

# *DER HEILAND LEBT*

DE DRIE VROEGSTE PAASCANTATES VAN  
JOHANN SEBASTIAN BACH  
EEN THEOLOGISCH-MUZIKALE ANALYSE

Gert Jan Baan

*Opgedragen aan mijn lieve ouders,  
in veel verbondenheid en met diepe dankbaarheid*

THEOLOGISCHE UNIVERSITEIT APELDOORN  
EN THEOLOGISCHE UNIVERSITEIT VAN DE GEREFORMEERDE KERKEN  
IN NEDERLAND TE KAMPEN

---

*DER HEILAND LEBT*

DE DRIE VROEGSTE PAASCANTATES VAN  
JOHANN SEBASTIAN BACH  
EEN THEOLOGISCH-MUZIKALE ANALYSE

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DE GRAAD VAN DOCTOR IN DE THEOLOGIE,  
OP GEZAG VAN DE RECTORES PROF. DR. H.J. SELDERHUIS EN PROF. DR. R. KUIPER,  
ZO GOD WIL IN HET OPENBAAR TE VERDEDIGEN  
OP DONDERDAG 15 APRIL 2021  
OM 10:00 UUR IN DE AULA VAN DE THEOLOGISCHE UNIVERSITEIT APELDOORN,  
WILHELMINAPARK 4 TE APELDOORN

door

Gerrit Jan Baan

**Promotores:**

Prof. dr. A.A. Clement (Universiteit Utrecht)

Prof. dr. F. van der Pol (Theologische Universiteit Kampen)

Prof. dr. H.J. Selderhuis (Theologische Universiteit Apeldoorn)

**Beoordelingscommissie:**

Dr. J.C. Hanekamp

Prof. dr. M. Heinemann

Prof. dr. M.J. Kater

Prof. dr. A.G.M. Koopman

Prof. dr. J.H.F. Schaeffer

Prof. mr. dr. W.A. Zondag

# INHOUD

WOORD VOORAF	11
HOOFDSTUK 1 INLEIDING	13
1.1. Introductie	13
1.2. Methode van onderzoek	17
1.3. Opbouw van het onderzoek	19
1.4. Stand van kennis	20
1.5. Probleemstelling en onderzoeksvragen	24
1.6. Belang van het onderzoek	25
HOOFDSTUK 2 <i>CHRIST LAG IN TODES BANDEN</i> BWV 4	31
2.1. Cantatetekst en theologische context	31
2.1.1. Tekst en achtergrond	33
<i>De betekenis van het “Halleluja”</i>	37
<i>Bijbelcitaten, eigennamen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane</i>	39
<i>Het door Luther gebruikte metrum</i>	43
2.1.2. De cantatedelen nader belicht	44
I. <i>Versus 1</i>	44
II. <i>Versus 2</i>	48
III. <i>Versus 3</i>	49
IV. <i>Versus 4</i>	50
V. <i>Versus 5</i>	51
VI. <i>Versus 6</i>	53
VII. <i>Versus 7</i>	54
2.2. Muzikale analyse	56
I. <i>Sinfonia</i>	60
II. <i>Versus 1</i>	60

III. <i>Versus 2</i>	65
IV. <i>Versus 3</i>	66
V. <i>Versus 4</i>	69
VI. <i>Versus 5</i>	70
VII. <i>Versus 6</i>	73
VIII. <i>Versus 7</i>	75
2.3. Theologisch-muzikale exegese	76
I. <i>Sinfonia</i>	77
II. <i>Versus 1</i>	78
III. <i>Versus 2</i>	80
IV. <i>Versus 3</i>	80
V. <i>Versus 4</i>	82
VI. <i>Versus 5</i>	83
VII. <i>Versus 6</i>	84
VIII. <i>Versus 7</i>	85
2.4. Conclusie	86
HOOFDSTUK 3 <i>DER HIMMEL LACHT! DIE ERDE JUBILIERET</i> BWV 31	89
3.1. Cantatetekst en theologische context	89
3.1.1. Tekst en achtergrond	92
<i>Heilsfeit en heilsvrucht</i>	95
<i>Geloofsbeleving</i>	97
<i>Vorm en opbouw</i>	100
<i>Eeuwigheidsperspectief</i>	102
<i>Bijbelcitaten, eigennamen, Bijbelse benamingen en beelden van de</i>	
<i>Opgestane</i>	103
3.1.2. De cantatedelen nader belicht	108
I. <i>Coro</i>	109
II. <i>Recitativo</i>	110
III. <i>Aria</i>	112
IV. <i>Recitativo</i>	115

V. <i>Aria</i>	117
VI. <i>Recitativo</i>	118
VII. <i>Aria</i>	120
VIII. <i>Choral</i>	122
3.2. Muzikale analyse	124
I. <i>Sonata</i>	126
II. <i>Coro</i>	127
III. <i>Recitativo</i>	131
IV. <i>Aria</i>	134
V. <i>Recitativo</i>	137
VI. <i>Aria</i>	138
VII. <i>Recitativo</i>	142
VIII. <i>Aria</i>	143
IX. <i>Choral</i>	147
3.3. Theologisch-muzikale exegese	148
I. <i>Sonata</i>	149
II. <i>Coro</i>	150
III. <i>Recitativo</i>	152
IV. <i>Aria</i>	154
V. <i>Recitativo</i>	156
VI. <i>Aria</i>	158
VII. <i>Recitativo</i>	160
VIII. <i>Aria</i>	161
IX. <i>Choral</i>	163
3.4. Conclusie	165
HOOFDSTUK 4 <i>ERFREUT EUCH, IHR HERZEN</i> BWV 66	169
4.1. Cantatetekst en theologische context	169
4.1.1. Tekst en achtergrond	172
<i>Persoonlijk en Schriftuurlijk</i>	177
<i>Vorm en opbouw</i>	179

	<i>Bijbelcitaten, eigennamen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane</i>	182
4.1.2.	De cantatedelen nader belicht	184
	I. <i>Chor</i>	184
	II. <i>Recitativo</i>	187
	III. <i>Aria</i>	189
	IV. <i>Recitativo</i>	191
	V. <i>Aria</i>	297
	VI. <i>Choral</i>	299
4.2.	Muzikale analyse	201
	I. <i>Chor</i>	203
	II. <i>Recitativo</i>	210
	III. <i>Aria</i>	211
	IV. <i>Recitativo</i>	216
	V. <i>Aria</i>	219
	VI. <i>Choral</i>	222
4.3.	Theologisch-muzikale exegese	223
	I. <i>Chor</i>	224
	II. <i>Recitativo</i>	227
	III. <i>Aria</i>	228
	IV. <i>Recitativo</i>	229
	V. <i>Aria</i>	231
	VI. <i>Choral</i>	232
4.4.	Conclusie	233
	 HOOFDSTUK 5 SLOTBESCHOUWING	 235
5.1.	Introductie	235
5.2.	Terugblik	236
5.3.	Conclusies	239
5.4.	Besluit	241



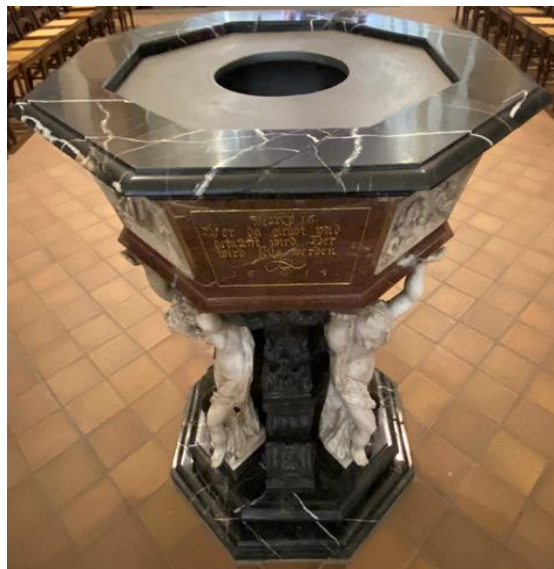
SUMMARY	243
BIBLIOGRAFIE	247
APPENDIX A: Diverse spellingen van <i>Christ lag in Todes Banden</i> BWV 4	261
APPENDIX B: Diverse spellingen van <i>Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert</i> BWV 31	266
APPENDIX C: Diverse spellingen van <i>Erfreut euch, ihr Herzen</i> BWV 66	272
APPENDIX D: Verwijsteksten bij <i>Christ lag in Todes Banden</i> BWV 4	275
APPENDIX E: Verwijsteksten bij <i>Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert</i> BWV 31	278
APPENDIX F: Verwijsteksten bij <i>Erfreut euch, ihr Herzen</i> BWV 66	281
CURRICULUM VITAE	284



Afbeelding 1. Doopvont uit 1503 in de Georgenkirche te Eisenach, waar Luther op zondag 2 mei 1521 heeft gepreekt en Bach op zondag 25 maart 1685 werd gedoopt. De doop is een symbool van het nieuwe leven in Christus: de besprenging met het water verwijst naar de afwassing van de zonden door Christus' bloed. Foto: Gert Jan Baan.



Afbeelding 2. Doopvont uit 1596 in de Divi-Blasii-Kirche te Mühlhausen, waar Bach in de jaren 1707-1708 organist was. Foto: Gert Jan Baan.



Afbeelding 3. Doopvont uit 1614 in de Thomaskirche te Leipzig, waar Bach in de periode 1723-1750 als cantor werkte. Van zijn kinderen zijn er tenminste elf in deze doopvont gedoopt. Foto: Gert Jan Baan.

## WOORD VOORAF

Sinds mijn jeugd jaren voel ik mij aangetrokken tot en geïnspireerd door de muziek van Johann Sebastian Bach. Dat geldt zowel zijn instrumentale als vocale muziek, waarvan zijn geestelijke cantates een zeer aanzienlijk deel vormen. Het gegeven dat ik in mijn ambt als predikant veel met het Woord van God bezig ben, speelt daarbij een belangrijke rol. De geestelijke cantates van Bach zijn qua tekst direct of indirect geïnspireerd door de Bijbel.

Ik prijs me gelukkig, in de gelegenheid te zijn gesteld mijn genoemde belangstelling verder uit te bouwen en daardoor nog actiever bezig te kunnen zijn geweest op het snijpunt van theologie en muziek (vanuit respectievelijk mijn ambt en hobby). Daarbij denk ik in erkentelijkheid aan mijn (orgel)docenten en begeleid(st)ers, van wie ik met veel dankbaarheid er drie noem die mij het meest hebben gevormd: wijlen Bram Beekman, Albert Clement en Margreeth de Jong. Mijn lange muzikaal-theologisch pad verliep, na orgellessen van een aantal lokale orgel docenten, van het Fontys Conservatorium in Tilburg via het University College Roosevelt in Middelburg (BA) en de Theologische Universiteit Kampen (MA) naar de Theologische Universiteit Apeldoorn.

Het was één van mijn levenswensen om theologie en muziek te kunnen combineren in een wetenschappelijk onderzoek. De eerste stappen op dit gebied zette ik tijdens mijn studie aan het University College Roosevelt. Daarop voortbouwend vervolgde ik mijn studie aan de Theologische Universiteit Kampen vanwege de goede contacten tussen mijn promotor prof. dr. Albert Clement en genoemd instituut. Daarbij heeft het door de TU Kampen verleende eredoctoraat aan Masaaki Suzuki – en de aldus betoonde erkenning door deze universiteit van zowel het belang van Bachs muziek als de wetenschappelijk-artistische en levensbeschouwelijke studie daarvan – mij duidelijk gemaakt dat voortzetting van mijn studie aldaar een voor mij persoonlijk wel heel gelukkige zou zijn. Mijn MA scriptie, gewijd aan Johann Sebastian Bach, schreef ik onder begeleiding van prof. dr. Albert Clement en prof. dr. Frank van der Pol. Voortbouwend daarop heb ik mijn promotieonderzoek naar Bachs drie vroegste Paascantates uitgevoerd. Deze theologisch-muzikale analyse vormt niet alleen een weerslag van mijn streven om ambt en (christelijke) kunst te combineren, maar ook een middel om de combinatie daarvan op een hoger niveau

te brengen. De studie is uitgevoerd in de empirisch-historische context van Bachs Luthers-theologische opvattingen, vertaald naar de drie Paascantates die hier het onderwerp zijn van onderzoek. Daarmee vormen deze cantates het empirische werkveld waarbinnen Bachs theologische overtuigingen muzikaal worden geanalyseerd. In de slotfase van dit onderzoek is besloten tot een joint doctorate van de TU Kampen en de TU Apeldoorn. Ik ben de rector prof. dr. Herman Selderhuis en het College voor Promoties veel dank verschuldigd voor hun medewerking.

Op deze plaats wil ik graag mijn dank uitspreken aan allen die mijn studies mogelijk hebben gemaakt. Bijzondere dank ben ik daarbij verschuldigd aan mijn promotores prof. dr. Albert Clement en prof. dr. Frank van der Pol, die mij zowel tijdens mijn MA studie als mijn promotieonderzoek hebben begeleid. Prof. dr. Herman Selderhuis dank ik hartelijk voor zijn bereidheid om namens de TU Apeldoorn als promotor op te treden. De vele inspirerende en prettige gesprekken die ik met prof. Clement voerde, mondden steeds uit in vakkundige en nuttige adviezen, waardoor ik op innemende wijze voortdurend werd gestimuleerd de weg van het Bach-onderzoek te blijven bewandelen.

De heren Rien Knook en Kok van Luik dank ik voor het lezen en corrigeren van vroegere versies van mijn manuscript en de heer Nico de Deugd, grafisch ontwerper te Dordrecht, voor zijn hulp bij de lay-out van deze studie.

Bovenal past mij een *Soli Deo Gloria*: God stelde mij, naast mijn werk als predikant, in staat tot de beoefening van de kunst van de muziek, zowel in praktijk als theorie.

Gert Jan Baan

# HOOFDSTUK 1

## INLEIDING

### 1.1. Introductie

Johann Sebastian Bach was een componist van formaat. Bekend is de uitdrukking van de van huis uit rooms-katholieke Duitse organist en componist Max Reger over de lutheraan Bach: “Bach ist Anfang und Ende aller Musik.”<sup>1</sup>

Van alle cantates die Bach heeft geschreven, zijn er zo’n 200 bewaard gebleven.<sup>2</sup> Het overgrote deel daarvan kwam tot stand in de eerste vijf jaren van Bachs verblijf te Leipzig (1723-1728). De cantor van de Thomaskirche voerde aldaar elke zondag voor meer dan 2000 toehoorders zijn cantates uit.<sup>3</sup>

Niet alleen musicologisch gezien dwingt Bach bewondering af, ook theologisch verdient hij respect. Bachs muziek, als middel tot verbreiding van Bijbelse en theologische waarheden, stond in het teken van de eer van God; zo zelfs dat hij onder veel van zijn werken schreef, na het woordje *fine* [einde]: *SDGl.*, een afkorting van *Soli Deo Gloria* [alleen aan God de eer].<sup>4</sup> Vooral zijn geestelijke, vocale muziek (waaronder zijn cantates)

---

<sup>1</sup> Deze woorden zijn door Reger in 1906 geschreven in een poëziealbum van Lisa Heß, aan wie hij één van zijn liederen gewijd heeft. Zie Hase-Koehler 1928, 148.

<sup>2</sup> Dürr 2005, 1033-1037 geeft een lijst van BWV 1-249 (en voegt daaraan toe BWV 1045), waarvan BWV 1-197, BWV 199 en BWV 200 kerkcantates zijn (incl. BWV 194: een cantate ter gelegenheid van een orgelingebruikname en BWV 195-197: drie huwelijkscantates). Als aan deze lijst worden toegevoegd BWV 34a (een huwelijkscantate), BWV 120a (een incomplete huwelijkscantate), BWV 134a (een cantate die ten grondslag ligt aan BWV 134) en BWV 197a (een incomplete cantate), bevat zijn lijst 203 overgebleven kerkelijke cantates. Schweitzer 2005, 788-791 geeft een lijst van BWV 1-197, incl. BWV 192 en BWV 193 (twee incomplete cantates), BWV 194 (een cantate ter gelegenheid van een orgelingebruikname) en BWV 195-197 (drie huwelijkscantates). Doordat hij aan deze lijst BWV 34a, BWV 120a en BWV 197a (de laatste twee als incomplete cantates) toevoegt, noemt hij een totaal van 200 overgebleven kerkelijke cantates. Albert Schweitzer noemt in zijn lijst niet BWV 134a, BWV 199 en BWV 200.

<sup>3</sup> Wolff 1995/III, 17ff.

<sup>4</sup> Jones 2013, 19, 257; Wolff 2000, 582, 608. Chafe 2000, 26 en Petzoldt 1998, 141 wijzen nog op *Jesu Juva* [Jezus help] dat Bach naast *Soli Deo Gloria* vaak vermeldde in zijn cantates; de

was ingebed in de grondwaarheden van het Woord van God en gaf daar uiting aan.<sup>5</sup> Martin Petzoldt concludeert met betrekking tot Bachs cantates: “Es gilt zu erkennen und zu belegen, daß Bachs Kantaten nicht Beigabe oder Illustration, sondern in hohem Maße ein unverzichtbares Stück des Gottesdienstes selbst sind.”<sup>67</sup> In dat licht kan Bachs muziek worden opgevat als verlengstuk van de prediking, een wijze van Evangelieverkondiging. Marcel Zwitser spreekt in zijn dissertatie over de Persoon en het werk van de Heilige Geest in Bachs cantates, over “een hermeneutisch kader [...], waarbinnen composities van Bach [...] op een zinnige wijze kunnen worden geïnterpreteerd”,<sup>8</sup> en kwalificeert Bach als “prediker en cantor”.<sup>9</sup>

De opmerking van de, eveneens rooms-katholieke, Franse organist en componist Charles-Marie Widor, in zijn voorwoord op Schweitzers standaardwerk *Johann Sebastian Bach*: “Für mich ist Bach der größte Prediger”,<sup>10</sup> snijdt niet alleen hout op het raakvlak van theologie en musicologie (in dit geval: een musicus als theoloog en verkondiging door middel van muziek), maar kan eveneens zielskundig-psychologisch worden geduid, gezien zijn vervolgoepmerking: “Seine Kantaten und Passionen wirken eine Ergriffenheit der Seele, in welcher der Mensch für alles Wahre und Einende empfänglich und über das Kleine und Trennende erhoben wird . . .”.<sup>11</sup>

In lijn van het bovenstaande kan worden gesteld dat in Bachs, vooral geestelijke, muziek de persoonlijke geloofservaring niet alleen verwoord, maar evenzo bevorderd of zelfs gestimuleerd wordt. De diepgelovige Bach was door middel van zijn muziek in staat theologische opvattingen over te brengen, alsmede persoonlijke geloofservaringen te transponeren en zodanig door de hoorders heen te laten gaan alsof zij beleefden wat hij zelf

---

combinatie van beide uitdrukkingen verwijzen naar het dualisme van de goddelijke majesteit en de hulpeloze mens in diens noodzaak van Jezus' hulp.

<sup>5</sup> Vgl. Loewe 2014, 35f.

<sup>6</sup> Theill 1983/II, 56. In dit opzicht spreekt Karl Greulich over “Bach lutherischer Orthodoxie, gepaart mit einem milden Pietismus” (geciteerd bij Besch 1949, 178).

