

contrasteert de aria met het voorafgaande. De sopraan wordt begeleid door een virtueuze hobosolo, in een traag (*Adagio*) tempo en een gepuncteerd ritme dat aan de opening van Franse Ouvertures doet denken en daarom iets plechtigs heeft. De sopraan volgt weliswaar de hobo in diens eerste noten maar kan hem uiteraard niet volgen in zijn vele sierlijke guirlandes.

Met het veel stilliger tweede deel van de tekst, *Weicht ihr Sorgen etc.* verandert ook het karakter van de aria: het tempo versnelt (*un poco allegro*), de gedragen 4/4-maat gaat over in een dansante 3/8-maat en de hobo speelt slechts luchtige gebroken akkoorden waardoor de sfeer opklaart naar een meer aardse vrolijkheid.

Er is geen da-capo, de sopraan en de begintekst keren niet terug, slechts de hobo herinnert vijf maten lang aan de sfeer van het begin.

De twee delen van de aria zullen, zonder de laatste vijf maten, tien jaar later dienen als tenoraria met de teksten *Qui tollis peccata mundi* en *Quoniam tu solus sanctus* in de "Mis in g".

In haar slotrecitatief (6) vat de sopraan de boodschap van de cantate samen. Geborgen in fraaie strijkersakkoorden neemt ze zich voor zonder piekeren (*Grämen*) op God te vertrouwen, wat die haar ook heeft beschoren. Momenten van twijfel (*Grämen, verzagt Herz*) kleurt Bach met dissonante akkoorden.

Tot slotkoraal dienen maar liefst twee coupletten (4 en 6) van het zelden gebruikte lied *Singen wir aus Herzensgrund* (1563) van Hans Vogel (Frankfurt/Oder 1508), op de melodie van het voorreformatorisch Boheemse kerstlied *Da Christus geboren war*. De levendige vierstemmige harmonisering is uiteraard van Bachs hand maar de 3/4-maat die Bach in sommige slotkoralen naar behoeven introduceert is hier origineel en sluit mooi aan bij de maatsoorten van de beide aria's.

De keuze van de twee verzen - die immers uit een bestaande, beperkte voorraad kerkliederen moest geschieden - verdient speciale waardering: vers 1 resumeert de scheppingsrijkdom van Deel I, en vers 2 de dankbaarheid van de gelovige in Deel II. Nu er twee coupletten worden gezongen kunnen we in Bachs harmonisering geen woordgebonden elementen verwachten.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/187.html>

J. S. BACH: *Es wartet alles auf dich* (BWV 187)

Nadat Bach binnen twee jaar na zijn ambtsaanvaarding te Leipzig zo'n 150 cantates heeft gecomponeerd (gemiddeld meer dan één per week), vertraagt zijn tempo. In het voorjaar van 1726 pauzeert hij zelfs geheel, als componist althans, en vult zijn wekelijkse cantateverplichtingen met 18 cantates van zijn verre achterneef Johann Ludwig uit Meiningen, zo'n tien jaar eerder geschreven op weer tien jaar oudere teksten (1704), waarschijnlijk van zijn broodheer, de graaf Ernst Ludwig van Saksen-Meiningen. Deze teksten bevallen Sebastian blijkbaar zodanig dat hij, wanneer hij medio 1726 weer stevig begint te produceren, zelf een reeks van zeven cantates schrijft op teksten uit die bundel. Cantate BWV 187, *Es wartet alles auf dich*, behoort tot deze groep "Meiningen cantates", met als gemeenschappelijk kenmerk dat ze uit twee delen bestaan: een oud-testamentische en een nieuw-testamentische bijbeltekst, elk gevolgd door een recitatief en een aria. Zo ontstaat een symmetrische structuur, met de nieuw-testamentische tekst in het midden:

Bijbel OT - Recit. - Aria - Bijbel NT - Aria - Recit. - Koraal

Het zijn ook allen twee-delige cantates waarvan de eerste helft vóór en de tweede na de preek werd uitgevoerd.

Bach schreef BWV 187 voor de zevende zondag na Trinitatis, 4 augustus 1726, waarvoor de evangelietekst (Marcus 8:1-9) verhaalt hoe Jezus met zeven broden en een paar visjes een menigte van 4000 mensen te eten geeft, waarna er nog zeven manden restanten overblijven. Dit verhaal komt in de cantate niet expliciet aan de orde maar geeft de tekstdichter in Deel I aanleiding God in het algemeen te prijzen voor de vruchtbaarheid van de aarde. Deel II roept de gelovige op tot een onbezorgd Godsvertrouwen. Het kost de librettist weinig moeite om in oude en nieuwe testament daarbij passende teksten te vinden voor de delen (1) en (4).

