

discipelen zich om hem, met de quasi-strijdkreet *O Herr!* en het furieuze strijkersdecor dat tot hier steeds *forte* diende te klinken moet nu *piano* en de volgelingen verklaren hun eventuele dood te zullen accepteren.

Met een vierde en laatste, herhaalde vredesgroet heeft Christus het geweld definitief bezworen: er resteert slechts pastorale vrede waaraan nu ook de zojuist nog heftig strijdende strijkers deelnemen, zij aan zij met de blazers. Van dit stuk werd Schweitzer (1908) méér dan lyrisch: "Dit is geen aria maar een symphonisch klankschilderij. De Duitse Bach verbrijzelt de ketenen van de decadente Italiaanse schablonen."

Het verbaast niet dat Bach veertien jaar later dit tafereel vol dramatische contrasten bewerkte tot het - iets minder dramatisch geladen - GLORIA van zijn Lutherse Mis in A (BWV 234).

Dat het 'koor' hier slechts driestemmig is fungeert uiteraard als één van de bewijsplaatsen dat Bachs koor op gewone zondagen slechts uit vier personen bestond: de bas was niet meer beschikbaar gezien zijn solorol.

Na alle voorafgaande emoties eindigt (7) de cantate met een opmerkelijk eenvoudig (ouderwets) en rustgevend geharmoniseerd eerste couplet van Jakob Eberts lied *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* (1601); het schept een verstilte vrede, vergelijkbaar met het *O Herr, laß dein lieb Engelein* aan het slot van de Johannes-Passion.

© Eduard van Hengel

<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/67.html>

J. S. BACH: *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* (BWV 67)

Nadat Bach op Goede Vrijdag 8 april 1724 voor het eerst zijn Johannes-Passion heeft uitgevoerd, behelpt hij zich voor de drie Paasdagen met bewerkingen van reeds bestaande cantates uit zijn Weimarer en Köthener periode. Voor de zondag na Pasen ('beloken Pasen', zondag *Quasimodogeniti* 16 april) schrijft hij weer een gloednieuwe cantate, BWV 67, die zelfs door de gereserveerde Bacholoog Alfred Dürr beschouwd wordt als één van de *großartigsten und originellsten Kantaten*.

Deze rijke en compacte, slechts ongeveer een kwartier durende cantate is één van de weinige die al vroeg, voor de Tweede Wereldoorlog, een zekere populariteit genoot. Er zijn solo's voor alt, tenor en bas, niet voor een sopraan. In de instrumentale bezetting vallen, naast continuo, strijkers en twee hobo's d'amore, een traverso op en een *corno da tirarsi*. De traverso is alleen in historisch perspectief opmerkelijk: BWV 67 is de eerste cantate waarin Bach hem gebruikt; tien dagen eerder, in de eerste versie van de Johannes-Passion ontbrak hij nog. Bach gebruikt de traverso hier nog wat onwennig, feitelijk slechts als tutti-instrument.

Van een *corno da tirarsi*, naar analogie van de *tromba da tirarsi* te vertalen met schuif-hoorn, zijn geen exemplaren of afbeeldingen meer bekend. Bach schrijft hem slechts driemaal voor (BWV 46, 162 en 67, in de jaren 1723/24). Het instrument heeft waarschijnlijk een uitschuifbaar mondstuk of een schuifbare U-bocht gehad, zodat er niet alleen natuurtonen maar alle chromatische tonen op konden worden gespeeld, en is het experimentele stadium nooit ontgroeid. Recent zijn er 'hypothetische kopieën' van gebouwd. De kerk leest op deze zondag uit het evangelie van Johannes, hoofdstuk 20:19-31, het verhaal van de apostel Thomas die Christus' opstanding uit de doden (Pasen) niet ongezien wilde geloven en zo symbool werd voor alle twijfelende gelovigen. Geïnspireerd door deze 'ongelovige Thomas' schrijft de Thomaskantor een hecht gestructureerde, symmetrisch opgebouwde cantate over de thema's hoop, onzekerheid en twijfel betreffende het centrum van het christelijk geloof, Christus' verrijzenis, waarin de tegenstelling tussen geloof en ongeloof gaandeweg wordt gedramatiseerd.

Het libretto heeft, anders dan de meestal beschouwelijk-contemplatieve cantates, een opmerkelijk dramatische opbouw: de aan een brief van de apostel Paulus (2 Timotheus 2: 8) ontleende bezwering *Halt in Gedächtnis ...* (1) correspondeert nog niet met het gevoel van de tenor (2) en ook de alt blijft bang (3) maar dan verschijnt Christus zelf, de bas, temidden van zijn

twijfelende en belaagde groep volgelingen (6) en besluiten allen in koraal (7) met een verstild slotlied.

De onbekende tekstdichter begint in het ritmische en vitale openingskoor (1) een verbinding met Pasen, vorige week, te leggen via het motto *Halt in Gedächtnis Jesum Christ, der auferstanden ist von den Toten*. De twee tekstheften hebben eigen muzikale thema's die fugatisch met elkaar worden gecombineerd en veel woorduitbeelding bevatten.

