

J. S. BACH: *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (BWV 26)

In de maand november, de 'late Trinitatistijd' loopt het kerkelijk jaar ten einde en richt de kerk haar aandacht op de eschatologie, de laatste dingen, de dood en wat eventueel daarna komt. Luther had weliswaar Allerheiligen en Allerzielen afgeschaft, zijn volgelingen stelden daar in de negentiende eeuw *Totensonntag*, de laatste zondag van het kerkelijk jaar, voor in de plaats. De evangelielezing voor de 24e zondag na Trinitatis is Mattheüs 9: 18-26, waarin Jezus het zojuist overleden twaalfjarig dochtertje van de synagoge-overste Jairus uit de dood opwekt. Het verhaal is meerduidelijk: Jezus maakt zich boos over het misbaar dat men maakt rond de dood, die volgens hem toch slechts een tijdelijke slaap is, maar vindt het leven - dat hij met de tekstdichter van vandaag zeker als *flüchtig* en *nichtig* beschouwde - toch belangrijk genoeg om het meisje naar terug te halen. Zoals andere opwekkingsverhalen interpreteerde Bachs Lutheranisme dit verhaal symbolisch, als vooruitzicht op de eigen opwekking tot een eeuwig leven van de gelovige, na zijn dood.

In zijn eerste jaar te Leipzig schrijft Bach voor deze zondag (7 november 1723) de sombere cantate 60, *O Ewigkeit, du Donnerwort*. Het volgend jaar (19 november 1724), in het kader van zijn jaargang op koralen gebaseerde cantates, vraagt hij zijn tekstdichter om een bewerking van het lied *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, waarvan tekst en muziek in 1652 waren geschreven door Michael Franck (1609-1667), een man wiens literaire aspiraties de Dertigjarige Oorlog (1618 - 1648) dusdanig fnuikte dat hij de oorlog ternauwernood, gevlucht en verarmd als bakker te Coburg wist te overleven. Pas na afloop ervan kon zijn talent zich ontplooiën: hij schreef een berijmde geschiedenis van de oorlog en componeerde diverse liederen. *Ach wie flüchtig* kreeg - sneller dan het werk van zijn uiteindelijk veel beroemder tijdgenoot Paul Gerhardt - een grote verspreiding en populariteit omdat het de verschrikkelijke oorlogservaringen van zijn generatie onder woorden bracht. De 13 vijfregelige coupletten van Francks lied vallen op door hun merkwaardig rijmschema: géén rijmklank in de eerste twee regels maar een kernbegrip als slotwoord, en vervolgens driemaal een zelfde rijmklank (-, -, a, a, a). Bachs tekstdichter handhaafde zoals in koraalcantates gebruikelijk het eerste en laatste couplet en reduceerde de tussenliggende 11 (!) coupletten tot teksten voor twee aria/recitatief-paren; met name in recitatief (3) grijpt hij in door zeven coupletten in zeven regels samen te vatten.

De cantate is geschreven voor vierstemmig koor, met solo's voor elk van de stemmen en een instrumentaal ensemble bestaande uit continuo, strijkers, drie hobo's en een traverso; de koraalmelodie van de sopraan wordt in (1) en (6) meegespeeld door een 'corno', wat in de praktijk betekent een *cornetto* of zink.

BWV 26 is een sombere preek over de eindigheid van het leven en de vergankelijkheid van alle aardse ambities; snelle tempi staan hier niet voor vrolijkheid maar voor vluchtigheid. Een vanitastafereel in de muziek (die op haar beurt in de beeldende kunst als vergankelijkheidssymbool fungeert!). Er is geen verlossende verwijzing naar Christus; de beklemmende sfeer wordt pas in de allerlaatste regel doorbroken: *Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen*.

(1) Zonder een bepaald thema schetst het orkest met korte akkoorden en haastige toonladderfiguren, rusteloos op en neer jagend, een decor waarin men voortijlende wolkenflarden en mistlierten (*Nebel*) mag zien. De koraalmelodie (*cantus firmus*) van de sopranen wordt door de syllabisch declamerende onderstemmen begeleid met haastige achtste noten. Onder de slotnoot van de sopraan herhalen zij steeds unisono één van de voorafgaande frasen op de karakteristieke noten van de eerste regels.

