

De cantate eindigt (6) met één van de vele vierstemmige harmoniseringen die Bach van dit buitengewoon populaire koraal heeft gemaakt. Een rechttoe-rechtaan harmonisering, vol overtuigingskracht, waarin - zoals Schulze opmerkt - zelfs de woorden *Not, Tod und Elend* geen spoor achterlaten. Alle blazers versterken de sopraan, de overige stemmen worden slechts door strijkers gevolgd.

© Eduard van Hengel  
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/99.html>

## J. S. BACH: *Was Gott tut, das ist wohlgetan* [II] (BWV 99)

Bach componeerde drie cantates met de titel en dus op basis van het populaire koraal *Was Gott tut, das ist wohlgetan* van Samuel Rodigast (1674); ze kregen de BWV-nummers 98 - 100 en de achtervoegsels I - III. Pas eind jaren '50 van de twintigste eeuw bleek dat ze resp. gecomponeerd zijn in 1726, 1724 en 1734. De drie cantates belichamen drie verschillende typen van omgang met de koraaltekst. De laatst gecomponeerde, BWV 100 uit 1734 is daarin het meest ouderwets: alle koraalcoupletten dienen ongewijzigd als cantatetekst (en niets anders): het *per-omnes-versustype*. BWV 98 representeert de 'moderne' cantate: het eerste koraalcouplet wordt gebruikt in het openingskoor (en levert daarom de titel van de cantate) maar verder zijn er alleen vrij gedichte teksten. BWV 99, de eerste of - zo u wilt - de oudste, uit 1724, behoort tot de reeks 'moderne koraalcantates' die Bach in het seizoen 1724/25 beoogde te componeren, volgens een zelf ontworpen, streng stramien: ongewijzigde koraaltekst voor openingskoor en slotkoraal, en vrije herdichtingen van de tussenliggende strofen voor aria's en recitatieven.

Bach componeerde BWV 99 voor 17 september 1724, de vijftiende zondag na Trinitatis, waarop de evangelielezing een gedeelte uit Jezus' zogeheten 'Bergrede' bevat (Mattheus 6 : 23-34) met de strekking: maak u geen zorgen over materiële dingen, over uw leven, lichaam, kleding, voeding maar vertrouw op God.

Van dat godsvertrouwen en die geloofszekerheid getuigt het vroeg-piëtistische lied *Was Gott tut, das ist wohlgetan* dat Rodigast (1649 - 1708) vijftig jaar eerder schreef, als troost voor zijn ernstig zieke vriend, de Jenaer kantor Severus Gastorius (1646-1682) die het gedicht van een melodie voorzag. Bachs librettist, mogelijk de emeritus conrector van de Thomasschule Andreas Stübel, parafraseerde de coupletten 2 - 5 één op één tot twee recitatieven en aria's. Daarbij citeert hij in recitatief (4) letterlijk het slot van de evangelielezing. Maar bovendien versterkt hij het contrast tussen de 'binnencoupletten' en de hoekdelen door in de aria's (3) en (5) de woorden *Kreuzeskelch*, resp. *Kreuzes Bitterkeiten* en *Kreuz* op te nemen, verwijzend naar het lijden van de gelovigen in de wereld. Bach accentueert dit contrast - zo hij zijn tekstdichter daar al niet om had verzocht - door tussen hoekdelen in majeur (G-groot) solostukken in mineur toonsoorten te schrijven. Bovendien contrasteren de strakke, onbewogen koraalharmoniseringen in de hoekdelen met de veel dramatischer en tekstillustrerende effecten in de andere stukken. Cantates uit 1724 tonen dat Bach sinds het voorjaar kon beschikken over een zeer getalenteerde traversospeler, waarschijnlijk de toenmalige rechtenstudent

en latere Bach-leerling en musicus Friedrich Gottlieb Wild (1700–1762). Zo ook hier: het is tamelijk ongebruikelijk dat een instrumentalist binnen één cantate meerdere uitdagend-virtuoze solopartijen te vertolken krijgt.

Zoals in de meeste koraalcantates zingt het koor in het openingskoor (1) de - in dit geval acht - regels van het eerste koraalcouplet in acht vocale episodens, met de koraalmelodie als *cantus firmus* in lange noten in de sopraan, versterkt door een hoorn; de onderstemmen alt, tenor en bas volgen de sopraan met een homofone begeleiding die nauwelijks meer omvat dan we in een slotkoraal gewend zijn, en zonder enige poging tot tekstschildering of het zou het lange *halten stille* moeten zijn.

Want het muzikale gewicht van dit stuk ligt bij de instrumentalisten.

