

desiring"). Alle instrumenten doen mee: traverso's en hobo versterken de eerste en tweede violen, maar tijdens de acht vocale passages begeleidt slechts het continuo. Orkest en begeleidende vocalisten bedienen zich van dezelfde motieven; hun begeleiding is minder polyfoon dan in koraalfantasie (1). De beide *Stollen* zijn voor het orkest identiek maar voor de zangers verschillend. Het geheel is ook aanmerkelijk compacter dan (1): met name de vocale prologen voor de *cantus firmus* ontbreken.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/192.html>

## J. S. BACH: *Nun danket alle Gott* (BWV 192)

Cantate 192 bevat prachtige muziek maar ook veel raadsels. Er is ons geen partituur overgeleverd maar slechts partijen voor zangers en instrumentalisten, en zonder een omslag dat ons had kunnen informeren over de liturgische bestemming van de cantate. De partijen, die door Bach zelf zijn aangevuld en gecorrigeerd, zijn geschreven op dezelfde papiersoort waarop voor 17 september 1730 de cantate *Jauchzet Gott in allen Landen!* (BWV 51) is genoteerd en door dezelfde kopiïst, Bachs latere beroemdste leerling Johann Ludwig Krebs; de cantate zal dus uit najaar 1730 dateren. BWV 192 is een zogeheten 'koraalcantate' waarvan de tekst is gebaseerd op een van de bekende kerkliederen ('koralen'), en hij behoort dus tot Bachs latere aanvullingen op zijn hoofdzakelijk in het seizoen 1724/25 geschreven jaargang koraalcantates. Bij die latere aanvullingen beschikte Bach niet meer over de tekstdichter die koraalcoupletten parafraseerde tot recitatief- en ariateksten, zodat hij deze latere koraalcantates meestal baseerde op de ongewijzigde koraalteksten ('*per omnes versus*'). Van deze dertien nagekomen koraalcantates zijn er drie (BWV 97, 100 en 117) gebaseerd op dusdanig algemene lof- en dankliederen dat ze geen specifieke liturgische bestemming hebben; tot die groep zouden we ook BWV 192 kunnen rekenen.

De tekst van BWV 192 is ontleend aan het lied *Nun danket alle Gott*, in 1636 dus in het hart van de verwoestende Dertigjarige Oorlog, geschreven door de pastor Martin Rinckart (1586 - 1649) en gezongen op een melodie van Johann Crüger. Rinckarts lied telt slechts drie coupletten, zodat er geen reden is te veronderstellen dat de slechts driedelige cantate ooit langer zou zijn geweest. De driedeligheid zou Bach geïnspireerd kunnen hebben zijn kortste cantate als een concerto te structureren: snel - langzaam - snel.

Onvolledige overlevering betreft wel het aantal partijen; we beschikken bijvoorbeeld niet meer over een tenorpartij. Die is echter, lettend op de andere partijen, tamelijk betrouwbaar te reconstrueren. Dat gebeurde rond 1900 voor de oude Bach Ausgabe door de musicoloog Gunther Raphael, en in 1986 voor de Neue Bachausgabe door Alfred Dürr; hun twee reconstructies verschillen maar hebben veel gemeen. Veel speculatiever is het vermoeden dat er ook nog hoornpartijen ontbreken. De cantate is instrumentaal al royaal bezet met, behalve strijkers en continuo, twee hobo's en twee traverso's, zodat je aan uitvoering op een feestdag zoals Hervormingsdag (*Reformati-onsfest*, 31 oktober) zou kunnen denken, waarop meestal ook koperblazers aantreden; de toonsoort (G-groot) van openings- en slotkoor wijst dan meer in de richting van hoorns dan van trompetten. (Ton Koopman voert BWV 192 uit met twee hoorns.) Het openingskoor (1) is een levendig danklied voor ontvangen weldaden, en de muzikale vorm een koraalfantasie van het in koraalcantates gebruikelijke type: in een zelfstandige instrumentale begeleiding liggen acht vocale passages ingebed waarin de

sopraan regel voor regel de koraalmelodie zingt in lange noten, als *cantus firmus* (c.f.). De instrumentale inleiding (*ritornel*) bevat twee thema's die niets te maken hebben met de koraalmelodie en waarop in het ver-



volg door de verschillende instrumenten(groepen) gevarieerd zal gaan worden: (a) gebaseerd op gebroken drieklanken en (b) een hamerend motief dat later als vocaal tegenthema gebruikt zal worden (muziekvoorbeeld). Aanvankelijk blazen de twee hobo's slechts enkele lange noten ten teken dat zij later op die manier de *cantus firmus* zullen versterken. Fluiten, hobo's en violen verdubbelen regelmatig elkaars partijen maar worden ook concorderend tegen elkaar 'uitgespeeld'.

De vocale passages wijken op interessante manier af van het 'standaardmodel' van de koraalfantasiën. Structurerend daarin is de bekende *Bar*-vorm van het koraal: tweemaal twee regels (*Stollen*) op dezelfde muziek (tesamen: *Aufgesang*), gevolgd door een *Abgesang* van vier regels.

