

J. S. BACH: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 33)

Elk jaar op de veertiende zondag na Pinksteren (dus de dertiende na Trinitatis) leest de kerk uit het evangelie van Lukas (10: 23-37) de parabel van de Barmhartige Samaritaan: een niet-Jood die zich ontfermt over een arme, geplunderde en mishandelde man, nadat deze is gepasseerd door twee joodse geestelijken die het dienen van God als hun core-business beschouwen. Het is Jezus' interpretatie van het zogeheten dubbelgebod "Heb God lief, en uw naaste als uzelf". Naar aanleiding van deze bijbelverhaal componeert Bach voor 3 september 1724 ten tweeden male een cantate. In 1723 sloot hij direct bij het evangeliethema aan met BWV 77, *Du sollt Gott, deinen Herrn, lieben*; in 1724, als hij - na Pinksteren - al zijn cantates op koralen baseert, gaat hij uit van het lied *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* van Konrad Hubert (1507-1577), een lied uit de begintijd van het Lutheranisme (1540) dat echter slechts zijdelings raakt aan het thema van lezing en preek; het behoort niet tot de voor deze zondag aanbevolen liederen maar is een boetelied dat tot Christus bidt om bevrijding van de *drückenden Sündenlast*, die gedachte overheerst daarom in de eerste vier cantatedelen. Het koraal spreekt alleen in vers 3 van *lieben dich, und meinen Nächsten gleich wie mich*; die verwijzing naar het evangelie horen we terug in deel **(5)**. Huberts lied had oorspronkelijk drie coupletten; als vierde vers werd er later een algemene lofprijzing van God de Vader, de Zoon en de Heilige Geest (de goddelijke 'Drie-eenheid') aan toegevoegd. Bachs onbekende tekstdichter (wellicht de voormalige corrector Andreas Stübel) handhaafde zoals gebruikelijk de tekst van het eerste en laatste koraalcouplet voor een openingskoor en een slotkoraal, en breidde de twee resterende (binnen-)coupletten o.m. met enkele bijbelteksten uit tot twee recitatief/aria-paren, maar zonder de evangelietekst daarbij te betrekken.

Zoals de meeste koraalcantates in Bachs jaargang 1724/25 heeft het openingskoor **(1)** de vorm van een concertante koraalfantasie: het vierstemmig koor zingt de negen regels van het koraal in evenzovele vocale passages, die worden in-, uitgeleid en verbonden door instrumentale passages. De koorpartijen zijn ditmaal nogal eenvoudig, strak en homogeen, met gelijke ritmen in alle stemmen en geen bijzonder lange noten in de sopraan; bijna zo blokvormig als in een vierstemmig slotkoraal. Alleen:

- in regel 1 zetten de stemmen canonisch in met de karakteristiek dalende kwart/kwint-sprong van de koraalmelodie; deze figuur wordt vanwege de AAB-structuur (*Bar*-vorm) herhaald in regel 3.
- Regel 2 schenkt uitgebreid aandacht aan het woord *Erden*, en dus gebeurt dat ook in regel 4 met het, wat minder belangrijke woord *werden*;
- onder de sopraanmelodie van regel 5 imiteren de onderstemmen elkaar met een assertief, hamerend motief op *Von Anbeginn*;
- en in regel 8 worden de woorden *Ich ruf*, als enige, met een tekstherhaling

onderstreept.

De instrumentalisten, twee hobo's, strijkers en continuo openen het koor met een ritornel van twintig maten, dat na koraalregel 3 geheel wordt herhaald; tussen de overige koraalregels en aan het slot horen we er verkorte versies van.

In de eerste vier maten klinkt het eerste instrumentale thema achtereenvolgens (canonisch) in de 1e en 2e hobo en de 1e en 2e viool; hoewel heel snel (16de noten) lijkt dit thema toch afgeleid uit het begin van de koraalmelodie: een dalende kwartsprong gevolgd door een stijgende lijn



(zie het muziekvoorbeeld). In het vervolg vallen syncopes (niet op de tel vallende accenten) en ritmische toonherhalingen op die het stuk een flinke motorische drive geven. Vergelijking met het slotkoraal laat ook zien dat Bach de vierkwarts-maat van Paul Hofhaimers (1459 - 1537)

koraalmelodie heeft gewijzigd in een lichtvoetiger 3/4-maat. Dat alles zorgt voor een opvallend contrast tussen de qua tekst (een gebed) en muziek (onversierd koraal) nogal gedragen vocale partij en de levendige wervelwind van het orkest. Ingetogen boetvaardigheid tegenover optimistische *Hoffnung* en *Vertrauen*.