De vluchtende motieven voor deze koraalfantasie ontleende Bach aan het koraalvoorspel BWV 644 in zijn *Orgelbüchlein* van 1713-1715 waarvan de titel trouwens luidde *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*.

Even jachtig als de voorgaande is de begeleiding door traverso en soloviool van de tenor in zijn schier eindeloze da-capo-aria (2): als een ruisend beekje vlieden onze levensdagen heen. Pas wanneer - in een kort middendeel - de stroom in druppels verbrokkelt (m.83), desintegreert ook de begeleiding even in arpeggio's die herinneren aan de *Tropfen meiner Zähren* uit de *Buß-und-Reu*-aria van de Matthäus-Passion. Bij *Abgrund* wijzen alle lijnen naar beneden en verdwijnt de begeleiding als water in een rotsspleet. Doordat de vocale partij de instrumentale motieven vrijwel onverdond overneemt staat de tenor voor een acrobatische opgave. Opmerkelijk is de ongelijkwaardigheid van de twee instrumentale partijen. In plaats van de in dergelijke kwartetten gebruikelijke canonische of imiterende relaties tussen de obligate instrumenten gaat de viool aanvankelijk unisono met de dominerende traverso, dan weer zwijgt hij even, fungeert als echo of speelt continuo-achtige steunnootjes of volgt de traverso in tertsof sextparallellen: de structuur is zo ordeloos als stromend water.

In het *secco* recitatief van de alt (3) komt, na een uitbundige coloratuur op *Freude* de nu al twee delen aanhoudende jachtigheid eindelijk tot rust in een dissonant ('verminderd-septiem')akkoord op *Traurigkeit*. Hoge noten voor *Schönheit* en *Stärke*, lage voor *geschwacht* en *vernichtet*. Bachs librettist heeft - zoals gezegd - kans gezien zeven coupletten van Francks lied in zeven regels samen te vatten, daarbij Francks zeven, hiernaast gecursiveerde trefwoorden handhavend. Na het vergankelijke leven is in basaria (4) de beurt aan de vergankelijkheid der dingen. De bas wordt begeleid door een dubbelrietblazerskwartet, drie hobo's en fagot, in een bourrée, een van oorsprong boerendans, aan het Franse hof gestileerd en regelmatig onderdeel, ook van Bachs suites.

De muziek is verschillend geïnterpreteerd. Schweitzer (1908) hoort slechts een *frohes Lied der Freiheit von der Welt*, maar meestal ziet men er een dodendans in, een Jeroen Bosch-achtige *danse macabre*: de toonsoort is tenslotte mineur (e-klein), de drie hobo's (géén alt-hobo) herinneren in hun compacte parallelle akkoorden aan de middeleeuwse schalmeien op wier melodieën de dood welgestelden naar hun ondergang voert. De *irdische Schätze*, inclusief de pralende bourrée, gaan in het middendeel ten onder in alarmerende zestienden van de fagot, die verzengende vlammen imiteert en wordt gevolgd door de bassolist die alles verbrijzelt (*zerschmettert*) terwijl dalende toonladderfiguren de ondergang begeleiden. In de - gewijzigde - herhaling van het A-deel accentueert de bas zijn *töricht* met een chromatisch dalende kwartgang, het *lamento*-motief.

In zijn coupletten 11 en 12 waarschuwt Franck voor *der Menschen Herrschen* en *Prangen* (pronkzucht). In haar *secco*-recitatief (5) illustreert de sopraan het contrast tussen schijn en werkelijkheid met hoge noten op *höchste*, *Pracht*, *Gott* en *Hoheit* tegenover lage op *Todesnacht* en *zu der Erde trägt*.

De cantate eindigt (6) met Bachs vierstemmige harmonisering van Francks dertiende en laatste couplet, waarin ten slotte het enige troostwoord klinkt: *Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen*. Strijkers steunen *colla parte* de zangers, alle blazers volgen volgen de sopraan, behalve de derde hobo die de partij van de alt krijgt hoewel de voorlaatste noot daarvan voor hem te laag is.