

In deel (6) zingt de bas het vijfde koraalvers, begeleid door de verzadigde klank van vijfstemmig strijkers ensemble. Structureel pendant van tenorsolo (4), is het echter het meest introverte stuk van de cantate, een meditatie over het Paasfeest. Luthers tekst bouwt voort op de joodse traditie waarin, ter herdenking van de uittocht uit Egypte, met Pasen een, enkele dagen tevoren geslacht *Osterlamm* wordt gegeten. Omdat Christus op Goede Vrijdag werd gekruisigd herinterpreteert de apostel Paulus, auteur van de epistellezing voor Eerste Paasdag (1 Corinthhe 5: 6-8) deze traditie, met Christus in de rol van geslacht Paaslam, wat Luther weer verleidt tot de nogal plastische formulering *hoch an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb gebraten*.

De bas zingt de achtereenvolgende koraalfrasen eerst vrij strak en onversierd, waarna de strijkers dat akkoordisch herhalen terwijl de bas de tekst nog eens zingt op vrijer melodische lijnen.

Het continuo opent met een chromatisch (in vijf halve toonstappen) dalende lijn, het bekende lamento-motief, en herhaalt dat - min of meer vanzelfsprekend - voor de tweede *Stollen* (m.19). Maar daar houdt het dan ook mee op: een slechts terloopse herinnering aan het lijden die in het verdere stuk geen systematische plaats heeft.

De bas markeert het *Tode* in de herhaling (m.65) met een zeven tellen lange noot na een enorme sprong (b - eis) in het diepe, over twaalf tonen, een duodeciem, met als speciale aanwijzing voor de toetsenist '*tasto solo*', géén akkoorden. En vervolgens wordt de verslagen *Würger* (ook weer: de dood) triomfantelijk getoond op een bijna vier maten lange, hoge D, onder flitsende toejuichingen (akkoordbrekingen) van de eerste violen. Het *Halleluja* is hier onverminderd jubelend.

Anders dan de voorafgaande delen is het sopraan/tenor-duet (7) feestelijk vanaf de eerste noot; de Paasvreugde mag oplaaien. Evenals in het eerste duet is er slechts continuobegeleiding. Het gepunteerde ritme daarvan (lang-kort-lang-kort) scheidt direct een sfeer van plechtige grandeur door zijn herinnering aan het ritme van de Franse ouvertures. Behalve de eerste (en dus ook de derde) zien de zangers geen kans een koraalregel te beëindigen zonder in dansende triolen te vervallen. Ze beginnen beurtelings aan een nieuwe regel en imiteren elkaar daarin, met verwisselde rollen in de tweede *Stollen*.

Het slotkoraal (8) op Luthers laatste couplet is een eenvoudige, maar daarom niet minder kunstzinnige harmonisering van de koraalmelodie, in de rijpe stijl van Bachs Leipziger jaren. Alle instrumenten, inclusief het koper, ondersteunen de koorstemmen *colla parte*. Oorspronkelijk, in Mühlhausen, werd het laatste koraalvers waarschijnlijk, ter onderstreping van de symmetrie, uitgevoerd op de muziek van het eerste.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/4.html>

J. S. BACH: *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4)

Christ lag in Todes Banden is een Paaslied dat Luther in zijn eerste bundel gezangen van 1524 publiceerde, gebruikmakend van tekst en melodie van de 11e eeuwse sequens *Victimae Paschali laudes*. Bach gebruikt de letterlijke tekst van Luthers lied, zeven coupletten van acht regels, alle eindigend met *Halleluja*, als tekst voor een cantate (BWV 4) die hij waarschijnlijk componeerde ter gelegenheid van zijn auditie voor de post van organist aan de Blasiuskerk te Mühlhausen, 24 april 1707; daarmee zou BWV 4 Bachs oudst bewaard gebleven cantate zijn. Maar uiterlijk een jaar later (8 april 1708) heeft deze zeker in Mühlhausen geklonken. Als cantate op uitsluitend koraaltekst, *per omnes versus*, bouwt Bach hier onmiskenbaar voort op de laat-zeventiende eeuwse cantatecomposities van zijn grote voorbeelden Buxtehude, Pachelbel en Kuhnau: geen vrij gedichte aria- en recitatiefteksten, geen da-capoaria's, geen zelfstandige concertante instrumentale gedeelten (ritornellen); de cantate is niet anders dan een reeks koraalvariaties met Luthers lied als enige tekst en de koraalmelodie, hoe ook gevarieerd, als uitsluitend muzikaal thema.

