

van hem die ons van de dood bevrijdt. Alle angst, twijfel en onzekerheid is nu voorbij. Stevig staande kwartnoten illustreren het *Beständigsein* (standvastigheid) en het *Sterben* krijgt tot tweemaal toe (B & B') veel aandacht: pianissimo en zelfs zwijgende instrumentale begeleiding, zwaar chromatisch geladen harmonieën en een muzikale stilstand op een fermate, alvorens de tenor zijn bijdrage afrondt met een bevrijdend stijgende roulade op *errettet*. Dan wordt het inleidend *ritornel* herhaald.

Alle instrumenten versterken de koorstemmen in het slotkoraal (5). De vierstemmige harmonisering ervan verwijdt zich - zoals veel van Bachs late koraalharmonisering - ver van de eenvoudige, strakke en verticale zettingen in vroegere cantates: door allerlei doorgangs- en verbindingsnoten (8sten en 16den) worden de stemmen steeds zelfstandiger en polyfoner gevoerd. Zelfs de sopranen variëren de koraalmelodie. Met een *Trugschluß*, een verrassende slotwending, wordt het *umstoßen* (ontwrichten) geaccentueerd.

(5) KORAAL 

(2) Alt 

(3) Sopraan 

(4) Tenor 

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/177.html>

J. S. BACH: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 177)

Bach componeerde cantate 177 voor de vierde zondag na Trinitatis, 6 juli 1732, dat wil zeggen: toen hij al lang geen wekelijkse cantates meer schreef. De reden is waarschijnlijk dat hij ontdekte dat in de jaargang op koralen gebaseerde cantates ('koraalcantates') die hij gedurende zijn tweede seizoen in Leipzig (1724/25) componeerde een cantate voor deze zondag ontbrak omdat de vierde zondag na Trinitatis in 1724 op 2 juli viel, de feestdag van Maria Bezoek (Visitatie) waaraan voorrang verleend moest worden.

Omdat Bach in zijn tweede ambtsjaar voor 'slechts' 42 zondagen zulke koraalcantates produceerde, trachtte hij in later jaren met nog zeker 12 cantates de lacunes in zijn koraalcantatejaargang op te vullen. Daarbij had hij echter niet meer de beschikking over de tekstdichter, wiens plotselinge overlijden waarschijnlijk het voortijdige einde van het koraalcantate-jaar veroorzaakte, en die hem steeds had voorzien van libretto's met het karakteristieke stramien: originele koraalverzen voor het openingskoor en slotkoraal, en parafraserende herdichtingen van 'binnencoupletten' ten behoeve van aria's en recitatieven. Voor zijn latere aanvullingen valt Bach daarom vaak terug op een ouderwets type koraalcantate, het *per-omnes-versus* type waarbij de ongewijzigde koraalcoupletten als cantatetekst fungeren; een dergelijke koraalcantate had hij in zijn jeugd ook wel eens geschreven: BWV 4 in 1707. Zo'n tekst, bestaande uit een reeks even lange, ritmische en rijmende strofen is niet bijzonder geschikt voor da-capoaria's en ritmisch vrije recitatieven, en het lijkt er dan ook op dat Bach er ten behoeve van BWV 177 eens goed is voor gaan zitten om deze compositorische problemen creatief op te lossen.

De vijf delen van cantate 177 zijn gebaseerd op de vijf coupletten van het lied *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, in 1530, dus in de *Gründerjahre* van de reformatie gecomponeerd door de theoloog Johann Agricola (1494-1566), een leerling en vriend van (maar later gebrouilleerd met) Luther. Het koraal is één van de *Hauptlieder* voor de 4e zondag na Trinitatis; Bach gebruikte het al in 1715 als slotkoraal voor een andere cantate (BWV 185) voor deze zondag.

Het lied heeft de kenmerkende A-A-B-structuur van veel koralen: de melodie van de eerste paar regels (hier: 2) wordt herhaald in de volgende, de zogeheten *Bar*-vorm (onvertaalbaar) die al in de middeleeuwen door Minne- en

Bar-vorm			
Aufgesang	Stollen 1	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, ich bitt, erhör mein Klagen,	A
	Stollen 2	verleih mir Gnad zu dieser Frist, laß mich doch nicht verzaen: den rechten Glauben, Herr, ich mein, den vollest du mir geben, dir zu leben, mein'm Nächsten nüt zu sein, dein Wort zu halten eben.	A
Abgesang			B

Meistersinger werd gebruikt. De twee *Stollen*, tesamen het *Aufgesang* vormend, worden gevolgd door een *Abgesang*. Deze A-A-B-structuur dringt zich uiteraard op aan het openingskoor omdat daarin de koraalmelodie een hoofdrol speelt; Bach hoeft dus voor de regels 3 en 4 geen nieuwe muziek te schrijven. Maar ook in de drie volgende aria's verwijst Bach naar deze structuur. Ook in aria (2) klinkt het tweede

paar regels op dezelfde muziek als de eerste (A-A-B), in aria (3) keert hij het om: het *Aufgesang* wordt als één tekstblok slechts éénmaal gezongen maar het *Abgesang* wordt in zijn geheel (gevarieerd) herhaald, A-B-B', een "anti-Bar-vorm", en in aria (4) combineert hij de twee voorgaande structuren: A-A'-B-B'.

Het lange openingskoor (1), 300 maten in een langzaam tempo, heeft de in koraalcantates gebruikelijke opzet: de (negen) achtereenvolgende regels van het eerste koraalvers klinken tegen een zelfstandig instrumentaal decor. Daarin opereren naast strijkers en continuo twee hobo's waarvan de eerste al direct de toon van het *Ich ruf* zet, zoals die naderhand ook door de zangers zal worden uitgevoerd: met een stijgende kwintsprong en een langaanhoudende toon.

