

In het slotkoraal **(5)**, op tekst van Luthers derde couplet, ondersteunen de drie blazers en de eerste viool de sopraan in de koraalmelodie. De vele wissel- en doorgangnoten (achtsten) in de onderstemmen zijn karakteristiek voor Bachs latere koraalharmoniseringsen; door de korte, voorbijgaande schrille dissonanten verlevendigen ze het geheel.

Eduard van Hengel
www.xs4all.nl/~eduardvh/BWV/14.html

J. S. Bach: *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* (BWV 14)

Nadat Bach gedurende zijn eerste ambtsjaar in Leipzig vrijwel wekelijks een nieuwe cantate had gecomponeerd, gebruikmakend van ouder werk uit Weimar, stelde hij zich voor zijn tweede cantatejaargang een ambitieuzer doel: voor elke zon- en feestdag van het kerkelijk jaar een cantate te componeren op basis van tekst en muziek van een der bekende kerkliederen (*koralen*). Om verschillende redenen kon hij dit projekt niet in het jaar 1724/25 voltooien, met als gevolg dat hij in later jaren zo nu en dan nog eens een koraalcantate ten behoeve van deze jaargang componeerde. BWV 14, *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*, is zo'n latere toevoeging; om precies te zijn: de laatste, gecomponeerd in 1735. De reden waarom Bach niet direct in 1725 een cantate voor deze zondag componeerde ligt voor de hand: de cantate is bestemd voor de vierde zondag na Epifanie (Driekoningen) en die zondag was er, wegens een vroege Paasdatum, niet in 1725. Door een reeks, toevallig goed traceerbare, incidentele omstandigheden kwam deze aanvulling van zijn cantatejaargang niet tot stand in de eerste zes keren na 1725 dat er wel een vierde zondag na Epifanie was. Pas op 30 januari 1735 lukt het Bach deze lacune te vullen en hij schrijft - alsof het hem zelf verbaast - onder zijn gebruikelijke slotformule *Fine S(oli) D(eo) G(loria) "1735"*. Het is waarschijnlijk ook Bachs laatst gecomponeerde, reguliere kerkcantate; er volgen nog slechts, wellicht in opdracht gecomponeerde, cantates voor speciale gelegenheden. Bach is in 1735 namelijk al lang geen regelmatig cantatecomponist meer, en de contrapuntische complexiteit van het openingskoor van BWV 14 verraadt waar hij in zijn gedachten wel mee bezig is: de tamelijk academische experimenten om stemmen in fuga's en canons, in vergroting en tegenbeweging, gespiegeld en in kreeftegang met elkaar te verbinden, die uiteindelijk o.m. zouden leiden tot de KUNST DER FUGE in de jaren '40.

De cantatetitel en eerste regel is die van een kerklied dat Martin Luther in 1524 schreef op basis van de oud-testamentische psalm 124. Dit koraal behoort tot de, voor de vierde zondag na Epifanie voorgeschreven liederen. Zoals in koraalcantates gebruikelijk vormen het eerste en laatste couplet de tekst voor een openingskoor en een slotkoraal; de tussenliggende coupletten placht Bachs tekstdichter in 1724/25 te herdichten tot recitatieven en aria's. Luthers koraal heeft in dit geval slechts drie coupletten waarvan het tweede is gebruikt voor het centrale recitatief **(3)**; de belendende aria's verwijzen niet naar het koraal maar slechts lichtelijk naar de evangelielezing (Mattheus 8: 23-27, Christus bezweert een storm op zee) en de oorspronkelijke psalm. Thema van lied en cantate: zonder Gods hulp en bescherming redt de mens het niet tegenover vijanden en bedreigingen.

Pièce de resistance van deze cantate is het al genoemde openingskoor **(1)**. Nu niet meer de vertrouwde concertante koraalfantasie, met onafhankelijke partijen voor blazers en strijkers, en de koraalmelodie in lange noten door de sopraan, maar een - qua vorm heel antiek - koraalmotet. 'Motet' betekent

verschillende dingen tegelijk:

- er zijn slechts vocale partijen; voorzover er instrumenten meespelen double-
ren deze de koorpartijen;
- het is polyfone muziek: alle stemmen zijn gelijkwaardig, ze imiteren elkaar
meestal met dezelfde muzikale motieven;
- elke tekstzin wordt op een eigen, daarbij passende muziek gezet;
- maar dat leidt dus tot muzikale verbrokkeling: wie een motet van zeven regels
heeft gehoord, heeft zeven afzonderlijke muziekjes beluisterd en niet één stuk;
dat was één van de redenen dat deze uit de Renaissance daterende vorm in
Bachs tijd als ouderwets werd beschouwd. Maar Bach deed diverse geslaagde
pogingen de vorm te redden.

In het openingskoor van BWV 14 maakt hij het buitengewoon spannend (en
ook moeilijk te d

oorgronden) op de volgende manier.

Luthers koraal heeft zeven regels (waarvan de derde en vierde de melodie van
1 en 2 herhalen) en dus heeft het lange openingskoor (217 maten louter koor-
muziek!) zeven duidelijk te onderscheiden gedeelten / perioden. Elk van deze
zeven delen heeft de volgende opbouw.

