

Het tweede deel van de cantate voorziet - in goede retorische traditie - in een *refutatio*, de weerlegging van tegenwerpingen. En de relevante tegenwerping is hier de katholieke these dat (ook) goede werken een mens tegenover God kunnen rechtvaardigen. Dat bestrijdt het lutherse *sola fide*, en in recitatief (4) vermaant ons de bas als *Vox Christi* dienovereenkomstig '*der Glaube allein*'. Een strijkersbegeleiding geeft gewicht aan zijn woorden. Het betoog verloopt, voor het eerst in deze cantate, in mineur toonsoorten; het woordje *nicht* wordt met een dissonant ('verminderd-septiemakkoord') onderstreept.

In aria (5) blijft de bas aan het woord, en nog steeds in b-klein, maar de aria heeft, niettegenstaande haar dogmatische tekst, een levenslustig karakter: het geloof geeft de ziel vleugels en een ten hemel stijgend thema demonstreert dat (Vb. 1)

en in de begeleiding horen we een ongebruikelijk geprononceerd ritme (Vb. 2), dat onmiskenbaar doet denken aan de onregelmatige, door stukjes glijvlucht onderbroken vleugelslag van vinkachtigen.

Eerste viool, gesteund door de hobo d'amore, en bas delen dezelfde thematiek, die zich niet noemenswaard ontwikkelt. De aria heeft geen da-capostructuur maar verdeelt de tekst in driemaal twee regels, waarbij wel allerlei woorden muzikaal worden uitgelicht. Melisma's op *Segen* en *selig*, een instrumentaal lang aangehouden akkoord bezegelt *Gnadensiegel*, een standvastig lange noot van de bas op *gläubet* en ten slotte een als doopwater lang naar beneden stromende coloratuur op *getaufet*, waarvan de hoofdnoten de octaafgang volgen die we ook al in (1) en (3) tegenkwamen. De herhaling aan het slot van de titeltekst onderstreept, als in een doorwrocht betoog, het didactisch karakter van de cantate. Muzikaal ontbreekt daarbij de klapwiegende begeleiding om pas weer terug te keren in het slotritornel, een herhaling van de maten 1-6.

Tot slotkoraal (6) dient het vierde vers van Johann Kolroses lied *Ich dank dir, lieber Herr* (1535), een morgenlied uit de vroege reformatie. Ook hier weer een A-A-B-structuur die Bach niet volgt, bijvoorbeeld omdat hij voor *Glauben* niet dezelfde harmonieën wil gebruiken als voor *Sünd*. Nu staat *Sünd* op schrijnend dissonante harmonieën, met een zware chromatische gang in de bas.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/37.html>

J. S. BACH: *Wer da gläubet und getauft wird* (BWV 37)

BWV 37 is één van Bachs zonnigste cantates, geschreven voor Hemelvaartsdag (18 mei) 1724, een grote feestdag. Desondanks is de instrumentale bezetting bescheiden: strijkers, continuo en twee hobo's d'amore, terwijl trompetten en pauken stevast optreden in al Bachs latere cantates voor Hemelvaartsdag, de BWV nrs. 128 en 43 en het Himmelfahrtsoratorium BWV 11, dat door de oude Bachgesellschaft bij de cantates werd ingedeeld.

De evangelielezing waarop de cantate betrekking heeft is het slot van het Marcusevangelie, 16: 14-20; na zijn opstanding (Pasen) is Jezus nog enkele malen aan discipelen verschenen en de laatste keer geeft hij zijn volgelingen de opdracht het evangelie aan de gehele wereld te verkondigen, want: (vers 16) 'wie gelooft en zich laat dopen zal behouden worden'; het dreigende vervolg van deze tekst, 'maar wie niet gelooft zal vervloekt worden' blijft hier buiten beschouwing. De cantate gaat dus eigenlijk niet in op die Hemelvaart in strikte zin, ze behandelt slechts de belofte waarmee de discipelen op pad worden gestuurd, het genoemde vers 16a. Voor Bach en zijn tekstdichter (die hem ook al voorzag van de identiek gestructureerde libretti in de twee voorafgaande weken) is dat ruim voldoende want deze tekst bevat de centrale lutherse notie dat de gelovige slechts gered kan worden door zijn geloof; de polemische pointe ervan richt zich tegen de rooms-katholieke opvatting dat voor die redding ook allerlei andere middelen als sacramenten, goede werken, aflaten e.d. geschikt zijn. *Sola fide*, alleen door het geloof - en de doop ten teken daarvan -: dat leerstuk wordt in deze cantate op nogal doctrinaire wijze uiteengezet. Maar onder louter *blauem Himmel* aldus Albert Schweitzer (1908).

