

J. S. BACH: *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke* (BWV 84)

Cantate 84 is een solocantate voor sopraan, die alleen voor het slotkoraal een beroep doet op - zoals Bach voorschrijft - drie ripienisten, tuitzangers. Hij werd gecomponeerd voor zondag *Septuagesima* (9 februari) 1727, de eerste van de drie vóór-Vastenzondagen waarin de vastentijd al zijn schaduwen vooruit werpt. BWV 84 behoort tot de groep van twaalf solocantates die Bach na de zomer van 1726 schreef, waartoe ook een andere sopraancantate (BWV 52) behoort en de twee bekende cantates voor bassolo, de "*Kreuzstab*-cantate" (BWV 56) en *Ich habe genug* (BWV 82), die twee weken eerder in première ging. BWV 84 is bovendien de laatste cantate die Bach - na zijn eerste vier intensieve jaren in Leipzig - schrijft alvorens hij voor maanden zijn ganzeveer vaarwel zegt en o.m. cantates van zijn verre achterneef Johann Ludwig Bach uitvoert.

De evangelielezing waarop een cantate voor zondag *Septuagesima* dient te reflecteren is Matteüs 20: 1-16, de parabel van de werkers in de wijngaard die protesteren dat hun gecontracteerde loon ook wordt uitgekeerd aan collega's die minder uren hebben gemaakt. Moraal: voor God zijn mensen gelijk, ongeacht hoeveel ze hebben gewerkt. In 1724 schreef Bach voor deze zondag *Nimm was dein ist und gehe hin* (BWV 144) en ook nu weer vertrekt het libretto bij de jalousie van de rechtvaardig beloonen. Maar de pointe is niet zozeer bescheidenheid en soberheid in materiële zin als wel toewijding aan God en aanvaarding van wat hij beschikt. De woorden *vergnügt* en *Glücke* uit de titeltekst hadden destijds een neutraler, minder uitgesproken positieve betekenis waardoor een goede vertaling thans zou moeten luiden "ik ben tevreden met mijn levenslot".

Wij weten niet wie de cantatetekst schreef, maar wel dat Picander, Bachs tekstdichter van de Matthäus-Passion die voorjaar 1727 voor het eerst werd uitgevoerd, in 1728, een jaar later dus, een cantatetekst voor Zondag *Septuagesima* schrijft (die in de jaren '30 door Bachs zoon Carl Philipp Emmanuel op muziek werd gezet) die enige gelijkenis vertoont met het libretto van BWV 84. Het meest opvallende verschil is de beginregel: *Ich bin vergnügt mit meinem Stande*; deze tekst is dus een nadrukkelijker anti-revolutionnaire verdediging van de standenmaatschappij dan die van BWV 84; Picanders vierde regel ontraadt de toehoorders ook zich *kein großen Dinge* in het hoofd te halen. Bachs tekst staat, met zijn gerichtheid op God, iets minder haaks op het emancipatie- en vooruitgangdenken van de destijds opkomende Verlichting. Wat de relatie tussen beide teksten is blijft gissen. Ongeveer gelijktijdig schrijft Bach ook zijn wereldlijke cantate *Ich bin in mir vergnügt* (BWV 204) waarin ook *Zufriedenheit* het centrale begrip is.

Wel lijkt onmiskenbaar dat Bach dit libretto als een solocantate verkoos te componeren omdat de tekst stelselmatig vanuit een eerste persoon spreekt: *Ich (...)*, *Ich (...)*. Dat geldt ook voor BWV 82. En in overeenstemming met de strekking van het libretto is ook Bachs compositie zelf een oefening in bescheidenheid: de eenzame solist wordt slechts begeleid door een hobo, strijkkwartet en orgel. Maar met deze

minimale bezetting schrijft Bach wel weer een rijke en gevarieerde cantate. De formele gelijkenis met de Italiaanse *Cantata da camera* is voor Bach aanleiding BWV 84 bij hoge uitzondering als *Cantata* aan te duiden; normaliter noemt hij 'cantates' *Motetto* of *concerto* of *Kirchenstück*. Maar de veronderstelling dat we hier te doen hebben met een "*geistliche Hausmusik*" die zou zijn geschreven voor Bachs echtgenote en professionele sopraan Anna Magdalena wordt tegengesproken door de bestemming voor Zondag *Septuagesima*, kerkmuziek dus, en daarin speelden vrouwen geen rol.

De cantatetekst onderscheidt zich van veel andere door de afwezigheid van treurnis, klachten, doodsangst, boetedoening en zondebesef; daarvoor in de plaats een tamelijk moralistische oproep tot een deugdzaam en sober leven, in dankbaarheid jegens God. Achtereenvolgens richt de tekst zich op God (2), de naaste (3) en de dood (4).

