

heeft iets te danken aan de koraalmelodie. Wel begint de sopraan het middendeel van deze da-capoaria (m.23) met een melodisch en tekstueel citaat van de vijfde regel van het koraalcouplet (*Wundersmann*) ; het continuo vestigt daarop de aandacht door éénmalig het hobotheema in canon met de hobo te spelen. Even later herhaalt de sopraan haar citaat nog eens "in de verkorting", in halve notenwaarden. Wat pas echt opvalt is dat we dan inmiddels een tweede melodisch koraalcitaat hebben gehoord (r.6, m.28/29) maar niet met de daarbij behorende woorden *Der bald erhöhn, bald stürzen kann* doch op de tekst van Bachs librettist *nach seinem Willen machen kann* ('naar zijn goeddunken')! Bach, voor wie de koralen ongeveer zo heilig zijn als de bijbel, permitteert zich hier een ongehoorde vrijheid., *sein Willen*.

De cantate besluit (7) met een eenvoudige akkoordische ('verticale') harmonisering van het laatste koraalvers; de instrumenten ondersteunen de zangers *colla parte*. Enkele mollen (==) en herstellingstekens (>) duiden erop dat de harmonisering diverse toonsoorten doorloopt (c - G - c - Es) alvorens in C-groot te eindigen.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/93.html>

J. S. BACH: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93)

Bach schreef zijn cantate 93 voor 9 juli 1724, de vijfde zondag na Trinitatis, ruim een jaar na zijn aantreden als Thomaskantor te Leipzig. De cantate behoort dus tot tot de tweede jaargang cantates die Bach in Leipzig componeerde, en beantwoordt daarom aan het model dat hij in die cyclus wilde volgen: de koraalcantate. Telkens één van de bekende kerkliederen (koralen) ligt aan zo'n cantate ten grondslag; tekst en melodie van het eerste en laatste koraalcouplet worden ongewijzigd gebruikt in een openingskoor en een slotkoraal terwijl de tussenliggende coupletten worden geparafraseerd tot recitatief- en ariateksten. Maar, zoals BWV 93 bij uitstek illustreert, varieert en experimenteert Bach binnen dit format voortdurend, zowel met vorm en structuur van het openingskoor als met letterlijke citaten uit koraaltekst en -melodie in de sologedeelten.

Het koraal *Wer nur den lieben Gott lässt walten* telt zeven coupletten die corresponderen met de zeven delen van cantate 93. Onder de 45 koraalcantates onderhoudt BWV 93, de zesde in de reeks, de hechtste relatie met zijn koraal: in elk deel treffen we letterlijke citaten van de koraaltekst en -melodie aan. Omdat dit koraal in de Leipziger & Dresdner gezangboeken één van de voorgeschreven liederen was voor de vijfde zondag na Trinitatis, was het in Leipzig een populair koraal en kon Bach verwachten dat zijn luisteraars het in zijn vele vermommingen in de cantate zouden herkennen. Ook Bach zelf werd er duidelijk door geïnspireerd: hij gebruikte het koraal in zeker zes cantates en schreef er vier orgelvoorspelen voor.

Wer nur den lieben Gott lässt walten werd in 1641, middenin de Dertigjarige Oorlog, geschreven en van zijn melodie voorzien door de dan twintigjarige dichter en componist Georg Neumark (1621 - 1681) nadat deze, uit zijn moederland Thüringen vluchtend voor het oorlogsgeweld, onderweg is beroofd en na wilde omzwervingen rust heeft gevonden in een betrekking als huisleraar te Kiel. Het thema is dus: aanvaarding en Godsvertrouwen, wat er ook gebeurt, en dat sluit goed aan bij de evangeliëlezing voor deze zondag, Lukas 5: 1-11, waarin de visser Simon, die een hele nacht niets heeft gevangen, op Jezus' gezag nogmaals zijn netten uitwerpt en overvloedig vis aan land brengt. Hij wordt, als 'Petrus', de eerste volgeling van Jezus. De zevendelige cantate BWV 93 heeft een symmetrische structuur: de centrale aria (4) die evenals de hoekdelen koraaltekst en melodie ongewijzigd handhaaft, wordt aan beide zijden geflankeerd door een aria en een *recitatief-con-chorale*.

