

wordt de koraaltekst nu slechts drie maal onderbroken voor ingelaste toelichtingen. Muzikaal doet Bach het nu echter heel anders. De koraalregels klinken paarsgewijs in een eenvoudige vierstemmige harmonisering, ongeveer zoals een slotkoraal maar met een zelfstandige continuo-partij. Dat de bas steeds in de tweede regel vooruitloopt met een voor-imitatie van de koraalmelodie attendeert er ons op dat de tweede regel tekst polyfoner is geharmoniseerd, met onafhankelijke, melodieuze begeleidende stemmen, terwijl de eerste zin veel verticaler, akkoordisch is gezet. (De vraag of deze passages door de vier solisten of door het koor worden gezongen veronderstelt een onderscheid dat Bach niet kende.) De toelichtingen worden als vrij recitatief gezongen door de achtereenvolgende solisten, van laag naar hoog bas, tenor, alt en sopraan. Anders dan in **(2)** zijn koraal en commentaar nu goed te onderscheiden. De laatste regel van de sopraan bevat - waarschijnlijk op verzoek van Bach - de aankondiging van een nieuw lied (*neues Lied*), en wel *mit gedämpften Saiten*.

In de aansluitende sopraanaria **(8)** blijken de snaren evenwel niet gedempd (*con sordino*) te worden maar getokkeld (*pizzicato*). Ze begeleiden een duet van de sopraan en de hobo d'amore. Het luit-achtig getokkel, de herderlijke rietblazer en het ritme van een menuet zorgen voor een lieflijke, pastorale sfeer, waarin de sopraan, in haar traditionele rol van eenvoudige, aan Jezus verknochte gelovige Seele, haar onvoorwaardelijke toewijding aan haar hemelse herder belijdt. De - alweer - lange tekst verhindert de gebruikelijke da-capostruktuur; de tekst wordt in drie delen behandeld, met *Meinem Hirten bleib ich treu* als een soort refrein, verbonden en omlijst door versies van het instrumentaal ritornel.

Met het slotkoraal **(9)** tenslotte bevestigt de gelovige zijn Godsvertrouwen, tot in de dood. Vanwege de genoemde melodieherhalingen, kan Bachs harmonisering van Gerhardts laatste couplet alleen in de regels 5 en 6 betekenisvol de tekst ondersteunen: lopende achtsten op *Hirt* en een heen-en-weer gaande beweging op *kehren*.

©Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/92.html>

J. S. BACH: *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (BWV 92)

Bach schreef zijn cantate 92 voor de achtentwintigste januari 1725, Zondag *Septuagesima*, d.w.z. de eerste van de lange reeks aan de Paasdatum georiënteerde zondagen. De cantate behoort tot de jaargang koraalcantates die Bach schreef in het seizoen 1724/25, zijn tweede ambtsjaar in Leipzig. Het koraal *Ich hab in Gottes Herz und Sinn mein Herz und Sinn ergeben*, waarop de cantate is gebaseerd en waaraan zij haar titel ontleent, werd in 1647, kort voor het einde van de verwoestende Dertigjarige Oorlog (1618-1648) gepubliceerd van de hand van de liederendichter en predikant Paul Gerhardt. BWV 92 is de enige koraalcantate die Bach baseerde op één van de populaire liederen van Gerhardt. Het lied werd gezongen op de melodie van *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*, die op haar beurt weer afkomstig is van een in de *Souterliedekens* (Antwerpen 1540) voor Psalm 129 gebruikte melodie van een chanson van Claudin de Sermisy (1495-1562), *Il me suffit de tous mes maux*. Opmerkelijk is dat Bach één week eerder zijn koraalcantate BWV 111, *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*, componeerde; vergelijking van de beide openingskoren, die dus op dezelfde melodie zijn gebaseerd, geeft een interessant kijkje in Bach componeer *Stube*.

