

Met het slotkoraal (7) bevestigt de gemeente haar godsvertrouwen, met een strakke, onversierde harmonisering van het laatste couplet van Paul Flemmings lied *In allen meinen Taten laß ich den Höchsten raten*. De melodie gaat terug op het liedje *Innsbruck ich muß dich lassen*, door Heinrich Isaac (1450-1517) gecomponeerd of van de straat opgepikt, dat via het *O Welt, ich muß dich lassen* (1555) in de kerkmuziek verscheen, en o.m. dienst deed voor Paul Gerhardts *O Welt, sieh hier dein Leben* (1648), waarvan coupletten terecht kwamen in de Matthäus-Passion (nrs. 10 & 37) en de Johannes-Passion (nr. 11).

© Eduard van Hengel
<https://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/44.html>

J. S. BACH: *Sie werden euch in den Bann tun* (BWV 44)

Twee cantates zijn ons van Bach overgeleverd voor Zondag Exaudi, de zondag tussen Hemelvaart en Pinksteren, ook 'Wezenzondag' genoemd, want Jezus heeft zijn discipelen zojuist verlaten en pas met Pinksteren zal de beloofde Heilige Geest tot hen komen. Beide Exaudi-cantates, geschreven in resp. 1724 (BWV 44) en 1725 (BWV 183), hebben de grimmige titel *Sie werden euch in den Bann tun*, een citaat uit de evangelielezing voor deze zondag (Johannes 15: 26 - 16: 4), waarin Christus zijn volgelingen waarschuwt voor hun lot als gelovigen in een wereld die hem afwijst; en 'verbanen' betekent dan 'verstoten uit de synagoge', excommunicatie. Maar behalve hun titel hebben beide cantates weinig gemeen. Opmerkelijk aan BWV 44 is dat Bach het evangelievers waarmee de meeste cantates uit zijn eerste Leipziger jaar beginnen, in dit geval Johannes 16: 2, verdeelt over een duet (1) en een koor (2).

De tekst van het eerste zinsdeel, een onmiskenbaar Jezuswoord, wordt in het openingsduet (1) vertolkt door bas en tenor, een tweestemmige *Vox Christi*, in een kwintet met twee hobo's en continuo (con fagotto). Ter inleiding klinkt een elf maten lange canon ('in de kwint') van de twee hobo's; het gebruik van de canon als strengste polyfone techniek verwijst hier naar de onverbiddelijkheid van het geschetste perspectief, de drie herhaalde kwartnoten van het thema klinken als een vermanende wijsvinger, terwijl een dreigende sfeer wordt opgeroepen door schrille harmonieën: overmatige intervallen, none-akkoorden, waardoor bijvoorbeeld tegelijk de noten B, C, D en Es kunnen klinken (m. 34). Dit lijkt mij daarom geen *Klagesang*, zoals Dürr stelt, maar een onheilspellende sfeertekening van kille vervolging. De inleidende instrumentale trionsonate verbreedt zich tot een kwintet wanneer (vanaf maat 23) bas en tenor hun tekst in canon vertolken op de voormalige noten van de twee hobo's. Ze verwerken de tekst nog een tweede keer (m. 42), waarbij de tenor in de canon het voortouw neemt. Tenslotte (m. 57) herhalen zangers en instrumentalisten gezamenlijk het inleidende (instrumentale) ritornel, met een bijzondere vorm van 'koorinbouw': in de eerste elf maten zingen bas en tenor de hobocanon, daarna volstaan zij met een begeleidende rol.

Met een korte instrumentale afronding (waarin het thema éénmaal in het continuo klinkt) volgt direct aansluitend (*attacca*) het koor (2) op het tweede

deel van de titeltekst, in een nieuwe maatsoort (4/4), een vrijere homofone stijl en een andere bezetting: continuo en strijkers, waarvan de eerste twee partijen door de hobo's versterkt worden. Met een door allen gesteunde, furieuze kreet van de sopraan, '*Es kömmt*', opent een koor van nerveuze vervolgers, opgejaagd door voortdurend grommende zestiendnoten van het continuo. De tekst wordt haperend, in brokstukken gezongen, het *töten* klinkt aanvankelijk maar angstig-fluisterend (*piano*); het wordt geharmoniseerd met een chromatisch, in halve tonen dalende (lamento-)bas (m. 6, 18 en 29). De baszanger volgt de sopraan in een korte canon op *Er tue*, het praatje gaat van mond tot mond, en bij de tweede doorloop van de tekst andersom, van bas naar sopraan. Wanneer de tekst ten derden male wordt doorgenomen ontstaat een geordende maar harmonisch verbijsterende vierstemmige canon.