Bach zelf rekende deze blijmoedige cantate blijkbaar tot zijn meest geslaagde composities want toen hij een jaar of tien later zijn vier "Lutherse Missen" assembleerde uit bestaande cantatedelen gebruikte hij maar liefst alle daarvoor in aanmerking komende delen (dus geen recitatieven en koralen) uit cantate 187 voor zijn "Mis in g" BWV 235.

Het uitgebreide openingskoraal (1) behandelt de verzen 27 en 28 van Psalm 104, die elk weer tweeledig zijn en de overvloedigheid van Gods schepping bezingen. De nogal lange prozatekst vormt een probleem voor de componist. De generatie vóór Bach zou, volgens de oude motet-traditie, de tekst in stukken knippen en de verschillende zinsdelen elk van eigen, karakteristieke muziek voorzien: *warten, speisen, sammeln* etc. Het resultaat zou zijn dat je ten slotte vier of zes verschillende stukken muziek hebt gehoord, zonder samenhang. Daar neemt Bachs generatie geen genoegen meer mee. Bach sticht eenheid in de eerste plaats met zijn, van het begin tot het eind doorgaande concertante instrumentale begeleiding die aan eigen thema's vasthoudt, ongeacht de vocale gebeurtenissen. Dat instrumentale decor wordt in de eerste 27 maten opgetrokken in een *Sinfonia* van strijkers, twee hobo's en continuo. In

de instrumentale thematiek vallen drie elementen op:

- een inleidende, stijgende kwartsprong ('Wil-HEL-mus') die later ook in de vocale thema's zal terugkeren;
- een over één octaaf dalende toonladder, die dus alle noten van die toonladder bestrijkt en daarmee - zoals we wel vaker zien - het woordje *Alles* verbeeldt;
- een kabbelend figuurtje dat *warten* (wachten) zou kunnen uitdrukken, trommelen met je vingers, komt er nog wat van ...

Voor dit instrumentale decor klinken drie vocale episodes, waarin Bach telkens verschillende tekstgedeelten met elkaar combineert.

De eerste (A) behandelt psalmvers 27. Eerst wordt alleen de eerste halfzin (*Es wartet ...*) canonisch verwerkt, achtereenvolgens door alt, sopraan, bas en tenor (ASBT) en vervolgens in combinatie met de tweede halfzin (*daß du ihn Speise ...*). De instrumentalisten spelen mee met de koorstemmen (*colla voci*) maar de laatste zeven maten van het koor zijn 'ingebouwd' in een herhaling van de maten 7-14 van de *Sinfonia*. De twee verschillende thema's waarop de tekst *Es wartet* klinkt hebben met elkaar gemeen een verlengde, overgebonden noot die het 'wachten' uitdrukt, en ze beginnen met de kwartsprong waarmee ook de instrumentalisten begonnen. Steeds wordt de hoeveelheid *Alles* met veel noten (melisma) gevuld.

Na een instrumentaal intermezzo volgt in deel B (vanaf m.66) vers 28 als een wat strengere koorfuga. De eerste halfzin (*Wenn du ihnen ...*) dient tot fugathema (th) dat elke drie maten door een volgende stem wordt ingezet; de tweede halfzin (*Wenn du deine Hand ...*) dient als tegenstem (contrapunt, cp). Een eerste fugaexpositie gaat door alle vier stemmen, van onder naar boven (BTAS) terwijl strijkers de koorpartijen verdubbelen. In een tweede expositie (SATB, m.84vv) begeleiden de instrumenten met fragmenten van hun eigen thematiek, in een derde (SATB, m.95vv) gaat het hoboduo voluit concertant zijn eigen gang.