En ook geen vierstemmig geharmoniseerd slotkoraal zoals al onze uitgaven thans bevatten, want dat voegde Bach pas toe bij een heruitvoering in Leipzig (9 april 1724); waarschijnlijk werd, ter onderstreping van de symmetrische structuur, het laatste couplet in 1707/8 uitgevoerd op de muziek van het eerste, zoals ook in BWV 117 gebeurt. Te Leipzig moet Bach de cantate één jaar later (1 april 1725) opnieuw uit de kast halen; hij is dan aan het begin van de passietijd, waarschijnlijk door het overlijden van zijn tekstdichter, gestrand in zijn cyclus koraalcantates, waarin alleen de eerste en laatste koraalverzen ongewijzigd bleven en de overige coupletten tot recitatief- en ariateksten werden herdicht. Hoewel BWV 4 dus niet aan dat format voldoet, weet Bach er zijn koraalcantatereeks nog enigszins passend mee af te sluiten. Het is opmerkelijk dat Bach BWV 4 in Leipzig nog tenminste tweemaal uitvoert terwijl deze toch onmiskenbaar behoort tot - zoals Bach zelf ooit schreef - "*die ehemahlige Arth von Music [die in] unseren Ohren nicht mehr klingen will*." Hij moet het dus een competent staaltje ouderwets vakmanschap gevonden hebben.

Ook qua instrumentatie, met twee altvioolpartijen, verraadt BWV 4 zijn vroege ontstaansdatum. Voor de Leipziger heruitvoeringen voegde Bach een 16-voets (d.w.z. een octaaf lager spelend) basinstrument toe, de violone. En, in 1725, ter ondersteuning van de koorzangers maar ook ter versterking van de archaische sound, het traditionele *Posaunenchor*: drie trombones en hun sopraaninstrument, de cornetto of zink. Zij verdubbelen de vocale partijen in de delen (2), (3) en (8), en niet - waar dat ook had gekund - het motet (5).

Na de inleidende *Sinfonia* - waarmee Bachs oudste cantates meestal beginnen - zijn de zeven volgende delen, zoals het schema aangeeft, qua bezetting en muzikale vorm symmetrisch geordend rond het centrale vierde koraalcouplet (deel (5)).

<i>deel</i>	2	3	4	5	6	7	8
<i>vers</i>	1	2	3	4	5	6	7
<i>instr</i>	tutti	b.c.	vi. 1 & 2	4 str.+ b.c. colla parte	4 str.+ b.c.	b.c.	tutti
<i>vocaal</i>	koor	duet S + A	solo T	koor	solo B	duet S + T	koor

De korte, slechts veertien maten beslaande *Sinfonia* (1) tekent de sfeer: geen juichende Paasvreugde maar een zware, gedrukte stemming: Christus is nog in zijn graf want bij Luther

kan zijn opstanding uit de doden (Pasen) niet beleefd worden zonder zijn voorafgaand, door 's mensen zondigheid noodzakelijk geworden lijden en sterven. De grimmige sfeer wordt vooral opgeroepen door de nadrukkelijk herhaalde dalende secunde-stappen, een halve toon omlaag, noten die in maat 5 de eerste noten van de koraalmelodie blijken te vormen, waarop achtereenvolgens (vers 1) *Christ lag* en (vers 2) *Der Tod* zal klinken. Omdat de klemtoon steeds op de tweede noot ligt krijgt dit notenpaar ook het karakter van een *Seufzer*, een zucht. Dit "embleem van de dood" (Schering) zal in volgende delen vaker te horen zijn. De halve-toonsafstand berust trouwens wel op een kunstgreep van Bach: de oorspronkelijke melodie, in een oude kerktoonsoort (Dorisch) daalt hier een héle toon.