<sup>7</sup> Petzoldt 1988, 87.

<sup>8</sup> Zwitser 2012, 229.

<sup>9</sup> Ibid., 233.

<sup>10</sup> In dit werk noemt Schweitzer Bach talloze malen als “der Meister”.

<sup>11</sup> Schweitzer 2005, XI.

had ervaren. Dit doet Siegfried Meier hem kwalificeren als “ein musikalischer Exeget”.<sup>12</sup> In zijn *Introduction* op Martin Gecks *Bach* stelt John Butt: “None the less, we surely still hear the music of Bach [...] as ‘representing’ something – perhaps even something more immediate and tangible than ‘representation’ itself, as if we were experiencing the artist’s emotion or sensation as it actually happened.”<sup>13</sup>

Zouden deze kwaliteiten er niet voor hebben gezorgd dat hij in de volksmond niet zelden wordt genoemd: “de grootste componist aller tijden”? Hoewel de diversiteit aan stijlen die Bach machtig was en de universaliteit van zijn muzikaal denken niet zijn te ontkennen,<sup>14</sup> valt genoemde kwalificatie niet geheel objectief te bewijzen en moet dus wel gedeeltelijk zijn ingekleurd door persoonlijke overtuigingen. Daardoor mag worden vermoed dat men zich juist vaak persoonlijk weet aangesproken tot Bachs muziek in het licht van de Bijbelse, theologische en dus geestelijke boodschap die erin wordt doorgegeven. Van daaruit is het niet verwonderlijk dat Bach in de jaren ’20 van de vorige eeuw door de aartsbisschop van Uppsala, Nathan Söderblom, als de vijfde evangelist werd omschreven – een kwalificatie die sindsdien vaak (maar ten onrechte) terugkeert in de literatuur over Bach.<sup>15</sup> Geck merkt op:

He was recast as the ‘fifth Evangelist’, who had been the living embodiment of the intense religious faith and ‘real presence’ that his music seemed to transmit. Both the music and the man seemed to share a moral and spiritual perfection, that offered an escape from an alienating age of modernisation and secularisation. Thus, Bach was a precious reminder of ‘Lost Eden’ where music, man and the cosmos resonated perfectly together under the harmonious grace of God.<sup>16</sup>

Dit alles ging niet ten koste van de uitzonderlijke kwaliteit van Bachs muziek, zoals Widor duidelijk maakt:

---

<sup>12</sup> Meier 2018, 2.

<sup>13</sup> Geck 2003, VII.

<sup>14</sup> Ibid., 142.

<sup>15</sup> Zie Meier 2018, 2.

<sup>16</sup> Geck 2003, VIII.

Mit einem Schlage wurde mir klar, daß der Thomaskantor noch viel mehr sei als der unvergleichlich große Kontrapunktiker, an dem ich bisher hinaufgeschaut hatte, wie man an einer Kolossalstatue emporblickt, und daß in seiner Kunst ein Drang und ein Vermögen ohnegleichen sich bemerkbar machen, dichterische Ideen auszudrücken und Wort und Ton in Einheit zu bringen.<sup>17</sup>

Eenvoudig gesteld: Bach was volgens velen in staat om door zijn muziek – vanuit een kader dat technisch en muzikaal gezien de volmaaktheid benaderde, zo niet raakte – de Bijbelse boodschap door te geven en het hart van zijn hoorders daarmee binnen te dringen.

Om Bachs vocale werken te kunnen doorgronden, is het van belang hem te bezien in het licht van zijn theologische opvattingen, gevormd door en ingekaderd in het lutheranisme. Deze stroming had zelfs invloed op de vorm en kwaliteit waarin Bach zijn Bijbelse denkbeelden muzikaal gestalte wenste te geven. Geck is daarover helder:

Gewiß stand Bach in einer lutherischen, ihrerseits antiken Anschauungen verpflichteten Tradition, der es wichtig war zu betonen, daß Gott, um mit einem Psalmwort zu sprechen, “alles nach Maß und Zahl geordnet” habe. Und es gibt viele Hinweise darauf, wie ernst Bach diese Aussage auf den verschiedensten Ebenen seiner kompositorischen Praxis nahm.

Hij noemt deze verbinding met het lutheranisme “das lutherische Moment, das Bach ganz gewiß stärker als viele seiner komponierenden Zeitgenossen in seiner Musik konzentriert hat [...]”<sup>18</sup>

Bachs kerkmuziek was allereerst bedoeld voor de lutherse eredienst.<sup>19</sup> Zijn geestelijke vocale muziek stond immers in nauwe relatie tot de tekst ervan, die op zijn beurt weer niet kan worden losgezien van het theologisch stelsel waarin Bach als volbloed lutheraan stond en de theologische opvattingen die hij erop nahield.<sup>20</sup> Bachs aandacht voor de Bijbelse geloofswaarheden veroorzaakte echter geen doods, puur dogmatisch

---

<sup>17</sup> Schweitzer 2005, VII f. (Vorrede).

<sup>18</sup> Geck 1991, 42 f.

<sup>19</sup> Vgl. Akerboom 2001, 11; Geck 1991, 42 ff.

<sup>20</sup> Vgl. Leaver 1983, 25 f.



framework van theologie vanwaaruit hij zich bewoog. Zijn muziek verklankt de noodzaak van het in praktijk brengen van theologische opvattingen door een dagelijkse wandel van de gelovige met God. Dat persoonlijke element heeft Gustav Adolf Theill de opmerking doen maken: “BACH stand mitten in der Auseinandersetzung zwischen lutherischer Orthodoxie und Pietismus.”<sup>21</sup>

## 1.2. Methode van onderzoek

Gods aanwezigheid in de harten van Zijn gelovigen op de aarde, door Bach in zijn Calov-commentaar aangeduid met de term *Gnadengegenwart*, verenigt zich volgens hem altijd met eerbiedige, godvruchtige muziek volgens de, wellicht meest geciteerde, kanttekening bij 2 Kr 5:13 in de genoemde commentaar: “NB. Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden=Gegenwart.”<sup>22</sup>

Op deze plaats moet de in 1976 opgerichte *Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung e.V.* worden genoemd, die “die Erforschung der theologischen Hintergründe im Werk Johann Sebastian Bachs, wie sie sich aus der Kirchen- und Geistesgeschichte seiner Zeit und Umwelt ergeben” als haar voornaamste missie beschouwde.<sup>23</sup> Dit gezelschap zette zich jarenlang in voor onderzoek dat niet werd gehinderd door politieke opvattingen uit onder meer de voormalige DDR. Het vroeg aandacht voor de grote betekenis van de Bijbel in Bachs werk, alsmede voor zijn actieve rol in de uitleg daarvan als betrokken en Bijbels onderlegd christen.<sup>24</sup> Het laat zich niet moeilijk raden in welke richting het Bachonderzoek van de *Arbeitsgemeinschaft* wees. Niet

---

<sup>21</sup> Theill 1983/II, 56. In dit opzicht spreekt Karl Greulich over “Bach lutherischer Orthodoxie, gepaart mit einem milden Pietismus” (geciteerd bij Besch 1949, 178).

<sup>22</sup> Vgl. AC DHB I: kolom 2088; Meyer 1977, 116; Petzoldt 1988, 9; Petzoldt 1998, 143; Steiger 1998-1, 15ff.; Steiger 2002, *passim*.

<sup>23</sup> Blankenburg 1985, 175f.

<sup>24</sup> Vgl. Steiger 1998-2., *passim*. De *Arbeitsgemeinschaft* werd achtereenvolgens geleid door dr. Walter Blankenburg (1978-1986), dr. Renate Steiger (1986-1998) en prof. dr. Albert Clement (1999-2003). In 2003 werd vastgesteld dat het doel van de *Arbeitsgemeinschaft*, namelijk het vragen van internationaal brede wetenschappelijk interesse voor Bachs positie als kerkhistorische figuur, was bereikt.

zonder reden immers vroeg de grondlegger ervan, Walter Blankenburg, aandacht voor Bachs theologische bibliotheek, zijn verhouding tot de gebruikte libretti in zijn geestelijke, vocale werken en zijn gebruik van muzikaal-retorische figuren om Bijbelse en theologische grondwaarheden tot uitdrukking te laten komen.<sup>25</sup> Renate Steiger merkt, in haar voorwoord op het standaardwerk over Bach-onderzoek van de *Arbeitsgemeinschaft* gedurende de jaren 1976-1996, op:

Gegenstand des Studiums ist – neben den Titeln, die Bach während seiner Schulzeit kennenlernte, und denen, die sich in seiner nachgelassenen Bibliothek befanden – die Predigt- und Erbauungsliteratur sowie die geistliche Dichtung vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Bachs, also von etwa 1650 bis 1750, dazu die gängigsten Emblembücher.<sup>26</sup>

De door leden van deze *Arbeitsgemeinschaft* geïnitieerde en met overtuiging uitgedragen interdisciplinaire *Bachforschung* is richtinggevend voor dit onderzoek van Bachs drie vroegste Paascantates BWV 4, BWV 31 en BWV 66, met inachtneming van de nauwe band tussen theologie (de wetenschap om God te kennen en te eren) en de muziek (de kunst, theologisch gezien, om aan deze kennis uiting te geven en dit eren te verwezenlijken).

Vooraf in zijn geestelijke muziek hanteerde Bach – in relatie tot onder meer Bijbelse metaforen – een eigen muzikale taal van klassieke retorische figuren. In de alhier besproken Paascantates betreft dat vooral de Persoon en het werk van de gestorven en opgestane Christus. Door middel van een analyse van Bachs muziek met onder meer aandacht voor dergelijke muzikaal-retorische figuren zal worden gepoogd, zijn theologische en muzikale bedoelingen op het spoor te komen en te beschrijven. Daarbij wordt gezien hoe Bach in zijn muziek deze geestelijke boodschap heeft doorgegeven. Op deze wijze zal de door de componist nagestreefde twee-eenheid van tekst en muziek – duidelijk te zien, te ‘lezen’ en te beluisteren in zijn geestelijke muziek – als voornaamste beoogde resultaat van dit onderzoek duidelijk worden.

---

<sup>25</sup> Blankenburg 1985, 181ff.

<sup>26</sup> Steiger 1998-2, XIIff.

De insteek van deze studie is theologisch-musicologisch. De bestudering van muzikaal-retorische figuren is mede gebaseerd op de studie van Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*.<sup>27</sup> Daarbij wordt niet telkens verwezen naar genoemd werk: de welwillende lezer kan vrijwel alle besproken figuren in deze studie van Bartel terugvinden.<sup>28</sup>

### 1.3. Opbouw van het onderzoek

In dit onderzoek vraagt van de drie te bespreken Paascantates, BWV 4, BWV 31 en BWV 66, allereerst de koraaltekst de aandacht. Daarbij worden theologische lijnen, Bijbelse beelden, metaforen en sleutelwoorden naar voren gehaald en in onderling verband geplaatst. Daarna volgt een muzikale analyse met aandacht voor muzikaal-retorische figuren, inzet van instrumenten en stemmen, maatsoorten, toonsoorten en andere muzikale middelen waarvan Bach zich bediende. Ten slotte worden tekst en muziek betrokken in een onderlinge exegese, waarin wordt nagegaan welke Bijbels-theologische elementen uit de cantateteksten door Bach in de muziek zijn benadrukt. Van belang daarbij is de vraag in welke mate Bach in zijn muziek uiting heeft gegeven aan zijn geestelijke opvattingen, alsmede in hoeverre hij daarbij aansluiting vond bij theologische uitgangspunten van het lutheranisme. Gebruik zal worden gemaakt van voor Bach belangrijke auteurs, zoals Abraham Calov, Martin Luther, Heinrich Müller, Erdmann Neumeister en August Pfeiffer, van wie werken in Bachs bibliotheek aanwezig waren en die ten behoeve van dit onderzoek zijn bestudeerd.

Onderzoek heeft aangetoond dat Bach veel waardering had voor genoemde auteurs en hun werken, zoals onder meer blijkt uit zijn aantekeningen in de Calov-commentaar, het verklanken van teksten van Müller en het feit dat opvattingen van Pfeiffer in zijn oeuvre worden weerspiegeld.<sup>29</sup> In deze studie zal Bach worden geplaatst in de geestelijke context van zijn tijd, teneinde zijn intenties te kunnen beschrijven.

---

<sup>27</sup> Bartel, 2010, 77ff.

<sup>28</sup> Deze retorische muziekfiguren worden in mijn onderzoek telkens cursief afgedrukt.

<sup>29</sup> Loewe 2014, 34. Vgl. Leaver 1983 voor een beschrijving van Bachs bibliotheek.

Dit onderzoek draagt de titel: “Der Heiland lebt”. Deze woorden, genomen uit het eerste *Recitativo* van BWV 66,<sup>30</sup> vatten de inhoud van de drie besproken Paascantates kernachtig samen.

#### 1.4. Stand van kennis

Volgens Luther was er naast de theologie geen andere discipline zo goed in staat om de Bijbelse boodschap te verwoorden als de muziek:<sup>31</sup>

[...] that except for theology there is no art that could be put on the same level with music, since except for theology [music] alone produces what otherwise only theology can do, namely, a calm and joyful disposition. [...] This is the reason why the prophets did not make use of any art except music [...] so that they held theology and music most tightly connected, and proclaimed truth through Psalms and songs.<sup>32</sup>

In lijn daarmee was het Bachs streven door middel van zijn, vooral geestelijke, muziek het Bijbelse geluid te verbreiden. Verhelderend schrijft Blankenburg daarover:

Hier ist die für Bach gültige Folge *laudato Dei* und *recreatio cordis* – Lob Gottes durch das Sosein der Musik, das Gemütsergötzung einschließt – umgekehrt durch die primäre

---

<sup>30</sup> Namelijk r. 3-4 van II: “Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod Den Gläubigen vollkommen wohl geraten”.

<sup>31</sup> Ingeval citaten van Luther uit de *Weimarer Ausgabe* (ML WA) in de Latijnse taal staan, zal ik – ten behoeve van de leesbaarheid – citeren uit de *American Edition* (ML AE). In één geval – van dit citaat is door mij geen vertaling in een andere taal gevonden – is het citaat door mijzelf vertaald.

<sup>32</sup> ML AE/XLIX, 428. Binnen de *Bachforschung* reeds opgemerkt in Clement 1989, 10. De oorspronkelijke tekst luidt: “[...] post theologiam esse nullam artem, quae musicae possit aequari, cum ipsa sola post theologiam id praestet, quod alioqui sola theologia praestat, scilicet quietem et animum laetum [...] Hinc factum est, ut prophetae nulla sic arte sint usi ut musica [...] ut theologiam et musicam haberent coniunctissimas, veritatem psalmis et canticis dicentes.” (ML WA IV Band 5, 639).

Absicht, den Menschen durch die wohllautenden Klänge zu beeindrucken und ihn dadurch zum Gotteslob zu bewegen.<sup>33</sup>

Het aantal theologische studies met betrekking tot Bach is de afgelopen vijftig jaar aanzienlijk toegenomen en leidt, met name in Nederland, nog steeds tot promotieonderzoek.<sup>34</sup> Niettemin ontbreekt multidisciplinair onderzoek naar individuele composities uit Bachs omvangrijke corpus van cantates. Dit ondanks de maatschappelijke relevantie daarvan, welke onder meer blijkt uit de vele Bach-concerten, de toenemende hoeveelheid cd's en dvd-s met werken van de componist en de sterk groeiende belangstelling voor Bach als christen – men denke daarbij niet in de laatste plaats aan Japan, mede vanwege het baanbrekende werk van Masaaki Suzuki.

Aan geen componist uit de westerse muziekgeschiedenis worden jaarlijks zoveel wetenschappelijke publicaties gewijd als aan Johann Sebastian Bach. Tot aan de jaren '80 van de vorige eeuw betrof het hier in overgrote meerderheid puur musicologische studies. De invloedrijke musicoloog Friedrich Blume probeerde nog in de jaren '60 zijn gehoor ervan te overtuigen dat het beeld van Bach, “der schöpferische Diener am Wort, der ehernen Bekenner des Luthertum” als een legende moest worden beschouwd en dat Bach zijn cantates in feite zonder enige betrokkenheid als christen puur om den brode schreef.<sup>35</sup> Deze opvatting kreeg echter een krachtig en succesvol tegengeluid in de vorm van de oprichting van de reeds genoemde *Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung e.V.* Voor Bach was muziek immers geenszins ‘l’art pour l’art’, maar evenzeer verkondiging van Gods Woord.<sup>36</sup>

Dit onderzoek beperkt zich tot het bestuderen van literatuur over Bachs geestelijke, vocale muziek, in het bijzonder die betreffende zijn cantates. Over het algemeen is deze literatuur in te delen in drie categorieën. De eerste categorie betreft werken die nadruk

---

<sup>33</sup> Blankenburg 1983, 47.

<sup>34</sup> Voorbeelden zijn, naast nog veel lopend promotieonderzoek, de Utrechtse dissertaties van Noelle Heber – naar armoede en overvloed in het leven van Bach (Heber 2017), Anne Leahy – naar koraalgebonden orgelwerken van Bach (Leahy 2002), Rutger van Randwijck – naar o.a. Bachs Chaconne BWV 1004 en zijn cantates 34A en 34 (Randwijck 2008), en het hierboven genoemde onderzoek van Zwitser (Zwitser 2012).

<sup>35</sup> Vgl. Clement 2007, 147.

<sup>36</sup> Zie Clement 1999, 37.

leggen op het onderzoek van de muziek in Bachs composities, terwijl bespreking van Bachs theologische achtergrond (gedeeltelijk) achterwege blijft en zeker de multidisciplinaire benadering wordt gemist. Dat is allereerst het geval met het onderzoek van Andreas Marti: „ . . . *die Lehre des Lebens zu hören*“ *Eine Analyse der drei Kantaten zum 17. Sonntag nach Trinitatis von Johann Sebastian Bach unter musikalisch-rhetorischen und theologischen Gesichtspunkten* (Marti 1981). Hoewel Marti licht werpt op Bachs muziek en het theologische gedachtegoed benoemt, ontbreekt een integrale bestudering. In deze studie – nota bene een theologisch proefschrift – wordt een bespreking van Bachs theologische context ten zeerste gemist. In dezelfde categorie kunnen werken worden genoemd van Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten* (Dürr 2005), Reinmar Emans & Sven Hiemke (ed.): *Das Bach-Handbuch I-VII*, vooral Band 1/1 en 1/2 over Bachs kerkelijke cantates (BH) en Konrad Küster: *Bach Handbuch* (Küster 1999), die de muzikale kenmerken en kwaliteiten van de cantates bespreken, maar nauwelijks de cantatetekst aan het woord laten, laat staan de theologische achtergrond van de componist laten wegen. Dat laatste is vooral het geval bij Dürr 2005.