In een serene triosonate met de hobo aanvaardt de alt (3), schuchter, dat het volgen van Christus hem/haar aan vervolging blootstelt. In de continuogroep schrijft Bach weer expliciet de fagot voor. De bezonken en ontspannen sfeer wordt in het middendeel even doorbroken met scherpe harmonische accenten op *Marter*, *Bann* en *Pein*; onder het lang uitgesponnen *Bann* daalt de bas over meer dan twee octaven naar zijn absolute dieptepunt C. Het stuk is, evenals aria (6) een gave da-capoaria, waarvan het A-deel ongewijzigd wordt herhaald.

Met het koraal (4) maakt de tenor zich tot tolk van de christelijke gemeente als hij zijn ellendige (*trübsalvolle*) levensweg beklagt, met de tekst van Martin Mollers lied *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (1587), op de melodie van *Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht*.

De vier koraalregels van de tenor worden begeleid door een zevenmaal herhaalde (ostinate) baslijn van het continuo; daarin verbeelden de voortdurend stappende achtsten natuurlijk de gang langs het levenspad, terwijl het melodische motief is afgeleid van de eerste regel van de koraalmelodie, waarvan de intervallen zijn opgevuld met chromatische (halve-toons) gangen (zie muziekvoorbeeld) als gebruikelijke uitdrukking van lijden en pijn. (Deze koraalbewerking behoort tot de experimenten c.q. vingeroefeningen die Bach in zijn eerste cantatejaargang doet om koralen in cantates te verwerken; zij is van die reeks ook de laatste, want de komende Pinksterdagen zal Bach zich

Tenor 
 Continuo 

behelpen met bewerkingen van ouder werk en na Pinksteren zal hij beginnen met zijn fameuze koraalcantatejaargang waarvan de eerste exemplaren op 21 mei 1724 ongetwijfeld al in de grondverf stonden.)

Basrecitatief (5), door louter continuo begeleid, vormt het keerpunt in de cantate. Nog éénmaal schetst de bas de verschrikkingen van het antichristelijke monster (*Ungeheuer*) met enkele wrange verminderde akkoorden op *-heuer* en *Feuer*. Hij releveert ook nog eens de gedachte uit de bijbeltekst (2) dat die tegenstanders menen God daarmee een dienst te bewijzen. Maar hij verzekert dat christenen daar wel tegen kunnen, onder aanroeping van het in de barok gangbare beeld (zie afbeelding) van palmen die onder druk, door stenen verzwaard, des te rechter en steviger groeien: "*Palma sub pondere crescit*".



"Palma sub pondere crescit"
(een palm groeit onder druk)

Daarop kan de sopraan opgelucht en vertrouwensvol aan de laatste aria (6) beginnen. Opnieuw een volledige da-capoaria, begeleid door strijkers en de twee hobo's die colla parte met de twee vioolpartijen meespelen. Terwijl de sopraan aan het slot van een cantate meestal een lyrische aria heeft, is de tekst hier nogal belerend. Boven een rustig voortstappende continuobas (con fagotto) ontplooit zich een arcadisch tafereeltje, in warme, verzadigde harmonieën, op het ritme van een gavotte. Karakteristiek zijn de voortdurend dansende triolen van de violen: pas aan het slot van het middendeel geeft de sopraan er betekenis aan: *die Freudensonne lacht*. Alleen het middendeel herinnert nog realistisch aan het dreigende ongemak, met rommelende, repeterende basnoten en zich in parallele kwart-sextakkoorden opstapelend (*türmende*) noodweer. (Na zes weken zonder substantiële sopraansolo's schrijft Bach in deze cantate voor het eerst weer een sopraanaria; hij was blijkbaar met Pasen zijn sopraansolist kwijtgeraakt en diens opvolger moest opgeleid worden.)