

klinken de woorden *der Held aus Juda*, één van de bijnamen van Christus, op eenzelfde triomfantelijk gebroken akkoord als in de Johannes-Passion.

Met de tweede aria (6) actualiseert Bachs onbekende tekstdichter de cantate met een filippica tegen de destijds opkomende *Aufklärung*. Gesteund door de verzadigde harmonieën van het vierstemmig strijkerscorps vertolkt de tenor het commando *Schweig'* met veel tussengevoegde rusten (*schweigen*) en de *taumelnde Vernunft* (wankelende rede) stort over ruim een octaaf naar beneden, met tegendraadse ritmiek (syncopisch); een echt muzikaal thema valt in deze gefragmenteerde en buitennissige notenreeks nauwelijks te ontwaren. Deze thematiek van de eerste regel, het A-deel, kenmerkt de instrumentale ritornels die de volgende vocale episoden verbindt waarin de overige zes regels, telkens twee aan twee op veel soepeler muziek worden gezongen (B1 - B2 - B3). In de tekst passeert het woord *Kreuz* in twee verschillende betekenissen: (r. 3) het lijden en de dood van Christus en (r. 6) het dagelijks lijden van de gelovige (*Kreuz und Trübsal*); in beide gevallen dienen slepende *seufzer* ter illustratie, in het eerste geval ook een hoge f, het kruis als de verhoging van Christus. De strijkersbegeleiding ontbreekt in het geheel bij de regels 4/5 en 6/7. Bij de troostrijke laatste regels gaat de toonsoort van mineur naar majeur en een fermate met *Adagio*voorschrift biedt de tenor gelegenheid een bedachtzame slotcadens te improviseren. Maar dan keert het heftig sermoen tegen de ratio weer terug. De "eenheid van affekt" die Bachs tijd van een ariacomponist verwacht is hier ver te zoeken.

De cantate eindigt (7), enigszins ongebruikelijk, met de twee nog resterende verzen van Jonas' koraal. De harmonisering kan daarom geen specifieke tekstuitbeelding bieden; zij is strak en eenvoudig, zonder *fremde Thone, wunderliche variationes* (Arnstadt, 1707) of excursies in afgelegen toonsoorten, maar daarom ook krachtig, zelfverzekerd, recht voor z'n raap. En onaangedaan door alle voorafgaande verwarring.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/178.html>

J. S. BACH: *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (BWV 178)

Nadat Bach gedurende zijn eerste jaar te Leipzig meer dan wekelijks een nieuwe cantate heeft gecomponeerd besluit hij vanaf Trinitatis 1724 (de eerste zondag na Pinksteren) kwantitatief op dezelfde voet voort te gaan, maar zich kwalitatief te beperken tot één specifiek type cantates: de koraalcantates. Daarvan zijn tekst en muziek gebaseerd op één van de bekende - en meestal voor de betreffende zondag voorgeschreven - kerkliederen ('koralen') en dat volgens een vast model: tekst en muziek van het eerste en laatste couplet klinken ongewijzigd in een openingskoor en een slotkoraal, de overige coupletten worden door een tekstdichter/librettist geparafraseerd tot recitatief- en ariateksten, waarbij de tekstdichter verwijzingen naar de evangelielezing van de dag kan inlassen, maar ook woorden of zelfs hele regels van de oorspronkelijke koraaltekst kan handhaven.

Bach schreef Cantate 178, *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* ("... niet achter ons staat") voor 30 juli 1724, de achtste zondag na Trinitatis, en baseert deze, zijn achtste koraalcantate op één van de *Hauptlieder* voor deze zondag, het gelijknamige, beroemde en oude lied van Justus Jonas (1493-1555), een pastor, hoogleraar en collega-hervormer van Martin Luther. Het lied werd al in 1524 gepubliceerd en was gebaseerd op de oud-testamentische Psalm 124, een "psalm van David" die dankt voor en troost put uit Gods bijstand in verder niet gespecificeerde gevaren; in Jonas' tijd, waarin op leven en dood gestreden werd over de juiste religieuze opvattingen waren die gevaren overduidelijk, maar in Bachs tijd was de godsdienstvrijheid inmiddels een gelopen race en tracht de librettist zijn tekst in deel (6) een nieuwe polemische pointe te geven: in de strijd tegen het rationalisme en de opkomende Verlichting, ook zonder dat de liedtekst daartoe veel aanknopingspunten biedt. Wel legt hij daardoor een zinvolle verbinding met de evangelielezing voor de achtste zondag na Trinitatis, Matteüs 7:15 - 23, waarin Jezus waarschuwt voor valse profeten die steeds weer zullen opduiken; ook in de delen (2) en (5) last de tekstbewerker verwijzingen in naar de misleiders (*Verkehrten*) en *törichte Propheten*.

