

### J. S. BACH: *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* (BWV 162)

Aanleiding voor Bachs cantate 162 vormt de evangeliëlezing voor de twintigste zondag na Trinitatis (21 weken na Pinksteren) uit Matteüs 22: 1-14, waarin Jezus het koninkrijk der hemelen vergelijkt met een bruiloftsfeest van een koningszoon: vele genodigden zeggen af, en een deel dergenen die wel opdagen wordt weggestuurd omdat ze, blijkens ontbrekend bruiloftskleed, onvoldoende voor het feestmaal zijn toegerust: "velen zijn geroepen maar weinigen uitverkoren." Waar de relatie tussen Christus en de ziel van de gelovige wordt gezien als die tussen bruidegom en bruid, kan de gelovige zich dus zorgen maken dat z/hij van het feest wordt geweerd (nrs 1 - 3) maar zich verheugen (4 - 6) in het besef dat het offer van Christus hem tot bruiloftskleed kan dienen.

BWV 162, voor het eerst uitgevoerd op 25 oktober 1716, is één van de cantates die Bach reeds in de jaren 1714 - '17 in Weimar componeerde en later, al dan niet grondig gewijzigd, in Leipzig heruitvoerde; in dit geval op 10 oktober 1723. De cantate heeft een voor Weimar karakteristiek kleine instrumentale bezetting: strijkers, fagot en continuo plus waarschijnlijk een solo-blaasinstrument voor aria (3) waarvan de partij is verloren gegaan. (Er is ons geen partituur overgeleverd.) In Leipzig voegde Bach er een *corno da tirarsi*, een schuifhoorn, aan toe. Ook heeft de cantate geen openingskoor maar slechts een vierstemmig slotkoraal, wat hem in ons spraakgebruik tot een 'solistencantate' bestempelt hoewel dat in Bachs uitvoeringspraktijk geen betekenisvolle - het aantal uitvoerenden bepalende - onderscheiding is.

Bachs favoriete Weimarer tekstdichter, hofbibliothecaris Salomon Franck transformeert de vraag 'ben ik wel goed gekleed' tot 'heb ik wel de goede keuzes gemaakt', in dilemma's die Franck met een zekere gretigheid aan elkaar rijgt: lief en leed, hemel en hel, ziel en lichaam, leven en dood, gebruikmakend van even karakteristiek Franckse samenstellingen als *Seelengift*, *Himmelsglanz* etc.

De bas vertolkt in de openingsaria (1) de existentiële twijfel van de gelovige die zich, op weg naar het feestmaal, quasi terloops afvraagt of zijn levenspad de toets van de gastheer zal doorstaan (*bestehen*). Terwijl de continuobas, meestentijds gesteund door de fagot, met regelmatige stappen gestaag naar het feest koerst, weven de strijkers met de baszanger een polyfoon netwerk waarin twee-aan-twee gebonden zestienden (zgn *Seufzer*, zuchten) een hoofdrol spelen. Eerste en tweede viool volgen elkaar regelmatig in canon, en spelen reeds in de eerste maat een expressief motief van vijf noten (zie hiernaast) waarop de tekst *Ach, ich sehe* zal blijken te passen. Grillige muzikale lijnen geven uitdrukking aan het ongemak en de verwarring van de bas. Hij accentueert *Wehe* (m.12 en 17) met een kronkelend melisma, en *Ach weh* met een harde, dalende none-sprong. Ook verder maakt Bach dankbaar gebruik van de hem aangereikte beeldende begrippen en contrasten: *Höllenflammen* (m.28) flakkeren, *Lebensbrot* is levendig, *Himmel* en *Leben* liggen hoog, *Hölle* en *Tod* daarentegen laag.

Iets merkwaardig klinkt de in Leipzig toegevoegde *corno da tirarsi* die ondanks zijn prominente timbre toch slechts begeleidendes noten heeft te spelen en bijvoorbeeld geen deel heeft aan de *Ach, ich sehe*-thematiek van de violen, die daardoor verduisterd dreigt te worden; een goede aanleiding voor Koopman om ook de Weimarer versie op te nemen.

De aria heeft geen da-capostructuur, in verband met de laatste regel, *Jesu, hilf*, die tot andere muziek leidt en uiteraard niet meer door een eerdere tekst gevolgd kan worden. De acht tekstregels worden als volgt gegroepeerd tot vier vocale passages:

(1-3) - (4-7) - (4-8) - 8.

Opmerkelijk is nog de enorme ambitus (afstand tussen hoogste en laagste noot) van de bas: een volle twee octaven.

