

nu eens niet tot taak heeft met uitbundige fanfares van Gods almacht te getuigen maar een opmerkelijk timide partij speelt. Bach vraagt hier nadrukkelijk een *tromba*, een natuurtrompet waarvan bekend is dat hij (anders dan de *tromba da tirarsi* uit (1)) grote moeite heeft met de chromatische - verhoogde en verlaagde - noten (Bes, Cis, Fis, Gis) die Bach hier van hem vraagt. Dat voedt de veronderstelling dat de trompet hier, met zijn ongetwijfeld enigszins vals en onstabiel klinkende tonen de taak heeft de **onvolmaaktheid** (*Unvollkommenheit*) en ontbrekende *Möglichkeit* te illustreren: een voorbeeld van Taruskins 'deliberate ugliness' (opzettelijke lelijkheid) waar ik o.m. in BWV 179 en BWV 178 nader op in ging. (Ook het in (4) gesignaleerde gebruik van lelijke akkoorden zou je hier toe kunnen rekenen.) Moderne, 'perfecte' uitvoeringen dragen dus niet bij aan de zeggingskracht van deze aria! Het valt trouwens op dat de trompet in twee intermezzo's (m.32-40, 52-60), wanneer de alt zwijgt, niet zijn inleidende muziek herhaalt maar zijn kans grijpt om, ongestoord door moeilijke noten, met min of meer vertrouwde roudades Gods roem te verkondigen.

Tekstschrijver Knauer voorzag als slotkoraal (6) een vers van Luthers *Dies sind die heil'gen zehn Gebot*. Bach heeft die suggestie al verwerkt in zijn openingskoor en herhaalt deze melodie niet in zijn slotkoraal, zoals hij het volgend jaar in zijn jaargang koraalcantates juist wel steeds zal gaan doen. Hij schrijft een kleurrijke vierstemmige zetting van de koraalmelodie *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (6) waarvan de woorden echter verloren zijn gegaan. Helaas werden er in Leipzig vele koralen op deze melodie gezongen. De Neue Bach Ausgabe kiest voor de tekst *Herr, durch den Glauben wohn in mir*, strofe 8 van het koraal *O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ* van David Denicke (1657). Een aantekening van Bachs zoon Johann Christoph Friedrich suggereert echter de tekst *Du stellst, mein Jesu etc.*, het achtste couplet van *Wenn einer alle Ding verstünd*, eveneens van Denicke, die de oude Bachausgabe (BGA) volgde. Je zou kunnen veronderstellen dat de aantekening van Bachs zoon (geb. 1732) berust op kennis uit de eerste hand. In dezelfde richting wijst de overweging welke woorden het best passen bij de opmerkelijke harmonisering aan het begin, die bij de melodisch identieke derde regel niet wordt herhaald.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/77.html>

J. S. Bach: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* (BWV 77)

Voor zondag 22 augustus 1723, de dertiende zondag na Trinitatis, componeert Bach, sinds een kleine drie maanden cantor aan de Leipziger Thomaskirche, zijn cantate 77, *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*. De titel van de cantate wordt - zoals gebruikelijk - gevormd door de eerste woorden van het openingskoor op de bekende tekst uit de evangelielezing voor deze zondag, Lucas 10, vers 27: "Gij zult de Here, uw God, liefhebben uit geheel uw hart en met geheel uw ziel en met geheel uw kracht en met geheel uw verstand, en uw naaste als uzelf.", het zogenoemde dubbelgebod: God liefhebben en je naaste.

BWV 77 is een tamelijk korte cantate die tussen het openingskoor en het slotkoraal slechts twee recitatief/aria-paren omvat, handelend respectievelijk over de liefde tot God en die tot de naaste.