Het sobere, slechts door continuo begeleide basrecitatief (2) laboreert aan dezelfde tegenstelling: op Gods duizend vragen blijf ik het antwoord schuldig (een citaat uit het bijbelboek Job 9:3), en mijn zonden zijn bovenmatig (*übergroß*, met een naargeestige harmonie) maar over zijn vergeving zal ik mij verheugen. Het recitatief gaat hier over in een arioso, met een ritmisch meemusicerend continuo dat in zijn begeleiding het vreugde-motief verwerkt (kort-kort-lang, *figura corta*) terwijl de bas zich uitleeft in een lang en virtuoos melisma op *erfreuen*. In dit en volgende delen verwerkt de tekstdichter telkens twee regels uit het oorspronkelijke koraal, die Bach echter geen aanleiding geven de koraalmelodie te citeren.

Aria (3) kun je beschouwen als een trisonate voor alt en soloviool *con sordino* (gedempt), begeleid door een continuogroep die voor deze gelegenheid is uitgebreid met de tweede en de altviolen die slechts ritmische pizzicato-nootjes spelen. Het affekt is gegeven met de eerste tekstregel: de *furchtsam wankende Schritte* (= angstig wankelende stappen) van de gekwelde zondaar. Het ritmische staccato van het orgel, de hele toonruimte doorkruisend, en het pizzicato van de lage strijkers vertolken het 'stappen', de zoekende, gebroken lijn van de soloviool maakt deze stappen als misstappen hoorbaar: dwaze sprongen langs foute, niet in de harmonie passende noten en syncopische, naast de tel vallende accenten.

De aria is lang: een volledige da-capo-structuur (A-B-A) waarbij het A-deel integraal en ongewijzigd wordt herhaald. Toch verschilt de B-tekst niet sterk van het A-gedeelte: beide hebben een zelfde, in zich contrasterende structuur: 'mijn zonden ...' (één regel, verleden tijd) - 'doch Jezus ...' (twee regels, tegenwoordige tijd), waarbij elke laatste regel een koraalcitaat is. De alt ontleent de muziek van zijn/haar eerste tekstregel (*Bitte, Sünden*) telkens aan de hoekige melodie van de viool, maar volgt cantabiler lijnen in de twee volgende (*Jesus*). Bij de stijgende lijnen van *Jesu Trostwort* doet de *bedrückende* viool er geheel het zwijgen toe.

De tenor begint zijn recitatief (4) met een 'exclamatio', *Mein Gott*, gevolgd door een psalmcitaat (51:13) *Verworf mich nicht*. Bach onderstreept het woord *halten* (= aanhouden, nakomen) met een ritmische continuogang, en *berauben* met een septiemsprong en een verrassende harmonische wending. Alle voorbehouden en tegenstellingen zijn overwonnen in aria (5) die de wederzijdse liefde tussen God en mens bezingt. Twee duo's concerteren met elkaar: een vocaal duet van bas en tenor, begeleid door een instrumentaal duet van twee hobo's, en uiteraard begeleid door continuo. Het hoofdthema is - zoals het muziekvoorbeeld laat zien - met een ritmische verschuiving



afgeleid uit de vijfde regel van de koraalmelodie; het wordt door de duet-partners meestal voorgedragen in innige terts- en sext-parallelle (homofonie),

de uit de Venetiaanse opera overgewaaid figuur die liefdesrelaties symboliseert. Dat de homofone passages worden afgewisseld met polyfone doet geen afbreuk aan het lieflijk, dansante karakter van het stuk. Bach illustreert het *entzündet* (= ontsteekt) met levendig opflakkerende vlammetjes, Hij verdeelt de tekst - die niet tot een da-capo aria uitnodigt - over vier vocale passages; de regelmaat van hun homofone begin wordt in de vierde passage (bij *stören*) verstoord door canonisch inzetten van beide zangers, gevolgd door lange, rustige noten op *Ruh*.

De trinitarische lofrijping die later werd toegevoegd aan Huberts nogal strenge boetelied, wordt in Bach vierstemmige harmonisering (6) nog wat verder verlevendigd door beweeglijke onderstemmen. Het woord *gefällig* (= dienstbaar) wordt met een opmerkelijke (stem)buiging in de alt geïllustreerd. En zoals gebruikelijk duurt de *Ewigkeit* langer dan je verwacht.