De inzet van de *cantus firmus* door de sopraan wordt opvallend lang uitgesteld: na de 24 maten instrumentaal ritornel klinkt eerst vierstemmig een soort motto op tekst van de eerste koraalregel *Nun danket alle Gott*; vierstemmig, d.w.z. onder deelname van de sopraan wier rol in deze koraalfantasia dus - bij hoge uitzondering - niet beperkt blijft tot de *cantus firmus*. De drie begeleidende stemmen alt, tenor en bas beginnen vervolgens aan een fugatische voorbereiding van de *cantus-firmus*inzet op een van de koraalmelodie afgeleid thema (c); zij betrekken daarin ook direct de tekst van de tweede koraalregel; de instrumentale begeleiding beperkt zich daarbij tot steunakkoorden van strijkers en traverso's. Zonder verdere polyfone proloog volgt, na een kort instrumentaal tussenspel, de tweede koraalregel waarbij het voornoemde hamerend motief als contrapunt fungeert.

Op vrijwel ongewijzigde noten volgen de koraalregels 3 en 4, de 'tweede *Stollen*'. Ook de laatste vier regels, het *Abgesang*, krijgen als proloog een koorfugato op een variant van thema (c) waarin zelfs alle vier resterende koraalregels worden gebruikt; alle tekst heeft dus reeds geklonken vóór de sopraan de vijfde koraalregel zingt en ze

		26	32	41	48	53	59	66	73	82	89	99	100	110	123	131	136	145	151	166	166
		4 st	prof				4 st	prof					prof								4 st
A	Nun danket alle Gott	r	molto	c.f.	r		r		r	r	r	r	r	r	r	r	r	r	r	r	molto
	mit Herzen, Mund und Händen,			c.f.																	
A	der große Dinge tut	t			t		t	molto	c.f.	t		t		t		t		t		t	
	an uns und allen Enden,	o		o	o					o	c.f.	o		o		o		o		o	
	der uns von Mutterleib	r		r	r		r	r		r	r	c.f.	r		r		r		r		
	und Kindesbeinen an	n		n	n		n	n		n	n	c.f.	n		n		n		n		
B	unzählig viel zugut	e		e	e		e	e		e	e		e	c.f.	e		e		e		
	und noch jetzund getan	t		t	t		t	t		t	t		t	c.f.	t		t		t		

blijven de laatste *cantus-firmus*regels begeleiden.

Boven de laatste vier maten van het afsluitend ritornel scanderen alle vier de vocale stemmen ten slotte nog eens twee keer homofoon het *Nun danket alle Gott*. Zie het schema.

Het meer contemplatief middendeel van deze korte cantate wordt gevormd door het duet (2) voor sopraan en bas, in een rustige tweedelige maat (2/4) die aan een gavotte doet denken. Bij de meer persoonlijke toon van een gebed tot God past een bescheiden instrumentatie: slechts de eerste hobo en traverso spelen *colla parte* met de eerste viool. Het inleidend instrumentaal ritornel gaat in moderne, galante stijl; Bachs zonen zouden hem geprezen hebben: korte frasen, aarzelende rusten en smekende *Seufzer*. Maar binnen dit galante kader worden de teksten als strenge ouderwetse canons opgediend: de bas introduceert in een solo van tien maten de tekst van de eerste vier regels (*Aufgesang*) waarna de sopraan deze tien maten nauwgezet herhaalt, met begeleidend contrapunt van de bas; dan volgt een duet van 16 maten, gedomineerd door de woorden *fröhlich* (lange coloratuur van de bas) en *Frieden*, in vreedzame paralleldeclamatie. Een kort instrumentaal ritornel (8 maten) vormt de overgang naar een even lang tweede deel waarin, op tekst van de laatste vier regels (*Abgesang*), de muziek identiek is maar de rollen precies zijn omgedraaid. De structuur lijkt dus op een da-capoaria zonder middendeel.

Het thema van de bas (en later dus de sopraan) is van de koraalmelodie afgeleid (muziekvoorbeeld). Herhaling van dezelfde muziek op nieuwe tekst leidt er wel toe dat de coloratuur op *fröhlich*



naderhand terecht komt op *aller*, en de lange noten die het woord *ewig* illustreerden in tweede instantie gezongen worden op *uns* en *erhalten*. Kort voor het slotritornel accentueren de instrumenten de woorden *erlösen hier und dort* door te zwijgen. Nevenstaand schema geeft aan hoe het geheel zich voltrekt in de strakke periodenstructuur van een dansvorm.

De tekst van Rinckarts derde en laatste koraalvers (3) is de traditionele lofprijzing (doxologie) van de goddelijke Drieëenheid, Vader, Zoon en Heilige

	Aufgesang				Abgesang				
	rit.	B	S	B+S	rit.	S	B	S+B	rit.
	16	10	10	16	8	10	10	16	16

Geest. Om zijn driedelige cantate toch het nodige gewicht te geven volstaat Bach niet met een simpele vierstemmige harmonisering. Ook beperkt hij zich niet tot een gefigureerd slotkoraal waarbij zo'n harmonisering is opgehangen in een concertante orkestbegeleiding, zoals we die kennen uit het slot van de Weihnachts-Oratoriumcantates 2, 4 en 6, en bijv. van BWV 22 en 147, maar hij schrijft (nog) een volwaardige koraalfantasia zoals gebruikelijk in de openingskoren van koraalcantates: acht koraalregels in lange noten, als *cantus firmus* in de sopraan, polyfoon begeleid door de overige stemmen en omkaderd en verbonden door een instrumentaal ritornel. Een sprankelend en swingend slot, dankzij de 12/8-maat van de gigue die meestal suites besluit, zoals de derde orkestsuite BWV 1068, en die wel herinnert aan het slot van Cantate 147 (*Jesu, meine Freude*, of "Jesu, Joy of man's