Paul Gerhardts lied telt 12 tienregelige coupletten, waarvan Bachs tekstdichter de eerste en de laatste gewoontegetrouw ongewijzigd bestemt voor een openingskoor en een slotkoraal. Maar in zijn parafrases van de tussenliggende coupletten citeert de tekstdichter ook Gerhardts coupletten 2, 5 en 10 in extenso. Zo ontstond een maar liefst negendelige koraalcantate: de langste van de serie koraalcantates die meestal slechts 6 delen omvatten. En bovendien met - in de delen 2, 7 en 8 - uitzonderlijk lange lappen tekst, waarvan je je kunt afvragen hoe blij de componist daarmee is geweest. Gerhardts lied bezingt een naïef godsvertrouwen en heeft een vrij algemene strekking, zonder speciale relatie met Zondag Septuagesima; Bachs librettist maakt geen gebruik van de mogelijkheid om in zijn parafrases verwijzingen in te bouwen naar de schriftlezingen van deze specifieke zondag.

Vergeleken met het extraverte en militante openingskoor van *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (BWV 111) opent BWV 92 veel bescheidener **(1)**. Het deelt zijn structuur met die van de meeste andere concertante koraalfantasieën in de jaargang 1724/25, inclusief die van BWV 111: ingebed in een instrumentale begeleiding zingt de sopraan de achtereenvolgende koraalregels in lange noten, als *cantus firmus*; de successieve vocale passages worden verbonden door instrumentale tussenspelen waarin de thematiek terugkeert die het orkest in zijn inleidend ritornel heeft geëtaleerd. In BWV 111 noch in BWV 92 ontlent de instrumentale motieven iets aan de koraalmelodie. Maar er zijn ook duidelijke verschillen in muzikale vorm tussen de beide *Was-mein-Gott-will*-cantates. In BWV 111 begeleiden de lagere koorstemmen de sopraan met imitaties van de koraalmelodie terwijl het orkest onverminderd zijn eigen concert voortzet; hier, in BWV 92 imiteren de lagere koorstemmen

het overheersende instrumentale motief dat direct in de eerste maten te horen is in de hobo's d'amore, de eerste viool en het continuo en voortdurend aanwezig zal blijven, en bovendien volgen de lagere strijkers de koorstemmen daarbij. (Het instrumentale motief gebruikte Bach ook al in zijn sopraanaria *Komm in mein Herzenshaus*, BWV 80/4). Onder de lange slotnoot van de sopraan wordt de tekstregel nog eens herhaald.



Met veel andere koralen deelt dit koraal de A-A-B-structuur: de muziek van de eerste regels keert terug in de volgende; deze structuur, die al in middeleeuwse volksliederen te vinden is, wordt (onvertaalbaar) *Bar*-vorm genoemd: twee *Stollen* (A) gevolgd door een *Abgesang* (B). Bijzonder aan de *Was-mein-Gott-will* melodie is dat daar ook de laatste twee regels weer op de muziek van de eerste worden gezongen, A-A-B-A. Deze structuur wordt ook overgedragen op Bachs koraalfantasia: de muziek bij de eerste twee regels keert nog tweemaal terug; dat heeft tot gevolg dat in deze muziek geen tekstillustrerende elementen te vinden zijn. In de op zichzelf staande vijfde regel valt de royaal met zestienden-guirlandes versierde *Thron* op. De rustige 6/8-maat (tegenover de triomfantelijke vierkwartsmaat van BWV 111) zorgt voor een sfeer van vredige acceptatie, in vertrouwen op God, wat hij ook op onze weg brengt.

Bach vervolgt in BWV 92 zijn experimenten in het combineren van koralen met andere muzikale vormen: zowel in **(2)** als in **(7)** lardeert hij recitatieven met koraalregels, en telkens op andere manier. Een maximale versmelting van koraal met vrije tekst vinden we in het "*recitativo con chorale*" voor bas met continuobegeleiding **(2)**. Hier tracteert de tekstdichter Bach op een extreem libretto dat tien koraalregels van maar liefst 24 regels toelichtend commentaar voorziet. De bas zingt de koraalzinnen met versieringen die het koraal allengs minder herkenbaar maken, ware het niet dat de cello er voortdurend de aandacht op vestigt met een ritmisch figuurtje (*figura corta*) waarmee hij zich al in de eerste maat meldt; dit ostinate, telkens terugkerend herkeningsmelodietje is gebaseerd op de eerste acht noten van de koraalmelodie. Met tussen de koraalwoorden ingevoegde regels voorziet de tekstdichter niet alleen de koraaltekst van illustratieve bijbelse verwijzingen, maar ook de componist met beelden die Bach dankbaar in muziek omzet; hij componeert de recitatieve passages deels als 'vrij recitatief' boven losse continuoakkoorden, maar *a tempo* wanneer het continuo actief aan de schildering van bepaalde woorden bijdraagt.

