

J. S. BACH: *Es ist ein trotzig und verzagt Ding* (BWV 176)

Bach schreef zijn cantate 176 voor zondag 27 mei 1725, de zondag na Pinksteren waarop het feest van de heilige drieëenheid (God Vader, Zoon en Heilige Geest) wordt gevierd, Trinitatis; daarmee begint het vrijwel feestloze tweede deel van het kerkelijk jaar dat 27 zondagen na Trinitatis kan omvatten. Aangezien Bach zijn wekelijkse cantateproductie direct na zijn indiensttreding als Thomaskantor begon met de eerste zondag na Trinitatis in 1723 besluit BWV 176 dus Bachs eerste twee dienstjaren waarin hij wekelijks een cantate componeerde.

BWV 176 is tevens de laatste cantate in de reeks van negen op teksten van de Leipziger dichteres Christiane Mariane von Ziegler (1695-1760) en opnieuw blijkt - getuige Von Zieglers eigen publicatie - Bach regelmatig haar teksten te wijzigen: om het ritme te stroomlijnen, te bekorten of soms te verlengen uit muzikale behoeften, soms zelfs ten koste van grammaticaliteit.

De voorgeschreven evangelielezing voor deze zondag is Johannes 3: 1-15, het verhaal van Nicodemus, een hooggeplaatste jood (Farizeeër) die alleen 's avonds, beschermd door de duisternis, met Jezus contact durft opnemen. Von Ziegler herkent in deze combinatie van vastbeslotenheid en angst een algemeen menselijke trek, die in het oud-testamentische boek van de profeet Jeremia (17: 9) wordt omschreven als *Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Herze*: 's mensen hart is koppig en bang. (Het heeft weinig zin te onderzoeken of Luther deze Jeremia-woorden wel correct heeft vertaald; dit waren de woorden waarover Bach en Von Ziegler beschikten. Nederlandse vertalingen spreken van arglistig & verderfelij, onbetrouwbaar & onverbetelij, een beentjelichter & ongeneselij, etc).

Conform de klassieke status van de tekst kiest Bach als muzikale vorm een ouderwets-strengere fuga, een koorfuga (1). Het fugathema



loopt als een grote symmetrische boog van tonica (C) naar tonica, en drukt de tegengestelde affekten uit die verbonden zijn met de adjectieven *trotzig* en *verzagt*. Allerlei details illustreren deze hoofdwoorden: *trotzig* met een doortastende en zelfverzekerde gebroken drieklank, gevolgd door een opvliegende, hemelbestormende toonladder naar de none (Des resp As), waarna het *verzagt* na een kort harmonisch avontuur in aarzelende, zuchtende halve tonen (*chromatisch*) bangelij zo gauw mogelijk terugzakt naar de tonica, zodat enkele *trotzige* sprongen de harmonische voorwaarden voor de volgende thema-inzet moeten redden. In het vervolg horen we op *aller Menschen* regelmatig de oktaafsprongen die - alle tonen omvatend - vaak symbool staan voor *alles*.

Bachs cantates beginnen wel vaker met een koorfuga, vooral wanneer schriftwoorden de tekst vormen. En steeds hebben instrumenten daarin een ondergeschikte rol; zij volgen meestal *colla parte* de zangpartijen. Deze ondergeschikte rol vervullen hier het continuo en de blazers, twee hobo's en een hobo da caccia (bij Bach *taille* genaamd, bij ons althobo). Uitzonderlijk voor dit beginkoor is echter dat de strijkers een onafhankelijke partij hebben. Wanneer de fuga eenmaal in zijn vierstemmigheid is opgebloeid spelen zij merendeels harmonische rust gevende lange noten maar juist in het begin ondersteunen ze de expressie van het fugathema door een opgewonden figuur, *forte*, vol toonherhalingen (vgl het begin van het Vijfde Brandenburgs concert) tijdens het *trotzig* en bescheidener noten, *piano*, bij het *verzagt*. De hoogst ongebruikelijke gelijktijdige inzet van koor en volwaardig orkest bezorgt deze cantate

een overrompelende entree. Na tien exposities van het nogal turbulente fugathema, veelal van de bas uitgaand langs de andere stemmen omhoog, blijft de uiteindelijke indruk meer *trotzig* dan *verzagt* (Dürr).

