

Ook de laatste aria (8) heeft een bovennormale instrumentale bezetting. In het parodiemodel (eveneens uit BWV 249) moest de sopraan zich tevreden stellen met één solo-instrument (toen hobo d'amore; hier: viool) en continuo, hier klinken bovendien twee hobo's d'amore (: de één terts lager gestemde hobo's, met peervormige beker en ronder geluid) die echter slechts een harmonievullende rol spelen. Ze blazen akkoorden op de 2e en 3e tel van de maat en behoren dus feitelijk tot de continuo-groep. Hun volhardende (oem)-pa-pa begeleiding herinnert Whittaker aan de Deutsche *Ländler* op boerenbruiloften. Bach loopt ermee vooruit op de rol die blazers in de klassieke orkestmuziek zullen krijgen. Het ritornellothema dat door de sopraan wordt overgenomen bestaat uit twee motiefjes: eerst omhoog, dan omlaag, enerzijds/anderzijds; in het parodiemodel dekte dat de woorden *Ich lasse dich nicht, ich schliesse dich ein*, hier *Vergnügen und Lust* tegenover *Gedeihen und Heil*. Het overheersend ritme is dat van een luchtige siciliano, een gepunteerde 6/8-maat met pastorale connotaties (*Hirtensmusik* in het Weihnachtsoratorium) die hier niet beoogd lijken; in het middendeel ontbreekt dit ritme. Na het middendeel volgt een verkorte herhaling van het begin.

Ten slotte wendt de bas (9) zich tot de bruidegom in een - alweer - ongewoon rijk geïnstrumenteerd (zevenstemmig) accompagnato-recitatief; de drie strijkersgroepen begeleiden met korte akkoorden, de twee hobo's met lange liggende noten. Bach lijkt hier een argument te leveren ten gunste van het "*Doppelaccompagnement*", de nog nooit beslechte controverse over de uitvoeringspraktijk van kerkmuziek in de barok: moet de heersende gewoonte dat in kerkmuziek alleen het orgel mag klinken niet vervangen worden door liggende akkoorden van het orgel plus de ritmische functie van het clavecimbel, met zijn felle *attaque* maar snel wegstervende tonen?

De cantate wordt besloten (10) met een vers van Georg Neumarks koraal *Wer nur den lieben Gott läßt walten*. Daarvan is ons alleen de vierstemmige harmonisering overgeleverd (waaraan ik boven refereerde), maar men is het er wel over eens dat het zevende en laatste couplet hier op zijn plaats is. De meeste uitgaven drukken daarvan een tekst af die begint met *So wandelt froh auf Gottes Wegen* maar dat is een ten tijde van Bach nog niet bestaande nieuwere berijming. Destijds luidde de tekst *Sing, bet und geh auf Gottes Wegen etc* zoals Bach die gebruikt aan het slot van cantate 93.

Ook de instrumentale bezetting is niet overgeleverd; zoals gebruikelijk zullen strijkers en houtblazers de stemmen hebben versterkt, en ook tenminste één trompet zal hebben meegespeeld.

© Eduard van Hengel

<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/197.html>

J. S. BACH: *Gott ist unsre Zuversicht* (BWV 197)

BWV 197, *Gott ist unsre Zuversicht*, is één van de drie ons van Bach overgeleverde huwelijkskantates, "*in diebus nuptiarum*"; BWV 196 (Mühlhausen, 1707/8) en BWV 195 (Leipzig, 1748) zijn de andere. Huwelijkskantates zijn als kerkelijke cantates duidelijk te onderscheiden van de veel frivoler, wereldse bruiloftskantates (zoals BWV 202 en 210); ze werden uitgevoerd als onderdeel van een kerkelijke huwelijksdienst (*Brautmesse*) voor welgestelden die zich een dergelijke kostbare productie konden veroorloven. Voor de cantor, de musici en leerlingen van de Thomasschule die het koor vormden, waren uitvoeringen van gelegenheidscomposities voor huwelijken en begrafenisdiensten een belangrijke inkomstenbron. Minder gefortuneerden konden ook een 'halve' huwelijksdienst bestellen, waarin (door Bachs tweede koor) slechts een motet werd gezongen. Bach moet in zijn Leipziger jaren zo'n 30 huwelijkskantates hebben uitgevoerd, die in hun teksten vaak refereerden aan speciale eigenschappen van de toekomstige echtelieden, zich daardoor niet voor heruitvoering leenden en wellicht om die reden zijn verloren gegaan. De tekst van de, uit de jaren 1736/7 daterende BWV 197 is dusdanig algemeen dat totnu toe niemand er in slaagde het bruidspaar te identificeren. Wel is duidelijk dat het een huwelijk van rijke en prominente personen moet zijn geweest want de cantate is buitengewoon royaal opgezet: in twee helften (vóór en na de huwelijksluiting) met tien delen, voor koor, drie vocale solisten en het uitgebreidste instrumentaal ensemble dat Bach op de been kon brengen: drie trompetten en pauken, twee hobo's (d'amore), strijkers en een continuo-groep met een obligate (solo-)rol voor de fagot. Er is géén continuo-aria, alle aria's hebben meerdere begeleidende instrumenten en er zijn twee accompagnato recitatieven. Thema van de cantate: God is een getrouw leidsman op het levenspad.