Strijkers en continuo openen met een opgewekt inleidend ritornel, waarvan het thema enige verwantschap vertoont met de koraalmelodie; en ook horen we regelmatig het vrolijke anapest-ritme (pa-pa-dam, *figura corta*). Maar wanneer dit voorspel na 16 maten keurig met een rustgevend slotakkoord op de tonica eindigt en wij de inzet van het koor verwachten, meldt zich een solistengroepje, bestaande uit eerste viool, hobo d'amore en een virtuoze traverso dat aan de slag gaat als het *concertino* binnen een *concerto grosso*. Tegen de levendige achtergrond van dit instrumentale concert projecteert het koor, quasi terloops en onbewogen, zijn vocale passages. De zelfverzekerde onverstoortbaarheid van het koor - gesymboliseerd in de parmantige kwartsprong waarmee de koraalmelodie (evenals ons Wilhelmus) begint - weerspiegelt de atmosfeer van ongeschokte geloofszekerheid van het koraal *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, wat er ook gebeurt.

Het koraal heeft de bekende *Bar*-vorm: de muziek van de eerste twee regels wordt herhaald bij de regels 3 en 4. Maar dat geldt hier alleen voor de zangers; de orkestpartijen verschillen. En ook na het vocale slotakkoord volgt een naspel dat niet identiek is aan de instrumentale inleiding.

Als Bach tien jaar later, voor een onbekende gelegenheid de derde *Was-Gott-tut,-das-ist-wohlgetan*cantate (BWV 100) componeert, neemt hij dit openingskoor over, uitgebreid met twee hoorns en pauken.

De tekst van bas-recitatief (2) is - zoals gezegd - een bewerking van het tweede koraalvers, maar de tekstdichter gaat niet ver uit de buurt: hij handhaaft bijvoorbeeld drie hele regels en de rijmwoorden *betrügen/begnügen*, *Huld/Geduld* en *wenden/Händen*. Het afsluitend *arioso* illustreert het *wenden* plastisch met een lange coloratuur waarbij ook het continuo het *wenden*-motief imiteert.

Traverso en continuo begeleiden de tenor in aria (3). Terwijl de tekst de *verzagte* (moedeloze) ziel juist aanspoort niet geschokt te zijn, brengt het telkens terugkerende schommel-motief op *erschütt're* dat juist wel met een muzikale beving in beeld. Wellicht moeten de valse accenten (*erschütt're*, *verzagte*: onbetoonde lettergreep op de eerste tel) als ontkenning geïnterpreteerd worden.

De door de tekstdichter ingelaste *Kreuz*-verwijzing biedt Bach gelegenheid de *bittere Kreuzeskelch* te illustreren met wrange en schrijnende chromatische gangen, langs halve tonen die niet tot de toonladder behoren (extra kruizen, ##).

De metafoor van God als *Arzt und Wundermann* uit de koraaltekst wordt uitgebreid met het aan een oudtestamentische spreuk (Spreuken 23:30-32) ontleende beeld van een goedsmakend maar dodelijk gif. Het *Gift* verdient dezelfde chromatische behandeling als het *bitter* maar het *süß* wordt gekleurd met milde, open en ongecompliceerde harmonieën.

Ook het tweede recitatief, voor de alt (4), begint *secco* en eindigt *arioso*. Dat 'alle dagen hun eigen *plagen* (lasten, problemen)' met zich brengen is een parafraze van de slotzin van de evangelielezing, Matteus 6 : 34: maakt u niet bezorgd over de dag van morgen, zoekt eerst Gods Koninkrijk want elke dag heeft genoeg aan zijn eigen zorgen.

Aria/duet (5) is in feite een kwintet waarin het continuo twee duetten begeleidt: één instrumentaal (hobo d'amore/traverso) en één vocaal (sopraan/alt). De dichter lardeert de koraaltekst hier zelfs met twee verwijzingen naar het kruis en met de dogmatische tegenstelling geest/lichaam die hij ontleent aan de epistellezing van deze dag, de brief van de apostel Paulus aan de Galaten 6:8. De instrumentalisten, die hier heel gelijkwaardige partijen vertolken, introduceren elkaar imiterend een thema dat even later door de zangers wordt overgenomen. Veel toonherhalingen onderstrepen de onontkoombaarheid van het *Kreuz*, aarzelende *Seufzer* de zwakheid van het 'vlees', het onwillige lichaam dat zich niet aan de geest wenst te onderwerpen. De strijd ertussen veroorzaakt een heel muzikaal gewriemel maar eindigt met een triomfaal *dennoch wohlgetan* in consonante terts- en sextparallellen, maar slechts één keer. Voor de tweede teksthelft introduceren de vocalisten een nieuw thema dat even later door de instrumenten wordt overgenomen, maar zonder enig da-capo krijgen de woorden '*wird auch künftig ...*' toch weer de muziek van het begin. (*nicht ergötzet* = not amused).