Dat in het vervolg van de *Sinfonia* de lijnen meer en meer omhoog gaan lopen en het slotakkoord zelfs E-majeur is (terwijl de hele cantate consequent in e-klein staat) is ook weer representatief voor het geheel: van donker naar licht; niet alleen zijn de laatste delen van de cantate feestelijk, maar ook ieder afzonderlijk couplet eindigt, hoe verontrustend ook de inhoud, toch met *Halleluja*.

Tot openingskoor (2), op tekst van het eerste koraalvers, dient een traditioneel koraalmotet, dat ook in Bachs 'moderne' koraalcantatejaargang zou hebben gepast: de sopraan zingt, regel voor regel de koraalmelodie+tekst op lange noten (*cantus firmus*) terwijl de drie onderstemmen dat, elkaar imiterend, begeleiden met motiefjes die een versnelde versie van de koraalmelodie gelijken. In de eerste twee koraalregels gaat de sopraan voorop, in de latere anticiperen de begeleiders op de komende koraalregel met zogeheten voor-imitaties.

De koraalcoupletten hebben de gebruikelijke *Bar*-vorm: de melodie van de eerste twee regels wordt herhaald op de regels 3 en 4 (twee zg. *Stollen*, tesamen het *Aufgesang* vormend), gevolgd door een *Abgesang* (r.5 - 8). Maar Bach neemt geen genoegen met een eenvoudige herhaling maar schrijft (hier en in volgende delen) verschillende muziek voor het eerste en tweede paar regels. Dat geeft hem gelegenheid afzonderlijke woorden muzikaal te illustreren: lage en overgebonden lange noten op *Todes Banden*, omhoog lopende lijnen op *erstanden*, schrijnende halve tonen en veel kruizen op *Sünd* etc.

Ter onderstreping van het antieke klankbeeld verdubbelt het *Posaunenchor* de vocale stemmen, en alt en tenor worden bovendien ondersteund door de twee altviolen. Maar eerste en tweede viool spelen geheel onafhankelijk een levendige concertante begeleiding, veelal in 16den, een voorschot op het *Leben* en *loben*. Zelfs spelen de strijkers een kort instrumentaal intermezzo tussen *Aufgesang* en *Abgesang*, tussen de regels 4 en 5. Dan wordt de sfeer steeds enthousiaster, met lange melisma's van de zangers op *fröhlich*. In regel 6 zijn de voorimitaties van bas en tenor al identiek (maar sneller) dan de sopraanmelodie, in r.7 horen we de koraalmelodie letterlijk achtereenvolgens in B, T, A en S, waartoe de sopraan overschakelt van lange naar kwartnoten, haar snelheid verdubbelt. Het laatste *Halleluja* krijgt een geheel eigen, uitbundige behandeling: de maatsoort verandert in *alla-breve* waarbij de 4/4-maat in tweeën wordt geteld, en de vocalisten entameren fugatisch een kort, syncopisch en dansend thema op *Halleluja*. De uitgelaten feestvreugde loopt op zijn eind als de violen (die hier sopraan ondersteunden) - met de tweede alt - met grote octaafsprongen een soort klokgelui aanheffen. Van het sombere graf naar een vrolijk Pasen in 94 maten.

Het tweede vers (3) is een duet voor sopraan en alt met continuobegeleiding; beide vocalisten zingen een licht gevarieerde maar nog steeds zeer herkenbare versie van de koraalmelodie. De tekst bezingt de macht van de dood en dus is *Der Tod* onontkoombaar aanwezig, in de vorm van de bekende *Seufzer* over een dalende kleine secunde: vooral al in het koppig (*ostinaat*)