Het openingskoor (1) begint met (maat 1 - 24) een uitbundige instrumentale *sinfonia* van tweemaal twaalf maten; stralende fanfares van trompetten en pauken trekken de aandacht, maar de strijkers spelen een opwaarts schuifelend motief dat straks het begrip *Führung* (leiden) blijkt te illustreren. Vrijwel onopgemerkt spelen de twee hobo's in de eerste maten vier lange noten die het koor zal citeren op de tekst *vertraue seinen (Händen)*.

Met een fugatisch gedeelte (m. 25 - 57) op de eerste twee tekstregels introduceert het koor een nieuw, levendig en syncopisch thema, waarvan de hamerende, herhaalde noten betrouwbaarheid uitdrukken. Eerst in canon tussen sopraan en alt, later tussen bas en tenor. De strijkers beperken hun begeleiding tot akkoordjes, een uitgewerkte continuo-partij. Vanaf de vijfde en laatste themazet verdubbelen de instrumenten de stemmen.

(m. 58 - 69) De terugkeer van de trompetten signaleert dat het gedaan is met de polyfonie. Het orkest herhaalt de eerste helft van zijn inleiding; homofone koorpartijen worden - de hobo's volgend - daarin ingebouwd.

(m. 70 - 89) Het schuifelend violenmotief begeleidt een vrij-polyfone koorpassage; gaandeweg mengen ook de blazers zich weer in de begeleiding.

(m. 90 - 102) Met de herhaling van het tweede deel van de sinfonia (m.13 - 25), koorpartijen daarin ingebouwd, wordt de *Fine*-fermate van dit da-capokoor bereikt. (m. 103 - 149) Het rustig en contrasterend middendeel (*wie er unsre Wege führt...*) staat in mineur; de trompetten ontbreken vrijwel. Het karakter is *a cappella*: instrumenten verdubbelen de vocale stemmen. Alleen de violen spelen voortdurend unisono hun schuifelend *Führungsmotief*. De twee vocale passages worden gescheiden door een trietje voor houtblazers. (m. 1 - 102) Tenslotte wordt het gehele eerste deel herhaald.

In het slechts door continuo begeleide (*secco*) recitatief (2) richt zich de bas op vaderlijke toon tot het bruidspaar; als de bas al geen *Vox Christi* is, dan toch altijd de verkondiger van gezaghebbende boodschappen. Zijn tekst omvat drie zinnen. De eerste wordt met voor de hand liggende akkoorden geharmoniseerd. De tweede echter, over het bijwijlen raadselachtige en onvoorspelbare handelen Gods, verloopt in duistere toonaarden en bijkans atonale harmonieën. De geruststellende laatste zin wordt door het continuo *arioso* onderstreept met een vijfmaal herhaald zangerig lijntje dat aan het *Führungsmotief* van (1) verwant is.

Het bruidspaar kan rustig gaan slapen want God waakt, aldus de alt in aria (3). En inderdaad ontspint zich een naïef en zorgeloos slaapliedje, waarvoor Bach een beroep doet op diverse technieken van het in zijn tijd oprukkende ('moderne') galante idioom. Het slaapliedje wordt echter ruw onderbroken voor een veel dynamischer middendeel dat Gods waakzaamheid schetst: de maatsoort verandert (van 3/4 naar 4/4), rustige achtsten maken plaats voor drukke zestiende noten: een in Bachs da-capo aria's ongebruikelijk scherp contrast. Maar dan komt met een licht gewijzigd A-deel de doezelige sfeer weer terug.

