

tekstillustratie: **Verscherze** (vergooien, verprutsen) krijgt een verbrokkeld melisma, en in het middendeel (B, de regels 5 en 6) onderstreept een ambitieus omhoogklimmende **Hochmut** nog eens de tegenstelling met **Demut**. De aria is trouwens niet da-capo: Bach verdeelt de acht regels tekst over drie vocale episoden, die slechts worden afgerond met een herhaling van het instrumentale, maar niet het vocale begin: A - B - C.

('Laat mij niet mijn redding verspelen **wie der erste Höllenbrand**' verwijst naar de legende dat de lichtengel Lucifer, wiens hoogmoed God bestrafte met een verstoting uit de hemel, in de hel brand veroorzaakte.)

De gelovige gemeente sluit zich ten slotte **(5)** bij dit gebed aan met het elfde vers van het populaire koraal **Warum betrübst du dich mein Herz** (1560), dat in Bachs tijd werd toegeschreven aan de Meistersinger Hans Sachs, maar thans aan Erasmus Alber (1498 - 1553). In de eenvoudige harmonisering valt slechts de over een kwart chromatisch stijgende baslijn op in de laatste regel: zuiver tegengesteld (contra-puntisch) aan de sopraanlijn en alsof de bas zich nu pas bewust wordt van de voorafgaande woorden **bittern Tod**.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/47.html>

### J. S. BACH: *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden* (BWV 47)

Voor de dertiende oktober 1726 componeert Bach zijn cantate 47. De evangelielezing, voorgeschreven voor deze 17e zondag na Trinitatis is Lucas 14: 1 - 11, een pericoop met twee gedeelten: het verhaal van een genezing op de Sabbat waarover BWV 148 (1723?) handelt en een parabel over feestgangers die ongenood aan het hoofd van de tafel plaats nemen. 'Nederigheid', het is beter te worden bevorderd dan gedegradeerd, is daarom het thema van twee andere cantates voor deze dag: de koraalcantate BWV 114 (1724) en de huidige waarvan de titel en de volledige tekst van het openingskoor is ontleend aan het laatste evangelievers, Lukas 14:11. De vrij gedichte teksten van de delen **(2)** - **(4)** komen uit een bundel **Aufmunterung zur Andacht** (1720) van de Eisenacher Fürstlich-Sächsische Regierungs-Secretarius Johann Friedrich Helbig (1680 - 1722), een jaargang cantateteksten die door Telemann integraal op muziek werd gezet, maar waarvan Bach slechts deze ene keer gebruik maakte (en gezien de teksten denken wij te begrijpen waarom). Telemann schreef op deze tekst zijn gelijknamige cantate TWV 1:1603. Helbig zelf kondigt in zijn voorwoord aan te hebben willen afzien van **poetische Zierlichkeiten**, en dat is niet teveel gezegd. BWV 47 heeft slechts vijf delen en is symmetrisch opgebouwd rond het centrale recitatief (3).

De volledige tekst (Lucas 14:11) van het openingskoor (1) luidt

**Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden,  
und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöht werden**

en de daarin besloten tegenstellingen zijn uiteraard een kolfje naar de hand van de barokke componist, waarvan Bach gretig gebruik maakt in de koorfuga die hij ontwerpt. Het thema en het eerste contrapunt (tegenthema) maken drie contrasten hoorbaar (zie het notenvoorbeeld, tenor en alt m.53 - 62):

1. Het tweede zinsdeel dient als contrapunt bij het eerste; wat mogelijk werd door de kruiselingse (**chiastische**) relatie tussen de vier achtereenvolgende beweringen: A - B / B' - A', want
2. bij **erhöhet** gaat de muzikale lijn telkens omhoog, bij **erniedriget** omlaag, waarbij noten die in de opgang verhoogd werden (b, fis) op de terugweg weer verlaagd worden;
3. Maar het **sich selbst erhöhen** gaat aanmerkelijk moeizamer dan het **erhöhet werden**: rechtuit langs een toonladder omhoog, zoals ook het **sich selbst erniedrigen** (diverse buigingen langs achtste noten en syncopes) moeizamer verloopt.

Ook de architectuur van dit monumentale koor (228 maten!) verdient aandacht. In grote lijnen zijn er twee volledige (plus een ½) 'fuga-exposities' waarin alle stemmen achtereenvolgens het negen maten lange thema en zijn contrapunten introduceren; fugatische delen worden omlijst (en gaan ten slotte samen) met meer homofone passages. Meer in detail (zie onderstaand schema) kunnen we zeven secties onderscheiden.

maat	koor	instrumenten
1	1	sinfonia
2	45 fuga <sup>45</sup> T <sup>54</sup> A <sup>63</sup> S <sup>72</sup> B	<sup>81</sup> hobo1
3	89 intermezzo	erhöhen + echoakk.
4	104 fuga <sup>104</sup> S <sup>113</sup> A <sup>122</sup> T <sup>131</sup> B	<sup>140</sup> hobo1
5	152 intermezzo	erhöhen + echoakk.
6	164 fuga <sup>164</sup> T <sup>173</sup> B	
7	184 koorinbouw	sinfonia

1) een inleidend instrumentaal ritornel (**sinfonia**). In de eerste maten echoën de hobo's de akkoorden van de strijkers, zoals de twee koren in een dubbelkorig werk. Het zal kenners herinneren aan de orgelprelude BWV 546 in c-klein die Bach in Weimar componeerde. Pas in maat 12 speelt de eerste hobo een zich herhalende, stijgende

figuur (**sequens**) die even later door het continuo wordt overgenomen en in het verdere stuk een dominante rol zal spelen: het motief van de **Selbsterhöhung**.