De tweede categorie behelst werken waarbij het libretto van de cantate aan de orde komt, maar de behandeling van muzikale lijnen, en met name retorische muziekfiguren, grotendeels of geheel wordt gemist. In dit verband kan allereerst worden vermeld de studie van Lothar en Renate Steiger: *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi* (Steiger & Steiger 1992), welke nauwelijks aandacht schenkt aan de vraag hoe Bach muzikaal inhoud geeft aan theologische thema's.<sup>37</sup> In dezelfde categorie kunnen werken worden genoemd van Martin Petzoldt: *Bach-Kommentar: Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der Geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs I-IV* (Petzoldt 2004) en Hans-Joachim Schulze: *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs* (Schulze 2007). Deze werken gaan weliswaar, respectievelijk meer of minder uitvoerig, in op de cantatetekst – bij Petzoldt 2004 zelfs met regelmatige exegetische verhandelingen over

---

<sup>37</sup> Dit ondanks het feit dat dr. Renate Steiger jarenlang de *Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung e.V.* heeft geleid, welk gezelschap zich daarvoor beijverde (zie onder 1.2.).

Bijbelteksten door de lutherse theoloog Johannes Olearius, maar negeren vrijwel geheel het gebruik van muzikale figuren als analysemiddel daarvan.

Tot de derde categorie kunnen werken worden gerekend die een integrale benadering voorstaan. Naast hierboven genoemde recente studies van Erhardt, Leahy, Van Randwijck en Zwitser kan worden gedacht aan de uitvoerige studie van Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach* (Clement 1999) en aan die van Eric Chafe: *Analyzing Bach Cantatas* (Chafe 2000). Werken in deze categorie die uitvoerig ingingen op de in dit onderzoek behandelde drie cantates zijn strikt genomen niet te noemen. Wordt de kwalificatie van het gebruikmaken van retorische muziekfiguren echter weggelaten, dan vallen in deze categorie werken te noemen (die voor elk van de behandelde cantates zijn geraadpleegd)<sup>38</sup> van William Gillies Whittaker: *The Cantatas of Johann Sebastian Bach: Sacred and Secular* (Whittaker 1959), Konrad Klek: *Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt* (Klek 2015) en Siegfried Meier: *Bach – der heimliche Theologe. Kantatengottesdienste und Studien zu Johann Sebastian Bachs Weihnachts-, Oster- und Michaeliskantaten* (Meier 2018).

De studie van Klek, waarin alle Bach-cantates weliswaar uitvoerig worden besproken, is suggestief en speculatief van aard, met name op het gebied van de getallensymboliek. Het is de vraag of Klek heeft gelezen – laat staan ter harte genomen – wat Geck in dit verband schrijft:

Es wäre jedoch unproduktiv, im Bachschen Werk immer aufs Neue und ausschließlich nach Form- und Zahlengeheimnissen zu suchen. Dadurch wird Bach nicht frömmer, und die Hörer werden vielleicht ehrfürchtiger und in ihrer Sinnsuche befriedigter, aber im Umgang mit Musik nicht reicher.<sup>39</sup>

De zeer uitvoerige, driedelige serie van Whittaker benadrukt de verbinding tussen tekst en muziek en probeert vanuit de muziek het libretto in een theologisch kader te plaatsen. Wat bij hem ontbreekt, is bronverwijzing en wetenschappelijke onderbouwing. Dat geldt

---

<sup>38</sup> De enige uitzondering daarop vormt Meier 2018: slechts BWV 4 en BWV 31 worden daar behandeld.

<sup>39</sup> Geck 1991, 43.

eveneens voor de sympathieke, meditatieve bijdrage van Meier, die daarbij nogal subjectief en speculerend van karakter is.

### 1.5. Probleemstelling en onderzoeksvragen

Bachs Paascantates vormen een muzikaal-hermeneutische verklanking van de Bijbelse boodschap van de opgestane Christus. Bij de keuze van gebruikte teksten was de componist mede afhankelijk van capaciteiten van librettisten en wensen van kerkbesturen. De wijze waarop hij deze teksten verklankte, bepaalde hij zelf. Daarvoor waren, naast zijn muzikale vakmanschap, allereerst zijn eigen kennis en begrip van theologische thema's, alsmede zijn persoonlijke duiding daarvan – mede stoelend op een grondig theologisch inzicht – beslissend.

De centrale doelstelling van dit onderzoek is het aantonen van verbanden tussen Bachs geestelijke opvattingen, nauw verbonden aan theologische werken uit zijn bibliotheek over het Paasevangelie, en zijn daaruit voortvloeiende muzikale interpretatie van het tekstmateriaal van de cantates. Ofwel: het onderzoeken van de wederzijdse verbinding tussen theologie en muziek in drie van Bachs geestelijke cantates. Tekst en muziek worden hier bewust in deze volgorde genoemd: muziek kan worden gezien als een voertuig van Gods Woord en verklankt Gods boodschap. Voor Bach stond muziek als een instrument in dienst van de Bijbel. In dat licht moet de opmerking worden genoemd die Bach geplaatst heeft bij 1 Kr 28:21 in zijn exemplaar van de Calov-commentaar: “NB. Ein herrlicher Beweis, daß neben anderen Anstalten des Gottesdienstes, besonders auch die Musica von Gottes Geist durch David mit angeordnet worden.”<sup>40</sup> Geck merkt op:

Bach not only set the principles of the Christian faith to music but lived by them himself, as witnessed by such evidence as the entries in his three-volume Bible. Among them is a

---

<sup>40</sup> AC DHB I, kol. 2064. Facsimile in Clement 2005 (“Facsimile 6 en 7”), transcriptie aldaar op p. 18.



comment on Chronicles 5: 13, showing Bach making a close connection with his own life's work [...].<sup>41</sup>

Ter afbakening van dit onderzoek zal het centrale thema uit de christelijke theologie, Christus' opstanding, worden onderzocht aan de hand van Bachs drie vroegste cantates voor de Eerste en Tweede Paasdagen. Als probleemstelling van dit onderzoek kan de vraag worden geformuleerd: Wat is de relatie tussen Bachs theologische opvattingen, verbonden aan het gedachtegoed van het lutheranisme van zijn tijd en de wijze van interpretatie van het libretto van zijn drie vroegste Paascantates BWV 4, BWV 31 en BWV 66? De volgende onderzoeksvragen zullen ter uitwerking van genoemde probleemstelling worden behandeld, elk in onderlinge samenhang en gerelateerd aan de desbetreffende cantates:

- In hoeverre valt te bewijzen dat Bach zich in zijn muziek heeft aangesloten bij, dan wel gebaseerd op het lutherse gedachtegoed, zoals onder meer verwoord in de cantateteksten?
- Hoe gebruikt Bach muzikaal-retorische figuren, muzikale vormen en motieven om de Bijbels-geestelijke boodschap van de libretti te verklanken?
- In hoeverre valt te bewijzen dat Bach een twee-eenheid van tekst en muziek in zijn (vooral) geestelijke muziek heeft nagestreefd?

## 1.6. Belang van het onderzoek

Het onderzoek naar de relatie tussen tekst en muziek bij Bach is interdisciplinair. Alleen door middel van multidisciplinaire benadering kan men de mogelijke bedoelingen van de componist proberen te achterhalen. Daarbij zij benadrukt dat Bach volgens zijn eigen opvatting met zijn muziek bijdroeg aan de verkondiging van het Evangelie, iets wat in de geschiedenis van Gods Kerk de grondwaarheid en het fundament van haar bestaansrecht

---

<sup>41</sup> Geck 2003, 129.

uitmaakt. Bach was daarin voluit volgeling van Luther, van wie bekend is dat hij de muziek een belangrijke plaats gaf:

Wer die Musicam verachtet [...], wie denn alle Schwärmer thun, mit denen bin ich nicht zufrieden. Denn die Musica ist ein Gabe und Geschenke Gottes, nicht ein Menschen=  
Geschenk. [...] Ich gebe nach der Theologia der Musica den nächsten Locum und höchste  
Ehre.<sup>42</sup>

In een theologisch-muzikale exegese is een tweetal criteria van belang: in hoeverre heeft de componist de tekst juist verklankt en in hoeverre levert interpretatie van de muziek aansluiting bij het libretto op. Dat tekent twee lijnen uit: respectievelijk van de tekst naar de muziek en van de muziek terug naar de tekst.

Wat de eerste lijn betreft, zal muziek in staat moeten zijn een extra dimensie te geven aan de onderliggende tekst. De componist kan zich in zijn muziek, naast gebondenheid aan muzikale principes, meer vrijheden veroorloven dan de theoloog in zijn teksten, die zich begrensd weet door onwankelbare theologische grondwaarheden. Treffend zijn John Eliot Gardiners opmerkingen:

The effect of music on verse goes beyond just adding a layer of *impasto*, thickening the physical presence of the words that convey meaning. It is the equivalent of metaphor: it puts a brake on the flow of speech and recited verse and sets it into a differently structured rhythm and tempo, one that if successful allows the listener to engage with the composer's own reading of the words. Theology is traditionally expressed through words, while music, Bach's habitual form of expression, obeys rules that override word-driven considerations [...].<sup>43</sup>

In dit licht concludeert Albert Clement over Bachs koraalgebonden variatiereeksen: "Es ist nämlich zweifellos anzunehmen, daß Bach bei der Konzeption dieser Werke nicht nur von

---

<sup>42</sup> ML WA II Band 6, 348.

<sup>43</sup> Gardiner 2014, 438.

den Choralmelodien ausging, sondern auch den Inhalt der Choraltex te zur Geltung kommen lassen wollte.”<sup>44</sup>

Wat de tweede lijn betreft, is in de muziekwetenschap de reeds genoemde muzikale retorica van groot belang. Bartels eerste zin in zijn studie daarover is veelzeggend: “Die rhetorisch-musikalische Figurenlehre ist in der Musikwissenschaft unseres Jahrhunderts schon häufig Gegenstand verschiedener Untersuchungen gewesen.”<sup>45</sup> Dat heeft allereerst te maken met het gegeven dat, zoals Bartel stelt, van een “einheitlichen Figurenlehre des Barock” niet gesproken kan worden. Vooral echter ligt daarvoor een verklaring in het feit dat musicologen niet onverdeeld geloven in de toepassing van de muzikale retorica als analytisch middel in het muziekonderzoek van de, in dit geval geestelijk-vocale, muziek van Bach. Reeds in 1981 wees Marti erop dat onderzoek naar muziek door middel van de “Methode der Analysen” niet nieuw is.<sup>46</sup> Tegelijkertijd spreekt hij over de theologie: “Als unmittelbares Ergebnis der Analysen werden Bezüge zur orthodoxen lutherischen Theologie aufzuweisen sein [...]” en legt hij de verbinding tussen beide als hij opmerkt:

“Aber du hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet” (Weish. 11, 20). Dieser Satz bildete die Grundlage für die Musikanschauung, die auf Pythagoras zurückgeht und das Mittelalter beherrschte. Die Musik gehört im mittelalterlichen System der “septem artes liberales”, der sieben freien Künste dem Quadrivium zu, zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Sie spiegelt die Schöpfungsordnungen Gottes in ihren zahlenmäßig erfaßbaren Proportionen. Sie ist eine abstrakte konstruktivistische Kunst unter feststehenden Gesetzen.<sup>47</sup>

Bovenstaande opmerkingen rechtvaardigen voorliggend onderzoek, waarin het vinden van een balans tussen theologie en muziek is nagestreefd in lijn met het werk van de genoemde *Arbeitsgemeinschaft*:

---

<sup>44</sup> Clement 1989, 9.

<sup>45</sup> Bartel 2010, 7.

<sup>46</sup> Marti 1981, 9, alwaar hij verwijst naar een artikel van Friedrich Blume: ‘Umrisse eines neuen Bach-Bildes’, in *Syntagma musicologicum*, 466-479 (Kassel 1963) en het werk van Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik in 16.-18. Jahrhundert* (Würzburg 1941).

<sup>47</sup> Marti 1981, 10.

Die Methode der Arbeitsgemeinschaft zielt darauf, von einem historisch vertieften und gesicherten Verständnis der Texte her die Musik umfassender zu erschließen, wobei umgekehrt die Analyse der Komposition auf Inhalte und Aussagen des Textes aufmerksam macht.<sup>48</sup>

Soortgelijke onderzoeken met daarbij een relatie tot bovengenoemde twee lijnen over de drie vroegste Paascantates van Bach zijn echter (nog) niet voorhanden, zeker niet die zijn ontstaan vanuit een theologisch perspectief (zie onder 1.4.). Deze studie, die Bachs muziek vanuit zijn theologisch denkkader en met gebruikmaking van de muzikale retorica analyseert, is daarmee uniek te noemen. Richting wijzend voor deze gebalanceerde benadering is de onderzoekslijn die is uitgezet door Clement.<sup>49</sup> Dit proefschrift ligt in het verlengde van wat Clement reeds in 1989 concludeerde:

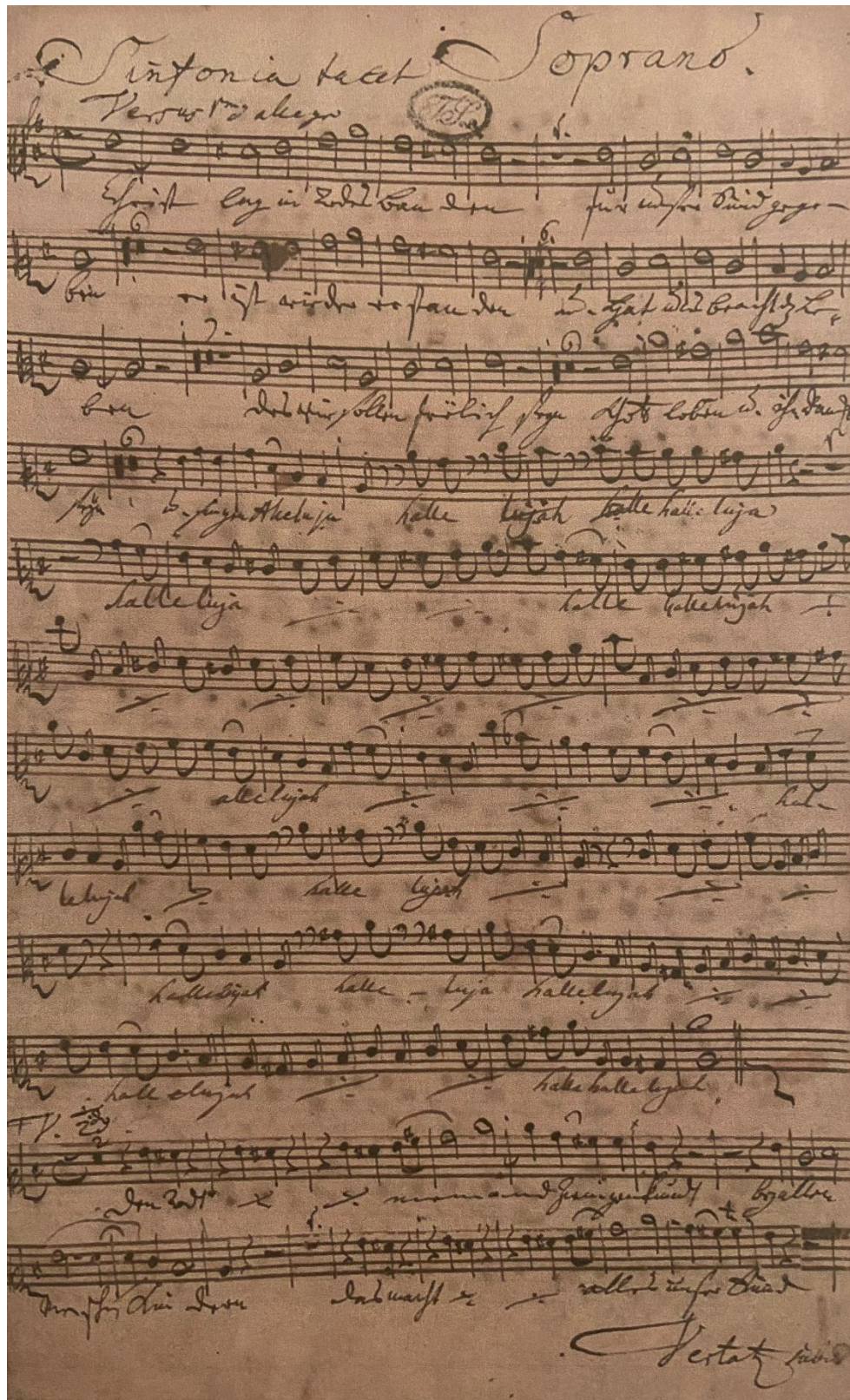
Obwohl die Bachforschung in mancher Hinsicht weitere Aufgaben zu erfüllen hat, scheint mir dies jedoch besonders in bezug auf Bachs Anwendung der musikalischen Rhetorik zuzutreffen. [...] Johann Sebastian Bachs Anwendung dieser Figuren zu untersuchen, wird in Zukunft sicherlich zu den wichtigsten Aufgaben der Bachforschung gehören. Vorliegende Studien mögen dazu eine weitere Anregung bilden.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Steiger 1998-2, XII.

<sup>49</sup> In voornoemde lijn kunnen o.a. de Utrechtse dissertaties van Tassilo Erhardt over Händels *Messiah* (Erhardt 2007) en van Marcel Zwitser naar de rol van de Heilige Geest in Bachs oeuvre (Zwitser 2012) worden geplaatst.

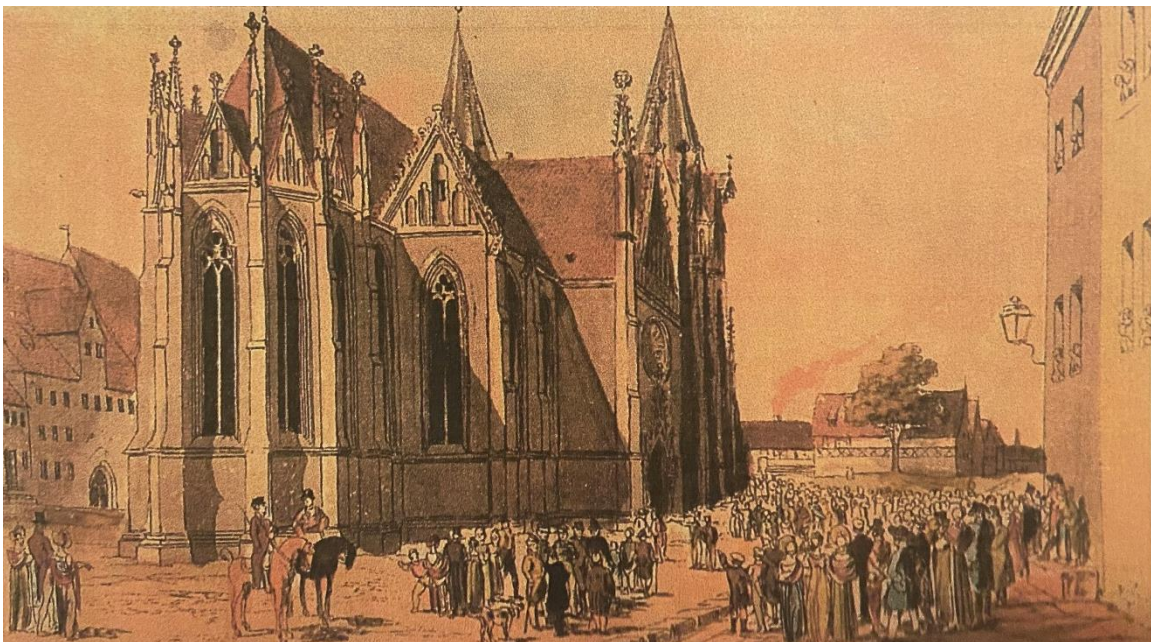
<sup>50</sup> Clement 1989, 224.