Daarnaast speelt een - ten opzichte van de tutti-strijkers zelfstandige - *violino concertato* een dominerende rol. Al in maat 1 met een virtuoze, open neergaande figuur die in allerlei variaties voortdurend terugkeert, en meteen al door de overige violen een octaaf lager wordt herhaald: een echo-effekt dat uiteraard ook weer naar het 'roepen' verwijst. De ritmische onrust van deze figuur zorgt voor een wat nerveuze sfeer, uitdrukking van de angst van de gekwelde gelovige: (r.2) *Ich bitt, erhör mein Klagen*.

Gescheiden door instrumentale intermezzi op deze motieven klinken negen vocale passages waarin, zoals meestal, de sopraan de onversierde koraalmelodie zingt in lange noten, als *cantus firmus*, ondersteund door de beide hobo's. De inzet van de sopraan wordt echter telkens voorbereid door de drie begeleidende stemmen die elkaar op een afstand van één maat imiteren met een thema dat varieert op de drieklank g-bes-d waarop ook de koraalmelodie berust. Deze contrapuntische voorbereiding wordt slechts door de soloviool begeleid. Zoals al opgemerkt wordt voor de regels 3 en 4 de muziek van de eerste twee regels ongewijzigd herhaald. In het *Abgesang*, de regels 5 - 9 wordt het notenbeeld compacter: ook andere instrumenten begeleiden de polyfone inleidingen op koraalzinnen, na regel 5 vervalt het instrumentaal intermezzo en klinkt koraalregel 6 reeds in de vocale prelude, die daarna ook vervalt: de sopraan steekt verder direct van wal, het *Bitten* wordt steeds dringender. Alleen de slotregel wordt door een instrumentale climax voorafgegaan: over een volle octaaf stijgende resp. dalende (d.w.z. in tegenbeweging lopende) lijnen van hobo's en continuo. Ten slotte wordt de instrumentale inleiding herhaald.

Zoals al geïmpliceerd bevat BWV 177 geen recitatieven, die naar hun aard nog veel moeilijker verenigbaar zijn met metrische en rijmende teksten. Drie achtereenvolgende aria's vormen het centrum van de cantate; ze hebben een zich stelselmatig uitbreidende bezetting, van twee- naar vierstemmig, zie tabel. En zoals hun structuur zich - zoals we zagen - allengs van de *Bar*-vorm verwijdert, zo verdwijnt gaandeweg ook hun melodische verwantschap met de

ARIA	instrum		
(2)	2	duet	continuo
(3)	3	trio	continuo + hobo da caccia
(4)	4	kwartet	continuo + viool + fagot

koraalmelodie tot daarvan alleen nog de dalende terts resteert, zie het muziekvoorbeeld onderaan.

De alt zingt aria (2) slechts door continuo begeleid: vertrouwen op God en niet op eigen kracht. In de continuopartij horen we twee voortdurend terugkerende (*quasi ostinato*) motieven die bij de alt niet voorkomen: (a) een viermaal herhaald, kort fragment van vijf noten, door rusten onderbroken, haperend, als uitdrukking van aarzeling en onzekerheid, gevolgd door (b) een langere figuur die in feite bestaat uit twee uit elkaar lopende lijnen, een wig die een groeiend interval omsluit, illustratief voor het *noch mehr, noch mehr*.



De alt vertolkt de beide *Stollen* op dezelfde muziek, op een thema dat van de koraalmelodie is afgeleid (zie onder) en vervolgt met een lang melisma dat terecht het woord *geben* onderstreept maar in de herhaling op *darneben* enigszins misplaatst lijkt. Het continuo begint het *Abgesang* met wat vrijer en vloeiender lijnen maar keert al gauw weer terug op eerdergenoemde twee motieven.

Het derde koraalvers wordt vertolkt als sopraanaria (3), begeleid door continuo en hobo da caccia, de solo-versie van de althobo. De tweede tekstregel *Mein Feinde mög vergeben* verwijst naar het barmhartigheidsgebod dat Jezus formuleert in zijn 'Bergrede' waarvan de evangelielezing (Lucas 6:36-42) gewaagt. De warme, joyeuze muziek, in majeure (Es-groot) en een dansante 6/8-maat, klinkt alsof het nieuwe leven waarom de tekst, eigenlijk een gebed, vraagt, al voorhanden is. Bachs spel met de AAB-structuur leidt er niet alleen toe dat de beide teksthelften als blok één-, resp. tweemaal worden gezongen ('anti-Barvorm'), maar bovendien geeft hij de instrumentale inleiding (*ritornel*) die aan het eind herhaald wordt zelf een AAB-structuur: de eerste vier maten worden letterlijk herhaald, hoogst ongebruikelijk!

In tegenstelling tot de vorige aria, waar zanger en instrumentalist geen thematiek deelden, putten hier sopraan en hobo uit dezelfde melodische bron, die alleen in zijn eerste vijf noten nog naar de koraalmelodie verwijst. Het continuo is een volwaardige trio-partner die regelmatig melodische elementen citeert.

Het opkomend *Unglück* wordt tweemaal onderstreept met een, over een volle octaaf chromatisch stijgende baslijn, *abkehren* (afweren) wordt bij herhaling met enkele tellen rust gemarkeerd: iedereen wendt zich af.

Een levendig kwartet van tenor met een concertante viool, een solo-fagot en continuo vertolkt het vierde koraalvers (4). De sfeer van de aanstekelijke, wereldse muziek wordt bepaald door het woord *Lust* dat (dubbele ontkenning!) ons niet mag afleiden