

zinloos geweld. De belaagde tenor tracht zich met halsbrekende toeren overeind te houden en bedient zich nu en dan van dezelfde virtuoze 32sten die de viool tegen hem inzet: *verdoppeln*. Tot driemaal toe geeft een korte stilte in de storm de tenor gelegenheid tot bezinning in een kort accompagnato recitatief, *Adagio* in 4/4-maat, maar direct herneemt zich de storm; de tenor is letterlijk door woedende golven omgeven.

De adembenemende virtuositeit die van alle uitvoerenden wordt gevergd, zorgt ervoor dat de spanning die de musici zullen ervaren, "gaan wij dit redden?", wordt overgedragen op de toehoorder, als ware het de spanning aan boord van het wrakke scheepje op de woelige baren.

Qua vorm is de aria duidelijk van het da-capotype: de eerste twee regels (deel A) worden na het middendeel herhaald. Maar terwijl de eerste helft van het middendeel als recitatief wordt behandeld, gebruikt Bach voor het tweede deel van die tekst (*doch suchet die stürmende Flut*) alweer de muziek van A. Als het om theater gaat, negeert Bach vormvereisten.

De centrale tekst (Matteüs 8: 26) wordt in arioso (4) vertolkt door de bas, die hier als *Vox Christi* optreedt en in één adem de discipelen en de gelovigen aanspreekt. Ter ondersteuning van het duurzame gezag van de tekst kiest Bach een strenge vorm, een fugatisch spel tussen bas en continuo. Twaalf maal klinkt het *warum?*, éénmaal voor elke discipel. Aan het eind een harmonisch vraagteken, een 'halfslot'.

Voor aria (5) barst opnieuw de storm los, maar nu intervenueert God. Weer spelen de strijkers slechts continuomotieven; ze octaveren het rollende motief dat zich opstapelende golven (*aufgetürmtes Meer*) illustreert en waarvan de eerste viool telkens de echo laat horen.

Maar nu zijn er ook twee hobo's d'amore, ongetwijfeld dezelfde musici als de blokfluitisten uit deel (1). Hun in canon vertolkte thema begint met de gebiedende kwartsprong waarmee even later de bas zal pogen de storm te bezweren. Enkele malen lijkt de storm inderdaad gehoor te geven aan Gods bevel *Verstumme!* Maar weldra herneemt hij zich en na een wat beheerster middendeel (*damit mein auserwähltes Kind ...*) weer in volle kracht tijdens het da capo. Net daarvoor horen we van de bas een chromatisch lijntje omhoog, het lijdensmotief in omgekeerde richting: 'opdat mijn uitverkoren kind géén lijden overkomt'.

In het korte recitatief (6) betoont de alt, nog zo angstig in (1), zich nu gerustgesteld; wij worden verondersteld te weten dat de storm na het slotakkoord van (5) inderdaad is gaan liggen.

De christelijke gemeente deelt haar vertrouwen in Gods bescherming in het vierstemmig geharmoniseerde slotkoraal (7), het tweede couplet van Johann Francks beroemde lied *Jesu, meine Freude* (1653).

J. S. BACH: motet *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* (BWV Anh.159)

Pas sinds de publicatie van twee artikelen van Daniel Melamed (1988 en 1995) kan iedereen ervan overtuigd zijn dat dit motet echt door Johann Sebastian Bach is gecomponeerd. In de Bach Werke Verzeichnis (BWV) kwam het nooit verder dan de Anhang, "Werke zweifelhafter Echtheit", met de suggestie dat het geschreven zou zijn door Sebastians 'profunde Onkel', de organist in zijn geboorteplaats Eisenach, Johann Christoph Bach (1642-1703), een neef van Sebastians vader. Deze wordt beschouwd als de meest getalenteerde Bach vóór J.S., zodat hij dus wel de auteur móest zijn van een door een zekere Bach gecomponeerd motet, voor wie - met hele generaties Bachonderzoekers - niet kon geloven dat J.S. ooit jong, onervaren en leergierig was geweest en een motet had gecomponeerd dat weinig leek op de ons bekende latere motetten BWV 225-230, maar des te meer de stijl van zijn voorgangers vertoonde. Inmiddels wijzen de gebruikte papiersoort van het manuscript, het handschrift, de vermoedelijke overlevering maar ook de stijlkritiek in de richting van een in 1712 of 1713 te Weimar ontstane compositie van J.S.Bach.