De melodie van de betreffende koraalregel varieert Bach tot een vocaal thema,
waarop de tekstregel wordt gezongen maar waarin de koraalmelodie nog
slechts herkenbaar is. De eerste stem introduceert dit thema, en even later
(meestal één of twee maten) riposteert een tweede stem door ditzelfde thema
"in de omkering" (gespiegeld) te zingen: elke sprong omhoog gaat omlaag,
elke stijging wordt een daling. (Zie het voorbeeld van de eerste regel.) Als dit
duet van *rectus* en *inversus* even bezig is volgen de twee andere stemmen met
net zo'n spiegel-combinatie. Strijkers ondersteunen deze vocale kwartetten.
Pas in het vervolg van dit polyfone spel (en soms na nog extra thema-inzetten)
verschijnt de echte koraalmelodie in lange noten, waarvoor nu echter de so-
praan niet meer beschikbaar is, door de twee hobo's en de hoorn c.q. trompet
in unisono: telkens gedurende precies acht maten vertolken ze de koraalmelo-
die, tekstloos. Met nog een enkele thema-inzet wordt een periode afgerond,
waarna voor de volgende koraalregel met een daarvan afgeleid thema twee
nieuwe spiegel fuga's worden opgezet. Tijdens de lang aangehouden slotnoot
van de zevende en laatste koraalregel ontwikkelt zich nog een nieuw motet op
een vereenvoudigde versie van de koraalmelodie (alleen in *rectus* ligging),
waaraan de twee hobo's als een vijfde stem deelnemen. De continuobas speelt
onder dit alles een zelfstandige partij, die slechts gedeeltelijk samenvalt met de
koorbas.

In deze moeilijk toegankelijke, cerebrale constructie zijn het de moderne, vaak
wringende en knarsende harmonieën die de benauwende, grimmige sfeer
tekenen van het van alle zijden belaagde oud-testamentische volk Israel dat er
zonder Gods hulp niet meer geweest zou zijn.

Het ligt voor de hand in deze droge en intellectuele compositie een voorproefje
te zien van Bachs polyfone experimenten (Kunst der Fuge, Musicalisches
Opfer e.d.) in de veertiger jaren. Het stuk wijst dus qua vorm (motet) ver terug,

qua inhoud vooruit; het "*dürfte wohl zu den schwierigsten Vokalkompositionen
Bachs zählen*", aldus Albert Schweitzer. Het schema brengt de structuur in
beeld (*inversus* is onderstreept).

In sopraanaria (**2**) ontbreken de twee hobo's maar de hiervoor reeds genoem-
de koperblazer speelt er een virtuoze, solistische hoofdrol; zijn instrument werd
door Bach aanvankelijk als *tromba* (trompet) aangeduid, maar later als *corno
da caccia* (jachthoorn). Zijn signalen, die later door strijkers en de vocale solist
worden overgenomen, tekenen een individu dat zijn hakken in het zand zet, om
zijn vijand te *widerstehen*, door twee syncopes verbeeld. Met zijn lichtere,
optimistische toon, het enige stuk in een majeur toonsoort, vormt de aria een
scherpe tegenstelling met het sombere openingskoor. Aria's waarin een koper-
blazer soleert hebben meestal een martiaal, strijdustig of triomfantelijk karak-
ter en daarbij ontmoeten we (dus) meestal de krachtige, mannelijke bas als
vocale solist; door hier de sopraan, meestal spreekbuis van de menselijke
Seele, te casten illustreert Bach de ambivalentie in de tekst: krachtige goddelij-
ke steun (trompet) en menselijke kwetsbaarheid.

Het middendeel, met de tekst *Stünd uns nicht die Höchste bei etc.* is uiteraard
contrasterend. De tekst wordt viermaal doorgenomen. Waar de goddelijke hulp
wordt belicht doet de trompet nog even mee, mineur harmonieën kleuren het
begrip *Tyrannei*, op de woorden *bis an das Leben* gaat een vioolsolo in canon
met de sopraan, en ten slotte klinkt de tekst nog twee keer in 16 slechts door
continuo begeleide maten voordat de begintekst in een gewijzigd da-capo
wordt hernomen.

Het centrum van de cantate vormt recitatief (**3**) waarin de tenor zijn vertrouwde
rol van berichtgever/evangelist speelt. De tekst sluit nauw aan bij Luthers
tweede couplet. De begeleiding komt slechts van het continuo maar dat doet
alle moeite om met snelle 32-sten loopjes, op en neer, begrippen als *Rachgier*,
Wuth, *Fluth* en *überschwemmet* te schetsen die ons, zonder Gods hulp zou-
den hebben verslonden.

Met de tweede aria (**4**) is alle ambivalentie verdwenen: in een Vivace tempo
getuigt de bas van zijn vertrouwen op Gods hulp & bescherming. De twee
elkaar imiterende hobo's vlechten een triosonate met het continuo waarin de
bas binnenkomt met een eigen, niet door de hobo's gespeeld, zelfverzekerd
thema op de woorden *Gott, bei dir*. De tweede hobo speelt systematisch een
toontje of vier lager dan de eerste; de volgorde van hun entrées wisselt welis-
waar wanneer ze hun ritornel herhalen, maar pas in de afsluitende cadens
verheft de tweede hobo zich ineens triomfantelijk hoog boven de eerste. In het
middendeel, bij het beuken van de *wilde Wellen* ontstaat enige dramatiek: bij
de eerste doorgang maken de hobo's golvende bewegingen boven de, "macht"
symboliserende, oktaafsprongen van de bas, bij de tweede zijn er ook rollers in
het continuo en verenigen de hobo's zich thematisch voor het eerst met de
bas. Dan keert, zoals in de eerste aria, het A-gedeelte in gewijzigde vorm weer
terug.