Het eerste, koraalachtige thema klonk al vanaf maat 1 in de *cornio*; het begint met een opvallend lang aangehouden noot (*Halt!* = 'houd vast!') gevolgd door een martiaal gebroken drieklank die als een vermanend vingertje naar *Jesum Christ* wijst; het herinnert aan het *O Lamm Gottes unschuldig*. Het koor scandeert met losse kreten ook nog die andere betekenis van *Halt*: stop! Het tweede thema dat al direct in de hobo's klonk, verbeeldt *Auferstanden* met een opstijgende figuur en ten slotte de dood met een duikeling in de diepte.

Onderstaand schema maakt duidelijk dat de afwisseling en combinatie van instrumentale en vocale passages verloopt volgens een fraaie regelmatige, tweedelige architectuur. De instrumentale inleiding (*sinfonia*) klinkt driemaal, aan begin, eind en in het midden, waarvan de laatste twee keer met koorpartijen daarin ingebouwd; in de eerste herhaling hebben de twee hobo's d'amore en de strijkers van rol gewisseld.

Daartussenin wordt tweemaal een koorfuga opgezet die de twee thema's tegenover elkaar plaatst; de eerste keer met uitsluitend continuo-begeleiding (*a cappella*), de tweede maal met *colla parte* ondersteuning van instrumenten; daarbij zouden ripienisten ('tutti-zangers') de concertisten kunnen versterken.

maat	1	17	33	42	50	55	68	71	91	101	109	114	125
	←-----A-----→							←-----A'-----→					
orkest	sinfonia	begel.	continuo			sinfonia	begel.	colla parte	sinfonia				
koor	2 blokken homofoon		FUGA a cappella			koorinbouw		2 blokken homofoon		FUGA			koorinbouw
tekst/thema	1. Gedächtnis		SATB	A	S	B	SATB	SATB		S	B	T	SATB
	2. auferstanden			T	AT	SAT		SATB		AT	SAT	SAB	SATB

Begeleid door strijkers en hobo d'amore verwoordt de tenor (2) de discrepantie tussen het stellig weten van de opstanding (vlot loopje omhoog) en aarzeling of onwil om daar van ganser harte op te vertrouwen (een verschrikt, hortend, zoekend motiefje).

Een instrumentaal ritornel van zes maten omlijst en scheidt een A-deel van 10 maten en een veel langer (22 maten) B-gedeelte.

Het centrale drieluik (3) tot (5) volgt een doorlopende gedachtengang en is dus eigenlijk één geheel: een slechts door continuo begeleid (*secco*) recitatief waarin de alt herinnert aan het bekende Paaskoraal (Nikolaus Herman, 1560), dat in vierstemmige tutti-zetting is uitgedomineerd. De alt citeert (*Gift, Pestilenz*) een profetie van Hosea (13:14) die op Jezus werd toegepast: hij heeft mijn vijanden (dood, hel, satan) wel overwonnen maar mij intimideren ze nog steeds. *Todesgift* en *Pestilenz* worden met twee onwelluidende tritonussprongen (verminderde kwint, *diabolus in musica*) neergezet. Alle instrumenten verdubbelen koorpartijen in de vierstemmige paashymne (4) die door directe (*attacca*) overgangen is verbonden met de belendende recitatieven. Uiteindelijk spreekt de alt haar vertrouwen uit in de steun van Christus, als *Friedefürst*.

De driedelige "koor-aria" (6) vormt het meest theatrale deel van deze cantate, een opera-scène gelijk. Met een woeste *bataglia* (veldslagmuziek in snelle vierkwartsmaat, inclusief opschietende vuurpijlen, *tirata's*) schetsen de strijkers de pogromstemming in Jeruzalem na de kruisiging en opstanding van Christus.

Dan verplaatst de handeling zich. De drie houtblazers, in een wiegend-pastorale 3/4 maat met gepuncteerd ritme, suggereren de intieme ruimte waar de apostelen achter gesloten deuren bijeen zijn, twijfelend tussen vreugde en verslagenheid. Daar openbaart de verzezen Christus (de bas als *Vox Christi*) zich aan hen tot driemaal toe met de vredesgroet waarmee hij zich volgens het Johannes-evangelie na zijn opstanding ook drie keer aan zijn volgelingen kenbaar maakte: "*Friede sei mit euch*" (Johannes 20: 19, 21 en 26). De volgelingen, gerepresenteerd door het driestemmig koor (sopraan, alt, tenor), tonen daarop drie verschillende reacties.

Eerst betonen ze zich gesterkt in hun strijdvaardigheid, maar aarzelend: canonisch, de één na de ander. Hun muziek bevat nu dezelfde krijgsfiguren als die van hun vijand;

mijn pijltjes laten zien dat ze inderdaad terug-, de andere kant op vechten.

In hun tweede reactie kiezen ze, terwijl het geweld in de instrumentale buitenwereld voortduurt, voor de vrede van de lange noten.

Bij Christus' derde interventie scharen de

m.29

viool 1

sopraan

kämp