De tenor verbaast zich in zijn *secco* recitatief **(2)** dat de hoog zetelende God zijn zoon naar de aarde stuurt die hem immers slechts tot *Schemel* (voetbank, een citaat uit Jesaja 66:1) kan dienen, en de onwaardige mens tot bruid kiest; het tweede deel, vanaf *Das Hochzeitsmahl* (m.17) bereidt aria **(3)** voor. Ook hier worden de contrasten *Himmel* en *Thron* tegenover *Schemel* en *Füßen* weer muzikaal uitgelicht. Alleen het woord *ewig* krijgt een korte *arioso* uitwerking, met wat extra beweging in het continuo, en op *verflucht* klinkt een 'vals' verminderd-septiemakkoord. (*Mastvieh* = 'mestkalf')

Van sopraanaria **(3)** ontbreekt - zoals gezegd - één (of meer?) instrumentale partijen. Hoe wij dat kunnen weten? Omdat er anders in deze cantate vier achtereenvolgende *secco*, slechts door continuo begeleide stukken (2 -5) zouden staan, en omdat de continuopartij te weinig interessant muzikaal materiaal bevat om **(3)** als continuoaria te kunnen beschouwen; het thema van de sopraan bijvoorbeeld wordt nergens aangekondigd. Maar welk instrument? Waarschijnlijk geen strijker want diens partij zou in de strijkerspartijen zijn genoteerd terwijl hier de eerste-vioolpartij expliciet *tacet* ('zwijgt') vermeldt. Een hobo zou Bach, indien aanwezig, zeker ook in het openingsdeel hebben ingezet. Dus misschien een blokfluit; dat kon een strijker er wel bij doen. Alle ruimte daarom voor creatieve speculaties van dirigenten: Wilfried Radeke schreef voor Breitkopf twee vioolpartijen, Suzuki baseerde daarop een enkele blokfluitpartij, voor Gardiner schreef Levin een hobo d'amore en traverso-duet, Koopman, Leusink en Rilling laten hun organist wat improviseren met zijn rechterhand.

De sopraan, als gelovige ziel, bekent haar schuld (*matt, schwach und beladen*) en vraagt Jezus deemoedig om steun. In een pastorale 12/8 maat illustreert de stromende muziek vooral de *Brunnquell aller Gnaden*. De aria heeft geen da-capostructuur maar verwerkt de acht tekstregels in drie vocale passages: (1-3) - (4-6) - (7-8). Vooral het geagiteerde tweede gedeelte illustreert het gekweld gemoed van de sopraan, met stelselmatig verminderde septiem-akkoorden (matte en zwakke tonen) op *matt* en *beladen*. Het *Lebensbrot* tenslotte geeft aanleiding tot enkele snelle versieringen in het continuo.

Als pendant van recitatief **(2)**, hoe God mens werd, overweegt de alt in haar lange recitatief **(4)** hoe de mens God benadert: met het geloof in Jezus Christus als bruiloftskledij, indachtig de evangeliëlezing waarin de ongepast geklede gast werd verworpen "tot in de buitenste duisternis". Wegens de over elkaar heen buitelandse bijbelse symbolen blijft de kleur van de kleding onduidelijk: *weiß ? Purpur ?* Deze geruststellende zekerheid rechtvaardigt een feestelijk dansje **(5)**, met bescheiden middelen: een duet voor alt en tenor met niet meer dan continuobegeleiding. De continuospeler lijkt het aanvankelijk nog niet te beseffen maar schakelt na vier maten over op een springerig motief dat hij, inclusief een *Freude*-huppeltje vervolgens permanent (*ostinaat*) en op allerlei toonhoogten blijft herhalen. Alt en tenor groeperen de acht regels tekst in drieën en vertolken die, nu eens elkaar imiterend (polyfoon) en dan weer in terts- en sextparallellen (homofoon) volgens de structuur ABBACAC, die ligt ingebed in een instrumentaal ritornel van twaalf maten.

vanaf maat	1	13	35	44	51	58	67	73	81	94	97	121	136
deel		A	B			B		A	C		A	C	
regel	RIT.	1	2 - 4	5	rit	2 - 4	5	1	6-8	rit	1	6-8	RIT.
polyfoon / homofoon		pol	hom	pol A > T		hom	pol T > A	hom	pol		pol > hom	pol > hom	

Het schema onthult nog wat meer systematiek:

- regel 1 (deel A) komt twee keer terug: in eerste herhaling uitsluitend polyfoon (canonisch), daarna van polyfoon overgaand naar homofoon;
- regel 5 klinkt uitsluitend polyfoon maar in zijn herhaling is de stemmenvolgorde verwisseld.

Hecht en serieus gestructureerd dus, maar daardoor niet minder opgewekt en luchtig.

Het *weiße Kleid* verbindt de delen **(4)** en **(5)** met slotkoraal **(6)**, het zevende en laatste vers van het begrafeniskoraal *Alle Menschen müssen sterben* van Johann Rosenmüller en Johann Georg Albinus (1652); het wordt hier gezongen op een in Weimar blijkbaar gangbare maar verder nergens anders aangetroffen melodie. Instrumenten verdubbelen de koortpartijen. Bachs harmonisering is eenvoudig, diatonisch, zonder excursies naar verafgelegen toonsoorten (d.w.z. zonder extra kruizen en mollen); niet uit te sluiten valt dat de instrumentalist wiens partij voor aria **(3)** verloren ging, het koraal met een extra vijfde stem heeft verrijkt. Koopmans opname bevat het slotkoraal tweemaal: met en zonder de in Leipzig toegevoegde *cornu da tirarsi*.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/162.html>