Het openingskoor (1) heeft - op het eerste gezicht - de in koraalcantates gebruikelijke structuur: in een zelfstandige concertante orkestpartij zijn een aantal vocale passages opgehangen, in dit geval zes, voor elke koraalregel één. Daarin zingt de sopraan telkens in lange noten, als *cantus firmus*, tekst en melodie van een koraalregel, homofoon d.w.z in akkoorden begeleid door de overige stemmen. De voor een concertant koor opvallend strakke vierstemmige harmonisering kun je zien als illustratie van het solide, niet op zand gebouwde huis (laatste regel).

Het openingskoor van BWV 93 onderscheidt zich door de uitgebreide polyfone voorbereidingen van zo'n homofone koraalregel, en door het feit dat ook de sopraan

daarin een gelijkwaardige rol speelt en zich dus niet tot de *cantus firmus* beperkt. In koraalregels 1 en 2 zijn het de sopraan en de alt die achtereenvolgens, met twee tellen verschil, een thema inzetten dat onmiskenbaar is afgeleid van de betreffende koraalregel. Aangezien het koraal de bekende *Bar*-vorm heeft (A-A-B, regel 3 en 4 herhaalt de muziek van 1 en 2) heeft ook Bach voor de regels 3 en 4 geen nieuwe muziek nodig; alleen vervangt hij sopraan en alt door de één octaaf lager opererende tenor en bas. In het *Abgesang*, de regels 5 en 6, participeren alle vier de stemmen in de polyfone 'voorimitaties'. Onder de langdurige slotnoot van de sopraan herhalen de drie begeleidende stemmen vaak nog delen van de tekst.

Terwijl de zes vocale passages telkens op ander muzikaal materiaal zijn gebaseerd, smeedt de instrumentale begeleiding het openingskoor tot een geheel door voortdurend nieuwe variaties en combinaties van drie muzikale motieven die al in de eerste maten worden geëxposeerd en geen verwantschap vertonen met de koraalmelodie:

(a) een wiegende figuur, opgebouwd uit een klaaglijke *Seufzer*, gevolgd door enkele troostrijke zestienden, door de twee hobo's aanvankelijk in canon, later unisono;
 (b) een reeks stromende zestienden, voor het eerst in maat 3 door de twee violen in tertsparellen: *walten* en *erhalten*;

(c) ritmische begeleidingsakkoorden, primair in het continuo maar vaak gesteund door andere instrumenten.

In een combinatie (*hybride*) van koraal en recitatief (2) voorziet de bas vier regels van het tweede koraalcouplet van toelichtingen in recitatiefvorm. Als in een catechismus beantwoordt hij de vragen die het koraal opwerpt en voegt een moraal toe (*Gelassenheit*, beheersing) die in het koraal op deze plaats nog ontbreekt. De vier koraalregels (1-3 en 5) worden door de bas melodisch gevarieerd maar blijven nog goed herkenbaar; muzikaal worden ze van de vrije recitativische passages afgezonderd door Bachs tempovoorschrift *Adagio* en een ritmisch stappende continuobegeleiding die opvalt door zijn grote (kwart- en kwint)sprongen. Met allerlei harmonische en melodische middelen schenkt Bach veel aandacht aan de expressie van talloze woorden: *schwere Sorgen*, *Ach*, *Weh*, *aufstehn* (omhoog) en *zu Bette gehen* (omlaag), *Kreuz* und *Leid* etc.