In het alt-recitatief (2) illustreert Von Ziegler de begrippen *trotzig* en *verzagt* met een vergelijking tussen de licht-schuwe Nicodemus, ongeduldig de zonsondergang afwachend alvorens in actie te komen, met de oudtestamentische koning Jozua, die juist God verzocht de zon te doen stilstaan opdat hij bij dag zijn overwinning op de Amorieten kon afmaken (Jozua 10:12).

Sopraanaria (3) stelt in een luchtige gavotte Nicodemus present, met zijn, voor alle gelovigen geldende ambivalentie. Terwijl hij behoedzaam voortstapt op het doorgaande ritme schetsen de strijkers Gods *hell beliebte Schein* in de stralende triolen waarop de sopraan de woorden *Gott* en *göttlich* zal zingen, en die hier (Trinitatis!) dus naar de goddelijke drieëenheid verwijzen. In de tweedelige tekst ontmoeten we eerst de timide Nicodemus die zich wat minder licht wenst, en vervolgens de hardnekkig belijdende die - in zijn eigen, aan de evangelietekst ontleende woorden - de wonderdoener Jezus erkent als degeen op wie Gods geest rust, het *ruh'n* onderstrepend met een eerst vijf en vervolgens zelfs zeven maten durende lange noot.

In het *secco*, slechts door continuo begeleide bas-recitatief (4) komt opnieuw Nicodemus aan het woord. Hier vulde Bach Von Zieglers tekst aan met de laatste regel *Weil alle...*, de bekende zin (Joh.3:16b) die net buiten de pericoop van de dag valt maar behoort tot - en dus verwijst naar - de Evangelietekst van Tweede Pinksterdag, *Also hat Gott die Welt geliebt...*, waarop enkele dagen eerder BWV 68 had geklonken; wellicht omdat hij in Von Zieglers tekst de koppig-gelovige kant van Nicodemus wat onderbelicht achtte. De muzikale vorm van deze eigen toevoeging neemt echter het grootste deel van het recitatief in beslag: een expressief arioso dat de tekst tweemaal herhaalt, met lange melismen op *glauben* en *verloren*, boven een telkens herhaalde (*ostinate*) basfiguur die de onwankelbare status van de tekst onderstreept.

De tweede en laatste aria in deze cantate (5) is voor de alt en klinkt als een gracieuze hoofse dans, op het ritme van een menuet. Qua vorm is het een triosonate, een compositie voor twee concerterende stemmen boven een continuo. Terwijl in Bachs oeuvre de instrumentale stem vaak gevormd wordt door unisono spelende strijkers is het unisono van drie blazers, c.q. hobo's dat we hier aantreffen hoogst uitzonderlijk. Ook Bach bleek er niet geheel tevreden mee: bij een heruitvoering verzocht hij de twee hobo's te zwijgen waar de alt zingt, waarschijnlijk omdat deze zich naast het volume van drie hobo's niet kon handhaven. De tekst heeft het karakter van een aanmoediging jegens de Nicodemus-in-ons, en de melodie volgt details van die tekst: een opwekkend *Ermuntre* langs een majeur-toonladder omhoog, gevolgd door een harmonisch wat vertroebelde neergang op *furchtsam* und *schüchtern*, septiemsprongen op *höret*, en coloraturen op *lobet* en *preiset*. De laatste zin legt het verband met het Trinitatis-feest en slaat een brug naar het slotkoraal.

De korte cantate eindigt met een eenvoudig vierstemmig geharmoniseerd slotkoraal waarin de instrumenten meespelen met koorstemmen, het 8e couplet van Paul Gerhards triniteitslied *Was alle Weisheit in der Welt...* (1653), gezongen op de melodie die Luther gebruikte voor zijn *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*. Daaraan is vooral interessant dat die melodie in een oude kerktoonsoort (*modus*) staat, het Dorisch, dat is de toonladder die (op de piano) alleen de witte toetsen gebruikt (geen kruizen of mollen, <<of ==) maar als eindnoot (*tonica*) de D heeft, en niet - zoals tonale junks verwachten - de C (majeur) of de A (mineur).

Eduard van Hengel, www.xs4all.nl/~eduardvh/