Afbeelding 4. Autograaf van de sopraanpartij in *Versus 1* en die van het eerste gedeelte van *Versus 2* uit BWV 4. Overgenomen met toestemming van Bibliotheek der Thomasschule (Depositum Bach-Archiv), Leipzig.



Afbeelding 5. Stadsgezicht op Mühlhausen (rond 1650). Bach woonde en werkte van 1707-1708 in Mühlhausen. Overgenomen met toestemming van Bach-Archiv, Leipzig.



Afbeelding 6. Blasiuskirche te Mühlhausen (rond 1670), waar Bach auditie deed voor de post van organist met de eerste uitvoering van BWV 4 op Paaszondag 24 maart 1707. Overgenomen met toestemming van Kulturhistorisches Museum Mühlhausen.

## HOOFDSTUK 2

### *CHRIST LAG IN TODES BANDEN* BWV 4

In dit hoofdstuk worden achtereenvolgens tekst en muziek van *Christ lag in Todes Banden* BWV 4 besproken. Daarna zullen in een theologisch-muzikale exegese libretto en verklanking ervan met elkaar worden vergeleken.

#### 2.1. Cantatetekst en theologische context

In BWV 4, bestemd voor de Eerste Paasdag, gebruikte Johann Sebastian Bach de gehele tekst van het lied van Martin Luther, wat aangeeft dat hij aan de inhoud ervan veel waarde heeft gehecht. Om zijn verklanking van Luthers lied te kunnen begrijpen, is het noodzakelijk de tekst van dit opstandingsgezag te bestuderen. Na een algemene verkenning van de liedtekst zullen de zeven coupletten afzonderlijk aan de orde komen en in hun theologische context worden geplaatst. De tekst en melodie van het lied worden hier weergegeven naar Markus Jenny:<sup>51</sup>

Christ ist erstanden, gebessert.<sup>52</sup>



Christ lag in To - des-ban - den, für uns - re Sünd ge - ge - ben. Der ist wieder er - stan - den, und hat uns bracht



das - - Leben. Des wir sollen fröhlich sein, Gott loben und- dankbar sein und singen: Hal-le-lu - - ja, Hal - le - lu - ja.

---

<sup>51</sup> Jenny 1983, 58ff. Vgl. Jenny 1985, 194ff., Spitta 1905, 255f. en Stapel 1950, 58f., die alle drie, met inachtneming van enige minimale verschillen in spelling, dezelfde tekst van het lied hanteren. In zijn bespreking van dit gezang geeft Kulp 1958, 132ff. de tekst niet in zijn geheel weer. Zie verder Appendix A.

<sup>52</sup> Het oorspronkelijk door Luther gegeven opschrift voor dit gezang is: *Der Lobgesang Christ ist erstanden gebessert* (Jenny 1985, 194; Kulp 1958, 132).

2. Den Tod niemand zwingen konnt  
bei allen Menschenkinden.  
Das macht alles unser Sünd;  
kein Unschuld war zu finden.  
Davon kam der Tod so bald  
und nahm über uns Gewalt,  
hielt uns in seim Reich gefangen.  
Halleluja.

4. Es war ein wunderlich Krieg,  
Da Tod und Leben rungen.  
Das Leben behielt den Sieg;  
es hat den Tod verschlungen.  
Die Schrift hat verkündet das,  
wie ein Tod den andern fraß;  
ein Spott aus dem Tod ist worden.  
Halleluja.

6. So feiern wir dies hoch Fest  
mit Herzensfreud und Wonne,  
das uns der Herr scheinen läßt;  
er ist selber die Sonne,  
der durch seiner Gnaden Glanz  
erleucht unsre Herzen ganz;  
der Sünden Nacht ist vergangen.  
Halleluja.

3. Jesus Christus, Gottes Sohn,  
an unsrer Statt ist kommen  
und hat die Sünd abgetan,  
damit dem Tod genommen  
all sein Recht und sein Gewalt;  
da bleibt nichts, denn Tods Gestalt;  
den Stachel hat er verloren.  
Halleluja.

5. Hier ist das recht Osterlamm,  
davon Gott hat geboten.  
Das ist an des Kreuzes Stamm  
in heißer Lieb gebraten.  
Das Blut zeichnet unsre Tür;  
das hält der Glaub dem Tod für.  
Der Würger kann uns nicht rühren.  
Halleluja.

7. Wir essen und leben wohl  
in rechten Osterfladen.  
Der alte Saurteig nicht soll  
sein bei dem Wort der Gnaden.  
Christus will die Koste sein  
und speisen die Seel allein;  
der Glaub will keins andern leben.  
Halleluja.



### 2.1.1. Tekst en achtergrond

Luther heeft dit lied in 1524 gedicht.<sup>53</sup> Eveneens in dat jaar is de melodie ontstaan.<sup>54</sup> Het is als een verbeterde versie (“gebessert”)<sup>55</sup> gebaseerd op een gezang uit de twaalfde eeuw,<sup>56</sup> dat op zijn beurt teruggaat op de Paassequens *Victimae paschali laudes* uit de elfde eeuw.<sup>57</sup> Uit Luthers versie blijkt dat hij de opstanding van Christus (“erstanden”) ten nauwste verbonden zag aan Diens lijden en sterven (“Todesbanden”). Het betreft hier meer dan alleen het rijm tussen bijbehorende woorden: Luther heeft in *Christ lag in Todes Banden* naar de verrezen Christus gekeken vanuit de dood, het graf van Christus. Dit is van belang omdat in de theologie, vooral in de Brieven van het NT, deze zaken doorgaans in omgekeerde volgorde aan elkaar worden verbonden. Er wordt dan gesproken over de verrezen Christus die daarmee betoont over de dood te heersen en de banden van de dood te hebben verbroken.

De eerste van de twee gebruikelijke Bijbellezingen uit de lutherse eredienst voor de Eerste Paasdag,<sup>58</sup> de epistellezing uit 1 Ko 5:6-8, waarin Paulus naar het vieren van het Paasfeest kijkt vanuit het reeds geofferde Paaslam, sluit daarbij naadloos aan:

---

<sup>53</sup> Stapel 1950, 59 dateert het lied in dit jaar. Zeker is dat het lied vanaf 1524 in de lutherse gezangenbundels staat (Kulp 1958, 134). Volgens Gojowy 1978, 103 is het opgenomen in tenminste 48 lutherse gezangboeken. Spitta 1905, 257ff. noemt geen jaar van ontstaan, maar wijst op belangrijke parallellen in andere gezangen van Luther en diens preken rondom dit jaar.

<sup>54</sup> Jenny 1983, 61.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>56</sup> Namelijk *Christ ist erstanden*, mogelijk het oudste liturgische Duitse gezang. Vgl. Spitta 1873/1880/II, 221.

<sup>57</sup> Vgl. Williams 2008, 285. Luther wil deze vóór de reformatie ontstane Paascantate van Wipo van Burgundy (ca. 990-1050) niet door zijn eigen lied verdringen, maar in gebondenheid eraan nader uitleggen (Kulp 1958, 132). Zie daarbij NBA 1985, VI en Jenny 1985, 71. Een andere uitleg is dat “gebessert” betrekking heeft op de melodie die door Luther enigszins veranderd was, vergeleken met de middeleeuwse wijs (ML WA I Band 35, 158).

<sup>58</sup> Dürr 2005, 301; Meyer 1997, 45.

Euer Ruhm ist nicht fein. Wisset ihr nicht, daß ein wenig Sauerteig den ganzen Teig versäuert? Darum feget den alten Sauerteig aus, auf daß ihr ein neuer Teig seid, gleichwie ihr ungesäuert seid. Denn wir haben auch ein Osterlamm, das ist Christus, für uns geopfert. Darum lasset uns Ostern halten nicht im alten Sauerteig, auch nicht im Sauerteig der Bosheit und Schalkheit, sondern im Süßteig der Lauterkeit und der Wahrheit.<sup>59</sup>

In een preek over dit tekstgedeelte, bestemd voor de Paaszondag, wekt Luther evenzo de gelovigen op om door het gelovig zien op het geofferde Paaslam het nieuwe leven, in navolging van Christus' opstandingskracht, in praktijk te brengen:

Aber so wir das [Osterlamb – GJB] haben, gehöret sich, das wir auch dazu die süsse Oblaten essen, das ist, bey solchem Glauben dis Osterlams beide, die reine lere des Euangelij behalten und treiben, dazu auch uns mit gutem leben und exempel dem selbigen gemess halten [...].<sup>60</sup>

De tweede Bijbellezing voor Eerste Paasdag, de evangelielezing uit Mk 16:1-8, laat eveneens zien dat de opstanding van Christus vooral wordt verkondigd door de engel vanuit de lege plaats waar de Heiland nu niet meer is en waarbij het geloof in de verrezen Zaligmaker bij de drie vrouwen, volgelingen van Jezus, wordt gesterkt door het blikken in het lege graf:

Und da der Sabbat vergangen war, kauften Maria Magdalena und Maria, des Jakobus Mutter, und Salome Spezerei, auf daß sie kämen und salbten ihn. Und sie kamen zum Grabe am ersten Tag der Woche sehr früh, da die Sonne aufging. Und sie sprachen untereinander: Wer wälzt uns den Stein von des Grabes Tür? Und sie sahen dahin und wurden gewahr, daß der Stein abgewälzt war; denn er war sehr groß. Und sie gingen hinein in das Grab und sahen einen Jüngling zur rechten Hand sitzen, der hatte ein langes weißes Kleid an; und sie

---

<sup>59</sup> Verzen uit de Bijbel zijn geciteerd uit: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Neu durchgesehen nach dem vom Deutschen Evangelischen Kirchengausschuss genehmigten Text (1912)*. (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1982). De verwijzingen naar de Bijbelverzen worden in het Nederlands weergegeven.

<sup>60</sup> ML WA I Band 21, 212.

entsetzten sich. Er aber sprach zu ihnen: Entsetzt euch nicht! Ihr sucht Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten; er ist nicht hier. Siehe da die Stätte, da sie ihn hinlegten! Gehet aber hin und sagt's seinen Jüngern und Petrus, daß er vor euch hingehen wird nach Galiläa, da werdet ihr ihn sehen, wie er gesagt hat. Und sie gingen schnell heraus und flohen von dem Grabe; denn es war sie Zittern und Entsetzen angekommen. Und sie sagten niemand etwas, denn sie fürchteten sich.

Vanuit het ontstane opstandingsgeloof door het zicht op het lege graf en Jezus' afgerolde lijkdoeken, Zijn "Todesbanden", werden deze ooggetuigen verkondigers van de verrijzenisboodschap (Mt 28:8-9), net als later bij Petrus en Johannes (Jh 20:6-8).

In een korte preek over de evangeliëlezing voor de Eerste Paasdag werpt Luther duidelijk licht op de lijn: lijden – opstanding. In navolging van Paulus vanuit Rm 4:25 wijst hij op de relatie tussen Christus' lijden en opstanding, vanwaaruit de gelovigen de gerechtigheid van het Paaslam ontvangen.<sup>61</sup> Wat hier vooral opvalt, is Luthers benadrukken van de noodzaak om lijden en verrijzenis aan elkaar te verbinden, zowel in verkondiging als persoonlijke kennis van het geheimenis van de opstanding: "[...] man muß auch predigen und wissen den nutz und gebrauch, bayde des leidens und der auffersteung [...]."<sup>62</sup> Johannes Kulp wijst erop dat deze benadering de samenhang tussen *Passion* en *Ostern* laat bestaan: "[...] er kann vom Tode Jesu nicht reden, ohne von seiner Auferstehung zu reden, von seiner Auferstehung nicht, ohne von seinem Tode zu reden."<sup>63</sup> Dezelfde gedachte vertolkt de Nederlandse Lutherkenner Willem Jan Kooiman:

Zijn [= Luthers] paaschgezangen zijn tegelijk passieliederen. Voor hem is het Paschen der kruisiging en dat der opstanding één. [...] Dit belangrijke, verheven lied [= *Christ lag ynn todes banden*] bewijst echter, dat hij den strijd van Goeden Vrijdag en de overwinning van den Paaschmorgen in éénen zag.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> ML WA I Band 10/I/2, 217: "Sant Paul hat den nutz und brauch, bayde des leidens und auffersteung Christi gar zumal feyn in ein kurtzen spruch wye in ein bündlin gefasset [...]."

<sup>62</sup> Ibid., 214.

<sup>63</sup> Kulp 1958, 133f.

<sup>64</sup> Kooiman 1943, 26.

De door Luther gebruikte werkwoordsvormen en tijden onderstrepen de genoemde samenhang tussen passie en Pasen. Het eerste couplet begint in de onvoltooid verleden tijd (r. 1) en gaat via de voltooid tegenwoordige tijd (tot en met r. 4) naar de tegenwoordige tijd: het loven en danken van God (vergelijk het met het verkondigen door de vrouwen van Christus' opstanding na het hebben gezien van Zijn "Todesbanden"). Van de overige keren dat Luther het woord "Tod" noemt, gebruikt hij dat vaak in een zin die in de verleden tijd is geschreven, steeds met het oog op de reden waarom Christus in "Todesbanden" heeft moeten liggen in het graf (III,5; IV,4; V,2,4,6,7).<sup>65</sup> De keren dat dit niet het geval is, heeft "Tod" betrekking op het feit dat de mens aan de dood is onderworpen (III,1; IV,6) en dat het geloof de dood overwint (VI,6). Daaruit blijkt dat het Luther erom te doen is geweest vanuit de "Todesbanden" naar de overwinning op de dood te zien en van daaruit het geloof, dat zich uit in het prijzen en loven van God, te doen functioneren.

Luthers opschrift bij dit lied duidt erop dat hij de opstanding van Christus als hoogtepunt van het kerkelijk jaar beschouwde, niet alleen objectief (bezien vanuit het werk van Christus Zelf), maar tevens subjectief (bezien vanuit de vrucht voor de gelovigen).<sup>66</sup> Het artikel uit de geloofsbelijdenis over Christus' opstanding was voor hem van grote waarde, zowel in prediking als voor het persoonlijk leven van de gelovigen:

[...] was eyn rechtschaffen Christlich leere odder predig sey. Denn wenn man wil das Evangelium predigen, so muß es kurb umb sein von der aufferstehung Christi. Wer das nicht predigt, der ist keyn Apostel. Denn das ist das hewbtstück unßers glawbens. [...] Es ligt die gröÙe macht an dießem artickel des glawbens. Denn were die aufferstehung nicht, so hetten wyr seyn trost noch hoffnung, und were das ander alles, was Christus than und gelitten hatt, vergebens.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> De Romeinse cijfers duiden de cantatedelen aan; het evt. cijfer daarna de betreffende regel daarbinnen. Zodoende komt bijv. II,1 in H. 2 overeen met r. 1 van *Versus 1*, II.1 in H. 3 met r. 1 van *Coro*, enz. Ingeval van een regelaanduiding binnen een deel, zullen slechts cijfers worden gebruikt ter verwijzing. Men verwarre deze aanduidingen niet met die van de onder in 2.1.2. en 3.1.2. besproken tekstgebonden cantatedelen (achtereenvolgens de delen I-VII en I-VIII), waar resp. de *Sinfonia* en *Sonata* (als niet tekstgebonden delen) niet worden besproken.

<sup>66</sup> Kingston 1970, 166.

<sup>67</sup> ML WA I Band 12, 268.

Naast genoemde objectieve en subjectieve eminentie van Christus' opstanding als motief voor Luthers opschrift bij dit gezang kan het belang van het toekomstperspectief van dit heilsfeit voor de gelovigen worden vermeld: “[...] Christus is opgestaan, opdat zo de opstanding de bewerker is van de opstanding van het gehele menselijk geslacht. Dat is Zijn ambt.”<sup>68</sup> Het prominente, tijdloze heilsfeit van de opstanding moest zo, los van allerlei perioden in het kerkelijke jaar, het gehele jaar door bezongen kunnen worden:<sup>69</sup> “Aller Lieder singet man sich mit der tzeit müde, aber das ‘Christ ist erstanden’ must alle jar erfur, wollte kein ende haben!”<sup>70</sup> Het eeuwigheidsperspectief-biedende opstandingsgeloof zal door de gelovigen voortdurend in hun leven in praktijk worden gebracht: “[...] Und also stettig wolleben als im ewigen Osterfest, wie es S. Paulus hie nennet, darin wir als newe Menschen im Glauben Christi gerecht, heilig und rein, in friede und freude des heiligen Geists leben und fortfaren, so lang wir alhie auff Erden sind.”<sup>71</sup>

#### *De betekenis van het “Halleluja”*

Kenmerkend is het terugkerende “Halleluja”, dat in totaal achtmaal wordt uitgesproken.<sup>72</sup> Het is niet ondenkbaar dat hiermee wordt verwezen naar het opstandingsgetal acht. Dit getal heeft vanouds een symbolische betekenis. Christus is opgestaan op de dag na de sabbat, die de zevende dag wordt genoemd. Dat laatste werd oudtestamentisch reeds afgeschaduwd door de besnijdenis op de achtste dag, het opschrift van Ps 6 als de middeleeuwse opstandingspsalm: “In finem psalmus David *pro octaua*” [Een Psalm van David op de octaaf] (Ps 6:1) en de acht zielen van Noach die bij de zondvloed werden gered. Daarbij kan worden gedacht aan de acht zaligsprekingen (Mt 5:3-10) en eschatologisch gezien aan het eeuwige leven, als het wordt vergeleken met het getal zeven

---

<sup>68</sup> Vertaling GJB. De oorspronkelijke tekst luidt: “[...] Christus resurrexit, quae eius resurrectio operator resurrectionem totius generis humani. Das ist sein ampt.” (ML WA I Band 47, 713).

<sup>69</sup> Vgl. Kooiman 1943, 24; Spitta 1905, 257; Veit 1986, 57.

<sup>70</sup> ML WA II Band 4, 517.

<sup>71</sup> ML WA I Band 21, 212.

<sup>72</sup> Het oorspronkelijke oudtestamentische woord voor “halleluja” הללויה als samentrekking van de Hebreeuwse woorden *loven* en *JHWH*, betekent letterlijk: ‘Looft u JHWH’ (vgl. Gesenius 1990, 226, 335).

van de aardse tijd.<sup>73</sup> Het sacrament van de Heilige Doop heeft op al deze aspecten betrekking.

Wat het laatste betreft, is het niet verwonderlijk dat zowel de voet als het bassin van de nog steeds in gebruik zijnde doopvont in de Georgenkirche te Eisenach achtkantig van vorm is (zie afbeelding 1). Datzelfde geldt van de doopvont van de Thomaskirche te Leipzig (zie afbeelding 3). Eveneens het bassin van de nog immer gebruikte doopvont in de Divi-Blasii-Kirche te Mühlhausen vertoont een achtkantige vorm (zie afbeelding 2). Ook de naast de Georgenkirche te Eisenach gelegen waterfontein, de *Georgsbrunnen* uit 1549, is achtkantig van vorm.