De hoofdttekst *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* is een citaat uit het Oude Testament (Genesis 32: 27): op een breuklijn in zijn leven strijdt de aartsvader Jacob een nacht lang met een onbekende, in wie hij uiteindelijk een engel Gods herkent, die hij vervolgens dwingt hem te zegenen; de van oorsprong derhalve joodse tekst is gechristianiseerd door de toevoeging *mein Jesu*. Deze tekst kwalificeert dit motet - zoals diverse andere - als Trauermusik, bestemd voor een begrafenis of herdenkingsdienst; met dezelfde titeltekst schreef Bach later zijn cantate BWV 157, eveneens voor een herdenkingsdienst.

Afgezien van het waarschijnlijk later in Leipzig toegevoegde slotkoraal bestaat het motet uit twee direct in elkaar overgaande delen: een dubbelkoor (tweemaal vier stemmen) op de titeltekst, gevolgd door een koraalbewerking voor vier stemmen, c.q. twee koren unisono. Die tweeledige structuur deelt dit motet met latere, zoals *Fürchte dich nicht* (BWV 228) en dat andere, lang als niet authentiek beschouwde *Jauchzet dem Herren, alle Welt* (BWV Anh.160).

Een ouderwetse indruk maakt vooral het eerste deel (1): uitsluitend lange (halve en kwart-)noten in een 'verticale', akkoordische vorm: homofonie, zonder dat die akkoorden al gauw (zoals we bij Bach gewend zijn) door horizontale lijnen van afzonderlijke stemmen (polyfonie) met elkaar verbonden worden. Overigens creëert het bloksgewijze wisselspel tussen de beide koren onmiskenbaar spanning: aanvankelijk blokjes van vier maten, dan wat langer, vervolgens veel korter, en vanaf maat 56 vallen de koren elkaar in de rede, overlappen elkaar, om uiteindelijk gezamenlijk te eindigen met een fraaie afsluiting (kadens) die wordt ingeleid door drie hoge solonoten (f2 ges2 ges2) van de eerste sopraan op de aan de bijbeltekst toegevoegde uitroep *Mein Jesu*.

Direct start het tweede deel (2), waarin de sopranen van beide tot één geheel samengevoegde koren in lange noten (als cantus firmus) het derde couplet zingen van het koraal *Warum betrübst du dich, mein Herz* (Erasmus Alber, 1557); met deze tekst uit het kerkelijk liedboek sluit de christelijke gemeente zich aan bij Jacobs bede. Opmerkelijk is echter dat de drie begeleidende stemmen volharden in de tekst *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn*; ze doen dit strikt polyfoon, dat wil zeggen: elke stem heeft zijn volstrekt eigen en onafhankelijke melodische lijn. Aan die begeleidende stemmen liggen twee tekstillustrerende motiefjes ten grondslag die voortdurend terugkeren en in allerlei onderlinge verhoudingen optreden: voor het eerste zinsdeel vijf nootjes die zich angstig aan elkaar vastklampen (*lasse dich nicht*), voor het tweede (*segnest*) een dalend, zegenend gebaar.

De polyfonie wijkt alleen gedurende twee maten (104/5) om de smeekbede van de sopraan *Du väterliches Herz!* te bekrachtigen met de uitroep *Mein Jesu*. In de voorlaatste maten klinkt het *segne*-motief aaneengeschakeld vijfmaal, van hoog naar laag.

Een dergelijk complex muziekstuk zal men in de nalatenschap van de 'profunde Onkel' vergeefs zoeken.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/Anh-159.html>

J. S. BACH: *Jesus schläft, was soll ich hoffen* (BWV 81)

Bach schreef zijn cantate 81 voor de vierde zondag na Epifanie (Driekoningen), 30 januari 1724, dus in het eerste jaar na zijn aantreden als Thomaskantor in Leipzig. De cantate volgt, meer dan enige andere cantate, nogal nauwgezet de voor deze zondag voorgeschreven evangelielezing, Matteüs 8: 23-27, die verslag doet van een gebeurtenis waarover ook de andere 'synoptische' evangelisten Marcus en Lucas berichten: Jezus vaart met zijn volgelingen in een boot over het meer van Galilea als er een storm opsteekt. Maar terwijl Jezus rustig doorslaapt, worden de discipelen bang, ze wekken Jezus, die met een enkel woord de storm weet te bedaren en vervolgens zijn discipelen vermaant met de woorden die in de cantate centraal staan (4) 'Waarom zijn jullie zo bang, kleingelovigen?'

