

enkele malen herhaalt. Het *verbinde* wordt niet alleen telkenmale geïllustreerd met een overgebonden noot, maar ook doordat bas en continuo in de drie noten *Christi Geist* canonisch met elkaar verbonden zijn. Als de bas is uitgesproken overweegt het continuo de conclusie nog eens.

Zoals zo vaak belichaamt de sopraan in haar lieflijke aria (4) het subjectieve perspectief van de individuele, ideale gelovige die, de vermaning van de bas volgend, Jezus in haar hart toelaat. Evenals de bas wordt zij slechts door het continuo begeleid. In de lyrisch stromende muziek vallen de grote sprongen op (*Weg! Weg!*) waarmee de gruwel der zonde (*der Sünden Graus*) wordt afgewezen. Lange melisma's onderstrepen haar *Verlangen*.

Muziek en tekst van het koraal zijn weer prominent aanwezig in koraalbewerking (5). Het koor zingt de negen regels van het derde couplet ongeharmoniseerd (unisono): eensgezind, hand in hand, en onwrikbaar. De begeleiding door het volledige orkest, inclusief drie hobo's, is gebaseerd op twee verschillend geaarde motieven: een door alle instrumenten unisono gespeelde variatie van de eerste koraalregel, een robuuste en onneembare burcht verbeeldend, gevolgd door een chaotische zestienden passage waarin men (met Albert Schweitzer) kan horen hoe hordes vijanden de burcht bestormen en - bovenaan - telkens weer worden teruggeworpen. De eerste tekstregel, *und wenn die Welt voll Teufel wär*, herinnert aan de beroemde uitspraak van Luther, wanneer hij wordt gewaarschuwd voor de risico's van zijn gang naar Worms "Ik ga daar heen, ook al zijn er in Worms zoveel duivels als dakpannen." Ook de unisono koraalzang verwijst naar de ruige werkelijkheid van Luther en zijn reismakkers die immers nog niet over fraaie vierstemmige zettingen beschikten.

Recitatief (6) van de tenor lijkt in veel op dat van de bas (3): een vermanend karakter, slechts door continuo begeleid en afgesloten met een arioso voorgedragen leuze. Het continuo illustreert hoe de vijand wordt verjaagd en bekent zich tenslotte tot het door de tenor aanbevolen *Heil*.

In tegenstelling tot het voor bas en sopraan bestemde deel (2) is deel (7) een echt vocaal duet, met een symmetrische rolverdeling tussen de zangers. De begeleiding is in handen van de soloviool en de *hobo da caccia*, de 'jachthobo', het tenorinstrument uit de hobo-familie. Hun partijen imiteren elkaar voortdurend en demonstreren reeds in het inleidend ritornel de twee affekten die in dit duet samenkomen: het verstilde, *selige* (gedragen achtsten en kwartnoten) en het strijdlustige (opgewonden zestienden). De vier tekstregels geven aanleiding tot vier vocale episoden. In de vreedzame sfeer van de eerste twee nemen tenor en sopraan beurtelings het initiatief in fugatische passages. De derde regel, met woorden als *Sieg*, *Feind* en *schlagen* wordt gedomineerd door strijdlustige motieven; zelfs het continuo wordt daarmee besmet zodat een echt quintet ontstaat. Tijdens de laatste tekstregel, waar de dood aan de orde komt, zwijgen de obligate instrumenten geheel; op weg naar zeer lage noten passeren zangers en continuo hier schrijnende harmonieën, voordat de twee instrumentalisten weer terugkeren voor hun afsluitend ritornel.

(De eerste regel *Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen* wordt in de koorpartituren van Breitkopf (oud en nieuw) abusievelijk weergegeven als *Wie selig sind sie doch*, resp. *sind doch sie*.)

En ten slotte (8) klinkt het vierde couplet van het Lutherlied, nu in de bekende, onopgesmukte vierstemmige harmonisering.