Anders dan de eerste regel van de cantate doet vermoeden (afgezien van het in de verleden tijd geplaatste werkwoord: “lag”), is het doel van het gezang zodoende niets anders dan een voortdurende, redengevende argumentatie voor het eren van Gods wonderen in de opstanding van Zijn Zoon. De diepste betekenis van het Hebreeuwse woord “Halleluja” is immers: ‘eer aan Jehovah’, hier ingekleurd op verschillende wijzen. Het loven van God wordt betrokken op het geluk van de gelovige (de delen II, VII en VIII), het naar deze wereld komen, lijden en sterven van Christus (de delen IV en VI) en de overwinning op de dood (deel IV).<sup>74</sup> Deze drie zaken staan in onderling verband. Het werk van Christus wordt aldus verbonden aan het heil van de gelovige door middel van het scharnierpunt van de overwinning op de dood door het leven. Dat alles staat onder het teken van het “Halleluja” en wordt ingeluid met het begrip “Todesbanden”. Het contrast tussen deze twee begrippen treedt in totaal zevenmaal op. Daarmee heeft Luther deze tegenstelling tussen dood en leven bijzonder benadrukt, waarbij het opmerkelijk is dat de dood altijd weer uitmondt in het leven: van de banden van de dood naar het eren van God.

Slechts in III heeft het “Hallelujah” geen betrekking op bovengenoemde drie zaken. Hier vormt het – op het eerste gezicht merkwaardig genoeg – de tekstuele sluitsteen van de voorafgaande zeven regels met daarin negatieve termen als “Tod”, “Sünd”, “kein Unschuld”, “Gewalt”, “in seim Reich [dat wil zeggen: het rijk van de dood – GJB]

---

<sup>73</sup> Vgl. Meyer 1975, 139ff.

<sup>74</sup> Ik heb deze verschillende beschrijvingen van het “Halleluja” niet bij anderen (zoals Dürr 2005, Jenny 1983 en Veit 1986) gevonden, maar bij vergelijking van Luthers coupletten is deze variëteit rondom het “Halleluja” evident.

gefangen”. De verklaring ligt opnieuw in begin van dit lied, namelijk bij de “Todesbanden”. Alle bovengenoemde vijf termen hebben daarop betrekking: het zijn de banden van de dood, veroorzaakt door de zonde, waardoor geen enkel mens vrij van schuld is en die elke persoon met geweld in zijn rijk gevangen houden. En deze zaken roepen, ja, schreeuwen om verlossing; een verlossing die door Christus’ overwinning op de dood wordt bewerkt en leidt tot het eeuwige leven, in Luthers lied uitmondend in een achtvoudig “Halleluja”. Op deze wijze wordt in dit couplet de opstanding van Christus gezien; al deze machten van zonde, dood en satan zijn door Christus’ verrijzenis overwonnen. Deze verlossing uit genade alleen – het door Luther zo benadrukte *sola gratia* – staat in het grootst mogelijk contrast tot de dreigende zaken uit deel III, waardoor het wonder van verlossing alleen nog maar als groter zal worden ervaren. Daarom geldt: “Halleluja”. Zodanig betreft het hier geen tegenstelling met de “Tod(esbanden)” zoals bij de andere zeven Halleluja’s uit dit lied, maar veelmeer een verklanking van het absolute hoogtepunt in verlossing van dood en zonde en een verwoording van het genadewonder daarvan.<sup>75</sup>

*Bijbelcitataten, eigennamen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*

Luther heeft in dit lied opmerkelijk veel Bijbelteksten verwerkt. Volgens Ulrich Meyer verwijst het gezang, naast de teksten die onderdeel vormen van de epistel- en evangelielezing, 34 keer naar een Schriftwoord.<sup>76</sup> In drie gevallen worden teksten twee keer genoemd, zodat er volgens Meyer van 31 verschillende Schriftverwijzingen sprake is. Vergelijkt men deze bevindingen met die van Jenny dan komen er nog vier unieke Schriftplaatsen bij.<sup>77</sup> Konrad Klek vermeldt daarnaast twee teksten.<sup>78</sup> Petzoldt noemt nog

---

<sup>75</sup> De hymne *Victimae paschali laudes* die aan Luthers lied ten grondslag lag, bevatte prominent het woord *laudes* [lof], door Luther met het Bijbelse woord “Halleluja” vertaald.

<sup>76</sup> Meyer 1997, 45f. Vgl. verder Appendix B. In de hiernavolgende tellingen zijn aaneengesloten Bijbelverzen die bij dezelfde auteur in hetzelfde verband genoemd worden als één citaat meegerekend. Niet opeenvolgende en/of los van elkaar genoemde teksten uit eenzelfde hoofdstuk zijn wel apart geteld.

<sup>77</sup> Jenny 1983, 60.

<sup>78</sup> Klek 2015/I, 263f.

eens 30 unieke Bijbelcitatens,<sup>79</sup> wat het totale aantal in de literatuur gevonden verschillende Bijbelverwijzingen op 67 brengt.<sup>80</sup>

Van de door Meyer vermelde teksten kan in drie gevallen worden betwijfeld of ze terecht worden genoemd. Dat betreft bij IV,2: Js 43:4, waar gesproken wordt over mensen, en niet over Christus, die gestraft worden in plaats van de gelovigen;<sup>81</sup> bij VI,7: 1 Pt 3:13, waar het gaat over mensen, en niet de duivel, die schade aandoen;<sup>82</sup> en bij VII,7: Jb 20:8, waar het oordeel, en niet de bevrijding van zonde, wordt aangezegd.<sup>83</sup> De door Klek genoemde tekst uit het NT bij III,6: Op 13:18 heeft geen betrekking op de cantatetekst. Er wordt in deze tekst gesproken over het getal van het beest, de antichrist en niet over de macht van de dood.<sup>84</sup> Ook ten aanzien van de door Petzoldt genoemde Schriftplaatsen kan bij drie teksten de vraag worden gesteld of deze terecht als Bijbelcitatens worden opgevoerd: bij V,1-4: Op 12:7 en Op 15:2, waar gesproken wordt over de strijd tussen satan en het goede en niet over die tussen leven en dood bij een gestorven Christus;<sup>85</sup> en bij VII,4: Ps 19:5, waar het niet gaat over God of Christus, als de Zon, maar over de zon in het rijk van de natuur.<sup>86</sup>

Het aantal van 60 verschillende teksten dat overblijft, kan met een zestal teksten worden uitgebreid, zoals Ps 116:3 (“Todesbanden” – II,1), 148:1, 149:1 en 150:6 (“Halleluja” – II-VIII) en Jh 6:35,48 (“Christus will die Koste sein” – VIII). Uit de tenminste 66 (60+6) verschillende teksten die de Bijbelse basis vormen van de cantate blijkt hoezeer Luther zich grondde op Gods Woord, waarbij het OT en het NT door hem naast elkaar en elkaar aanvullend worden gebruikt.<sup>87</sup> Opmerkelijk is hier de zichtbare lijn tussen belofte (OT) en vervulling (NT), waarbij Luthers gebruik van teksten uit het OT

---

<sup>79</sup> Petzoldt 2004/II, 671f.

<sup>80</sup> Vgl. dit met Veit 1986, 105 die slechts twee teksten noemt: “Auch Christ lag ynn todes banden, wo die beiden Bilder des Lammes aus Joh. 1, 29 und Ex 12, 12 verschwimmen”.

<sup>81</sup> KD COT/VII-II, 190f.

<sup>82</sup> WH NTC/XII-II, 131f.

<sup>83</sup> KD COT/IV-I, 378.

<sup>84</sup> Hendriksen 1990, 148ff.

<sup>85</sup> Ibid., resp. 140f., 159.

<sup>86</sup> KD COT/V-I, 284.

<sup>87</sup> Vgl. Appendix D. Het aantal in deze Appendix genoemde teksten is meer dan 63, daar ook meermalen genoemde teksten (bij onderling verschillende gedeelten van het libretto) worden vermeld.



vooral óf de heerlijkheid van God vertolken (“Halleluja”), óf profetisch spreken over de komende Zaligmaker door Wiens opstanding de dood zal worden overwonnen.

Luther gebruikt direct aan het begin twee bekende eigennamen van de Zoon van God: “Christ(us)” (II,1; IV,1; VIII,5) en “Jesus” (IV,1). Een derde, veel gebruikte, eigenaam van de Zoon van God is: “Herr”. Gezien het feit dat deze drie namen in het NT vaak door Paulus gezamenlijk worden gebruikt, mag men ervan uitgaan dat Luther in VII,3 “der Herr” eveneens op de Persoon van Christus betreft. Verder wordt Gods Zoon benoemd als de Zon (een beeld uit MI 4:2). Als zodanig ziet Luther Hem als de grote Gastheer van “dies hoch Fest” (in verbinding met deel VIII). In andere liederen van Luther komt men vergelijkbaar gebruik van deze namen tegen.<sup>88</sup>

Bijzondere aandacht verdient de wijze waarop Christus door Luther wordt voorgesteld. Daarbij wordt steeds een ander beeld gebruikt:

- Christ [...] in *Todesbanden* (II,1)
- Jesus Christus, *Gottes Sohn* (IV,1)
- *das rechte Osterlamm* (VI,1)
- *der Herr* (VII,3)
- *die Sonne* (VII,4)
- *Wort der Gnaden* (VIII,4)
- *die Koste* (VIII,5)

Vooraf in het begin van het lied wordt tegen een negatieve achtergrond gezongen over Christus: die van het lijden, de dood, de zonde (“Todesbanden” (II,1), “Sünd” (II,2); “Sünd”, “Tod” (III,1); “das Kreuzes Stamm” (VI,3), “in heißer Lieb gebraten” (VI,4)). Met het oog op deze donkere achtergrond komt Luther dan tot een positieve benadering: die van een feest, een maaltijd, de Zon, het ziele-eten, waarbij Christus “die Sonne” voor en “die Koste” van de gelovigen is geworden (“Fest” (VII,1), “Herzensfreud” (VII,2), “Wonne” (VII,2); “essen”, “speisen” (VIII,6)). Dit tekent opnieuw allereerst de tegenstelling tussen dood en leven en wijst vervolgens op de volgorde daarvan: vanuit de

---

<sup>88</sup> Jenny 1983, *passim*; Veit 1986, 93-110.

dood naar het leven. Daarvoor is Christus voor de gelovigen onmisbaar (“Jesus Christus, Gottes Sohn, an unsrer Statt ist kommen” – IV,1-2).

Er zijn daar vier specifieke beelden waarmee Luther Christus vergelijkt: *das recht Osterlamm* (VI,1), *die Sonne* (VII,4), *das Wort der Gnaden* (VIII,4) en *die Koste* (VIII,5). Het eerste beeld beschrijft Christus’ lijden aan het kruis en is genomen uit een vijftal Bijbelgedeelten en -teksten: Ex 12, Js 53, Jh 1:29, 1 Ko 5:7 en Op 7:14.<sup>89</sup> Door het bloed van het Paaslam wordt de dood door de “Würger” weggenomen (VI,7). Het tweede beeld spreekt van licht in de duisternis. Daaraan ligt eveneens een aantal Bijbelteksten ten grondslag: Jb 20:8, Ps 84:12, 118:27, Ef 5:14 en Hb 1:3.<sup>90</sup> Door dit licht, deze Zon, verdwijnt de “Sünden Nacht” (VII,7). Als derde wordt gesproken over het genadewoord,<sup>91</sup> hier door Luther geplaatst tegenover de oude zuurdesem.<sup>92</sup> Zo moet de gelovige niet leven uit de werken van de wet, maar uit de opstandingskracht van het Woord van de genade. Als Schriftgegevens kunnen worden genoemd: Hd 20:32 en Gl 2:20, waarna ten slotte (vanuit Ex 29:2, Jh 6:55 en 1 Ko 5:8) het Bijbelse beeld van voedsel wordt gebruikt.<sup>93</sup> Daardoor verdwijnt blijvend de honger van de ziel (VIII,6-7).

De veelkleurige beschrijving van de Persoon van Christus mondt uit in het beeld van Christus als het voedsel voor de ziel (VIII,5) tijdens het “hoch Fest” (VII,1). Dit alles door het Paaslam. Zo gaat Luther vanuit het oudtestamentische sacrament van het Pascha naar dat van het NT dat daarvoor in de plaats kwam: het Heilig Avondmaal. Hij beschrijft hoe dit het deel van de gelovigen wordt: door het geloof (VIII,7) als het middel om dit geestelijk voedsel te nuttigen.<sup>94</sup> Daarmee is de band tussen “Todesbanden” (II,1) en

---

<sup>89</sup> Meyer 1997, 45.

<sup>90</sup> Ibid., 46.

<sup>91</sup> Vgl. Jh 1:1-4,14, alwaar Christus als het vleesgeworden Woord wordt beschreven.

<sup>92</sup> Vgl. 1 Ko 5:8.

<sup>93</sup> Meyer 1997, 46.

<sup>94</sup> Dit is geheel in lijn met het adagium van Luthers reformatie: *Sola Fide* [alleen het geloof]. Vgl. Lienhard 1982, 48, 59, 188f.; Kingston 1970, 104f., 154. Luther beschrijft het belang van het geloof, in de voorrede op zijn beroemde uitleg van de Galatenbrief, als volgt: “For in my heart there rules this one doctrine, namely, faith in Christ. From it, through it, and to it all my theological thought flows and returns, day and night; yet I am aware that all I have grasped of this wisdom in its height, width, and depth are a few poor and insignificant firstfruits and fragments.” (ML AE/XXVII, 145). De oorspronkelijke tekst luidt: “Nam in corde meo iste unus regnat articulus, scilicet Fides Christi, ex quo, per quem et in quem omnes meae diu noctuque fluunt et refluent

“Leben” (II,4; V,3) volmaakt gelegd. In die volgorde: vanuit de dood kwam Christus naar het leven en door Zijn opstanding uit de dood komt de gelovige tot het geestelijk leven. De tweevoudige betekenis van “das hoch Fest” (VII,1) wordt duidelijk: het Paasfeest van Christus’ opstanding (vooral in deel VII) en het feestmaal van het Heilig Avondmaal (deel VIII). Dit laatste als herinnering aan het lijden (“Todesbanden”) van Christus. Daarbij is de volgorde opmerkelijk: eerst het Paasfeest, daarna dat van het sacrament. Het is een ware ‘tegenhanger’ van het begin van dit gezang: vanuit de “Todesbanden” (II,1) naar de opstanding (II,3). Men ziet daar een kruisbeweging; een tegendraadse beweging waarin duidelijk wordt gemaakt wat in dit lied centraal staat: “das recht Osterlamm (...) an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb gebraten”.

#### *Het door Luther gebruikte metrum*

Een laatste punt van aandacht betreft het metrum waarvan Luther hier gebruikmaakt. Over het algemeen vindt men twee soorten van strofen bij Luther: zevenlettergrepige (de zogenaamde ‘Lutherstrophe’) en achtlettergrepige.<sup>95</sup> In alle regels, met uitzondering van de zevende regel vanaf III (waar een achtlettergrepige regel wordt gedicht), is er sprake van een totaal aantal van zeven lettergrepen. Iedere strofe bevat zodoende zeven regels van zeven lettergrepen (r. 1-6, 8) en één regel van acht lettergrepen (r. 7), met uitzondering van II (waar de zevende regel zeven lettergrepen bevat, maar gezongen, door uitrekken van het woord “Halleluja” tot ‘Hal-le-lu-u-u-ja’, evenzo acht). Daardoor heeft Luther kunnen bewerken dat metrisch de nadruk ligt op “Christ” (II,1), “Todesbanden” (II,1) en “erstanden” (II,3). De theologische relatie tussen deze drie thema’s wordt daarin duidelijk tot uitdrukking gebracht.<sup>96</sup> De hele lijn van het lied wordt door deze gedachte beheerst: een uit de doodsbanden opgestane Christus. Met het oog daarop was de dichtwijze voor Luther van evident belang.

Het feit dat de melodie eveneens van Luthers hand is, is overigens een reden om het geheel van metrum, tekst en muziek als een drie-eenheid te zien, vanwaaruit telkens

---

theologicae cogitationes, nec tamen comprehendisse me experior de tantae altitudinis, latitudinis, profunditatis sapientia nisi infirmas et pauperes quasdam primitias et veluti fragmenta.” (ML WA I Band 40/I, 33).

<sup>95</sup> Grasmück 1990, 119.

<sup>96</sup> Ibid., 121.

weer wordt gepoogd om bovengenoemde lijn als een rode draad door het gehele lied te weven.

### 2.1.2. De cantatedelen nader belicht

In deze paragraaf zullen de zeven coupletten achtereenvolgens nader worden beschreven en verklaard. Voor de tekst wordt verwezen naar de hierboven geciteerde weergave door Jenny.<sup>97</sup>

#### I. *Versus 1*

Met het woord “Todesbanden” wordt gerefereerd aan de toestand van Christus vóór Zijn opstanding: vastgeketend door de door niets en niemand te verbreken “Todesbanden”. Niet alleen de door Meyer genoemde tekst uit Ps 18:5 spreekt daarover,<sup>98</sup> maar ook Ps 116:3, met nagenoeg dezelfde woorden.<sup>99</sup> Daar spreekt de gelovige David die zich in uiterst moeilijke omstandigheden bevindt. Luther wil daarmee tot uitdrukking brengen dat Christus de dood inging in plaats van Zijn gelovigen. Dat wordt duidelijk in r. 2: “für unsre Sünd gegeben”. Hij ging de dood in, beladen met de zonden van Zijn gelovigen, die door Zijn opstanding (r. 3) tot het leven zouden komen (r. 4). Duidelijk spreekt Paulus daarover in 2 Tm 1:10f., als hij schrijft dat Christus de macht van de dood genomen (zie deel IV) en het leven heeft geopenbaard: “Jetzt aber offenbart durch die Erscheinung unsers Heilandes Jesu Christi, der dem Tode die Macht hat genommen und das Leben und ein unvergänglich Wesen ans Licht gebracht durch das Evangelium [...]”

---

<sup>97</sup> Vgl. daarbij Appendix A.

<sup>98</sup> Meyer 1997, 45.

<sup>99</sup> In een commentaar op Ps 18 citeert Luther Ps 116:3 en legt deze tekst uit in de lijn van Ps 18:5, namelijk als sprekend niet alleen over de lichamelijke staat van Christus die drie dagen in het graf was (de letterlijke opvatting van “Todesbanden”), maar eveneens dat Hij in en voorafgaand aan het sterven in figuurlijke zin door de “Todesbanden” werd omvangen. In dat verband noemt Luther de “banden van de dood en gevaren van de hel” (“funes mortis et pericula inferni”) die Christus’ lijden in Zijn ziel hebben verzwaaard (ML WA I Band 3, 121f.).

