrerende figuren, symbolische motieven en retorische wendingen.

Ook de bezetting van de cantate is ouderwets bescheiden: continuo, twee violen (die waarschijnlijk slechts enkelvoudig waren bezet) en een ten opzichte van het continuo zelfstandige fagot. Ook Bachs koor omvatte waarschijnlijk slechts vier zangers.

De cantate begint - zoals de meeste van Bachs vroege cantates - met een instrumentale *sinfonia* **(1)** voor alle instrumentalisten; omdat de thematiek ervan terugkeert in koor **(2)**, functioneert deze zoals de instrumentale inleiding in Bachs latere openingskoren.

Omdat de fagot (hier nog) samenvalt met de continuopartij lijkt het stuk op een Italiaanse trionsonate. De sfeer is plechtig, ernstig, niet in de laatste plaats omdat het thema (dat vanaf maat 3 in de tweede viool en vervolgens in de andere partijen klinkt) niets minder is dan de beroemde lamentokwart: een daling in vijf halve-toonsstappen die derhalve gepaard gaat met niet tot de toonladder behorende noten (extra kruizen) en dienovereenkomstig zwaar gekleurde (chromatische) harmonieën, die het thema traditioneel geschikt maken voor de verbeelding van pijn, lijden, tragiek en beproevingen. Bach gebruikte deze 'schrijnende gang' (*passus duriusculus*) vaak, het meest bekend in het openingskoor van zijn cantate BWV 12 met de veelzeggende titel *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* uit 1714, dat hij later hergebruikte als Crucifixus in de Hohe Messe, maar we kennen het ook van Monteverdi en Purcell. Hier symboliseert dit motief dus het gekwelde verlangen naar de afwezige God, want het is tegelijk het thema waarop het koor vervolgens **(2)** de titeltekst zingt.

Het koor **(2)** verwerkt het eerste vers van Psalm 25 terstond op het lamentothema in drie korte fugato's, a cappella, d.w.z. slechts door continuo begeleid, met achtereenvolgende inzetten van bas, tenor, alt en sopraan (BTAS), SBAT en ASBT, gescheiden door korte instrumentale intermezzo's met het thema in het continuo; tijdens het derde fugato spelen de twee violen zelfstandige begeleidende stemmen. Na een homofone uitroep op *Mein Gott* volgen (*allegro*) drie maten harmonische stilstand op *ich hoffe auf dich*, die het lange wachten uitdrukken. Het gaat iets langzamer (*un poco allegro*) en opnieuw polyfoon toe bij *Laß mich nicht zu schanden werden*, maar nu met heftig bewogen instrumentale begeleiding, waarin voor het eerst de fagot zich ten opzichte van het continuo verzelfstandigt. Met enkele homofone akkoorden (*adagio*) wordt het *zuschanden* gestipuleerd.

Op de laatste regel, *daß sich meine Feinde nicht freuen über mich*, ontwikkelt zich tenslotte een koorfuga met als thema een beweeglijke versie van de lamentokwart, waarin het *freuen* een vrolijk melisma krijgt. Het tempo is nu weer *Adagio*, de twee violen spelen een onafhankelijke begeleidende rol waarin het thema niet voorkomt, de fagot verdubbelt de baspartij die wel thematisch is en niet samenvalt met het continuo.

Sopraanaria **(3)** is weer een trionsonate, nu met de sopraan en de tot één stem verenigde (uniso-

no spelende) violen als actieve partijen. Na een korte inleiding van het continuo introduceren de violen een kort melodietje waarop de sopraan vervolgens de woorden *doch bin und bleibe ich vergnügt* zal zingen. Dit motiefje keert naar het eind toe (m. 18 vv.) weer terug, de overkoepelende samenhang van een dacapo suggererend, maar de begintekst wordt niet herhaald. Ook overigens lijkt Bach muzikale tekstillustratie belangrijker te vinden dan heldere structuur: wilde gebroken akkoorden op *toben* (razen, tieren), hamerende dubbelgrepen van de unisono violen op *Kreutz*, een dissonante sprong naar beneden ('verminderde septiem') op *Tod, Höll*, en het befaamde, huppelende vreugdemotief in het continuo (*vergnügt*).

Koor **(4)** zet de smeekbede voort met het vijfde vers van Psalm 25, in vijf verschillende stukken muziek.

Om te beginnen een heel opmerkelijke zetting (*andante*) van de twee woorden *Leite mich*: een toonladder (*Leiter*) die, ingebed in statige akkoorden, door alle stemmen heen, vanaf een lage B in de bassen naar een drie-en-een-half octaaf hogere E in de eerste viool voert: recht de hemel in. (Terloops passeren we de ongere en dus zelden gebruikte want vals klinkende toonsoort Fis-groot, 6 #).

Na de woorden *in deiner Wahrheit* imiteren de stemmen elkaar paarsgewijs op de woorden *und lehre mich* gedurende vier maten *allegro* waarna (*andante*) een kort fugato *denn du bist der Gott* van bas naar sopraan loopt (BTAS). Zes lange noten ten slotte verbeelden het *harren* (verbeiden, hunkeren) naar God, opnieuw als een korte fuga, van boven naar beneden maar nu vijfstemmig dankzij een extra themainzet van de violen (SATViB).

Aria **(5)**, het tweede solostuk, is een terzet voor de laagste drie solostemmen, slechts door continuo en fagot begeleid. Het is het eerste deel in een grote-tertstoonsoort, D-groot, en een ietwat dansante driekwartsmaat. De vocale solopartijen zijn - opmerkelijk genoeg - wel erg eenvoudig en daar lijkt een muzikale reden voor te zijn: hun koraalachtige lange noten moeten de onwankelbare standvastigheid van gelovigen verbeelden die als ceders overeind blijven, onder een stormachtige wervelwind van het continuo; vergelijk die met het *brausen von den rauhen Winden* in de latere BWV 92 van 1725. Alleen op het woord *widerbellen* (tegenspreken) wisselen de rollen kortstondig: rust in het continuo en de continuofiguur in de vocale partijen. En in de fagot, die de permanente zestienden van het continuo tot dan toe slechts met steuntönen begeleidde en verder alleen in maat 37 (*'ganz anders'*) het continuo volgt. De derde psalmtekst, vers 15, is weer voor koor gezet **(6)**. Het stuk heeft - niet verrassend voor een componerende organist - de structuur van een prelude & fuga: een homofone, in syllabische dictie en akkoorden opgetrokken zetting van de eerste regel, gevolgd door een polyfoon *denn er wird* etc.

Alle instrumenten (*tutti*) begeleiden, en die begeleiding bestaat bij de eerste regel uit een voortdurende herhaling van eenzelfde figuur en een harmonische stilstand die uiteraard beoogt het woordje *stets* (altijd) te onderstrepen. Ook hier weer: een zelfstandige en veeleisende partij voor de fagot. (De tamelijk veeleisende obligate (solo-)partijen van de fagot in deze zeer vroege, waarschijnlijk reeds in Arnstadt gecomponeerde cantate herinneren onwillekeurig aan Bachs botsing aldaar met de student Geysersbach die hij voor 'Zippelfagottist' (flutfagottist) had uitgemaakt, waarna Bach, toen Geysersbach op de markt verhaal bij hem wilde halen, zijn degen zou hebben getrokken. Waarvoor Bach dan weer berispt werd. De wanprestatie van Geysersbach verschijnt in iets ander daglicht als je bedenkt dat Bach deze amateur-musicus wellicht soortgelijke partijen heeft voorgezet.)

Op de tekst van het tweede halfvers *denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen* ontwikkelt