Van de meeste andere koraalcantates onderscheidt zich BWV 178 doordat van maar liefst zes van Jonas' acht coupletten de tekst integraal in de cantate terugkeert, waarschijnlijk op verzoek van Bach zelf die daarmee gelegenheid krijgt te experimenteren met telkens weer andere combinaties van vertrouwde koraalteksten met nieuwe, vrij gedichte madrigaalteksten. Alleen Jonas' coupletten 3 en 6 zijn restloos bewerkt tot de ariateksten (3) en (6).

De cantate heeft een symmetrische structuur. Ingebed tussen het openingskoor en het slotkoraal

	1	2	3	4	5	6	7&8
koraalcouplet cantatedeel	1	2	3	4	5	6	7
	koraalfantasia	koraal + recitatief	aria	koraal	koraal + recitatief	aria	slotkoraal

vinden we er twee recitatief/aria-paren, waarvan de recitatiefteksten de volledig geciteerde koraaltekst becommentarieren. Deze twee blokken omsluiten de centrale koraalbewerking (4).

Zoals gebruikelijk opent deze koraalcantate met een grote koraalfantasia (1) volgens een bekend patroon: een thematisch onafhankelijke instrumentale begeleiding omlijst en verbindt zeven vocale passages waarin de zeven regels van het koraal door de sopraan in lange noten, als *cantus firmus*, worden gezongen; een hoorn ondersteunt de sopraan *colla parte*.

Vanaf de eerste maat schetsen de instrumentalisten een rusteloos decor van opgewonden tierende (*tobende*) vijanden. Woelende zestienden, scherp gepuncteerde achtsten en een ritme van kort afgebeten kwartnoten domineren beurtelings in de drie instrumentale groepen, strijkers, continuo en de twee hobo's, van begin tot einde. De koorinzet daarentegen, *Wo Gott der Herr ...*, met lange noten in alle stemmen, getuigt van een onwankelbaar godsvertrouwen. Maar al in regel 2, *wenn unsre Feinde ...*, raken ook de begeleidende onderstemmen, alt, tenor en bas, berokken in het strijdgewoel; de simpele harmonische ondersteuning van de sopraan gaat over in imiterend polyfoon tegenspel met fragmenten van de instrumentale thematiek. Het koraal deelt met vele andere koralen de A-A-B-structuur, de *Bar*-vorm: de muziek van de eerste twee regels (*Stollen*) wordt herhaald in de regels 3 en 4. Dat doet Bach ook in zijn koraalfantasia (behalve dat strijkers en blazers in de herhaling van rol wisselen) met als gevolg dat de contrasterende muziek van de eerste regels ook terugkomt waar de tekst niet zo'n contrast vertoont: voor Bach gaat architectuur boven tekstuitbeelding. En telkens herhalen de onderstemmen hun tekstregel onder de slotnoot van de sopraan.

Het tweede couplet van Jonas' koraal voorziet de alt van uitleg en commentaar in zijn *secco*, slechts door continuo begeleid recitatief (2), in feite een recitativo-con-choralehybride. Steeds zingt hij eerst in lange noten de koraalregels, paarsgewijs in het *Aufgesang* en afzonderlijk in het *Abgesang*, in ritmisch gebonden ariose vorm, boven een actief continuo (*presto*), en vervolgens in vrij recitatief de nieuw gedichte toelichtingen. De baslijntjes waarmee het continuo de koraalfrasen aankondigt en begeleidt zijn ware contrapuntische kunststukjes: de reeksen achtste noten van het continuo zijn

een
viervoudige
ritmische

verkorting (versnelling van halve naar achtste noten) van de betreffende koraalregel, die enkele malen worden herhaald. De laatste koraalzin blijft zonder expliciet commentaar maar de continuobegeleiding wordt opgevrolijkt met het vreugde-ritme van de *figura corta*, pa-pa-dam.

