

J. S. BACH: *Warum betrübst du dich, mein Herz?* (BWV 138)

Bach schreef zijn Cantate 138 voor 5 september 1723, de vijftiende zondag na Trinitatis, dus toen hij net drie maanden in Leipzig werkte. De evangelietekst voor deze zondag is Matteüs 6: 24-34, een gedeelte uit de Bergrede, waarin Jezus gelovigen maant onbezorgd te leven en zich, zoals de vogels, geen zorgen te maken om de dingen van alledag, maar te vertrouwen op Gods voorzienigheid.

De cantate is opmerkelijk omdat we Bach hier, in zijn eerste jaar te Leipzig, zien experimenteren met de mogelijkheden om teksten en melodieën van koralen, de bekende liederen uit de gezangbundels, te verwerken in cantates. In zijn tweede ambtsjaar zou hij een begin maken met een hele jaargang van cantates die, volgens een vast procédé, op koralen zijn gebaseerd. Cantates naar het innovatieve model van BWV 138 treffen we daarin echter niet meer aan.

Voor het eerst dus hoorden Bachs kerkgangers een cantate die niet met een bijbeltekst begint maar met *Warum betrübst du dich, mein Herz*, de beginregel van een oud-luthers koraal, ontstaan in 1561 en lang toegeschreven aan Hans Sachs (1494-1576), de Nürnberger schoenlapper, zanger en dichter van duizenden liederen, die legendarisch zou worden als één van de *Meistersinger*, en reeds in 1523 Luther verwelkomde als 'Die wittenbergisch Nachtigall, Die man jetzt höret überall'. Tegenwoordig wordt Luthers leerling Erasmus Alber (1498-1553) als de auteur beschouwd.

Het koraal, in het liedboek behorend tot de categorie 'Vorsorge Gottes, auch wider die Haus- und BauchSorge', behoort tot de voor de 15e zondag na Trinitatis aanbevolen liederen, omdat het evenals de evangelietekst de aandacht van het aardse naar het hogere wil richten.

Bach gebruikt van dit koraal slechts de eerste drie (van de veertien) coupletten, voor de delen 1, 3 en 6 van de cantate. Waarschijnlijk heeft de specifieke tekst van het eerste couplet hem geïnspireerd tot zijn ongebruikelijke vormgeving van de eerste drie cantatedelen: de eerste koraalregels, *Warum betrübst du dich etc.*, stellen een vraag die men als louter retorisch kan opvatten, maar waarvan Bach de existentiële betekenis onderstreept door de invoeging van recitatieven voor alt, bas en sopraan die als woordvoerders van de individuele gelovige beurtelings hun ellendige situatie beklagen. De daarop volgende koraalregels, waarin de stem van Jezus en van de kerk spreekt, roepen hen daarentegen op tot onbezorgd godsvertrouwen. De afwisseling van recitatief en koraal dramatiseert de tegenstellingen vrees/hoop, bezorgd/troost, die gegeven zijn met de koraalregels 1-3 tegenover 4 en 5; deze afwisseling suggereert dat we de cantatedelen 1-3 als één geheel moeten beschouwen, zoals in bijgaand schema.

De muzikale vormgeving van het 'openingskoraal + recitatief' (1) is ingenieus. De eerste drie koraalregels worden telkens als volgt behandeld:

- strijkers roepen het affect *betrübt* op, elkaar imiterend met een vrij, niet op het koraal gebaseerd motief vol dalende lijnen, schrijnende chromatiek en klaaglijke

Seufzer (gebonden dalende secundestappen);

- enkele maten later speelt de eerste hobo d'amore de statige, zelfbewuste melodie van de volgende koraalregel, die door de tweede hobo wordt geharmoniseerd met een dalende reeks halve-toonsstappen, de bekende lamento-bas die altijd lijden en droefenis begeleidt;

- vervolgens introduceert de tenor de tekst van de komende koraalregel, op de viool-melodie;

- en tenslotte zingt het vierstemmige koor de koraalregel in een eenvoudige, strakke harmonisering, waarbij de bas zich bedient van de lamento-noten van de tweede hobo.

Aldus volgen de tweede en derde koraalregel, waarna de alt interrumpeert over haar *schwere Sorgen* met een recitatief dat de strijkers begeleiden en de oboi d'amore van tussenspelen voorzien.

Het koor ten slotte bezweert de alt op God te vertrouwen met de laatste twee koraalregels, eenvoudig vierstemmig geharmoniseerd; hobo's en strijkers gaan *colla voce* (de vocale partijen verdubbeld), alleen de eerste viool speelt een prachtige vijfde stem.