In een preek voor Eerste Paasdag over Mk 16:1-9 beschrijft Heinrich Müller krachtig en troostvol deze overwinning van het Leven over de dood, alsmede het daaruit voortvloeiend geestelijk leven voor de gelovigen:

Sondern er ist aufferstandens aus selbsteigener / beywohnender / lebendigmachender göttlichen Krafft / als der sich selbst / durch die Allmacht / die in seinem Fleisch leibhaftig gewohnet / von den Todten aufferwecket hat. [...] als der mitten im Tode ein Herr des Todes gewesen / die Schlüssel des Todes in seiner Verwahrung gehabt / und durch die Selbst=Aufferweckung kräftiglich bewiesen / das er der Sohn Gottes wäre. [...] Was wäre wir damit sonst gedienet? Dann durch die Aufferstehung hat er den Nußen derselben ans Liecht gebracht. Das Haupt ist aufferstandens / so werden die Glieder auch aufferstehen. Was ist ein Haupt ohne Glieder? Der König ist aufferstandens / so werden auch die Unterthanen aufferstehen. Was ist ein König ohn (moet zijn: ohne – GJB) Unterthanen? [...] weil er durch seine Aufferstehung uns andern die Thür zum Leben geöffnet / daß wir durch ihn zum Leben aufferstehen. [...] in Krafft seiner Aufferstehung zum ewigen Leben.<sup>100</sup>

De troost van Christus' opstanding voor de gelovigen is volgens 2 Tm 1:10 – welke tekst Luther in *Christ lag in Todes Banden* tweemaal op het oog heeft – tweërlei:<sup>101</sup> door de opstanding wordt de macht van de dood tenietgedaan (IV,4-5) en door Christus' verrijzenis wordt het geestelijk leven ontvangen (r. 4). Daarover schrijft Luther in een verhandeling over het *Vaterunser* (1520) en in zijn commentaar op de Galatenbrief (1535), beide keren refererend aan laatstgenoemde tekst, respectievelijk:

Ich glaub, das er gestorben und begraben ist, meyne sund und aller seyner glaubigen gantz zu todten und begraben, dartzu den leyplichen todt erwurgt und gantz unschedlich, nutzlich, heylsam gemacht hatt.<sup>102</sup>

Therefore to abolish sin, to destroy death, to remove the curse in Himself, to grant righteousness, to bring life to light [...], and to bring the blessing in Himself, that is, to

---

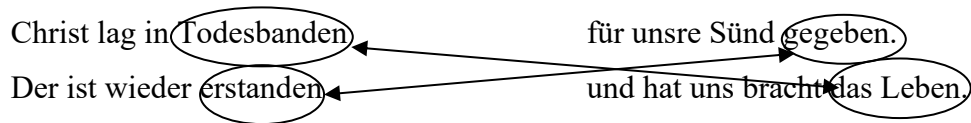
<sup>100</sup> HM EP, 506f.

<sup>101</sup> Meyer 1997, 45.

<sup>102</sup> ML WA I Band 7, 217.

annihilate these things and to create those – all these are works solely of the divine power. Since Scripture attributes all these to Christ, therefore He Himself is Life, Righteousness, and Blessing, that is, God by nature and in essence.<sup>103</sup>

In de eerste helft van het couplet is, gezien de inhoud van de zinnen, sprake van een opmerkelijke opbouw. Bij weergave van r. 1-2 en r. 3-4 in paren (zie onder) valt tussen r. 1-4 en r. 2-3 onderling tegenstellend verband op. “Todesbanden” staat tegenover “Leben” en “gegeben” tegenover “erstanden”.<sup>104</sup> Zodoende is er dichtelijk sprake van een kruisstelling of chiasme:<sup>105</sup>



Verder wordt gesproken over de directe vruchten in de gelovigen: “fröhlich sein, Gott loben und dankbar sein und singen”. Luther heeft ongetwijfeld gedacht aan de bijna identieke Paulinische teksten uit Ef 5:19 en Ko 3:16,<sup>106</sup> waarin sprake is van Psalmen en liederen die aanzetten om God te loven:<sup>107</sup> “And therefore we learn from these words that

<sup>103</sup> ML AE/XXVI, 282. De oorspronkelijke tekst luidt: “Quare abolere peccatum, destruere [Bg. K 5] mortem, auferre maledictionem in seipso et donare iustitiam, vitam in lucem producer, afferre benedictionem in seipso, hoc est, in nihilum redigere haec et creare illa, sunt solius divinae potentiae opera. Quia vero Scriptura tribuit Christo ista omnia, ideo ipse est Vita, Iustitia et Benedictio quae naturaliter et substantialiter Deus est.” (ML WA I Band 40/I, 441).

<sup>104</sup> Grasmück 1990, 125.

<sup>105</sup> Een kruisstelling of chiasme is een structuur waarbij de rangschikking van corresponderende thema’s in beide helften van een tekst tegengesteld is, waardoor de vorm van een kruis ontstaat. In het dankwoord bij de aanvaarding van zijn eredoctoraat wijst Suzuki op een nog andere wijze van kruisstelling, namelijk een symbool op horizontaal niveau dat wordt gevormd door de onderlinge structuur van de verschillende strofen betreffende de wijze van verklanken: koor – duet – aria – vierstemmig koor – aria – duet – koor (Suzuki 2015, 3). Misschien heeft Suzuki hier meer gedacht aan de twee uiteinden van de dwarsbalk van het kruis dan aan het kruis zelf; er is hier immers meer sprake van een balk dan van een kruisstelling.

<sup>106</sup> Grasmück 1990, 121.

<sup>107</sup> Calov bij de uitleg van Ef 5:19 (AC DHB III, kolom 675) verbindt deze tekst eveneens aan Ko 3:16 als hij hier verwijst naar Luthers uitleg van laatstgenoemde Schriftplaats: “Herr Lutherus / in der Kirchen=Post. Dom. V. post Epiph. über Koloss. III.16.” In zijn uitleg van Ko 3:16 (AC DHB III, kolom 768ff.), waar hij eveneens verwijst naar Ef 5:19, haalt hij “Herr Lutherus” uitvoerig aan,

whoever wants to arouse himself to devotion should take up the Psalms. [...] The Psalms have a unique power of stimulation because they were composed “for victory”.<sup>108</sup> Hij zag de Psalmen als onmisbaar in Gods kerk, ter onderstreping van de verkondiging van het Woord: “But poets are wanting among us, or not yet known, who could compose evangelical and spiritual songs [...] worthy to be used in the church of God.”<sup>109</sup> en: “[...] von hertzen dem Herrn singen geystliche Lieder und Psalmen, Auff das da durch Gottes Wordt und Christliche leere auff allerly weyse getrieben und geübt werden.”<sup>110</sup>

Tweemaal wordt hier het woordje “und” gebruikt. Terecht wijst Heinz Grasmück op het verschil tussen beide keren.<sup>111</sup> De eerste maal kan het worden gezien als uitdrukking van het aan “Gott loben” synonieme “dankbar sein” (het tweede verklaart zodoende het eerste), wat door Luther in de melodie wordt verklankt: het “und” wordt uitgerekt tot een twee tellen durende nevenschikking. De tweede keer is het bedoeld om de vervulling van de opdracht in te luiden en te concretiseren: men moet God loven en danken door te zingen (“und singen”).<sup>112</sup> Het woordje wordt daar slechts een halve tel ten gehore gebracht, als ware het niet meer dan een dubbele punt.

Zo komt vanuit de “Todesbanden” uiteindelijk het vreugdevolle “Halleluja” de gelovigen tegemoet, als vrucht op hun verlossing uit de dood tot het leven. Dit “Halleluja” is de steeds terugkerende vertolking van de verwondering en blijdschap bij de gelovigen. Er is hier sprake van een tweevoudig “Halleluja”: het eerste vertolkt de opdracht te zingen tot Gods eer, het tweede is de reactie daarop en het in gehoorzaamheid daaraan voldoen.<sup>113</sup>

---

waar deze Psalmen en lofzangen als Bijbelse kunst verheft: “Die Art sind auch die psalmen und lobgesänge in der Schrift / da gut Ding innen / und mit seinen Worten gesungen wird”.

<sup>108</sup> ML AE/X, 43f. De oorspronkelijke tekst luidt: “Ex istis igitur discimus, quod qui vult seipsum ad devotionem excitare, apprehendat psalmos. [...] Habent enim psalmi vim excitativam singularem, quia ad victoriam facti sunt.” (ML WA I Band 3, 40).

<sup>109</sup> ML AE/LIII, 36. De oorspronkelijke tekst luidt: “Sed poetae nobis desunt, aut nondum cogniti sunt, qui pias et spirituales cantilenas [...] quae dignae sint in Ecclesia dei frequentari.” (ML WA I Band 12, 218).

<sup>110</sup> ML WA I Band 35, 474.

<sup>111</sup> Grasmück 1990, 121.

<sup>112</sup> Cursivering: GJB. Vgl. bijv. met Luthers gedicht *Von Himmel hoch, da komm ich her* (een ‘Kinderlied’ ter gelegenheid van Christus’ geboorte – zie Jenny 1983, 49ff.): in de laatste regel van de eerste aldaar genoemde versie (“A”) treedt dezelfde combinatie van tekst en muziek op.

<sup>113</sup> Grasmück 1990, 125.

## II. *Versus 2*

Geen strofe is zo somber als deze: woorden als “Tod” (tweemaal), “Sünd”, “kein Unschuld”, “Gewalt”, “seim (namelijk van de dood - GJB) Reich”, “gefangen” vormen een melancholieke opsomming van allerlei aspecten van de toestand van alle mensen (“bei allen Menschenkindern”). In dit vers wordt niet gesproken over Christus, alsof het een ‘hoorbare’ prediking is: zonder Christus is alles niets dan somber, melancholiek, troosteloos en wanhopig. Men wordt meegevoerd naar de ellende van de gevangenis van zonde en dood, waarin alle mensen verkeren. En het is hun eigen schuld: “kein Unschuld war zu finden”. Luther baseert zich hier onder andere op het Bijbelwoord uit Rm 5:12, alwaar de genoemde opsomming te beluisteren is: door de mens kwam de zonde en daardoor de dood in de wereld, waaronder alle mensen gevangen liggen. Onomwonden schrijft August Pfeiffer in zijn *Evangelische Christen=Schule* over deze “Erb=Sünde”:

Ist demnach die rechte wahre Ursache der allgemeinen Sterblichkeit die Sünde / die von Adam auf uns alle kommen ist. [...] Also hat ers auch durch seine Sünde allen verlohren / und wie der gantze Erdboden von seinem Geblüte besetzt ist [...] also ist auch von ihm das gantze menschliche Geschlecht mit der Sünde inficiret.<sup>114</sup>

Nog duidelijker verwoordt hij dit in zijn *Evangelische Aug=Apfel*: “Adams Fall ist nicht anzusehen als eine Personal=Sünde / sondern als eine General=Sünde des gantzen Menschlichen Geschlechts / das dazumahl in Adams Lenden / und mit ihm eines Willens war.”<sup>115</sup>

Ook hier treedt in de tekst een kruisstelling op:<sup>116</sup>

Den Tod niemand zwingen kontt                      bei allen Menschenkinden.  
Das macht alles unser Sünd                                      kein Unschuld war zu finden.

<sup>114</sup> AP ECS, 1073f. (vgl. daarbij AP ECS, 177).

<sup>115</sup> AP EAA, 152 (vgl. daarbij *ibid.*, 130-147).

<sup>116</sup> Deze kruisstelling wordt niet genoemd door Grasmück 1990.



Zo vindt men een lijn van r. 1 naar r. 4 (“niemand” kan de dood bedwingen en “kein Unschuld” is er te vinden) en van r. 2 naar r. 3 (deze ellende geldt “alle Menschenkinderen” en dat “alles” maakt onze schuld uit). Hier betreft het echter niet, zoals in deel II, een kruisstelling van antithese, maar van bekrachtiging.<sup>117</sup> Dit maakt de beschrijving van de ellende van de mens nog prangender: deze kruisstelling wijst naar het kruis van de zonde en staat in schril contrast met de eerder vermelde kruisstelling.

### III. *Versus 3*

Deze strofe is een voortzetting en uitwerking van de voorafgaande tekst.<sup>118</sup> Zodoende kan men de volgende woorden uit beide coupletten naast elkaar plaatsen:

Versus 2	Versus 3
<i>Tod</i> (r. 1)	<i>Jesus Christus</i> (r. 1)
<i>Menschenkinderen</i> (r. 2)	<i>an unsrer Statt</i> (r. 2)
<i>Sünd</i> (r. 3)	<i>Sünd</i> (r. 3)
<i>kam</i> (r. 5)	<i>kommen</i> (r. 2)
<i>Tod</i> (r. 5)	<i>Tod</i> (r. 4)
<i>nahm</i> (r. 6)	<i>genommen</i> (r. 4)
<i>Gewalt</i> (r. 6)	<i>Gewalt</i> (r. 5)

De tegenstelling tussen dood en leven wordt tot stand gebracht door Jezus Christus, Gods Zoon. Hij is mens geworden in plaats van de gelovigen (r. 1-2), heeft hen daarmee de zonde afgenomen (r. 3) en het recht en geweld van de dood (r. 4-5) weggenomen. Uiteindelijk blijft er van de dood niets over dan de uiterlijke verschijningsvorm (“Gestalt”). Hoewel de “Tods Gestalt” niet los is te maken van Christus’ lijden en sterven, de angel, de prikkel ervan (“Stachel”) is verdwenen. Daarom jaagt de dood geen angst en verschrikking meer aan. In het opstandingshoofdstuk, 1 Ko 15 (de basis van deze strofe), spreekt Paulus duidelijke taal. De lijn van Paulus naar Luther is dan ook niet moeilijk te leggen.

---

<sup>117</sup> Hoewel ik daarover geen opmerkingen in literatuur heb gevonden, lijkt genoemde kruisstelling geen toeval te zijn. Zeker niet indien men in ogenschouw neemt dat Luther wist wat dichten was (vgl. Kooiman 1943, 1f.).

<sup>118</sup> Grasmück 1990, 126, spreekt van een “szenischen Typologie”.

#### IV. *Versus 4*

Dit couplet beschrijft de strijd tussen “Tod und Leben”. Van alle keren dat het woord “Tod(esbanden)” in de cantatetekst staat, wordt het alleen in dit couplet in één adem genoemd met het daaraan tegengestelde woord: “Leben”, aan elkaar verbonden door “und”. Deze zaken staan dicht bij elkaar, maar anderzijds toch oneindig ver bij elkaar vandaan: er is sprake van “ein wunderlich Krieg”, een onbegrijpelijke, zonderlinge, wonderlijke oorlog. In de originele Paassequens staat hier: “Tod und Leben waren in einen wunderlichen Zwickampf verstrickt”.<sup>119</sup> Gedoeld wordt op de strijd tussen de dood en het Leven, welke Christus uiteindelijk heeft gewonnen.<sup>120</sup> Luther heeft hier Christus’ neerdaling ter hel (die hij letterlijke opvatte)<sup>121</sup> tot uitdrukking willen brengen.<sup>122</sup> De dramatiek komt in de tekst tot een hoogtepunt, gebaseerd op 1 Ko 15:55f. (“verschlungen”). Eveneens Abraham Calov wijst in dit verband op de overwinning van leven over dood door het werk van Christus:

[...] sondern unser HErr Jesus Christus / als er vom Tode wieder aufferstande ist / und die Sünde und den Tod verdammet hat / und hat seine Gerechtigkeit uns mitgetheilet / sein Verdienst uns geschencket / und seine Hand auff uns geleet hat / davon wir gesund seyn worden / sein Gesetz und Gebot erfüllet / und die Sünde und den Tod überwunden.<sup>123</sup>

Met de door Hem gewonnen strijd heeft Christus het leven aan Zijn gelovigen gegeven. Dat leven is het tweede aspect van die strijd, hetgeen in Hs 13:14, de aan r. 5-7 ten

---

<sup>119</sup> Jenny 1983, 60.

<sup>120</sup> Vgl. Kulp 1958, 134, waar verwezen wordt naar een voorlezing van Luther over Jl 3:10 in juli 1524 en een Paaspreek van hem op de Paaszondag van 1524. In beide voordrachten heeft Luther deze “wunderlichen Krieg” beschreven. Zie Pelikan 1986, 109.

<sup>121</sup> Zie voor zijn meest uitvoerige en duidelijkste beschrijving daarvan ML WA I Band 37, 62-72, waar hij schrijft: “[...] ist er auch hinunter zur Helle gefaren, auss das er auch uns, die da solten darinn gefangen ligen, dar aus erlösete, wie er auch darumb inn den tod komen und inns grab geleet war, das er die seinen dar aus holete [...]”. In navolging van Luther heeft Calov Christus’ neerdaling ter hel zodanig opgevat (CA DHB III, 1016f.). Pfeiffer (AP ECS, 415-431) bespreekt met het oog daarop het verschil in opvatting tussen Luther en de andere reformatoren Johannes Calvijn en Huldrych Zwingli.

<sup>122</sup> Jenny 1983, 60 en Grasmück 1990, 127.

<sup>123</sup> CA DHB III, kolom 367.

grondslag liggende tekst, duidelijk wordt gemaakt.<sup>124</sup> In de verklaring van deze tekst brengt Luther Christus' overwinning over de dood in verband met Ex 14:21, waar het volk van Israël bij de Rode Zee werd verlost van de Egyptenaren: een overwinning van het leven op de dood.<sup>125</sup> Zo wordt gezegd dat de dood overwonnen is, letterlijk vertaald: stukgemaakt ("zu Schande machen").<sup>126</sup>

#### V. *Versus 5*

Het "Osterlamm" als benaming van Christus in deze strofe gaat terug op de aan dit lied ten grondslag liggende Latijnse hymne *Victimae Pachaui Laudes*. Dit beeld van Christus komt uit Ex 12, waar wordt gesproken over de geschiedenis van de uittocht van het volk van Israël uit Egypte. Daarbij moest een Paaslam geslacht en genuttigd worden – het symbool van het sacrament van het OT: het Pascha. Erdmann Neumeister vergelijkt dit oudtestamentische Paaslam in zijn *Tisch des Herrn* met het vlees en bloed van Christus in het NT: zoals de Israëlieten het lam moesten slachten en eten, moet de gelovige van het NT Christus' vlees en bloed gebruiken tot zijn geestelijk eten en drinken.<sup>127</sup> Op deze wijze had het Paasfeest niet alleen betrekking op de verlossing uit Egypte en Gods wonderlijke daden in het verleden, maar daarnaast en vooral op de nog onvervulde belofte van Christus' komst om te lijden en te sterven.<sup>128</sup> Dit verklaart de verbinding tussen het Pascha en het Heilig Avondmaal waarover in VII en VIII wordt gesproken. Naar het alles vervullende ware "Osterlam" van het NT werd reeds onder de bedeling van het OT uitgezien, duidelijk aangewezen door het beginwoord van de strofe: "Hier". Dit woord vormt niet alleen de schakel tussen beide genoemde sacramenten, maar wijst tegelijkertijd vanuit het Pascha

---

<sup>124</sup> In zijn uitleg van 1 Ko 15:55 verwijst Luther (ML WA I Band 36, 680) naar Hs 13:14, die hij uitlegt als zijnde een strijd waarbij het leven de dood toevoegt: "Ich wil dich selbs tödten und auffreumen".

<sup>125</sup> ML WA I Band 57 III, 130f.

<sup>126</sup> Jenny 1983, 60. Hier kan ter vergelijking worden gewezen op de manier waarop Bach hetzelfde idee muzikaal tot uitdrukking brengt in zijn koraalpartita voor orgel *O Jesu, du edle Gabe* BWV 768, Var. 7: "Wenn der Tod mir grauen machet [...] durch dein Blut zu schanden worden". Zie Clement 1989, 129ff.

<sup>127</sup> EN TdH, 543-547, 792-813.