Ten slotte (deel C, m.113vv) recapituleert het koor de volledige tekst van beide verzen boven een letterlijke herhaling van het laatste deel van de *Sinfonia*: 'koorinbouw'.

	tekst	maat	koor	instrumentalisten
		1		<i>Sinfonia</i>
A	Es wartet alles auf dich (a)	28	canonisch, vrij-polyfoon	zelfstandig
	Es wartet alles auf dich (a)	28	2 thema's canonisch, vrij-polyfoon	colla parte
	daß du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit (b)	41	koorinbouw	<i>Sinfonia</i> m.6-13
		49		<i>Sinfonia</i> verkort
B	Wenn du ihnen gibest, so sammeln sie, (th) wenn du deine Hand aufst, so werden sie mit Güte gesättiget (cp)	66	koorfuga	colla parte > zelfstandig
C	gehele tekst	113	koorinbouw	<i>Sinfonia</i> m.16-28

Door de combinatie van ouderwets polyfone technieken met modern concertante vormen geldt dit stuk als een hoogtepunt in Bachs oeuvre, dat bovendien een zeer aantrekkelijk muziekstuk oplevert. Bach zelf is over de muziek blijkbaar zo tevreden dat hij deze tien jaar later vrijwel ongewijzigd gebruikt in het slotkoor *Cum Sancto Spiritu* van zijn 'Mis in g', waar hij helemaal geen teveel aan tekst hoeft te verwerken

maar daarentegen de korte nieuwe tekst op verschillende thema's kan herhalen. Voor het slechts door continuo begeleidde (*secco*) recitatief van de bas (2) heeft de tekstdichter zich verder door Psalm 104: 17 en 25 laten inspireren. Van de vele mogelijkheden om woorden muzikaal te illustreren maakt Bach nauwelijks gebruik; slechts de *Berge* zijn hoog en de rhetorische vragen worden besloten met een harmonisch vraagteken, een 'halfslot' ("op de dominant") dat om een vervolg vraagt. Het antwoord op de rhetorische vragen komt uit Psalm 65:12: God zorgt voor ons door de natuur. Een gelukkig danklied (3) voor de alt die daarin wordt begeleid door de strijkers en een hobo die slechts de melodie van de eerste violen kleurt. Het dansante 3/8-ritme wordt verlevendigd doordat de strijkers regelmatig twee maten van drie tellen interpreteren als drie maten van twee tellen ('hemiool'). De aria heeft een gevarieerde da-capostructuur (A-B-A'), met veelvuldige herhaling van de hoofdzin, een compact middendeel en ten slotte een herhaling van het inleidend ritornel.

Een telkens één stapje lager herhaalde figuur (*sequens*) met veel staccato-nootjes verbeeldt het neerdruppelen (*träufen*) van Gods zegen.



Bach hergebruikte de muziek voor het *Domine Fili unigenite* van BWV 235.

Deel II opent met (4) de nieuw-testamentische tekst, de verzen 31 en 32 van Matteüs 6, een passage uit de Bergrede van Jezus, die de angstige discipelen terechtwijst en derhalve door de bas, als *Vox Christi* wordt gezongen. De tekst, die geloofwaardigheid ontleent aan de evangelielezing over de spijziging der 4000, wordt persoonlijker en spreekt de toehoorder (*ihr*) direct aan.

Hoewel onze uitgaven dit solostuk voor een bas met instrumentale begeleiding als "aria" beschouwen, gebruikt Bach die aanduiding niet; voor hem is een "aria" een subjectieve gevoelsuiting op een metrische tekst en dus geen passende titel voor een compositie op bijbels, belerend proza. Hij gebruikt in zo'n geval de aanduiding *Arioso*. Bachs toonzetting van deze tekst is dan ook streng en sober: er is - buiten het continuo - slechts één begeleidende stem, bestaande uit de unisono spelende vioolgroepen. En ook de compositiestijl is streng, in ouderwetse strikt contrapuntische stijl, zonder barokke versieringen.

Het (hiernaast afgedrukte) thema van de bas is een vereenvoudigde versie van wat vanaf maat 1 klinkt in de strijkers- en continuo partijen. Het wordt



voortdurend herhaald waardoor de centrale boodschap permanent instrumentaal wordt vertolkt.

De tekst wordt in drie delen behandeld. Er is geen da-capo, de begintekst keert niet terug, alleen het ritornel wordt aan het slot herhaald.

De muziek zal later dienen voor het *Gratias agimus tibi* in de mis BWV 235.

De sopraan die zo vaak aan het slot van een cantate optreedt omdat zij zich als belichaming van de *Gläubige Seele* het voorafgaande ter harte neemt, dankt God in haar aria (5) voor diens voorzienigheid. Met zijn modern concertant karakter