Terloops harmoniseert Bach negatieve begrippen als *böse*, *falsche* en *Bosheit* met de onwelluidendste akkoorden ('verminderd-septiemakkoorden', Barrabam!) waarover hij beschikt.

Het *Kreuzesmeer*, een zee van kruizen en lijden, vormt de aanleiding voor de heftige aria (3) die het lot van de door vijanden omringde christenheid schetst als dat van een weerloos hulkje op woeste baren. Bach creëert zijn stormachtig zeegezicht (zag hij

ooit zee?) met een bassolist, continuo en de tot één stem samengevoegde violen wier partij opmerkelijk donker getimbreerd is omdat slechts de laagste snaren worden bespeeld en hun partij nu en dan zelfs in de alt-sleutel is genoteerd. Uiteraard vormen rollende golven het overwegende beeld in de partituur: golven van zes zestienden, die nu en dan breken in 1+5 of 3x2 16den. Wanneer de bas niet meedeint op de golven zijn het wel genadeloos lange melisma's en stuiterende syncopes die het hem moeilijk maken zich overeind te houden; de noodzaak voor elke solist om zich daartoe tot het uiterste in te spannen en de twijfel of dat zal lukken kunnen slechts dienstig zijn aan de tekstexpressie: de bedreiging door vijanden en Satan. Stampende, repeterende basnoten van het continuo accentueren de onvermijdbaarheid van de zich opdringende gevaren.

De aria heeft geen da-capostructuur: slechts het inleidend instrumentaal ritornel wordt tenslotte herhaald; het tweede tekstdeel wordt tweemaal doorgenomen, met verschillende muziek: A-B-B'. Tijdens die tweede doorloop (m.63) verschijnen er ineens mollen (b b) in de tot dan toe door kruisen (##) gedomineerde toonsoorten (G-groot, D-groot): het scheepje dreigt alsnog te *zerscheitern*, naar de andere wereld, kopje onder te gaan maar herstelt zich nog net voor het slotritornel.

In de centrale 'aria' (4) zingt de tenor slechts het vierde koraalcouplet, onversierd in kwartnoten, als *cantus firmus*. Hij wordt begeleid door een trisonate van de beide hobo's d'amore en continuo. Het stuk is dus niet meer (maar ook niet minder) dan een van tekst voorzien orgelkoraal en had dus kunnen behoren tot Bachs in 1748/49 gepubliceerde zes "Schübler Choräle" voor orgel: alle zes bewerkingen van gelijksoortige cantate delen. (Er bestaat trouwens een orgelkoraal *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, het - voorlopig - laatste, pas in 2008 ontdekte, d.w.z definitief aan J.S.Bach toegeschreven BWV 1128 (voorheen Anh.II/71), waarschijnlijk tussen 1705 en '10 gecomponeerd.)

De begeleiding, zowel van de hobo's als van het continuo (fagot) is geheel gebaseerd op een kort motief van vijf noten, dat voortdurend op allerlei toonhoogten ostinaat herhaald wordt. In dergelijke stukken verwacht je dat zo'n terugkerend motief aan de koraalmelodie is ontleend, en dat lijkt (zie hiernaast) ook hier het geval. Echt waar?

De dalende tertssprong blijkt in een kwint veranderd: de vijand vermomd als christen, alle dreiging lijkt plotseling verdwenen, maar *du wirst einmal aufwachen!*

Evenals in (3) wordt ook in het recitativo-con-chorale (5) weer een integraal geciteerd koraalcouplet becommentarieerd, maar nu worden de koraalregels als in een slotkoraal vierstemmig vertolkt terwijl de uitleg en illustraties van de koraalzinnen worden uitgevoerd door resp. bas, tenor en alt en tenslotte nog eens door de bas; de sopraan komt daaraan niet te pas. Het geheel, recitativische zowel als korale passages wordt thematisch bij elkaar en ritmisch *a tempo* gehouden door hardnekkige *arpeggio*'s, twee per maat, van het continuo. Een soortgelijk gebroken akkoord in het eerste commentaar van de tenor leert ons dat deze ostinate figuur naar de opengesperde muilen van moordzuchtige leeuwen verwijst. Even later