<sup>128</sup> Deze twee betekenissen schrijft Luther aan het Pascha, c.q. Paaslam, toe in zijn uitleg van Ps 111 (ML WA I Band 39 I, 396).

vooruit naar Christus' komen naar deze wereld, waarvan de opstanding de kroon zou zijn.<sup>129</sup> Zo heeft Paulus in 1 Ko 5:7 Christus' komst, werk en Persoon verbonden aan dit vooruitwijzende oudtestamentische Paaslam en dat niet alleen in de vervullende zin, maar eveneens in het afschaffen van de schaduwdienst van het OT. Luther merkt in dat verband, in zijn verklaring van Ps 111, op:

Wie wol aber solch osterfest und osterlamb durch unsern Herrn Jhesu Christ abgethan, und er selbs an des stat unser osterlamb worden ist und gar viel ein höhers osterfest gesetzt hat, so viel höher und grösser die erlösung ist, da er durch seinen gang van der welt zum vater, das ist, durch sein leiden, sterben und aufferstehen (welchs das recht Pessa odder ostern ist) unsern feind, den teuffel, tod und sunde geschlagen hat und uns aus dem rechten Egypten geführt jnn das rechte gelobd land, nemlich, zum ewigen leben, bracht hat.<sup>130</sup>

Het Paaslam uit het OT gaf verlossing en bevrijding. Waar immers het bloed van dat dier aan de drempels en zijposten van de huizen was gestreken, zou de engel van het verderf ("dem Tod", r. 6) niet kunnen binnengaan om zijn verdervend werk te doen. Als de gelovigen uit de vrucht van Christus' lijden en dood leven, kleeft Zijn bloed aan hun hart en worden zij behouden door het geloof ("Glaub", r. 6). Daardoor is het waar: "Der Würger kann uns nicht rühren".

Luther verbindt de oud- en nieuwtestamentische beelden van het Paaslam aan elkaar in r. 3 en 4. Daarbij heeft hij zowel het bloed als het vlees van het Paaslam in gedachten. Deze beelden zijn de twee tekenen die bij het vieren van het Heilig Avondmaal aanwezig zijn. Zij vormen zodoende de inleiding tot de laatste twee coupletten over "dies hoch Fest" (VII,1) waar Christus "die Koste" (VIII,5) zal zijn. Zoals het Paaslam uit Ex 12 als het ware aan het hout van de deurposten werd "gehangen", door het bloed van het geslachte dier dat daaraan werd gestreken, zo is Christus als het Paaslam van het NT aan het hout van het kruis ("des Kreuzes Stamm") gehangen.<sup>131</sup> Net als het vlees van het lam

---

<sup>129</sup> Grasmück 1990, 127.

<sup>130</sup> ML WA I Band 31 I, 396f.

<sup>131</sup> Meier 2018, 76f. verbindt terecht in zijn preek over BWV 4 het Paaslam uit het OT met dat uit het NT, waarbij hij – geheel overeenkomstig Luthers tekst – een rechtstreekse lijn trekt van het

uit het OT werd gebraden om gegeten te kunnen worden, werd Christus' vlees aan het kruis gehangen en "in heißer Lieb gebraten". Dat laatste wijst de strijd van het lijden aan: een "gebraten" worden. Tegelijk wijst het op de brandende, "heiße" liefde van Christus om Zich in de dood over te geven voor Zijn volk. Deze liefde wordt als het ware het subject dat het Paaslam gaat braden.<sup>132</sup>

Op bovenstaande wijze wordt de overeenkomst tussen het teken van het Paaslam uit het OT en Christus' kruislijden uit het NT vervolmaakt: beide waren bedoeld om de eigen dood te ontlopen en beide wezen op de dood van het lam.<sup>133</sup> Het waren allebei bloedtekenen en wel met een dubbele functie: iets afwijzend (de dood) en iets, beter gezegd: Iemand, aanwijzend (het leven, Christus).<sup>134</sup> Het teken van het leven, Christus, wordt werkelijkheid door de dood heen. Opnieuw laat Luther de opstanding van Christus zien, vanuit en door de doodsbanden heen.<sup>135</sup>

## VI. *Versus 6*

Op vreugdevolle wijze wordt in deze strofe duidelijk gemaakt dat het hoge feest is aangebroken. Door middel van diverse beelden ("scheinen", "Sonne", "Gnaden Glanz", "erleucht", "Nacht ist vergangen") wordt het voorbijgaan van de nacht geïllustreerd, opnieuw uitmondend in "Halleluja". Deze blijdschap is er niet alleen door Christus, maar richt zich tevens op Hem, "die Sonne" (r. 4). Als bewijstekst waaraan Luther zal hebben gedacht, kan hier Ml 4:2 worden genoemd.<sup>136</sup> Hij schrijft daarover in een verhandeling over Ps 8, waarbij genoemde tekst wordt aangehaald en verklaard:

Gleich wie die natürliche Sonne von sich gibt ein Schein und Liecht, damit sie den Tag machet und die Menschen vom Schlaff erwecket [...] Also gibt Christus, welcher die

---

door Johannes de Doper aangewezen Godslam naar de gekruisigde Christus en van daaruit wijst op de opstanding: "Ohne Kreuz keine Auferstehung."

<sup>132</sup> Grasmück 1990, 127.

<sup>133</sup> Ibid., 129.

<sup>134</sup> Vgl. Clement 1995, 3ff. en 103ff. over het bloed van Christus.

<sup>135</sup> Vgl. Kingston 1970, 128ff., waar een voortreffelijke uitleg gegeven wordt over Luthers gedachten over de metafoor van het Paaslam met betrekking tot Christus. Overigens wordt VI door Ian Kingston Siggins daar geciteerd.

<sup>136</sup> Grasmück 1990, 129; Kulp 1958, 134.

geistliche Sonne ist, den Schein und Glantz seines Euangelij in die Welt und erleuchtet damit der Menschen hertzen. [...] Gleich wie nu die natürliche Sonn den Tag machet, Also machet die geistliche Sonn, Jhesus Christus, diesen Tag, darinnen wir uns freuen und frölich sein.<sup>137</sup>

Daarmee staat dit couplet geheel in Luthers theologische gedachtegang ten aanzien van OT en NT: uitzien en vervulling. Zo vormt deel VII een aanvulling op het voorgaande, waarbij eveneens het Paaslam een beeld was van vooruitzien.

Het tweede waarop “dies hoch Fest” wijst, is wat de laatste strofe bespreekt: de maaltijd van de gelovigen, dus verbijzonderd als de viering van het Heilig Avondmaal (zie onder 2.1.2. VII. *Versus* 7). Zo wijst deel VII nog meer op het collectieve en gezamenlijke van de blijdschap van de gelovigen: zij houden met elkaar een vreugdemaaltijd.

#### VII. *Versus* 7

Het laatste couplet begint met het beschrijven van een gezamenlijke maaltijd. Door het eten van het geestelijk voedsel Christus (r. 5) is er leven: “Wir essen und leben wohl”. Hier wordt vanuit de “Todesbanden” naar het leven gezien. Het geestelijk eten is immers niet anders dan het gelovig aanvaarden (VI,6) van het lijden en sterven van Christus door de gelovigen om daardoor te leven. Deze maaltijd geeft ware voeding voor het leven vanuit het geestelijk perspectief. Daarop doelt Luther in r. 7: “der Glaub will keins andern leben”. De maaltijd is allereerst een geloofsmaaltijd. Dit komt overeen met Zondag 28 van de Heidelbergse Catechismus, waar geloof en geestelijk eten van Christus worden verbonden.

Vervolgens denkt Luther hier aan het verschil tussen OT en NT. De “alte Saurteig” (r. 3) heeft plaats moeten maken voor de ware “Osterfladen” (2). Niet langer wordt het Paaslam van het OT geslacht, maar Christus Zelf wordt herinnerd en genoten. Het is de boodschap van vervulling die in r. 2 en 3 wordt benadrukt. De maaltijd is eveneens een heilshistorische maaltijd. Luther merkt daarover op in een verklaring van 1 Ko 5:6–8:

Das heisst er recht süsse Brot und Obladen oder Fladen essen (wie wir Deutschen dis wort aus der Kirchen genomen, aber verkürtzt und fur Obladen Fladen gemacht, Denn wir

---

<sup>137</sup> ML WA I Band 45, 234.

Heiden wüsten sonst nichts von Fladen noch Ostern zu sagen) an unserm Osterfest, darin wir das Osterlemblin Christum durch den Glauben niessen, Also das unser leben und thun dem Glauben des erkanten Christi gleich und gemess sey.<sup>138</sup>

Christus is in het sacrament de vervulling van het OT en de bevestiging van het NT. In *Eyn Sermon von dem neuen Testament* schrijft Luther: “Aber Christus, das rechte osterlamb, ist eyn ewige, gotliche person, die do stirbt, das newe testament zu bestetigen [...]”<sup>139</sup> Voorts kan men hier denken aan Bijbelse opstandingsgeschiedenissen waarbij werd gegeten (Lk 24 en Jh 21).<sup>140</sup> Zo bezien heeft dit vers een betekenis van een letterlijke maaltijd.

Ten slotte valt de viering van het Heilig Avondmaal te noemen, waarbij Christus' lijden en sterven worden herdacht door het eten van brood en het drinken van wijn. Hij is “die Koste” (5) van de gelovigen. In deze context kan men denken aan verschillende teksten uit Jh 6, waar Jezus Zichzelf als zodanig beschrijft. Het betreft een spijs voor “die Seel allein” (6). Deze maaltijd is zodoende evenzeer een sacramentele maaltijd. Dat geldt niet minder van de Paasmaaltijd van het OT, waarin naast het lijden en sterven tevens de opstanding van Christus wordt getypeerd. Terecht wijzen volgens Grasmück de lege magen van de discipelen voorafgaand aan de Paasmaaltijd op het lege graf door Jezus' opstanding.<sup>141</sup> Deze leegte kan alleen worden weggenomen door het geestelijk eten en drinken van de hemelse spijs en drank Christus. Zoals Christus Zijn leven, dat Hij heeft afgelegd, uitdeelt aan de gelovigen, zo wordt hun geestelijke leven mogelijk gemaakt door deze maaltijd. In zijn studie *Sakrament und Musik* typeert Gerhard Kappner het belang van het Heilig Avondmaal voor de gemeente: “Die Mitte des evangelischen Gottesdienstes liegt im Kommen Christi zu seiner Gemeinde unter den sichtbaren Zeichen von Brot und Wein.”<sup>142</sup> Door dit sacrament wordt de eenheid met Christus ervaren. Deze eenheid geeft kracht aan de ziel: “Christus will die Koste sein und speisen die Seel allein” (r. 5 en 6). Daardoor verlangt de gelovige naar het Hemels Avondmaal:

---

<sup>138</sup> ML WA I Band 21, 204f.

<sup>139</sup> ML WA I Band 6, 358.

<sup>140</sup> Deze Bijbelteksten worden niet genoemd door Jenny 1983, Jenny 1985 en Meyer 1997.

<sup>141</sup> Grasmück 1990, 129.

<sup>142</sup> Kappner 1952, 10.

Diese irdische Tischgemeinschaft weist über sich selbst hinaus auf die himmlische Tischgemeinschaft, da wir den Herrn schauen werden von Angesicht zu Angesicht. Was jetzt noch verborgen ist „im Brot so klein“, wird dann sichtbar werden.<sup>143</sup>

Bij vergelijking van deel VIII met deel II valt op dat zowel aan het begin van deel II als aan het einde van deel VIII Christus centraal staat: het Lutherlied begint en eindigt met Hem. Anderzijds hanteert Luther in deel II bij de werkwoorden verschillende tijden, terwijl in deel VIII doorgaand sprake is van dezelfde (tegenwoordige) tijd.<sup>144</sup> Daardoor worden Christus' opstanding (door de "Todesbanden" heen) en het leven van de gelovigen nauw aan elkaar verbonden. Deze verbinding kan niet anders dan uitmonden in een altijd aanwezig (praesens) en tegelijk eeuwigdurend "Halleluja". Dat laatste heeft Luther willen uitdrukken door de daaraan voorafgaande zin: "der Glaub will keins andern leben", hetgeen het laatste "Halleluja" van de cantate wel als een heel bijzondere slot-ode kwalificeert.

## 2.2. Muzikale analyse

BWV 4 betreft een cantate voor Pasen. Aan het in deze cantate verklankte Lutherkoraal heeft Bach in diverse orgelwerken aandacht besteed: BWV 625, BWV 695 en BWV 718.

Reeds de aanleiding tot het componeren ervan was speciaal: Bachs sollicitatie naar de post van organist van de Blasiuskirche te Mühlhausen.<sup>145</sup> Hij was daarvoor de enige kandidaat.<sup>146</sup> De auditie – met de eerste openbare uitvoering van de cantate – vond plaats op Paaszondag 24 april 1707.<sup>147</sup> BWV 4 is ontstaan aan het einde van Bachs verblijf te Arnstadt en naar alle waarschijnlijkheid zijn vroegst bewaarde cantate.<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> Ibid., 18.

<sup>144</sup> Dürr 2005, 303; Grasmück 1990, 127.

<sup>145</sup> Tegenwoordig geheten: Divi-Blasii-Kirche.

<sup>146</sup> Wolff 2000, 127.

<sup>147</sup> Dürr 2005, 303. Konrad Küster kwalificeert BWV 4 als "Probekantate" (Küster 1999, 135).

<sup>148</sup> Clement 1995, 105; NBA 1985, III; Dürr 2005, 303. Schmieder 1990, 917 en Schulze 2007, 175 leggen daarentegen de ontstaanstijd van de cantate in 1707, Bachs periode in Mühlhausen.



Muzikaal staat dit werk nog dicht bij het laat zeventiende-eeuwse idioom.<sup>149</sup> Bach heeft de volledige tekst van Luthers *Christ lag in Todesbanden* ongewijzigd overgenomen en doorgecomponeerd (*per omnes versus*). Daarmee is deze *Choralkantate* uniek in Bachs oeuvre.<sup>150</sup> Het werk doet niet alleen denken aan Bachs koraalpartita's voor orgel, waarin eveneens de gehele tekst van een lied wordt verklankt,<sup>151</sup> maar daarnaast aan de kunst van Dieterich Buxtehude (1637-1707). Tevens kan worden gewezen op invloeden van de vroegere organist in Bachs geboortestad Eisenach, Johann Pachelbel (1653-1706).<sup>152</sup> De wortels van BWV 4 moeten zo worden gezocht in het 'Geistliches Konzert' uit de zeventiende eeuw en het toen gebruikelijke componeren *per omnes versus*.<sup>153</sup> Niet los daarvan staat de invloed die Buxtehude op Bach zal hebben uitgeoefend tijdens Bachs bezoek aan Lübeck in 1705.<sup>154</sup> Daarna heeft Bach zich niet uitsluitend op het orgel gericht, maar zich met veel energie aan het componeren van vocale muziek gewijd.<sup>155</sup>

Vermoedelijk is BWV 4 op Paaszondag 9 april 1724 opnieuw uitgevoerd, tezamen met BWV 31, respectievelijk voor en na de preek in Leipzig.<sup>156</sup> In 1725 volgde een (minimaal) derde uitvoering op Paaszondag 1 april 1725.<sup>157</sup> Deze latere uitvoeringen kunnen niet los worden gezien van het overlijden van Bachs tekstschrijver Andreas Stübel, waarmee het aanleveren van nieuwe libretti ophield. Van uitsluitend ongewijzigd opnieuw uitvoeren was echter geen sprake. Zo bevatte de uitvoering uit 1725, anders dan die van een jaar daarvoor, het slotkoraal (deel VIII).<sup>158</sup>

---

<sup>149</sup> Wolff 2000, 122.

<sup>150</sup> NBA 1985, III; Dürr 2005, 303; Wolff 2000, 123. Voor een uitputtende lijst van Bachs *Choralkantaten* zie Theill 1983/I, 98f.

<sup>151</sup> Vgl. Clement 1989, 9.

<sup>152</sup> Klek 2015/I, 261f. Dürr 2005, 304 merkt op dat bij het componeren van BWV 4 Bach zich mogelijk liet inspireren door een gelijknamige cantate van Pachelbel.

<sup>153</sup> NBA 1985, III. Het werk onderscheidt zich volgens Wolff 2000, 123 positief van soortgelijke muziek van tijdgenoten van Bach als Johann Philipp Krieger, Johann Kuhnau, Friedrich Wilhelm Zachow en anderen.

<sup>154</sup> Vgl. Clement 2014, 138.

<sup>155</sup> Küster 1999, 246, 291f., 471; Wolff 2000, 123.

<sup>156</sup> *Ibid.*, 297f.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 305.

<sup>158</sup> NBA 1985, III.

De bescheiden bezetting van instrumenten in dit werk doet niets af aan de vindingrijkheid en effectiviteit in de tekstverklanking.<sup>159</sup> Elk detail van de tekst wordt door Bach nauwgezet uitgewerkt.<sup>160</sup> Een ander aspect dat het hoge gehalte van deze compositie tekent, is de symmetrische bezetting van de liederstrofen (de delen II-VIII), de zogenaamde *Axialsymmetrie*:<sup>161</sup>

II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>koor</i>	DUET	solo	<i>koor</i>	solo	DUET	<i>koor</i>

Deze structuur sluit naadloos aan bij de inhoud van de cantate. Daarin komt de verhevenheid van Christus in Zijn opstanding uit de “Todesbanden” naar voren: de overwinning van het Goede op het kwaad, van de orde op de chaos.<sup>162</sup> Bachs cantate kan worden gekwalificeerd als een meesterwerk van de muzikale barokke tekstverklanking. Schweitzer heeft BWV 4 benoemd als een cantate die “gehört zu den gewaltigsten”, waarin “Jeder Vers ist wie in Musik ausgemeißelt!”,<sup>163</sup> terwijl Alfred Dürr dit werk beschouwde als één van de grootste kunstwerken van de periode vóór Erdmann Neumeister, waarmee tegelijkertijd een brug naar de *Choralkantaten* van de rijpe Bach wordt geslagen.<sup>164</sup>

---

<sup>159</sup> Wolff 2000, 122.

<sup>160</sup> NBA 1985, IV; Dürr 2005, 306.

<sup>161</sup> Vgl. o.m. Blankenburg 1983, 51; Dürr 2005, 305; Küster 1999, 135; Meyer 1979, 47; Steiger 2002, 188; Wolff 1995/I, 120.

<sup>162</sup> In navolging van het volmaakte van het scheppingswerk, naar het wereldbeeld van Bachs tijd, streefde de componist perfecte orde na in zijn composities (vgl. Clement 2005, 8), hetgeen duidelijk naar voren kwam in de structuur van het werk. Deze structuur sloot daarbij nog eens naadloos aan bij de inhoud van de compositie. Zo benadrukt Georg Andreas Sorge (1703-1778): “Nebst der Wissenschaft des General-Baßes [...] ist einem Organisten wohl nichts nothweniger, als daß er auf die Choral Lieder nach der Beschaffenheit ihres mancherlei Inhalts geschicklich praeludiren könne, damit eine Kirch-Versammlung aufgemuntert werde, das folgende Lied mit behöriger Andacht zu singen.” (Wolff 1985, III). Vgl. Clement 1999, 3, 15.

<sup>163</sup> Schweitzer 2005, 513.

