

## J. S. BACH: *Also hat Gott die Welt geliebt* (BWV 68)

Cantate 68, voor Tweede Pinksterdag (21 mei) 1725, behoort tot de negen cantates die Bach tussen Pasen en Pinksteren schreef op teksten van de Leipziger dichteres Christiane Mariane von Ziegler, toen het hem, door het overlijden van zijn vermoedelijke tekstdichter Andreas Stübel in januari, onmogelijk was geworden zijn koraalcantate-jaargang volgens plan af te ronden. Wanneer hij later de lacunes in deze onvoltooid gebleven jaargang poogt te dichten, handhaaft hij daarin Von Zieglers Hemelvaarts-cantate (BWV 128) en de Pinkstermaandagcantate (BWV 68) omdat deze tenminste nog enig verband houden met koralen.

De geserreerde, slechts vijf delen omvattende cantate 68 heeft muzikaal een ongewone, symmetrische opbouw:

koor - aria - recitatief - aria - koor.

De symmetrie wordt gesteund vanuit de tekstbronnen: uit de evangeliëlezing voor deze zondag (Joh. 3:16-21) gebruiken openings- en slotkoor respectievelijk de verzen 16 en 18, het centrale recitatief (3) citeert vers 17, *Er kam nicht die Welt zu richten*, en betreft daarbij, met de verwijzing naar Petrus, de epistellezing (Handelingen 10:42-48). De strenge korale hoekdelen behelzen een abstract theologische boodschap, waaraan de twee aria's op luchtiger toon betekenis geven op het persoonlijk vlak. Door de herhaalde verwijzing naar de geboorte en komst van Christus lijkt de tekst meer geëigend voor een Advents- of Kerstcantate; de verklaring daarvoor is echter de behoefte om de betekenis van Jezus' rondgang op aarde kort te resumeren op de laatste twee Pinksterzondagen. Die vormen immers het slot van de eerste helft van het kerkelijk jaar, dat met al zijn feesten het verhaal van Jezus behandelde, voordat met Trinitatis (zondag na Pinksteren) de feestloze tweede helft van het kerkelijk jaar aanbreekt. Ondanks zijn begin met het reeds genoemde evangeliecitaat *Also hat Gott die Welt geliebt* (Joh.3:16), is het openingskoor (1) toch gebaseerd op een koraal: een gedicht van Salomo Liscow (1675), van een zelf gecomponeerde melodie voorzien door Gottfried Vopelius, de samensteller van het *Neu Leipziger Gesangbuch* van 1682, waaraan Bach zijn meeste koralen ontleent. Bachs koraalbewerking is echter veel vrijer dan we gewend zijn: de sopraan, die desgewenst door een blazer (hoorn, trompet, zink) kan worden versterkt, zingt de koraalmelodie nu eens niet in lange noten (*cantus firmus*) maar bijna onherkenbaar gefigureerd. Zij wordt, wat minder polyfoon dan gebruikelijk, begeleid door de drie overige stemmen, die van de gelegenheid gebruik maken om specifieke woorden te illustreren: lange noten op *bleibet ewig*, dramatische stiltes in de begeleiding van *unverloren* en pijnlijke intervallen (chromatiek) op *Leid* en *betriibt*. Continuo, strijkers en de drie met hen *colla parte* spelende hobo's verzorgen een lieflijk decor op een vriendelijk wiegend siciliano-ritme: een gepuncteerde 12/8 maat, als in de bekende *Erbarme-dich*-aria.

De muziek van de beide aria's ontleent Bach aan zijn 12 jaar oude in Weimar geschreven *Jagdkantate Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* (BWV 208), een huldigungs-muziek voor de verjaardag van hertog Christian van Sachsen-Weißenfels, 23 februari 1713. Bach besluit tot deze ontleningen blijktbaar pas nadat hij Von Zieglers

libretti heeft ontvangen, want deze stemmen metrisch noch qua versvorm overeen met de oorspronkelijke teksten zodat Bach zich veel werk op de hals haalde om de bestaande muziek - waaraan hij blijkbaar hechtte - aan de nieuwe woorden aan te passen. Terloops illustreert hij daarmee nog eens geen verschil te ervaren tussen het prijzen van wereldse dan wel hemelse heren.

In sopraanaria (2) permitteert Bach zich tamelijk schaamteloze ingrepen in de tekst van mevrouw Von Ziegler. Zo wordt *Getröstetes Herze, frohlocke und scherze* gewijzigd in *Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing', scherze*. De glansrol in dit vrolijke en populaire stuk is weggelegd voor de violoncello piccolo, een vrijwel uitsluitend door Bach gebruikt instrument dat - in vier- of vijfsnarige versie - over een hoge E-snaar beschikt, een kwint hoger dan de hoge A op gewone celli. In Bachs 'extreme make-over' wordt deze van continuo-instrument in de Jagdkantate-aria (BWV 208/13) gepromoveerd tot volwaardig solo- (obligaat-)instrument, door toevoeging van een zelfstandige continuopartij. In het zo ontstane duet tussen violoncello piccolo en sopraan volgen beiden melodisch geheel eigen wegen, en zelfs ritmisch opereren ze verschillend: dezelfde vierkwartsmaat interpreteert de cello als gavotte (rustige 4/4) en de sopraan als bourrée (snelle 2/2 met opmaat). Ze musiceren zo aanstekelijk dat, wanneer het tijd wordt voor de herhaling van het inleidende ritornel, viool en hobo zich bij hen voegen en de aria besluit met een uitgebreid instrumentaal kwartet, dat trouwens ook al een zelfstandig onderdeel van de Jagdkantate vormde.

Na het korte maar centrale basrecitatief (3) waarvan reeds sprake was, volgt basaria (4). In de Jachtcantate was dat een aria van de natuur- en herdersgod Pan, die derhalve door een rustiek hobotrio werd begeleid. Daar wist Von Ziegler blijkbaar niets van, want haar tekst biedt voor deze opmerkelijke begeleiding geen aanknopingspunt. Het stuk is even ongecompliceerd en opgewekt als de sopraanaria, bovendien in moderne galante stijl geschreven, en daardoor scherp afstekend tegen de antieke motetstijl van de nu volgende koorfuga (5).

Gezien het strenge karakter van de tekst, die naar het laatste oordeel verwijst, kiest Bach voor de eerbiedwaardige polyfone stijl. Dat betekent: geen zelfstandige partijen voor de instrumentisten, zij volgen slechts *colla parte* de vocale stemmen. Ter versterking van het archaische klankbeeld voegt Bach ook nog het traditionele koperblazerskwartet toe (*Posaunenchor*), een zink en drie trombones. Op de drie regels tekst van Joh. 3:18 schrijft hij een imposante dubbelfuga. De eerste tekstregel wordt achtereenvolgens door bas, tenor, alt en sopraan gezongen op een eerste thema, dat de andere stemmen begeleiden met een eerste contrapunt (tegenstem). Dat contrapunt dient vervolgens als tweede thema, door de vocalisten in omgekeerde volgorde geïntroduceerd. In het daaropvolgende samenspel der beide thema's verschijnt tenslotte de derde tekstregel op een nieuw contrapunt, dat allengs door alle stemmen homofoon, in akkoorden gescandeerd, naar een slot voert waarboven Bach bij hoge uitzondering een dynamische aanwijzing plaatst: **p** (piano, d.w.z. zachtjes); het einde dient niet juichend te zijn maar tot bedachtzaamheid stemmend.

Warmmee deze rijke cantate als één der heel weinige zonder slotkoraal eindigt.