

Met haar recitatief (4) sluit de sopraan zich dankbaar aan bij de conclusie van de bas: ze wendt zich direct tot haar geneesheer; *Jesu, lieber Meister* zegt ze de melaatsen uit de evangelielezing na (Lucas 17:13). En meteen is de muzikale situatie minder kil: een luchtige coloratuur op *flich ich*, een vrolijke versiering van *lebenslang*, vrijwel uitsluitend primaire, consonante harmonieën, en slechts één 'verminderd septiemakkoord', op *Sündenaussatz*.

Dan heft de sopraan haar danklied aan, een opgewekte aria (5) in het strikte danstempo van een menuet. Afgezien van de deftige trombones participeren alle instrumentalist in de begeleiding. Boven het continuo spelen twee gelijkwaardige driestemmige koren: strijkers en blokfluiten die antifonaal (elkaar afwisselend) optreden met dezelfde muziek, een aards en een hemels koor waarbij de hoge blokfluiten natuurlijk het *höhere Chor mit den Engeln* representeren. Het lange (24 maten) instrumentale ritornel wordt tweemaal herhaald en beslaat zodoende de helft van de aria. De componist ontziet zichzelf niet: het kan *besser klingen*.

Als slotkoraal (6) fungeert het twaalfde couplet van Johann Heermanns (1585-1647) lied *Treuer Gott, ich muß dir klagen* uit 1630, gezongen op de veel bekender melodie van *Freu dich sehr o meine Seele*. Een ander koraal dus dan we in (1) hoorden; deze cantate behoort immers nog tot Bachs experimenten tijdens zijn eerste cantatecyclus, voorafgaand aan de jaargang koraalcantates waarin begin- en slotkoraal stelselmatig identiek zijn. Een ondramatische, rechttoe-rechtaan harmonisering, waarin de les van de cantate nog eens helder wordt samengevat. Alle instrumenten, inclusief het koperensemble, spelen mee met vocale partijen.

*) Recent onderzoek (Uwe Wolf, *Bach Jahrbuch* 2006) suggereert dat de blokfluiten in het openingskoor het tromboneensemble niet versterkten maar bij een latere uitvoering vervingen.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/25.html>

J. S. BACH: *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (BWV 25)

De krasse titeltekst weerspiegelt niet slechts het barok-piëtistisch levensgevoel in Bachs tijd, maar de veel algemener bijbelse notie dat ziekte een gevolg is van zonde waarvoor het geloof in God en Jezus Christus genezing zal brengen. Zo heette het reeds in het oude testament "Ik ben de heer, uw heemeester" (Exodus 15:26). Deze gedachte komt terug in de voorgeschreven evangelielezing van de veertiende zondag na Trinitatis (29 augustus 1723) waarvoor Bach cantate 25 componeerde, Lucas 17: 11-19, de wonderbaarlijke genezing van tien melaatsen/leprozen door Jezus, met de woorden "Uw zonden zijn u vergeven". Lichamelijke klachten (maar deel (2) noemt ook wellust, eerzucht en inhaligheid) gelden dus als metafoor voor de ene spirituele ziekte: het zondige leven. Het lichaam als beeld van de ziel.

Zoals zo vaak weten we niet wie in deze cantate als Bachs tekstdichter fungeerde, maar wel kunnen we zien dat z/hij zich heeft gebaseerd op een veel uitgebreider cantatetekst uit 1720 van Johann Jacob Rambach (1693-1735), theoloog te Halle. BWV 25 heeft een buitensporig grote en kleurrijke instrumentale bezetting: naast de gebruikelijke continuo- en strijkersgroepen twee hobo's (die trouwens uitsluitend *colla parte* met de violen spelen), drie blokfluiten, drie trombones en hun sopraaninstrument, de cornetto of zink. Deze enorme bezetting wordt waarschijnlijk verklaard door de praktische omstandigheid dat zij ook de volgende dag moest optreden in cantate 119, bij de - veel belangrijker - *Ratswechsel*, de installatie van de nieuwe gemeenteraad, en hier dus vast kon warm draaien.