Bach bereikt de opmerkelijke klankkleur van de hoekdelen met enkele middelen:

- de door de hobo d'amore gespeelde melodie (in halve en kwartnoten) wordt in voortdurende achtsten meegespeeld door de eerste viool (zie het muziekvoorbeeld); de melodie ligt voorname-lijk in het laagste register van de instrumenten;

- ook de overige strijkers spelen steeds pulserende achtsten met veel toonherhalingen, waardoor het ritme zijn hoekigheid verliest en gaat stromen;
- de lagere strijkers, tweede en altviool, vervullen geen melodische functie maar spelen slechts de akkoorden van een uitgewerkte continuo partij, ook wanneer zij, in de transparanter begeleiding van vocale passages, slechts geïsoleerde achtsten spelen. Ook de partij van de altsolist ligt laag, met name op de lange noten van *Schläfert* en *Schlummer*. Dat de luisteraar niet echt in slaap valt is vooral de verdienste van de uitermate kleurrijke harmonieën; vooral bij de tweede doorwerking van de hoofdzin (*Schläfert ... Vertrauen*, zowel in A als in A') passeren we met extra kruizen en herstellingstekens (*chromatiek*) ver verwijderde toonsoorten zonder dat de warme sfeer daaronder lijdt. De hoofdzin strekt zich tenslotte uit over vele maten, doordat de

harmonie telkens uitwijkt als we denken thuis te komen (m.50 - 64, 131 - 145). Bach vroeg zijn tekstdichter voor deze aria een tekst met dezelfde structuur als die van de aria *Wieget euch, ihr satten Schafe* (BWV 249a/7) en diens parodie *Sanfte soll mein Todeskummer* in het Osteroratorium (BWV 249/7, 1725) opdat hij de muziek daarvan - die inderdaad een sterk gelijkende sfeer heeft - opnieuw zou kunnen (her)gebruiken; hij besloot uiteindelijk toch tot een nieuwe compositie, waarschijnlijk omdat hij meende het beoogde affekt met moderner middelen nog dichter te kunnen benaderen.

Opnieuw is het de bas die nu het bruidspaar maant tot een godvruchtige levenswandel, maar ditmaal in een accompagnato- recitatief (4): ook de strijkers spelen akkoorden die een continuo-toetsenist zou aanslaan, eerst kort, maar ten slotte bij de woorden *bindet etc* lange gebonden noten. (*Kana-an* = het beloofde land)

Het eerste deel van de cantate eindigt (5) met een vierstemmige harmonisering van vers 3 van Martin Luthers (1524) Pinksterkoraal *Nun bitten wir den Heiligen Geist* dat fungeert als een gebed vóór de huwelijksluiting. Vergelijking met het slotkoraal (10) laat zien hoe totaal verschillend Bachs vierstemmige harmonisering kunnen uitpakken. Hier: een vloeiend ritme door voortdurende achtsten (doorgangs- en wisselnoten) in alle stemmen. Straks: pertinente, verticale harmonieën.

Het tweede deel van de cantate (*Post copulationem*) opent met een lange aria (6) waarin de bas wordt begeleid door een groter ensemble en dienovereenkomstig rijkere sound dan we in cantates gewend zijn: een kwintet bestaande uit een hobo, twee violen *con sordino* (met dempers), continuo en een obligate, niet met het continuo samenvallende partij voor de fagot. De aria is een bewerking van een - onvolledig overgeleverde - altaria uit een kerstcantate (BWV 197a/4) uit 1728 waarin twee traverso's speelden in plaats van twee violen. Om de altaria voor een bas geschikt te maken transposeerde Bach het stuk een kwart omhoog (van D naar G) en omdat de klank daardoor wat iel wordt voegde hij een hobo toe die zijn rol in de hoekdelen van dit vierdelige stuk (A-A'-A"-A'") derhalve beperkt ziet tot korte interrupties, en alleen in het middengedeelte in dialoog gaat met de bas; een onwelwillende interpretatie ziet hierin een dialoog tussen de jonggehuwden, waarin de hobo derhalve de vrouw representeert die slechts tijdelijk en binnenshuis (= tussen de hoekdelen) een gelijkwaardige partner vormt. Oorspronkelijk was deze aria een wiegelied aan de kribbe waarin de alt zich op de tekst *O angenehmer Schatz* wil verbinden met het kind; het wiegend ritme van de fagot herinnert daaraan; in de nieuwe tekst *O angenehmes Paar* gaat het om de verbinding van de zojuist gehuwde geliefden met elkaar.

In de twee resterende recitatieven richten resp. sopraan en bas zich, in het enkelvoud, tot bruid en bruidegom. Het sopraanrecitatief (7) wordt slechts door continuo begeleid maar eindigt *arioso*, met een ritmisch meemusicerende continuo groep die de sopraan gelegenheid geeft met ontelbare nootjes het *nicht-zu-zählen Glück* te illustreren.