Hoewel de tekst in het Marcusevangelie door Christus wordt uitgesproken, wordt deze in Bachs cantate toch niet door de bas als *Vox Christi* voorgedragen, zoals in de gelijksoortige cantates 166 en 86 van de twee voorafgaande weken. In BWV 37 vervult de bas zijn karakteristieke rol pas met een wat persoonlijker boodschap in deel (4). Hier zet Bach het wat algemenere *Wer da gläubet etc* als een onbezorgd openingskoor (1) in de stralende toonsoort A-groot. Maar wel in eerbiedwaardige oude polyfone stijl om de tekst het nodige gezag te verlenen. De polyfonie wordt tamelijk vrij maar zeer virtuoos toegepast: geen stemverdubbelingen of *colla parte* spel waarbij instrumentalisten vocale partijen ondersteunen, maar een compact weefsel van tien onafhankelijke stemmen: vier vocale, twee hobo's en een strijkkwartet.

Er zijn drie thema's te onderscheiden die al direct in de instrumentale inleiding van 26 maten worden geïntroduceerd en verwerkt, en later door het koor van tekst voorzien (zie het muziekvoorbeeld).

(1) De eerste hobo d'amore speelt al in de eerste maat een motief van drie noten, met de parmantige kwart-sprong ('Wil-HELMus') waarop het koor later het apodictische *Wer da gläubet* zal zingen.

(2) De violen zetten daar, vanaf maat 2, een motief tegenover dat met vier repeterende, hamerende noten begint, een uitdrukking van onverzettelijkheid, dat tegelijkertijd herinnert aan het Lutherkoraal *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* maar ook - structurerend - vooruitwijst naar de eerste noten van slotkoraal (6).

(3) En dan is er de over een vol octaaf dalende baslijn die we later weer zullen horen als laatste regel van koraal (3), op de tekst *ewig soll mein Herz ihn loben*.

In maat 27 verschijnt het koor, *a cappella*, dus met louter continuo begeleiding, met vier achtereenvolgende imitatieve inzetten, zoals gebruikelijk in de motettraditie. Maar vanaf maat 32, als de instrumentalisten het begin van hun inleidende *Sinfonia* herhalen, verloopt de polyfonie veel vrijer. Het koor zal ook niet meer zwijgen. Een eerste doorloop van de tekst wordt in m. 55 afgerond met de woorden *der wird selig werden*, waarna de gehele tekst in de volgende acht maten nog eens wordt herhaald maar nu veel homofoner, vrijwel syllabisch gedeclameerd. Vanaf m. 63 klinkt de tekst in twee korte duetjes, eerst van sopraan en alt, dan van bas en tenor, die telkens met een vierstemmig homofon *der wird selig werden* worden afgerond.

De tenor beantwoordt in aria (2) de voorgaande algemene uitspraak met een persoonlijke (*mich, mir*) belijdenis: het geloof garandeert Jezus' liefde. De aria heeft een *da-capo*structuur (A-B-A), maar het middendeel *Drum hat er etc.* biedt ditmaal geen afwijkende thematiek.

Van deze aria zijn ons slechts een (levendige) tenorpartij en een (stuwende, voortdurend in achtsten voortmarcherende) continuo partij overgeleverd, geen andere instrumentale partijen. Maar omdat (a) deze continuo partij, anders dan bijvoorbeeld in (3), melodisch weinig interessant is; (b) het volgende duet (3) ook al niet meer dan continuo begeleiding heeft (Bach schrijft nooit twee continuoaria's achter elkaar), en (c) van cantate 166 van anderhalve week eerder ook al een vioolpartij ontbrak, ligt het voor de hand te veronderstellen dat we ook hier een vioolpartij missen.