Het openingskoor (1) is een buitengewoon complex bouwwerk, waarin we drie lagen moeten onderscheiden:

- a) een tekstloos vierstemmig koraal, gespeeld door het uitgebreide trombonekwartet;
- b) het vierstemmig koor dat de tekst (Psalm 38:4) uitwerkt als een dubbelfuga;
- c) begeleidende figuren door strijkers en continuo.

ad a) Hoewel vertolking van de tekst in dit openingskoor uiteraard het belangrijkste is, wordt de structuur (en mijn behandeling) ervan gedicteerd door de structuur van het koraal dat in vier afzonderlijke passages gespeeld wordt door een blazersensemble dat we gemakshalve aanduiden als 'trombonekwartet' hoewel daarin de kromme, houten cornetto (of zink) optreedt als sopraaninstrument; de koraalmelodie wordt hier bovendien een octaaf hoger meegespeeld door drie blokfluiten unisono *). Een dergelijk optreden van een trombonekwartet in een cantate is uniek; voorzover Bach (en veel van zijn voorgangers en tijdgenoten) van deze groep *Stadtpfeifer* gebruik maakten in kerkmuziek is dat altijd voor *colla parte* ondersteuning van vocale partijen in composities in antieke Palestrinastijl. Anderzijds behoorde vierstemmig koraalspel tot het dagelijks werk van *Stadtpfeifer*; zij bliezen dagelijks op vastgestelde uren koralen van de torens om de burgers aan hun plichten te herinneren. Bachs toehoorders waren dus gewend aan tekstloze koraalvertolkingen, en moeten daar voorspelbaar teksten mee hebben geassocieerd, die voor ons echter nog maar moeilijk te achterhalen zijn. Welke associaties mocht Bach bij zijn publiek verwachten en wat kon hij derhalve bedoelen met zijn tekstloze koraalcitaten? Hans Leo Hasslers melodie die wij al snel verbinden



koraalmelodie, regel 1

met Paul Gerhardts passiekoraal *O Haupt voll Blut und Wunden*, of met het kerstlied 'Hoe zal ik u ontvangen' was in Leipzig destijds vooral bekend van het stervens-koraal *Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen*

End. Diverse uitleggers menen echter dat we hier moeten denken aan het boetelied *Ach Herr, mich armen Sünder, straf nicht in deinem Zorn* (C.Schneegaß, naar Psalm 6) waarvan het tweede couplet *Heil du mich, lieber Herre, denn ich bin krank und schwach* zo goed aansluit bij de hoofdtekst, maar het is de vraag of Bach dat bij zijn gehoor mocht verwachten; deze tekst voegt bovendien nauwelijks extra betekenis toe die de inzet van het grote instrumentarium kan rechtvaardigen, terwijl *Herzlich ... selgen End* duidelijk vooruitwijst naar het slotkoraal.

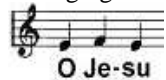
Zoals gezegd: de structuur van het koraal dringt zich op aan het hele openingskoor, dat we dus als een koraalbewerking kunnen beschouwen. Hasslers koraal telt acht regels, in de van veel koralen bekende A-A-B-structuur, de *Bar*-vorm (onvertaalbaar): de melodie van de eerste twee regels wordt herhaald in de regels 3 en 4 (twee *Stollen*) en gevolgd door een *Abgesang* van vier regels. Het blazersensemble speelt de regels twee aan twee telkens aan het slot van een vocale episode. (zie het schema onderaan). b) Het koor verwerkt de twee regels tekst tot een dubbelfuga: de tekstregels staan op twee fugathema's die in de vierde en laatste vocale episode met elkaar worden



gecombineerd. Omdat de blazers de *Stollen*-muziek herhalen, wordt ook de eerste fuga, op de titeltekst herhaald (m.25), maar met een

verwisseling van de partijen (en aanpassingen die daaruit voortvloeiën). In het vervolg van het eerste fugathema wordt het woord *Dräuen* (= toorn) speciaal uitgelicht met allerlei ritmische, harmonische en melodische zonden.

c) De strijkers en de hobo's die de twee vioolpartijen verdubbelen, fungeren aanvankelijk slechts als affekt-instrumenten. Ze creëren een harmonisch tapijt voor de vocale fuga met een reeks klaaglijke *Seufzer*-motieven van telkens drie noten. In de secundaire beweging van de eerste maat helft herkennen we de smeking *O Jesu* uit de laatste



O Je-su

koraalregel. (Het eerste fugathema kan als een verlenging van dit motief beschouwd worden.) In de eerste vier maten, voorafgaand aan de fugainzet, kondigt het continuo het komende koraal reeds aan met de noten van het eerste muziekvoorbeeld, in lange notenwaarden; dat wordt in maat 21 herhaald.