Doordat we van deze cantate bij uitzondering de tekstbron kennen, een jaargang cantate-teksten uit 1720 van Johann Oswald Knauer (*1690) uit Gotha, kunnen we er een keer getuige van zijn hoe oneerbiedig en eigenzinnig Bach omspringt met de hem ter beschikking staande tekst: hij gebruikt slechts de tweede helft ervan, kiest een ander slotkoraal en wijzigt de tekst op allerlei punten, die ernaar tenderen de tekst theologisch te verdiepen: *Kraft* wordt *Geist* (2/7), het modern-hedonistische *Glück* wordt *Gebot* (3/3), *das Gute* wordt *was Gott saget* (5/4). Maar soms ook een gewenste extra versvoet opleveren (2/8 & 9) of eenvoudig de zeggingskracht vergroten (5/5).

Knauer:

(2) **Als wenn er das Gemüte
mit seiner Kraft entzünd,
Weil wir dann seiner Güte
erst recht versichert sind.**

Bach:

**Als wenn er das Gemüte
Durch seinen Geist entzündt,
Weil wir nur seiner Huld und Güte
Alsdenn erst recht versichert sind.**

(3) **Laß mich doch dieses Glück erkennen** **Laß mich doch dein Gebot erkennen**

(5) **Hab ich oftmals gleich den Willen,
doch das Gute zu erfüllen,
fehlet mir zur jederzeit.**

**Hab ich oftmals gleich den Willen,
Was Gott saget, zu erfüllen,
Fehlt mir's doch an Möglichkeit.**

BWV 77 mag dan een weinig uitgevoerde cantate zijn (opnames zijn alleen in de integrale reeksen te vinden), het openingskoor (1) is één van Bachs verbluffendste en spraakmakendste stukken: theologisch diepzinnig, compositorisch ingenieus en muzikaal overtuigend, zelfs voor wie geen weet heeft van de inhoud. Bach betreft bij de door het koor gezongen Lucas-tekst de parallelle tekst uit het Matteüs-evangelie (Matt.22:40) waar Jezus aan het 'dubbelgebod' toevoegt "Aan deze twee geboden hangt de ganse wet en de profeten". De "wet", dat zijn de oud-testamentische Tien Geboden ("Gij zult") en Bach introduceert deze notie tekstloos door middel van de melodie van het Lutherkoraal *Dies sind die heil'gen zehn Gebot*, waarvan de tekst bij alle toehoorders bekend kon worden verondersteld.

De vijf regels van deze koraalmelodie klinken als canon - de meest wet-matige muzikale figuur - tussen de hoogste stem, de trompet, en de laagste, de orkestbas (fagot, cello, contrabas, orgel); deze "canon van de wet" omsluit dus alles wat er verder gezongen wordt, God- en naastenliefde. De bas beantwoordt de trompet-inzetten niet alleen 2½ octaaf lager



maar vooral in twee maal zo lange noten, als *cantus firmus in augmentationem*, waardoor de trompet voldoende tijd heeft om na elke regel nog eens een regel te herhalen, veelal de eerste *Dies sind...* Zodoende zijn er - symbolisch precies - tien trompetinzetten, en bij zijn tiende inzet herhaalt de trompet nog eens de gehele koraalmelodie. De trompet die Bach hier voorschrijft is een *tromba da tirarsi*, een schuiftrompet; dat is dus géén trombone - waar immers twee evenwijdige buizen in elkaar schuiven - maar een trompet waarvan het verlengde mondstuk in de rechte buis van het middenstuk op en neer geschoven kan worden. Met deze instrumentale kwint-canon voegt Bach dus een niet in Knauers libretto voorziene, tweede betekenislaag aan het openingskoor toe.

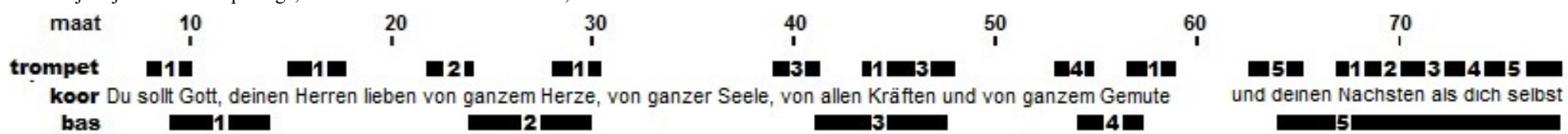
Want 'opgehangen' in deze instrumentale tien geboden vertolken de koorpartijen het nieuwe dubbelgebod dat ze terstond illustreren door elkaar telkens paarsgewijs te imiteren op voortdurend wisselende afstanden. De zangers worden begeleid door de hoge strijkers ('kinstrijkers'), waarschijnlijk *colla parte* verdubbeld door de hobo's. Hun gezamenlijke thematiek, al in