2) De koorstemmen, achtereenvolgens TASB, entameren op het negen maten lange thema een fuga, die vijfstemmig blijkt te worden door een laatste inzet van de twee unisono spelende hobo's. De instrumenten vergezellen elke nieuwe themainzet met hun openingsakkoorden. Terwijl de zangers het thema steeds in mineur beginnen, doen de hobo's dat in majeur.

3) In een kort intermezzo declameert het koor tweemaal de titeltekst boven de bekende **erhöhen**-sequens in bas en continuo, en begeleid door de instrumentale echo-akkoorden.

4) Er volgt een tweede fuga-expositie, nu in de volgorde SATB en ook hier voegen de hobo's uiteindelijk een vijfde stem toe. Nu echter begeleiden de instrumentalisten **colla voci**, ze verdubbelen de koorpartijen, en misschien zou Bach, wanneer hij de eerste fuga-expositie aan zijn concertisten had toevertrouwd, hier zijn ripienisten hebben ingezet.

5) Opnieuw volgt - als in 3) - een tweevoudig **erhöhen**-statement van het koor.

6) Dan lijken achtereenvolgens tenor en bas een derde fugadoorvoering in te zetten, maar dat initiatief wordt onderbroken wanneer

7) de instrumentalisten beginnen de 45 maten van hun inleidende sinfonia te herhalen; koorpartijen worden daar ingebouwd, waarbij de zangers zich nu en dan bedienen van de echoakkoorden die tot nu toe voorbehouden bleven aan het orkest.

In aria (2) begeleidt het continuo een duet tussen de sopraan en één obligate

instrumentale stem. Bach lijkt daarvoor oorspronkelijk de rechterhand van het orgel te hebben beoogd, waarmee deze aria zou behoren tot de stukken waarmee hij in 1726 zijn toen zestienjarige zoon Wilhelm Friedemann als organist heeft willen lanceren. Hij heeft de partij in elk geval later aan de viool toegewezen en de voor een orgel wat merkwaardige stemvoering in het middendeel ('dubbelgrepen') wekt twijfel of het ooit anders geweest is. Bovendien liet hij Friedemann steeds in de Thomaskirche optreden, terwijl deze cantate in de Nicolaïkerk in première ging.

De aria bezingt de deemoed die met Christus wordt geassocieerd, en verwerpt de **Hoffart** (hoogmoed, hovaardij) door die met de duivel, Satan te identificeren. Terwijl de librettist aan beide houdingen drie regels wijdt, prevaleert bij Bach de deemoed: **Hoffart** beslaat in deze da-capoaria (A-B-A) slechts het 37 maten lang middendeel (B), dat wordt geflankeerd door twee maal 126 maten deemoed (A).

Het A-deel schetst de **Demut** met virtuoze versieringen door het soloinstrument en een lieflijk thema in vloeiende muzikale lijnen van de sopraan. Het valt op dat de instrumentale inleiding (**ritornel**) van 18 maten bij zijn terugkeer als tussenspel is uitgedijd tot maar liefst 34 maten.

Het middendeel (B) contrasteert maximaal: het dansante ritme wordt plotseling hoekig en tegendraads, de sopraan vervangt haar vloeiende lijnen door grillige sprongen, **Hoffart** klinkt op pralende lange noten en de obligate dubbelgrepen getuigen - zeker indien op viool gespeeld - van bravour. Het vriendelijke hoofdthema heeft zich nederig teruggetrokken in de continuobas, waar het de eenheid in de aria bewaakt, en de onuitroeibaarheid van de deemoed. Maar dan wordt de integrale, 126 maten lange deemoed-experience ongewijzigd herhaald: een volledig da-capo.

Helbig's tekst voor het centrale recitatief (3) is een onversneden moraliserende boetepreek, in krasse bewoordingen die de strekking van de evangelietekst ver overstijgen. De mens als **Kot** (= drek), **Staub, Asch' und Erde**: dat vond men ten tijde van Jeroen Bosch. 'Deze tekst moet worden aangepast' vond Schweitzer. Bach verstopt de banaliteit van de tekst in een prachtig, door strijkers begeleid, ritmisch recitatief voor de bas. Waarbij hij niet nalaat belangrijke woorden met ongebruikelijke, verhoogde of verlaagde intervallen te accentueren zodat het stuk door de vreemdste toonsoorten meandert (wie hoorde hier Wagner?). (**brüsten** = pochen, zich op de borst kloppen)

De tekst roept op tot een gebed waarin de bas voorgaat met zijn aria (4). Hij vormt daar een kwartet met hobo, viool en continuo. De viool opent met een vier maten lang thema dat vervolgens door de hobo wordt geïmiteerd en - bij zijn tweede inzet - door de bassolist; ook overigens is de aria sterk contrapuntisch: de vier kwartetspelers opereren zelfstandig en imiteren elkaar voortdurend, met thematische brokstukken die al in de eerste maten werden geëtaleerd. De eerste noten blijken het woord **beugen** te illustreren en bepalen daarmee de sfeer als vriendelijk en dankbaar. Maar er is ook veel incidentele