De strijkers beëindigen hun *Seufzer*begeleiding na de twee *Stollen*-episodes. De tweede fuga ontwikkelt zich aanvankelijk a-cappella, met louter continuo begeleiding, waarbij de continuo bas een onheilspellende reeks rommelende zestienden laat horen (*kein Frieden*; NB Schweitzer hoort hier slechts vreedzaam kabbelend water). Bij de tweede reeks fugainzetten komen de strijkers (en de hen ondersteunende hobo's) weer in actie maar nu louter de vocale stemmen verdubbelen (*colla voci*).

Samenvattend: met dit weergaloos complexe stuk (tien-stemmige polyfonie) toont

Bach hoe de sombere en vertwijfelde sfeer van de zondige *condition humaine* wordt overstraald door het uitzicht op verlossing na de dood, gegarandeerd door de muziek van de kerk aller eeuwen en de archaische sound van het koperkwartet.

| KORAAL | | Stollen 1 | | | Stollen 2 | | | Abgesang | | | | |
|--------------------|------------------------|--------------------|---------|-------|-----------|---------|-------|------------|------|---------|------|------|
| | | r.1-2 | | | r.3-4 | | | r.5-6 | | r.7-8 | | |
| | | cont. | blazers | | cont. | blazers | | blazers | | blazers | | |
| maat | | 1 | 5 | 16 | 21 | 25 | 36 | 41 | 51 | 55 | 59 | 70 |
| KOOR-FUGA | <i>nichts Gesundes</i> | | AS-BT | AS-TB | | BT-AS | BT-SA | | | | TASB | AT |
| | <i>kein Frieden</i> | | | | | | | TBAS | ATSB | BTAS | SB | SBAT |
| strijkers + hobo's | | klaaglijke seufzer | | | | | | colla voci | | | | |

In opvallend contrast met de kleurrijke instrumentatie van het openingskoor volgen nu drie delen met uitsluitend droge (secco) continuo begeleiding. Waar secco-recitatieven en aria's regelmatig in cantates opduiken, doet Bach altijd moeite om te voorkomen dat meer dan twee zulke karig geïnstrumenteerde delen elkaar opvolgen. Hier niet, en met reden: hij trotseert de potentiële ergernis van zijn gehoor om de troosteloosheid van het zondige leven breed uit te meten en instrumentaal te illustreren.

Het lange tenorrecitatief (2) is een onversneden, intimiderende boetepreek die moderne uitvoerders wegens zijn barok-realistische zedenschets maar beter kunnen overslaan, aldus Schweitzer. Met *Der erste Fall* wordt Adams zondeval bedoeld, de uiteindelijke oorzaak van alle verdere ongemakken. Aansluitend bij de evangelielezing wordt de zonde als een *Aussatz*, melaatsheid, beschouwd. In de begeleidende harmonieën klinken voortdurend verminderde septiemakkoorden die je, gezien de in Bachs tijd gangbare stemmingen, als het muzikale equivalent van *Gestank* (stank) zou kunnen beschouwen. Een harmonisch open einde onderstreept de drie slotvragen.

Waar de tenor preekt, gaat de bas, in zijn aria (3), over tot zelfonderzoek: *Ach, wo hoch ich Rath*. De continuo bas begeleidt hem met een melodie van vier maten die aan het begin driemaal wordt herhaald, en aan het slot weer letterlijk terugkeert, en waarop in de tussenliggende 24 maten wordt gevarieerd. Met zijn dalende intervallen en syncopisch ritme (accenten naast de tel) herinnert zij aan het radeloze *Ach, nun ist mein Jesus hin* (Matthäus-Passion, nr.30, begin Deel II). Hoewel het continuo zijn eerste 12 maten dus aan het slot herhaalt, is dit toch geen da-capoaria: de begintekst komt niet meer terug want de laatste twee regels beantwoorden de gestelde vraag, met een lang melisma op *Arzt*.

[De oude klavieruittreksels/koorpartijen wijzigden de realistische regels *Meinen Aussatz, meine Beulen kann kein Kraut noch Pflaster heilen als die Salb aus Gilead* in het theologisch correcter *Meine schweren Sündenwunden können nimmermehr gesunden als durch die Erlösungsthat.*] (Salb aus Gilead, trouwens, waarnaar de profeet Jeremia in zijn hoofdstukken 8 en 46 verwijst, is een welriekende en geneeskrachtige balsem die werd geëxporteerd uit een gebied in Oost-Jordanië.)