Eduard van Hengel
www.xs4all.nl/~eduardvh/BWV/80.html

Reformationsfest (Hervormingsdag), 31 oktober

Op 31 oktober 1517, aan de vooravond van Allerheiligen, spijkerde Martin Luther zijn 95 stellingen tegen de handel in aflaten (vergeving van zonden) op de deur van de slotkapel te Wittenberg. Deze gebeurtenis werd allengs beschouwd als het begin van de lutherse reformatie. Bij de herdenking van deze dag 150 jaar later (1667) werd 31 oktober in Saksen door de keurvorst (wiens voorgangers Luther bescherming hadden geboden) tot nationale feestdag uitgeroepen. Pas door zijn benoeming in het saksische Leipzig werd Bach met het bestaan van deze feestdag geconfronteerd. In zijn eerste ambtsjaar (1723) viel hervormingsdag op een zondag waarbij de liturgische voorschriften voor de zondag moesten prevaleren; in zijn tweede jaar viel hij op een dinsdag maar omdat Bach toen in beslag genomen werd door zijn wekelijkse, uiterst bewerkelijke reeks koraalcantates heeft hij ook toen geen cantate voor het Reformationsfest gecomponeerd. Voor 1725 schreef hij BWV 79, *Gott der Herr ist Sonn und Schild* en in de late jaren '20 weten we dat hij een cantate uit zijn Weimarer tijd (BWV 80a uit 1715) voor deze gelegenheid heeft geschikt gemaakt; deze was oorspronkelijk bestemd voor zondag *Oculi*, een zondag in de lijdenstijd waarin te Leipzig geen concertante kerkmuziek mocht klinken, zodat Bach zijn Weimarer cantate daar niet meer kon gebruiken; het kerklied *Ein feste Burg ist unser Gott* speelde hierin reeds een rol. Na 1735 breidde Bach deze bewerking (BWV 80b) met het imposante openingskoor uit tot BWV 80.

J. S. BACH: *Ein feste Burg ist unser Gott* (BWV 80)

Deze cantate, bestemd voor het feest van de Hervormingsdag (31 oktober) in de late jaren '30, is gebaseerd op het bekende koraal met de beginregel *Ein feste Burg ist unser Gott*. Tekst en muziek zijn geschreven door Martin Luther als een - gekerstende - parafrase van de oud-testamentische (joodse) psalm 46.

De legende, gezaghebbend opgetekend door de negentiende eeuwse protestantse Franse historicus Michelet, wil dat Luther het lied in 1721 zou hebben gecomponeerd op weg naar de Rijksdag te Worms waar hij door Keizer Karel V voor een verhoor was uitgenodigd.

"Dit strijdlied zingend trokken Luther en zijn medestanders in triomf door Duitsland. De eerbiedwaardige kathedraal van Worms schudde op zijn grondvesten en de torenkraai en vlogen ongerust uit toen er dit ongehoorde gezang weerklonk. Deze Marseillaise van de Reformatie (Heine) behield eeuwenlang zijn machtige bekoring in de Duitse harten."

Helaas voor de mooie legende weten we inmiddels dat Luther het lied pas in 1529 componeerde; anders had het zeker een plaats gekregen in de eerste, in 1524 gepubliceerde lutherse gezangenbundel.

Maar inderdaad werd de militante tekst en melodie van Luthers 'reformatorische internationale' een symbool voor standvastigheid en activisme in een bedreigende omgeving. Mede dankzij het citaat van de melodie in Mendelssohns vierde, 'Reformatie'-symfonie werd het een embleem van het in de negentiende eeuw opkomend Duits nationalisme, dat Bach en Luther als oer-Duitsers adopteerde, met als treurig dieptepunt het gebruik van het thema als herkenningsmelodie voor de berichten van het front in de Eerste Wereldoorlog.

Cantate 80 werd als eerste vocale compositie van Bach in 1821 gepubliceerd (nog vóór de Bachrenaissance), en bleef de hele de negentiende eeuw gezichtsbepalend

voor zijn cantatewerk; zij is - ook in Nederland - nog altijd één van Bachs populairste cantates.