Dan volgt, slechts door continuo begeleid (*secco*) een dramatisch recitatief (2) van de bas, die zich met omstandig zelfbeklag aansluit bij de alt; hem worden in plaats van wijn slechts bittere tranen geschonken. *schenkt* wordt plastisch uitgebeeld met een dalende toonreeks, en maar liefst vijf keer klinkt de schrille verminderde kwint/overmatige kwart (*diabolus in musica*), resp. op de woorden *Leiden, Zorn, Vorrat, Tränen en Seufzer*. Het woord *Freuden* daarentegen, dat meestal met uitvoerige melisma's wordt gevierd, kan hier aan de bas geen glimlach ontlokken. (Met het woord *attacca* wil Bach dat (3) hierop zonder pauze volgt; sommige uitgaven en uitvoerenden beschouwen daarom (2) en (3) als één geheel, waardoor de cantate slechts zes delen lijkt te hebben.)

In (3) zingt het koor de eerste drie vertrouwenwekkende koraalregels eenvoudig geharmoniseerd, met korte tussenspelen van de twee oboi d'amore, maar dan interenieert de ongelovige sopraan (*Ach, wie?*) in een door strijkers begeleid recitatief, op een prachtige, aan Psalm 147:9 refererende tekst, die toch ook enigszins

DEEL	Koraal		
NR.1	regel 1	affekt melodie tekst vierstemmig	violen hobo 1 tenor KOOR
	idem regel 2	affekt melodie tekst vierstemmig	violen hobo 1 tenor KOOR
	idem regel 3	affekt melodie tekst vierstemmig	violen hobo 1 tenor KOOR
	recitatief		alt
	regel 4 & 5	vierstemmig	KOOR
NR.2	recitatief		bas
NR.3	regel 1 - 3	vierstemmig	KOOR
	recitatief		sopraan
	regel 4 & 5	vierstemmig	KOOR
	recitatief		alt
	regel 4 & 5	vierstemmig	KOOR

aan Calimero herinnert. Het koor dient haar van repliek met de laatste twee koraalregels, die nu echter op motet-achtige wijze door de onderstemmen (tenor, bas, alt) worden begeleid met (voor-) imitaties van de koraalmelodie: Bach poogt het gezag van de woorden muzikaal te versterken door een beroep te doen op de eerbiedwaardige antieke polyfonie. Maar ook de alt is nog niet overtuigd; z/hij beklaagt haar *Verlassenheit* in een *secco*, door alle instrumenten behalve het continuo verlaten recitatief, dat door het koor wordt beantwoord met een herhaling van de laatste twee koraalregels. Bachs (onbekende) tekstdichter heeft ter wille van het dialoogkarakter de oorspronkelijke koraaltekst

'**Mein** Vater und **mein** Herre Gott, der **mir** beisteht in aller Not' gewijzigd in

'**Dein** Vater und **dein** Herre Gott, der **dir** beisteht in aller Not".

Terwijl je nu eindelijk een aria zou verwachten, volgt eerst nog een *secco* recitatief (4) van de tenor, die in het voorafgaande als klager ontbrak omdat hij als aanvoerder van de koraalzangers fungeerde. Hier markeert hij de inhoudelijke wending in de cantate: de *Trost* is aanvaard, de *Sorgen* zijn opgeborgen en zelfs *Freuden* kan weer met een vrolijke riedel worden verluchtigd. De toonsoort, die tot nu toe b-klein was, is veranderd in G-groot. Met een dubbele punt lanceert de tenor de bas in zijn aria (5), *Auf Gott steht meine Zuversicht*. (Bach noteert ook bij deze overgang *attacca*, een pauzenloze aansluiting, daarmee een vierdeling in de cantate suggererend.)

De enige, maar dan ook lange aria (5) in deze cantate is voor de bas, die zich inmiddels van Gods duurzame toewijding verzekerd weet; strijkers en continuo begeleiden hem, in het ritme van een menuet. Het vocale en instrumentale thema bestaat uit drie delen: gedragen lange noten die rust en betrouwbaarheid moeten uitstralen, gevolgd door een kort, stuijterend vreugdemotiefje, dat regelmatig de rustige continuo-noten zal onderbreken, en afgerond met een lange coloratuur waarop meestal *walten* en *Freude* wordt gezongen. Aan voorbijgaande *Sorge* en *Armut* worden slechts 17 van de 165 maten besteed.

Ruim vijftien jaar later zou Bach deze aria zorgvuldig bewerken tot het GRATIAS van zijn Mis in G (BWV 236).

Op de valreep sluit ook de alt zich, met een zeer kort (vijf maten) recitatief (6), bij de bas aan. De cantate wordt besloten (7) met het derde - en dus niet het laatste - couplet van het inmiddels vertrouwde *Warum-betrübst-du-dich*-koraal. De vijf enigszins polyfoon geharmoniseerde regels van het koor zijn ingebed in een concertante orkestpartij, die zich geheel onafhankelijk lijkt af te spelen, schijnbaar onberoerd door het onregelmatig invallende koor. In een dansante 6/8-maat, boven een strak doorlopend continuo, spelen de eerste violen spectaculaire figuraties die alle zorgen wegwiiven.