volgehouden motief van het continuo dat het hele stuk blijft klinken, en waarin de *Todes-seufzer* worden verbonden door dwingende octaafsprongen die 'macht' uitdrukken. Maar ook de vocalisten onderstrepen de hoofdrol van de *Tod* door dat woord bij hun inzet (m.3-5) en later (m.28 - 30) enkele malen te herhalen; zij zetten steeds elkaar imiterend in maar besluiten elke koraalzin gezamenlijk. De cornetto en de hoogste trombone doen ook in dit deel hun ondersteunend werk. De tweede *Stollen* lijkt hier identiek aan de eerste maar op het laatst last Bach nog een zoekende beweging in op het woord *finden* van de alt. Op *gefangen* blijven alt en sopraan vijf tellen lang verstrikt in een schrille dissonant (e / fis), waarbij de sopraan onder de alt ligt. Het afsluitende *Halleluja* klinkt in deze context plichtmatig en niet van harte, in dezelfde lange noten als al het voorgaande.

De tenor brengt in deel (4), vers 3, als een evangelist de blijde boodschap: Jezus heeft *der Sünde weggetan* en de dood zijn engel (*Stachel*) ontnomen. Dat wordt gevierd in een trio met het continuo en een uitbundig Vivaldiaans concerto van de unisono spelende violen. De tenor zingt de koraalregels in onopgesmukte kwartnoten. De overwinning op de dood wordt theateraal geënceneerd (m.24): na het woord *Gewalt* vervangen de strijkers hun snelle figuraties door luidruchtige arpeggio's en dubbelgrepen, terwijl het continuo als een verslagen draak neerzigt; dan is er even *Nichts*, stilte, een dramatische noodstop in de muziek, waarna *Tod's Gestalt* (d.w.z. zijn vorm, een lege huls) klinkt in een traag *Adagio*, op een schril verminderd septiemakkoord, dat door strijkers en tenor driemaal wordt omspeeld met een figuur die we herkennen als een in vier noten getekende kruisvorm (hiernaast in rood). Op het voorlaatste akkoord klinken trouwens alléén maar kruizen! Voor een kort afsluitend maar sterk versierd *Halleluja* gaat ook de tenor over op snelle 16de noten.



Het centrale deel (5) behandelt Luthers vierde couplet: de strijd tussen leven en dood, maar dat is in Luthers visie een *wunderliche Krieg* want het leven zegeviert niet door de dood te verslaan, maar dankzij de zelfvernietiging van de dood: de dood wordt gedood, hij vreet zichzelf op, *ein Tod den andern fraß* (r.6). Muzikaal horen we opnieuw een koraalmotet, maar nu, anders dan (2), in een veel traditioneler a-cappellastijl: geen zelfstandige begeleidende partijen, zelfs geen *colla-parte* spelende instrumentalisten, alleen een continuobegeleiding die veelal de bas en - bij ontstentenis daarvan - de tenor verdubbelt. En de koraalmelodie ligt nu in de alt. De drie begeleidende stemmen imiteren elkaar en anticiperen telkens op de komende koraalregel met snelle, door wisselnoten omspeelde versies daarvan. Hun polyfone uitwisseling is levendig, strijdbaar en gewiekst; Schweitzer hoorde er een kluwen verstrengelde lijven in. De twee *Stollen* (r.1/2 en r.3/4) verschillen nauwelijks van elkaar; zo past de versiering op *wunderlich* in de herhaling goed op *Leben*; maar de minuscule verschillen zijn veelzeggend over Bachs aandacht voor het detail van de tekst: in het slotakkoord van de eerste regel (m.7, tel 1) zingt de bas een dissonante E want: *Krieg*, maar in het overeenkomstige slot van regel 3 (m.18, tel 3) een consonante fis (*Sieg*). En tussen de derde en vierde noot van de koraalmelodie voegt de alt bij de herhaling een huppelend 16de nootje in: *Leben*. Bij de kernzin *wie ein Tod den andern fraß* (r.6) gaan de stemmen tot tweemaal met elkaar in canon op de kortste afstand, 1 tel, en nu doet zelfs het continuo daaraan mee: ze vreten mekaar op. Dan is ook de logica in de muziek verbroken: geen voorimitaties meer, de alt komt meteen terzake. *Ein Spott* is als een lachertje getoonzet, haha, en het *Halleluja* onversneden vrolijk.