De oorspronkelijke kern van de thans achtdelige cantate, de delen 2, 3, 4, 6, 7 en 8 wordt gevormd door de cantate *Alles was von Gott geboren* (BWV 80a), te Weimar (15/3/1715) gecomponeerd op teksten van Bachs aldaar gebruikelijke tekstdichter Salomon Franck; omdat deze cantate, naar aanleiding van de voor Zondag *Oculi* voorgeschreven evangelielesing (Luc.11:14-28, een duiveluitdrijving) de strijd tegen en overwinning van het kwaad behandelt, was zij ook voor de Reformatie-cantate geschikt. Eind jaren '20 bewerkt Bach BWV 80a tot BWV 80b door

1. het instrumentale (hobo) citaat van de *Feste-Burg*melodie in (2) te voorzien van de tekst van Luthers tweede couplet en aan de sopraan toe te wijzen;
2. een deel (5) in te voegen op Luthers derde couplet en
3. in het slotkoraal (8) de oorspronkelijke tekst van het 2e couplet door het 4e te vervangen.

Ten slotte voltooit hij BWV 80 na 1735 door als deel (1) een grootscheepse koraalfantasia toe te voegen op de tekst van het eerste couplet van *Ein feste Burg*. Zo is een cantate ontstaan waarin herhaaldelijk de sfeer wisselt tussen krijgshaftige koraalteksten en meer intieme, op geloofskracht gerichte delen. De instrumentatie van de cantate is bescheidenier dan je voor een grote feestdag zou verwachten: geen trompetten en pauken maar slechts strijkers, continuo en drie hobo's, wellicht een afspiegeling van schralere omstandigheden in de Leipziger kerkmuziek van de late jaren '30. (Er kan trouwens wel een versie van BWV 80 beluisterd worden met trompetten en pauken maar deze toevoegingen zijn van Bachs zoon Wilhelm Friedemann die de delen (1) en (5) later ooit, met een andere tekst, heeft uitgevoerd.)

De cantate BWV 80 is dus een koraalcantate maar qua structuur wel danig verschillend van de ruim tien jaar eerder gecomponeerde hoofdmoot van Bachs koraalcantate-jaargang: weliswaar vormen ook hier het eerste en laatste koraalcouplet de tekst voor een openingskoor en een slotkoraal, maar de vrij gedichte teksten van de tussenliggende recitatieven en aria's zijn niet op koraalverzen gebaseerd, terwijl deze binnen-coupletten zelf wel ongewijzigd worden gebruikt.

Het grootste verschil is echter de muziek van de koraalfantasia (1) waarmee de cantate opent, de laatste koraalfantasia die Bach schreef. In de meeste koraalcantates zingt daarin de sopraan het eerste koraalvers in lange noten boven een zelfstandige concertante orkestpartij en - polyfoon of homofoon - begeleidende koorstemmen. Het openingskoor van BWV 80 getuigt ervan hoe Bach, de vijftig gepasseerd, nog altijd zijn grenzen en die van het genre wil verleggen: niet alleen volgt hij de stilistische ontwikkeling van zijn tijd (naar het galante en *empfindsame* idioom) maar ook vergroot hij zijn beheersing van de pré-barokke stijl van Palestrina en de oude polyfonisten. Op grond van dat laatste componeert hij als kern van het openingskoor van BWV 80 een sober koraalmotet in oude polyfone stijl: met een eenvoudig, strak notenbeeld (in het hele stuk komt geen 16e noot voor) en er zijn alleen vier vocale partijen en een zelfstandig continuo. Strijkers spelen slechts *colla parte* met de zangers mee. Geen instrumentale inleiding of tussenspelen derhalve. De tenor introduceert de *feste Burg*-tune lichtelijk bewerkt als fugathema, en zingt, wanneer de alt dat thema vijf maten later overneemt de tweede koraalregel als tegenstem (*contrapunt*). Telkens vijf maten later maken ook sopraan, resp. bas hun entree. Maar wanneer eenmaal alle vier stemmen het thema met elkaar in allerlei liggingen en varianten verwerken gebeurt er iets heel ongebruikelijks: de twee hobo's spelen unisono de melodie van de eerste koraalregel, strak en