het orkestvoorspel aangekondigd, is afgeleid van de eerste regel van *Dies-sind-die-heil'gen-zehn-Gebot* maar dan achterstevoren ('in kreeftgang') en op zijn kop, de vijf herhaalde noten na i.p.v. voorafgaand aan het stijgend tetrachord. De vijf repeterende noten roepen het beeld op van in graniet gebeitelde geboden. En zoals Jezus het nieuwe gebod beschouwt als de vervulling van het oude, zo leidt Bach dus zijn melodie voor het nieuwe uit de oude af.

Omdat de orkestbas nu een *cantus-firmus* functie vervult, een stem is in een contrapuntische constructie, is hij niet meer beschikbaar voor zijn gebruikelijke, harmonieën funderende continuofunctie; deze rol wordt in de vijf intermezzo's, als de bas zwijgt, overgenomen door een *bassetchen*, een soort surrogaat-bas, gespeeld door de laagste kinstrijkers, de alt-violen.

Pas in zijn vijfde en laatste passage, de laatste elf maten van het stuk, articuleert het



koor de tekst van het tweede lid van het dubbelgebod (*und deinen Nächsten ...*), terwijl de trompet de koraalmelodie nog eens integraal herhaalt en de orkestbas slechts een lange orgelpunt op de lage g laat horen, het onwrikbaar fundament. In zijn secco, alleen door continuo begeleid recitatief (2) vertolkt de bas het eerste lid van het dubbelgebod, de liefde voor God. Opmerkelijk is de gang van de continuobas: in de eerste helft van de tekst spanning opbouwend met vier hele-toonsstappen omhoog, en vervolgens ontspannend in drie halve-toonsstappen omlaag.

De sopraan bezingt haar *Gottesliebe* in een aanminnig kwartet met de twee hobo's en continuo (3). De oprechte eenvoud van dit zonnige stuk contrasteert maximaal met de contrapuntische complexiteit van het voorafgaande openingskoor. De niet aflatende tert- en sextparallellen van de hobo's (1) en hun overgebonden lange noten (2) symboliseren uiteraard de innige verbondenheid met God.



In het tweede tekstgedeelte vallen de lange melisma's op die de woorden *entbrennen* en *ewig* onderstrepen. Het *da-capovo*voorschrift van de librettist negeert Bach: nadat de B-tekst tweemaal is verwerkt, zonder nieuw muzikaal materiaal, herhaalt hij slechts het inleidend instrumentaal ritornel. En versterkt daarmee de relatie tussen de twee componenten van het dubbelgebod.

In een biddende houding introduceert de tenor (4) de *Nächstenliebe*. Als symbool daarvoor geldt de barmhartige Samaritaan uit de parabel waarmee Jezus in de evangelielezing, Lucas 10:30-37, het dubbelgebod illustreert. Het tenorrecitatief krijgt meer allure door een strijkersbegeleiding. Dissonante ("verminderd-septiem-") akkoorden kleuren negatieve begrippen als *betrübe*, *Not* en *hasse*. Het *Freudenleben* leidt tot een arioso, ritmisch uit te voeren slot. (De haat jegens de *Eigenliebe* klinkt niet alleen ons wat anachronistisch in de oren maar is ook enigszins verbazend waar de hoofdtekst die *Eigenliebe* nu juist tot maat voor de naastenliefde verklaart.)

Terwijl in Bachs aria's de sopraan meestal de rol vervult van de ideale, lyrische en overtuigde gelovige heeft de alt meestal naast en tegenover haar een kwetsbaarder profiel, menselijker, twijfelend en angstig. Zo ook in aria (5) waar h/zij getuigt van 's mensen ontoereikendheid het liefdesgebod te vervullen.

In het trage ritme van de sarabande wordt de alt begeleid door een natuurtrompet die