Zo fungeert de profeet Jesaja (54:10) als betrouwbare getuige (*treue Zeuge*) van Gods toewijding, zelfs wanneer bergen wijken en heuvels wankelen, met zoals de librettist toevoegt - gekletter en vreselijke kabaal (*Prasseln & grausam Knallen*), wat Bach vervolgens met heftige continuobewegingen onderstreept. Verderop passeren de profeet Jona (Jona 1:17) en de apostel Petrus

(Matteüs 14:29 - 31) die beiden door Gods hulp werden gered uit het water (golvende continuobewegingen), resp. door een 'walvis' en door Jezus' toegestoken hand.

De door de tekstdichter ingevoegde plastische schetsen van natuurgeweld hebben bovendien - beoogde - structurele effecten ver voorbij recitatief **(2)**. Ze bieden aanknopingspunten voor twee stormachtige aria's **(3)** en **(6)** waardoor de cantate wordt verrijkt met drama dat in Gerhardts gelijkmoedige koraalverzen geheel ontbreekt; aan hun sfeer beantwoordt pas weer de laatste aria **(8)**.

Da-capoaria **(3)** voor de tenor is één van de meest opera-achtige aria's die Bach schreef. De gedachte dat alles wat God niet beschermt scheurt, breekt en instort (*reißt, fällt, bricht*) is aanleiding voor een halsoverbrekende tenorpartij, vol wilde sprongen in een scherp gepuncteerd ritme. Niet minder onstuimig is de strijkersbegeleiding, met agressief opstijgende pijlen (*tirades*) in de eerste viool terwijl dalende akkoordbrekingen in het continuo het instorten verbeelden. Storm op zee. Alleen op de woorden *fest* en *unbeweglich* demonstreert de tenor Gods onwankelbaarheid met enkele stabiele lange noten. Waar in het middendeel Satan *wütet, rast* en *kracht* (beukt, daverd) kan de sfeer ongewijzigd blijven.

Als vierde deel van de cantate **(4)** zingt de alt Gerhardts vijfde couplet, strak en onversierd, boven een trionsonate van de twee elkaar imiterende hobo's d'amore en continuo. De strakke stemvoering mag wel gelden als afbeelding van Gods *Weisheit und Verstand*. Met kleine harmonische veranderingen worden *Freud* en *Leid* passend ingekleurd; het *traurig* in de laatste regel resoneert in de daarop volgende chromatisch dalende lijnen.

Met het secco, slechts door continuo begeleide recitatief **(5)** vat de tenor de koraal- coupletten 6 t/m 8 samen; een arioso-slot accentueert de kern: *Geduld!*

De gedachte dat zoet niet zonder bitter kan, en heil niet zonder kruis, verpakt Gerhardt (vers 9) in de metafoor *Das Feld kann ohne Ungestüm (stormwind) gar keine Früchten tragen*. (Volgens mij denken moderne landbouwers daar anders over.) De *brausende* (loeiende, gierende) *Wind* van Bachs librettist inspireert hem wederom tot een geagiteerde aria **(6)**, thans voor de bassolist en continuo. De beide lage stemmen wedijveren in turbulente zestienden passages; alleen in het middendeel wordt de bas wat contemplatiever in zijn beschouwing over het kruis en de cello komt even op adem bij *Küßt seines Sohnes Hand* alvorens weer op vol vermogen de reprise van het A-deel te beginnen.

De tekst van het "*recitativo con chorale*" **(7)** is vergelijkbaar met **(2)**; alleen