onversierd in lange noten, als *cantus firmus* maar zonder dat de tekst ervan wordt gezongen. En één maat later en drie octaven lager doet dat ook de violone, het - hier ten opzichte van het continuo verzelfstandigde - 16-voets instrument (eventueel versterkt door de pedaal van het orgel). Het thema klinkt nu dus in canon en 'van hoog tot laag', symbool voor wereldomspannend, terwijl de vocalisten hun fugatisch werk voortzetten: God omarmt zijn schepping. Dan dunt het stemmenweefsel uit en introduceren de vocalisten in dezelfde motetstijl tekst en (gevarieerde) muziek van de tweede koraalregel; een tweede episode die ook weer wordt afgerond met een instrumentale canon voor hobo's en violone.

Zo worden achtereenvolgens alle negen regels van het koraal verwerkt, tot een stuk van maar liefst 228 maten. Bach combineert hier dus een vocale compositie in oude motetstijl met een instrumentale canon, een muziektheoretische liefhebberij van zijn latere jaren, denk aan de canons in *Das Musikalisches Opfer* en de *Kunst der Fuge* en de raadselcanon op het Hausmann-portret van 1746.

Terloops ziet Bach ook nog kans tot muzikale tekstillustraties in nevenmotiefjes, zoals bij *der alte böse Feind* waar de continuoabas listig omhoogkruipt (m.120 - 123), en een wringende harmonisering van de *grausame Rüstung* (m.197-199). Aan het slot, in de laatste zes maten, heeft Bach nog een verrassing in petto (wie zal dat opmerken?): een rolwisseling tussen bas en hobo. De twee hobo's, die totnutoe unisono optraden, gaan ineens, met verschillende noten, in de polyfonie deelnemen, terwijl de bas de fuga-versie van de laatste koraalregel inruilt voor de ongevarieerde vorm.

Zelfs de nuchtere, doorgewinterde Bach-vorser Alfred Dürr, die zich weinig aan kwalificerende uitspraken bezondigt, beschouwt deze monumentale koraalbewerking als "der (!) Höhepunkt des Bachschen vokalen Choralschaffen". Het bijzondere schuilt niet zozeer in extraverte glans en uitbundigheid, maar in de constructieve complexiteit en diepgang.

s t r u k t u u r d e e l 1																		
episode	1		2		3		4		5		6		7		8		9	
vanaf maat	1	23	27	48	60	82	85	107	119	137	143	158	163	175	180	192	199	218
canon hobo & violone+1		1		2		3		4		5		6+S		7		8		9+B
motet / fugathema	TASB	T	ASBT	TSAB	TASB	A	ASBT	TSAB	BTAS		ASTB		TBAS		SATB		TBSA	
per	5m		5m		5m		5m		4m		3m		3m		3m		4m	

Cantatedeel (2) is een basaria op tekst van Salomon Franck waardoorheen de sopraan het tweede couplet van het *Feste-Burg*koraal zingt; zij voorziet de tweede helft van de koraalregels van allerlei versieringen. Een agressief tumultmotief van de unisono spelende strijkers zorgt voor een slagveld-decor, ter illustratie van krijgsmetaforen als *Streit*, *Sieg*, *Macht* en *Panier*. (Gezien de verschillen tussen de hobo-partij van de 1715-versie en de uiteindelijke sopraanpartij lijkt het niet de bedoeling het koraal door beiden tegelijk te laten vertolken.)

Zonder verwijzingen naar het koraal maken de uit de Weimarer cantate overgenomen, intiemere delen (3) en (4) duidelijk dat de strijd tegen het kwaad uiteindelijk in eigen hart en ziel gewonnen dient te worden. Basrecitatief (3) wordt slechts door het continuo begeleid; in canon met de bas illustreert het continuo het druppelen van Jezus' bloed. Zoals veel Weimarer recitatieven eindigt ook dit met een ritmische (arioso) passage die de laatste woorden *daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde* als een motto of devies