Bachs onbekende tekstdichter kan het verslag van de wederwaardigheden op het meer van Galilea omvormen tot een actuele preek door de ervaringen van de discipelen metaforisch te betrekken op de hedendaagse gelovigen. Dat gebeurt in drie fasen, met de drie aria's:

- (1) Jezus slaapt / de gelovige ervaart zijn afwezigheid en vreest;
- (3) het stormt / de gelovige wordt door de duivel, het kwaad en de zonde belaagd;
- (5) Jezus maant de storm te luwen / hij komt de christen te hulp.

Hoewel Bach zich in twee stormaria's een kundig operacomponist betoont en lijkt te spotten met de instructie (bij zijn aantreden) om 'geen theatrale muziek te schrijven', wordt de cantate niet echt dramatisch: Bach moet het drama immers vangen in drie

aria's, en die hebben, ieder voor zich, van nature een nogal statisch karakter: een aria eindigt zoals ze begonnen is (da capo!) en de barokke esthetiek schrijft een 'eenheid van affect' voor. Hij moet gebeurtenissen dus reduceren tot een reeks achtereenvolgende gemoedstoestanden of situatieschilderingen: Jezus slaapt maar wordt niet wakker, de storm komt niet op noch gaat hij liggen, en Jezus' bedarende gebaar blijft zonder hoorbaar gevolg

De cantate heeft een symmetrische structuur: de centrale tekst (4) wordt geflankeerd door twee stormachtige aria's, twee recitatieven, een slotkoraal en een openingsaria. In de eerste drie delen slaapt Jezus, in de laatste is hij actief. Er is geen openingskoor en geen solorol voor de sopraan.

In aria (1) zorgen laag spelende strijkers, de hen octaverende twee blokfluiten en rustgevende toonherhalingen van het continuo voor de sound van het slaapliedje; denk aan het *Schlafe, mein Liebster* uit het Weihnachts-Oratorium. Ook de lange lage noten van de alt dragen daaraan bij. Maar dit is geen onschuldig slaaplied, doch tegelijk een klaaglied: de hulpeloze alt, veelal verpersoonlijking van de zondige, lijdende en klagende mens, vreest, in afwezigheid van Jezus, haar dood. Snijdende dissonanten, verminderde intervallen, Seufzermotieven en scherpe harmonieën verbeelden haar angst. Nu en dan stort zich het continuo over bijna twee octaven in de diepe *Abgrund* van de dood. Bij de gedachte aan haar dood resten de vereenzaamde alt slechts blokfluiten ter begeleiding. Haar laatste woorden, *Was soll ich hoffen*, vallen nooit - zoals het een ordentelijke aria betaamt - in een harmonische afsluiting (cadens) maar blijven onbeantwoord in de lucht hangen.

De tenor doorbreekt in zijn secco recitatief (2) de stilte voor de storm en de berusting van de alt met een dringende smeekbede tot God, bijbels gefundeerd met citaten uit Psalm 10 (*Warum verbirgst du dich*) en een verwijzing naar de ster die nog onlangs (Driekoningen) de wijzen de weg wees. Het beroep op Gods *Augen* refereert uiteraard aan de slapende Jezus. De tenorpartij heeft beeldende wendingen: een enorme sprong (een 'none') omhoog op *ferne*, een droeve omlaag op *kläglich*, en een laddertje (*Leiter*) omlaag op *leite mich*.

Het continuo ondersteunt zijn appèl met de meest buitennissige wendingen en dissonante harmonieën: een reeks schrille (verminderde-septiem)akkoorden op *Not* (2x), *kläglich Ende* en *Gefahr* (maar ook op *deiner!*). De cello speelt onder de woorden *mir ein kläglich Ende* de noten die - als je ze een terts omhoog zou transponeren - de naam B-A-C-H spellen, een wending waarmee Bach zijn persoonlijke betrokkenheid (*mir*) pleegt te tonen, en onder de zin *leite mich durch deiner Augen Licht, weil dieser Weg* speelt hij een in halve tonen (chromatisch) stijgende lijn, een omkering van de bekende, dalende lamento-reeks, die meestal "zonde" betekent en hier dus de te vermijden route (*Weg*) in beeld brengt.

Het natuurgeweld breekt los in de tumultueuze tenoraria (3). Stampende zestienden van de lage strijkers suggereren beukende golven, in de flitsende eerste vioolpartij hoor je opkruivende en overslaande schuimkoppen. Er is geen melodie te bekennen: