

elkaar abrupt af; in het middendeel, *Jetzt mach ich mit dir Beschluß etc.*, is de drukte geheel afwezig. Wanneer, vanwege de da-capostructuur (A-B-A'), de begintekst *Gute Nacht du Weltgetümmel* weer terugkeert, klinkt deze in het orkest in een harmonisering die herinnert aan die andere sarabande, het slotkoor van de Matthäus-Passion die het jaar daarop in première zou gaan.

Met het *Gute Nacht* van de bas stemt ten slotte **(6)** de kerkelijke gemeente in met een *Welt, adé!*, het eerste couplet van het gelijknamige begrafenischoraal van Johann Georg Albinus uit 1649. Dit slotkoraal confronteert ons met weer een andere unieke situatie in Bachs oeuvre, te weten dat hij voor de vierstemmige harmonisering gebruikt maakt van een bestaande zetting, in dit geval één uit 1682 en van de destijds beroemde componist Johann Rosenmüller, van 1642 tot 1655 organist en plaatsvervangend cantor aan de Thomasschule.

Rosenmüllers harmonisering verschilt sterk van wat we van Bach gewend zijn. In de eerste plaats is ze vijfstemmig; dat kennen we bij Bach alleen uit het motet *Jesu, meine Freude* (BWV 227). In de tweede plaats fungeren de hoogste twee en de laagste drie stemmen regelmatig als twee koren die elkaar even (antifonaal) toezingen of op elkaar reageren. De harmonisering is vervolgens streng homofoon, in recht boven elkaar staande harmonieën, vrijwel uitsluitend in kwart- of langere noten, zonder (horizontale) lijnen of doorgangsnoten, en in primaire, consonante akkoorden. Bij de woorden *In dem Himmel* verandert ten slotte de maatsoort, van 4/4 naar 3/1, waarbij in het notenbeeld brevis- en semi-brevisnoten verschijnen, karakteristiek voor de middeleeuwse mensuraal-notatie. Deze wisseling van een strakke vierkwarts- in een dansante driekwartsmaat is natuurlijk een prachtige illustratie van het verschil tussen de oorlog, strijd en opgeblazenheid in de wereld, en de vrede, rust en vreugde in de hemel waarvan de tekst gewaagt.

Dit 'geleende' slotkoraal moet op Bachs publiek een onmiskenbaar archaïsche indruk hebben gemaakt. Met zijn ongecompliceerde harmonieën versterkt het het ietwat naïeve karakter waarmee Bach in deze cantate de zware thematiek tamelijk lichtvoetig heeft verwerkt.

© Eduard van Hengel
<https://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/27.html>

Johann Sebastian Bach: *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* (BWV 27)

De cantate BWV 27, *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, werd gecomponeerd voor zondag 6 oktober 1726, de zestiende zondag na Trinitatis. De evangelielezing voor deze zondag is Lucas 7, de verzen 11-17, waar wordt verteld dat, net wanneer Jezus de stad Naïn wil binnengaan, een stoet de poort uitkomt om een jongen te begraven, de enige zoon van een weduwe. Als Jezus de overleden jongeling aanspreekt wordt deze weer levend. Het is de vierde keer dat Bach voor deze zondag en naar aanleiding van deze tekst een cantate schrijft (eerder deed hij dat met BWV161 (1715), BWV 95 (1723) en BWV 8 (1724)), en steeds geeft het cantatelibretto, van wie ook afkomstig, een merkwaardige, specifiek Lutherse draai aan deze tekst. Wat je zou verwachten: een 'lebensbejahende' vreugde over de terugkeer van de jongen in zijn aardse bestaan, maar de lutheraan leest deze tekst niet historisch maar symbolisch of allegorisch: als een parabel voor de geloofszekerheid dat **allen** na hun dood door Christus tot een eeuwig leven gewekt zullen worden, en dat mensen de dood derhalve kunnen verwelkomen en begroeten als een noodzakelijke maar verheugende stap die hen verlost van het lijden in het aardse tranendal en dichterbij het hemels paradijs brengt. De dood wordt daarmee gerelativeerd tot een kortstondige slaap, waarnaar met verlangen kan worden uitgekeken, zoals ook andere cantatetitels tonen (*Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161), aria *Ich freue mich auf meinen Tod* (82), en zinnen als *Wohl denen die im Sarge liegen* (57/6)). Die gedachtengang volgt ook deze cantate.

De delen **(1)** en **(2)** geven uitdrukking aan de bezorgdheid over de eigen sterfelijkheid, waartegenover **(3)** de geloofswaarheid van het zalige sterven poneert. In **(4)** verheugt de gelovige sopraan zich op dat vooruitzicht en ten slotte neemt de bas in **(5)** alvast afscheid van zijn aardse bestaan. Met een slotkoraal **(6)** sluit de kerk zich daarbij aan. Zoals gebruikelijk omsluiten begin- en slotkoor twee recitatief/aria-paren; de inhoudelijke wendingen vallen telkens na de recitatieven.

Het verloop van de toonsoorten van de achtereenvolgende delen in deze cantate illustreert fraai de hypothese van de musicoloog Eric Chafe (*Tonal allegory in the Vocal Music of J.S.Bach*, 1991) dat deze de inhoudelijke ontwikkeling ondersteunen: dalend, van majeur naar mineur, naar minder kruizen en/of - wat hetzelfde is - meer mollen, of, zoals hier, stijgend: van **(1)** (3 b, c-klein) via **(3)** (3 b, Es-groot) en **(5)** (2 b, g-klein) naar **(6)** (2 b, Bes-groot): een opgang *nach dem Himmel* zu.

De cantate begint met een zwaar geladen, somber openingskoor **(1)** zoals de tekst doet verwachten, met een complexe structuur.

De instrumentale inleiding van twaalf maten etaleert motieven waarop de hele verdere begeleiding van het vocale gedeelte zal worden gebaseerd. Je kunt daarin drie lagen onderscheiden. Van onderaf hoor je in de eerste plaats het monotone ritme van de continuobas die, als de slinger van een klok, het onverbiddelijke verstrijken van de

tijd uitdrukt (Ill. links). Daar boven spelen de kinstrijkers zwaar zuchtende figuren, die - even onverbiddelijk - naar beneden, naar het graf wijzen (Ill. midden); alleen aan het eind, bij *machs nur mit meinem Ende gut*, gaan ze even omhoog.

Je zou deze begeleidende stemmen samen verantwoordelijk kunnen houden voor de objectieve kant van het sterven.



The image shows a musical score for strings and basso continuo. On the left, there are two staves: the top one is labeled 'strijkers' and the bottom one is labeled 'basso continuo'. Both are in 3/4 time and have a key signature of one flat. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the basso continuo plays a similar pattern. On the right, there are two staves for oboes, labeled 'Ob. I' and 'Ob. II', in 3/4 time with a key signature of one flat. They play a melodic line with some grace notes.

Boven deze begeleidende figuren geven de twee hobo's uitdrukking aan de subjectieve menselijke ervaring, met een expressief, canonisch duet, opgebouwd met figuren die kenmerkend zijn voor de toenmalige opkomende galante of 'empfindsamer' stijl: klaaglijke voorhoudingen (appoggiatura's, Ill. rechtsboven) en slepende Seufzer; motieven die nu en dan ook door de strijkers (Ill. rechtsonder) worden overgenomen. Tot zover de instrumentale begeleiding, een voorbeeldige illustratie van Bachs conceptuele manier van componeren.

Maar na twaalf maten verschijnt dan toch het koor, dat - regel voor regel - het titelkoraal zingt, een uit 1686 stammende tekst van gravin Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt, die werd gezongen op een melodie die wij kennen als die van Georg Neumarks *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (1641). Zoals gebruikelijk in Bachs koraalcantates (maar daartoe behoort BWV 27 niet) zingt de sopraan tekst en melodie als *cantus firmus* in lange noten, gesteund door een blaasinstrument dat een cornetto of 'zink' zal zijn geweest. De drie lagere stemmen harmoniseren het koraal met nauwelijks méér noten dan in een slotkoraal; alleen herhalen ze steeds de laatste woorden onder de lang aangehouden slotnoot van de sopraan. De slotzin is, met achtste noten, wat levendiger en wordt ingeleid door zogeheten voorimitaties in de lagere stemmen. Schrille, doodsangst symboliserende dissonanten kleuren de harmonisering, zoals op *wie (nahe), her (kommt), ge(schwind)* en *mei(ne)*. Hoewel het koraal de bekende 'Bar-vorm' heeft (de melodie van de regels 1 en 2 wordt hergebruikt in de regels 3 en 4) verschillen Bachs begeleidingen van de identieke regels. Maar na de eerste zin wacht ons een nieuwe verrassing, alweer uniek in Bachs oeuvre: de koraalregels worden driemaal gelardeerd met uitleggende, verklarende zinnen die niet tot het koraal behoren, in contemplatieve recitatiefvorm (achtereenvolgens door S, A en T). Die twee geheel verschillende typen vocale muziek worden tot één stuk bijeengehouden door de doorgaande instrumentale begeleiding, waardoor we de unieke figuur krijgen van een ritmisch recitatief, in 3/4-maat genoteerd bovendien (recitatieven staan altijd in 4/4-maat), en met een full-blown concertante begeleiding. Dat we hier slechts drie recitativische invoegingen horen, en géén van de bas is niet verwonderlijk: de bas vertolkt immers vaak de *Vox Christi* en dat zou niet op zijn plaats zijn in dit zorgelijke gebed.

De tenor vervolgt zijn recitativische bijdrage (2), maar nu slechts met continuobegele-

iding. *Drum bet ich allezeit* uit (1) wordt hier *drum leb ich allezeit*. Het streven naar een *selige Sterben* geeft richting aan zijn leven, een positieve instelling die zonder complexe harmonieën kan worden vertolkt. Bachs laatste regel kennen wij als titel van Shakespeares komedie: *All's well that ends well* (1602).

Alaria (3) voltrekt de inhoudelijke wending in de cantate: conform de lutherse theologie wordt de dood niet meer gevreesd maar aanvaard, ja verwelkomd (*Willkommen!*), als symbool voor het weerzien met Christus. De aria is een kwartet van de alt met een voor Bach unieke instrumentale bezetting: continuo, een melancholische althobo (hobo da caccia) en een toetseninstrument waarvan de rechterhand de twee andere stemmen met voortdurende zestienden vrij, niet thematisch gebonden maar sprankelend omspeelt. Dat toetseninstrument lijkt - blijkens een notitie in Bachs eigenhandige partituur - oorspronkelijk een clavecimbel te zijn geweest, dat met zijn repeterende basnoten ook een sterk ritmische functie kon vervullen. Bij een latere heruitvoering (1737) is het waarschijnlijk vervangen door het orgel, waarvoor ons in een vreemd handschrift een niet getransponeerde partij is overgeleverd, die dus door de organist op het hoger gestemde orgel à l'improviste moet zijn getransponeerd. In het steeds levendig op en neer gaande notenbeeld, in onversneden consonante harmonieën, vallen alleen nog een reeks zuchtende Seufzer op wanneer (m. 20 en 63) de dood ter sprake komt.

Bachs negentiende-eeuwse biograaf Philipp Spitta beoordeelt de aria als 'Von einer Intensität der Ausdruck wie kaum ein anderes Bachsches Stück verwandten Inhalts'. Qua tekst moet je je verbazen over *alle Plagen* die mee het graf in gaan; niet zo handig, daar wilde je toch juist zo graag van verlost zijn?

Ook hier weer een citaat: de eerste twee regels komen uit een koraal van Erdmann Neumeister (1700); de frequente citaten hebben vragen opgeroepen naar de identiteit van de tekstdichter. Was dat Bach zelf? Daarvoor is geen enkel bewijs.

In het door strijkers begeleid (*accompagnato*) recitatief (4) wenst de zoals vaak enigszins geëxalteerd gelovige sopraan zich zo spoedig mogelijk in de hemel. Ze herhaalt haar beginregel aan het slot maar nu - muzikaal gezien - niet als wens, maar als vraag, met een open einde: een 'halfslot', op de dominant (D) in plaats van de tonica (G). Intussen hebben de eerste violen hun begeleiding door lange noten tweemaal onderbroken voor een snel loopje omhoog (tirata, hiernaast), ter illustratie van het Flügel her!, 'geef mij vleugels'.



The image shows a short musical notation for a tirata, which is a rapid ascending scale. It is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, all beamed together.

Na het welkom aan de dood bezingt de bas (5), door strijkers begeleid, een vaarwel aan de wereld. De aria geeft uitdrukking aan twee tegengestelde affecten: het afscheid, *Gute Nacht*, met het slaperige ritme van de sarabande, een trage driekwartsmaat. En daartegenover het *Weltgetümmel*, alle aardse gedoe, drukte, tumult dat straks in koraal (6) zal worden omschreven met *Krieg, Streit* en *Eitelkeit* en hier wordt uitgedrukt met snelle loopjes en driftige toonherhalingen. Beide affecten wisselen