Met een opgewekte aria (3), het enige deel in een majeur toonsoort (Es-groot), geeft de tenor uitdrukking aan het kinderlijk godsvertrouwen dat de tekst suggereert. Het thema dat de begeleidende strijkers introduceren en door de tenor wordt overgenomen, bestaat uit twee delen van elk twee 3/8-maten, gescheiden door een rust, een moment van stilte, illustratie van het *stille halten* en luisteren naar God. De themakop, de eerste vijf noten, wordt gevormd door de majeur-versie van het begin

van de koraalmelodie; de ariatekst citeert in zijn regels 1 en 3 letterlijk de overeenkomstige regels van het koraal maar dat heeft verder geen melodische gevolgen. De ritmiek en de opbouw uit eenheden van 8 maten is die van een dansvorm, een menuet of passepied. Behalve uit tekst en melodie citeert Bach in deze aria ook uit de A-A-B-structuur van het koraal: de tenor herhaalt, voor een aria hoogst ongebruikelijk, letterlijk zijn vertolking van de eerste vier ariaregels, gedwongen door een dubbele streep en een 'herhaal'-instructie (:||). In het tweede deel (B) van de aria schenkt Bach veel aandacht aan het *Hilfe senden*, met een coloratuur van de tenor over elf maten, aanvankelijk nog door strijkers begeleid maar tenslotte nog slechts door het continuo gesteund: het *endlich* kan lang duren.

Centrum van de cantate vormt het gracieuze duet (4) van alt en sopraan. Zowel de tekst als de melodie van het koraal klinken hier ongewijzigd maar, anders dan in de hoekdelen, niet in combinatie: de melodie wordt als *cantus firmus* in kwartnoten door de strijkers unisono gespeeld, woordeloos vertolkt dus. De tekst daarentegen wordt door de twee vocale solisten gezongen, in canon op een thema dat - voor de eerste vier regels - (weer) onmiskenbaar is afgeleid van de koraalmelodie, en voor het *Abgesang*, regels 5 en 6, iets minder herkenbaar van koraalregel 5. Ondanks zijn mineur toonsoort (c-klein) heeft de aria een luchtig en zorgeloos karakter; het woord *Freudenstunde* is verantwoordelijk voor het bekende vreugde-ritme (*figura corta*, pa-pa-dam). Wanneer Bach dit stuk later (1747) omwerkt tot het derde van de zes door uitgever Schöbler gepubliceerde koraalvoorspelen (BWV 647) krijgt het echter de titel *Wer nur den lieben Gott lässt walten*; hij beschouwt het dus niet als specifiek verbonden met de tekst van het vierde couplet, *Er kennt die rechten Freudenstunden*. (Eén week eerder, in cantate 10 voor 2 juli 1724, schreef Bach een vergelijkbaar duet dat later als BWV 648 in de Schöbler-koralen terecht kwam.)

Het koraal-plus-recitatief (5) is de pendant van (2), maar nu voor de tenor. Hier zijn alle zes koraalregels ongewijzigd in de tekst verwerkt en van recitativische toelichtingen voorzien. De zes koraalgebonden passages hebben ook hier het voorschrift *Adagio* maar ze zijn minder scherp gescheiden van het vrije recitatief en krijgen geen consequente, en zelfs niet altijd een ritmische continuobegeleiding. De koraalregels klinken bovendien in telkens verschillende toonsoorten; achtereenvolgens es-, f-, bes-, c-, a- en g-klein!

Bach schenkt veel aandacht aan de belichting van afzonderlijke woorden: *Blitz* en *Donner*, *bange* (een bevend continuo), *Noth* (een onaangenaam 'verminderd-septiemakkoord'), *in Gottes Schoße sitzen* (een dalende toonladder; denk niet dat daar welgestelden bivakkeren.) etc. De klacht "*Der Tod in Töpfen*" (Ned.: "de dood in de pot") verwijst naar een gebeurtenis uit het oud-testamentische bijbelboek 2 Koningen 4:40 waar de profeet Elisa zijn volgelingen een oneetbaar gerecht voorschotelt. Ook verwijst de tekst nog naar de ervaring van Simon/Petrus uit de voorgeschreven evangelielezing.

In de opgewekte slotaria (6) wordt de sopraan begeleid door een zwierige hobosolo; de optimistische sfeer wordt nauwelijks getemperd door de mineur toonsoort. De thematiek van de sopraan is een vereenvoudiging van die van de hobo; geen van beide