Nu kun je dat verlies accepteren en je organist vragen om er met zijn rechterhand nog wat leuks van te maken maar - zoals Leusink aantoonde - erg interessant wil dat niet worden. Het alternatief is: een vioolpartij reconstrueren. Dat deed de befaamde Bachresearcher Alfred Dürr en Rilling voert zijn versie uit; Koopman schreef er zelf één en Suzuki liet dat zijn zoon Masato doen. Voor de Utrechtse Bachcantates deed Gert Oost het ooit, en ik beschik over een versie waarvan ik de oorsprong niet meer kan achterhalen maar die ik toch maar hier publiceer, met verontschuldiging aan de - voor mij - anonieme auteur die ik zijn/haar credits gaarne zal geven.

Het verlies van deze vioolpartij is extra sneu omdat uit Bachs cantate van vier dagen eerder (BWV 86, 14 mei 1724) bleek dat hij op dat moment over een zeer getalenteerde eerste violist beschikte die hij uiterst virtueuze partijen kon voorzetten. Te vrezen valt daarom dat de reconstructies, die - bij gebrek aan beter - ervan uit

moeten gaan dat de soloviool wel ongeveer dezelfde thematiek zal hebben gehad als de tenor, een stuk soberder uitvallen dan het origineel. (Meer over het reconstrueren schreef ik in 166/2 en een mondelinge toelichting.)

Zoals we al vaststelden componeert Bach dus in mei 1724, aan het eind van zijn eerste ambtsjaar in Leipzig, drie cantates met een zelfde bouwplan: in alle drie is het derde deel een koraalbewerking. Je moet dat natuurlijk zien als vingeroefeningen voor Bachs tweede, geheel op de geliefde koralen gebaseerde jaargang cantates waarmee hij in juni 1724 zal beginnen. De centrale koraalbewerking (3) van BWV 37 verschilt van die in de twee voorafgaande weken daarin dat er in plaats van een enkele sopraan een vocaal duo optreedt, een alt en een sopraan, die bovendien de koraalmelodie niet in strakke lange noten vertolken maar daarop allerlei versieringen aanbrengen. Thema vormt de vijfde strofe van het beroemde koraal *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, geschreven door Philipp Nicolai, predikant te Unna, die in 1599, het jaar waarin hij dagelijks meerdere aan de pest overleden parochianen moest begraven, twee evergreens aan het koraalrepertoire toevoegde; *Wachet auf, ruft uns die Stimme* als tweede. De vocale bezetting, een duet van twee stemmen, kan verwijzen naar de bruidsmystiek die de tekst aanroert: '*er ist mein Schatz, ich bin sein Braut*', de hechte canonische band tussen beide stemmen als de onverbreekelijke band tussen Jezus en de ziel.

De twee zangers worden slechts door continuo begeleid maar dat speelt wel een melodisch interessante partij waarvan het terugkerende motief is afgeleid van de eerste noten van de koraalmelodie.

Dit duet is evenwel 'geen parelvissersduet'

(Gert Oost) in parallele tertsen en sexten; die stijl verschijnt pas bij het laatste woord, *loben*. De hele voorafgaande tekst gaat in de deftige *stile antico*: de duetpartners nemen beurtelings het initiatief en imiteren elkaar in canonvorm: de eerste steeds enkele tellen voor de tweede uit. En ze brengen mooie versieringen aan op die strakke melodie: aanminnige coloraturen op *geliebet*, lange noten op *ewig*, een sextsprong omhoog op *oben*. De dalende octaafgang aan het slot wordt onderbroken door het lange melisma op *loben*. Het oorspronkelijke koraal heeft de gebruikelijke A-A-B-structuur (*Bar*-vorm): de muziek van de eerste drie regels wordt herhaald in de tweede drie regels. Die structuur had de bewerking dus ook kunnen aanhouden, maar Bach verkiest nieuwe muziek te schrijven, o.m. om met vrolijke coloraturen het woord *erfreuen* recht te doen.