De openingsaria (1) maakt direct duidelijk dat *vergnügt* hier niet opgewekt, blij of vrolijk betekent maar een ingetogen, diepe en dankbare tevredenheid uitdrukt. De toonsoort is e-klein, *dem kann* - aldus Bachs tijdgenoot Mattheson - *wol schwerlich was lustiges beygelegt werden*, hij is veeleer *sehr pensif, tiefdenkend*. In een rustige driekwartsmaat met een wiegend ritme (lang/kort) ontspint zich een dubbelconcert voor hobo en sopraan dat door de strijkers veelal slechts met losse akkoorden wordt gesteund. Op basis van hetzelfde melodisch materiaal trekken hobo en sopraan rijk versierde en weemoedig afdwalende lange lijnen, waarbij opvalt dat de sopraan het gepunteerde ritme precies andersom fraseert als de hobo: kort/lang in plaats van lang/kort. Dat gepunteerde ritme, dat aan de Franse ouvertures herinnert, bepaalt de ietwat waardige, plechtige sfeer.

Qua structuur zijn de twee aria's (1 en 3) vergelijkbaar, A-B-B'-A', dat wil zeggen: het A-deel, de eerste twee regels (m.25-53), wordt aan het slot gevarieerd herhaald (m.116-144), de tekst van het middendeel wordt, omlijst door stukjes instrumentaal ritornel, tweemaal doorgenomen, de eerste keer in elf maten (m.68 - 79), de tweede keer in 19 maten (m.88 - 107). Centrale woorden als *vergnügt*, *reiche Fülle* en *Gaben* worden met - kortere of langere - melisma's uitgelicht. (Noot voor de numerologen: het totale aantal maten is 158, een prominent Bach-getal want de som van de letterwaarden van Johann Sebastian Bach. Ik laat graag in het midden of dit wijst op een bijzondere betrokkenheid van Bach, die altijd een aanmerkelijk hoger salaris wist te bedingen dan zijn voorgangers.)

Wij weten niet of we het grote aantal solocantates in deze periode te danken hebben aan Bachs ontevredenheid over de prestaties van zijn koor; wel is duidelijk dat hij over het nivo van zijn concertisten (bas en sopraan) niet te klagen had. Deze eerste aria is voor de sopraan moeilijker dan enig andere.

Soberheid kenmerkt ook het uitgebreide recitatief (2). Niet alleen beperkt de begeleiding zich tot het continuo, ook de zangpartij vraagt louter declamatie, zonder enige versiering, melisma of ariose passage. De boodschap: wat God geeft is onverdiend.

De tweede aria (3) heeft een geheel ander karakter. De woorden *Freude* en *fröhlich* en een hartelijke verhouding met de naasten garanderen vitale, onbezorgde muziek, als

enige in deze cantate in een majeur toonsoort (G-groot). De begeleiding van de sopraan heeft solorollen voor de hobo en de eerste viool, maar hun rollen zijn niet gelijkwaardig. In de eerste maten van de instrumentale inleiding bijvoorbeeld levert de hobo het melodisch materiaal waarop ook de sopraan zich zal baseren, maar de viool produceert slechts virtuoze omspelingen van de hobolijn, zonder eigen thematische inbreng.

Deze tweede aria heeft dezelfde structuur als de eerste: A-B-B'-A', gemodificeerd da-capo. De sfeer van het B-gedeelte is gereserveerder, de toonsoort overwegend mineur want de inhoud is intiemer en er wordt verwezen naar de *Not* die, hoezeer ook *versüßet*, met lange melisma's (tot 9 maten!) wordt benadrukt: zorgen zullen er altijd blijven. De eerste doorgang (B) geschiedt met louter begeleiding van het wat aktievere continuo, in de tweede (B') ontbreken de uitbundige bariolages van de soloviool. In de ongecompliceerde en toegankelijke muziek van deze aria lijkt de volksmuziek niet ver weg: in de hobo kun je de rustieke schalmei horen, in de voortdurende losse snaren van de viool de bourdontonen van de doedelzak of de draailier, en de sext-sprongen, op en neer, van de sopraan (*weNiges, gönNE dem*) lijken op de overslaande stem (van borst- naar kopstem) van de jodelaar.

In haar tweede recitatief (4) verwijst de sopraan ten slotte naar de 'laatste' en belangrijkste dingen: de hemel als beloning na mijn dood. De verwijzing naar de evangeliëlezing is evident. De woorden van de sopraan krijgen extra gezag door een plechtige strijkersbegeleiding. Het woord *Lebenslauf* wordt - als enige - met een kort melisma onderstreept maar eindigt op een ongemakkelijk 'verminderd-septiem-akkoord', waarna de harmonie moduleert naar de afgelegen toonsoort fis-klein: de kruizen zijn niet van de lucht, en die verwijzen bij Bach toch vaak naar dat ene Kruis, van Christus, die trouwens in de hele cantate nog niet genoemd werd.

Tot slotkoraal dient de twaalfde strofe van het lied *Wer weiss, wie nahe mir mein Ende*, in 1686 geschreven door Ämilie Juliane, gravin von Schwarzburg-Rudolstadt, en gezongen op de bekende melodie van Neumarks *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Bachs harmonisering is opvallend eenvoudig, om niet te zeggen kaal en sober: verticale akkoorden zonder veel overgangsnoten of polyfone stemvoering. En hier wordt dan uiteindelijk de aanstichter van alle tevredenheid (*Christi Blut*) bij name genoemd.