<sup>164</sup> Dürr 2005, 306.

Voor diverse cantates geldt dat ze beginnen met een korter of langer instrumentaal deel (*Concerto, Sinfonia, Sonata* of *Sonatina*),<sup>165</sup> waaronder BWV 4.<sup>166</sup> Bach plaatste zichzelf daarmee binnen een traditie uit Midden- en Noord-Duitsland.<sup>167</sup> In totaal telt BWV 4 acht delen: een instrumentale inleiding, gevolgd door zeven achtereenvolgens verklankte liederstrofen. De lengte van de afzonderlijke delen loopt daarbij nogal uiteen. Bij een nadere beschouwing van de delen vraagt dit gegeven in de eerste plaats om aandacht.<sup>168</sup>

Het eerste deel (de *Sinfonia*) en het slotkoraal tellen de minste maten (14 en 16), de delen II en VI tellen daarentegen de meeste (94 en 95). De overige delen III, IV, V en VII tellen 53, 42, 44 en 43 maten. Qua uitvoeringsduur is na deel II de lengte van deel III opmerkelijk: ondanks aanzienlijk minder maten dan deel VI (53 en 95) blijkt een gemiddelde uitvoering van dit deel aanzienlijk langer te duren dan deel VI.<sup>169</sup> De verklaring daarvan ligt in het tempo dat bij deze delen hoort, blijkend uit de maatsoort en andere regels van de uitvoeringspraktijk in Bachs tijd.<sup>170</sup>

Bach maakt in BWV 4 op sobere wijze gebruik van instrumenten. Het betreft een *Cornetto, Violino I en II, Viola I en II, Trombone I, II en III* en *Basso continuo (Orgel, Violoncello, Violino)*.<sup>171</sup> Dit sobere gebruik kan worden beschouwd als een teruggrijpen op bestaande vormen.<sup>172</sup> Tweemaal is sprake van een duet: in deel III tussen sopraan en alt en

---

<sup>165</sup> Dit betreft in elk geval de meeste van de vroege cantates (vgl. Wolff 1995/I, 164).

<sup>166</sup> Andere cantates die genoemd kunnen worden, zijn: BWV 12, 18, 21, 31, 35, 42, 49, 52, 106, 150, 152, 156, 169, 174, 182, 188 en 196.

<sup>167</sup> Wolff 1995/III, 158.

<sup>168</sup> De totale uitvoeringsduur van BWV 4 is volgens Dürr 1985, II en Dürr 2005, 301 22-25 minuten. De uitvoeringen onder leiding van Ton Koopman en Masaaki Suzuki duren korter: resp. 18'50 en 18'31 minuten. De uitvoeringen onder leiding van John Eliot Gardiner en Nikolaus Harnoncourt & Gustav Leonhardt vallen daartussen: resp. 21'45 en 20'09 minuten.

<sup>169</sup> In de uitvoering onder leiding van Ton Koopman resp. 3'45 en 2'55 minuten en in die onder leiding van Masaaki Suzuki resp. 3'41 en 2'38 minuten.

<sup>170</sup> Dit kan niet worden losgezien van de tekstuele inhoud van beide delen: resp. negatief (“den Tod”) en positief (“das recht Osterlamm”).

<sup>171</sup> Vgl. NBA 1985 en EB 1968 in hun beschrijving van de voorgeschreven instrumenten. In totaal zijn dit elf instrumentale partijen.

<sup>172</sup> Dürr 2005, 305 wijst in dit verband op het verband tussen Bachs gebruik van de baspartij in BWV 4 en de techniek van de pedaalspel bij het orgel, alsmede op dat tussen het ritme van de vioolfiguren in het openingskoor van de cantate en de techniek van partita's voor orgel en klavecimbel. Daardoor is volgens Dürr het gebruik van instrumenten in BWV 4 “altermüchlich”.

in deel VII tussen sopraan en tenor (zie verder bij 2.3.). In deel IV en deel VI worden de solopartijen gezongen door respectievelijk tenor en bas. Op de betekenis van stemtypes bij Bach wordt in 2.3. verder ingegaan. Eerst zal de muziek van de afzonderlijke delen worden geanalyseerd.

### I. *Sinfonia*

Met grote waardering spreekt Dürr over het eerste deel van de cantate: “Die knappste Einleitung ist uns in der Sinfonia der Kantate 4 erhalten, einem schlicht-akkordischen, nur gegen Schluß leicht aufgelockerten Satz im Stil der Venezianischen Opernsinfonie.”<sup>173</sup>

Dit korte deel telt veertien maten in een sobere, vijfstemmige bezetting voor eerste viool, tweede viool, eerste altviool, tweede altviool en B.c. Hier worden m. 1-8 gedomineerd door een klagend aandoende, dalende melodische beweging, die vanaf m. 6 langzaam wordt omgezet in een stijgende beweging, met uitzondering van de B.c.-partij, die afgezien van m. 7-8 en de slotcadens doorlopend neerwaarts is gericht. Het overvloedig gebruik van septiemakkoorden bewerkstelligt veel spanning, die door het frequent gebruik van de *repetitio* of *anaphora* (m. 1-2, 3-4), hier werkend als een echo, nog wordt vergroot.

De *Sinfonia* eindigt krachtig – door septiemakkoorden niet minder somber – na een tweetal maten met een wisselend notenbeeld in een verheven slot. Een in mineur beginnend en ‘in de mineur’ getint stuk van slechts veertien maten wordt majestueus afgesloten.<sup>174</sup>

### II. *Versus I*

In deze koraalfantasie wordt de melodie in lange noten ten gehore gebracht door de sopraan, waarbij de overige stemmen, elkaar met fragmentarische tekstherhalingen voortdurend opvolgend, per regel dienen als voorbereiding daarvan. Het deel telt de meeste

---

<sup>173</sup> Dürr 1977, 92.

<sup>174</sup> Of Bach met het aantal maten waaruit dit eerste deel bestaat (14), corresponderend met de getalswaarde van de naam Bach (2+1+3+8), in het kader van zijn auditie te Mühlhausen dit inleidende en samenvattende eerste deel als het ware wilde signeren, is een vraag die niet beantwoord kan worden (vgl. Clement 1989, 137). De uitleg van Konrad Klek inzake de “14 (BACH-)Takte” is speculatief. Dat geldt nog meer zijn opmerking over het totaal aantal maten van 236, als zijnde 2x118, wijzend op de Psalm 118 als Paaspsalm (Klek 2015/I, 262f.).

maten (94) en is eveneens qua duur in de meeste uitvoeringen het langste uit de cantate.<sup>175</sup> Opvallend is de cadans die het gehele stuk door tot en met het eerste ‘Halleluja’ (m. 69) in de B.c. terugkomt; telkens vier noten of notenwaarden van een achtste, waarbij in elf gevallen de eerste notenwaarde een achtste rust is. Pas in het verklanken van het tweede “Halleluja” (r. 8) houdt deze cadans op. De eerste twee maten laten in de B.c.-partij de volgende baspartij zien:

**Muziekvoorbeeld 2.2.1: BWV 4,2, m. 1-2, baspartij B.c.:**



De melodie klinkt in de sopraan in lange notenwaarden (halve noten). Deze rustige, majesteitelijke wijze van verklanken staat in contrast met de genoemde cadans bij de B.c. Het was Bach eraan gelegen om het verschil tussen de lijn van de melodie en die van de B.c. tot uiting te brengen: de laatste twee regels van het couplet, waarin het “Halleluja” verklankt wordt, worden in kwarten gezongen. De cadans bij de B.c. treedt veelvuldig op in r. 4-8: “und hat uns bracht das Leben” (driemaal), “Des wir sollen fröhlich sein” (zesmaal), “Gott loben und dankbar sein” (zesmaal), “und singen: Halleluja,” (tienmaal) en “Halleluja” (driemaal).

Het begin van dit deel is in meerdere opzichten opvallend. Het is de enige variatie die begint met een c.f.-inzet (met uitzondering van het slotkoraal). Deze inzet valt direct op de eerste tel van m. 1, nog voordat de B.c. na een halve tel inzet en de andere instrumenten pas na vierenhalve tel. De variatie vangt zonder voorafgaande rust(en) met de gezongen eerste toon van de koraalmelodie aan.<sup>176</sup> Voordat er verdere (instrumentale) stemmen klinken, wordt hier de naam “Christ” gezongen. Deze sopraaninzet wordt na

<sup>175</sup> Dat geldt voor bijv. de uitvoering onder leiding van Masaaki Suzuki (4'02 minuten).

<sup>176</sup> In de andere variaties (met uitzondering van de laatste, waar slechts het koraal nog een keer wordt gezongen) laat Bach deze gezongen beginnoot in de betreffende maat door een rust van een halve tel, één tel of zelfs twee of drie tellen voorafgaan.

anderhalve tel gevolgd door een altinzet en vervolgens steeds na één tel door tenor en bas, allen met de naam “Christ”.<sup>177</sup>

De naam “Christ” wordt in de sopraan direct bij de eerste inzet door een lange noot van acht tellen verklankt, waardoor daarop bijzondere nadruk (de retorische figuur *emphasis*) wordt gelegd.<sup>178</sup> Het volgende woord “lag” is niet alleen in de gegeven melodie in de sopraan, maar ook in de drie andere partijen lager getoonzet, wat tevens als verwijzing naar de tekst kan worden beschouwd.

Het woord “Todesbanden” krijgt door middel van *melismen* gestalte, waarbij de diverse partijen regelmatig het karakter krijgen van een *circulatio*.<sup>179</sup> Eveneens het woord “gegeben” (r. 2) wordt op deze wijze ten gehore gebracht. In viool I en II treedt de *figura suspirans* op zoals deze bijvoorbeeld door Bachs vriend en verre neef Johann Gottfried Walther wordt omschreven.<sup>180</sup> Deze stijlfiguur brengt een verzuchten tot uitdrukking, wat hier uitstekend bij de tekst past (zie muziekvoorbeeld 2.2.2).

Bij het zingen van de woorden “für unsre Sünd” in m. 9 klinken in de B.c. vier chromatisch dalende noten – een *passus duriusculus* (‘tamelijk harde gang’) terwijl de *saltus duriusculus* (‘tamelijk harde sprong’) duidelijk aanwezig is in viool I, m. 11-12, bij de woorden “Sünd” en “gegeben”, veroorzaakt door de septiemsprong aan het einde van de *figura suspirans*:

---

<sup>177</sup> Klek 2015/I, 263 legt bij deze inzetten het verband met Christus’ macht: “Mit *Christ* setzt die Melodie im Sopran unbegleitet ein, die Unterstimmen folgen im Modus der Nachimitation, ein sicher bewusst gesetztes Symbol der im Ostergeschehen evident werdenden Macht Christi, die keiner Zuarbeit bedarf.” De interpretatie van Klek over de zangstemmen als “ein bewusst gesetztes Symbol” kan echter als speculatief worden beschouwd.

<sup>178</sup> Namelijk de dubbele notenwaarde in vergelijking met wat deze, gezien de melodie van het lied, verdient – in dit gedeelte van herhaaldelijke halve noten zou de noot bij de naam “Christ”, vergeleken met andere bewerkingen van coupletten in deze cantate, eigenlijk een notenwaarde moeten hebben van slechts vier tellen – en de vierdubbele waarde in vergelijking met de duur van de gezongen beginnoot bij de andere variaties van deze cantate.

<sup>179</sup> Zie NG/XII, 105f.

<sup>180</sup> Walther 1732, 224, 225 (Tab. X, fig. 9).

Muziekvoorbeeld 2.2.2: BWV 4,2, m. 11, viool I:



Daarentegen wordt het “wieder erstanden” (r. 3) in m. 19-22 in alt, tenor en bas op levendige wijze tot uitdrukking gebracht door middel van de zogeheten *superjectio* of *accentus*:

Muziekvoorbeeld 2.2.3: BWV 4,2, m. 19-20, alt:



De woorden “wieder erstanden” treden vele malen op,<sup>181</sup> al dan niet gecombineerd met het motief van de “Todesbanden” in de B.c.-partij. Daarbij wordt door Bach gebruikgemaakt van de *repetitio per gradus* of *anaphora per gradus* (waarin sprake is van herhaling op verschillende toonhoogten).

Voor r. 4 gebruikt Bach niet minder dan 12 maten (m. 24-35), uitmondend in een stralend *E*-akkoord dat als harmonisch uitroepteken (*exclamatio*) functioneert. Tegenover de “Todesbanden” wordt hier de vreugde van de boodschap “Und hat uns bracht das Leben” geplaatst. Volgens de regels van de retorica volgt direct na deze *exclamatio* een rust (*pausa*) in alle stemmen van m. 35. De slottoon van de cantus firmus in m. 34-35 duurt zes tellen, waarmee de nadruk op het “Leben” nog wordt versterkt. Als een echo klinkt dit woord nog na in de overige drie stemmen, die het steeds een kwarttel na elkaar inzetten.

Nadat bijna drie maten lang alleen de B.c. heeft geklonken, zet in m. 38 de alt in met een fugatisch weefsel tussen alt, tenor en bas. In deze regel, “Des wir sollen fröhlich sein”, krijgt het woord “fröhlich” consequent door zestienden-guirlandes gestalte, waarmee het door Bach duidelijk van de andere tekstwoorden wordt onderscheiden. De toonsoort

---

<sup>181</sup> Eenmaal bij de sopraan, zevenmaal bij de alt, zevenmaal bij de tenor en viermaal bij de bas (dit betreft het optreden in onderlinge combinatie; “erstanden” zelf wordt drie keer meer gezongen).

beweegt zich van *e* naar *G*: een majeurtoonsoort die vanzelfsprekend – opnieuw – naadloos aansluit bij het karakter van de ten grondslag liggende tekst. De verklanking van de volgende regel: “Gott loben und dankbar sein”, eveneens een lofzang, kan zodoende ook beginnen in de toonsoort *G*, terwijl de melodie zich beweegt in die van *e*, waarnaar Bach weer direct overgaat (m. 48).

Overvloedig wordt nadruk gelegd op het “Gott loben und ihm dankbar sein”, waarbij Bach meermalen gebruikmaakt van de *figura corta*. Het geheel eindigt na tien maten (in m. 58) in *B*. Dit majeurakkoord geeft duidelijk uiting aan het loven van God.

Vervolgens komt r. 7: “und singen: Halleluja”, gezongen door alle vocale partijen, waarin het veelvuldig klinkende “Halleluja” de muziek stuwt naar het in r. 8 in *alla breve*-maat gezongen slot-“Halleluja”. Bach maakt daarbij gebruik van de *repetitio* waarbij het *allen* (alle koorpartijen) en *altijd* (de ene partij volgt de andere op) in het oog lopend zijn. Het “Halleluja” wordt door alle partijen regelmatig met tweemaal een achtste rust onderbroken gezongen, waarbij de *tnesis* wordt toegepast.

De instrumentale begeleiding van de violen heeft het karakter van vraag- en antwoordspel: de *interrogatio*. Viool I en II wisselen elkaar in m. 58-65 zonder onderbreking af door het beurtelings spelen van twee achtsten, waarbij de andere partij dan twee achtste rusten heeft (muziekvoorbeeld 2.2.4).<sup>182</sup> Vanaf m. 65 gaan beide partijen weer samen op.

**Muziekvoorbeeld 2.2.4: BWV 4,2, m. 58-60, viool I en II:**



Viola I en II vertonen een dergelijke samenwerking: beide spelen, elkaar onafgebroken opvolgend, merendeels tweemaal twee achtsten gevolgd door twee achtste rusten, waarbij zes daaropvolgende achtsten een antwoord vormen op voorgaande ‘vragen’:

<sup>182</sup> Viool II wil daarbij telkens het ‘antwoord’ geven op de ‘vraag’ van viool I.



**Muziekvoorbeeld 2.2.5: BWV 4,2, m. 60-62 en 62-64, respectievelijk viola I en II:**



R. 8, die slechts het woord “Halleluja” bevat, staat als antwoord op de oproep van de voorgaande regel min of meer op zichzelf, wat door Bach duidelijk wordt aangegeven door de maat te veranderen in een *alla breve*-maat. Dit gedeelte begeeft zich, door het vaak gezongen “Halleluja”,<sup>183</sup> stuwend naar het einde toe: het majestueuze slotakkoord in *E*, waarbij alle vier de partijen gelijktijdig het “Halleluja” zingen.

III. *Versus 2*

Dit is een duet tussen sopraan en alt met voorimitaties in de sopraan. Het klagende karakter wordt versterkt doordat de sopraanpartij ‘col Cornetto’ en de altpartij ‘col Trombone I’ wordt meegespeeld.<sup>184</sup> De variatie heeft het karakter van een echospel:

**Muziekvoorbeeld 2.2.6: BWV 4,3, m. 3-5, sopraan en alt:**

Den Tod                      den Tod                      den Tod    nie - - - (mand)

Den Tod                      den Tod                      den

De muziek roept een contemplatieve sfeer op, mede veroorzaakt door het regelmatig rusten van beide stemmen (*pausa*). Deze sfeer doortrekt op melancholische wijze vrijwel het gehele stuk. Zelfs het “Halleluja” wordt ingetogen gezongen. Opmerkelijk zijn de

<sup>183</sup> Totaal 130 keer: sopraan: 31, alt: 33, tenor: 35 en bas: 31.

<sup>184</sup> Vgl. NBA 1985, 18 en EB 1968, 21. Zie daarbij BC/I, 238.

octaafsprongen in de baspartij van de B.c.-partij; van de vier achtsten vormen telkens de eerste twee een opgaande en de volgende twee een neergaande octaafsprong of andersom, waardoor het angstaanjagende van “Tod” en “Sünd” wordt gehoord:

**Muziekvoorbeeld 2.2.7: BWV 4,3, m. 1-3, baspartij B.c.:**



In dit deel is een climax afwezig; steeds weer hoort men de onderliggende B.c.-cadans van dood en zonde als leidraad: “Den Tod niemand zwingen konnt” (r. 1).

Gezien de vraag waar de macht van het boze vandaan komt, is er een zekere onzekerheid of zelfs vertwijfeling te bemerken in het zingen over de macht van het kwade (“Tod”) boven het goede (m. 15-18). Het kwade komt immers niet van God, maar van “unser Sünd” (r. 3). Bach laat, met een neergaande chromatische beweging van een halve seconde, “das macht” diverse keren verklanken door achtereenvolgens de sopraan en alt, afgewisseld door (‘bedachtzame’) pauzes per stem van twee tellen.

Na het beëindigen van r. 7 door de sopraan wordt onmiddellijk het “Halleluja” ingezet; de overgang is plotseling en ogenschijnlijk te snel. Dit is echter niet het geval wanneer men de tijd van het werkwoord in ogenschouw neemt: “hielt (...) gefangen”. Dat gevangen zijn is nu voorbij, waardoor een – in muzikaal opzicht stabiliteit, zekerheid en rust uitstralend – achtmaal gezongen “Halleluja” kan volgen.<sup>185</sup>

*IV. Versus 3*

Hier zingt de tenor de melodie met een levendige vioolbegeleiding. Uitbundig begint de muziek van de twee violen in de langste instrumentale inleiding van de vocale cantatedelen. Door vrijwel onafgebroken reeksen van zestienden wordt op vreugdevolle wijze de tenorpartij ingeluid, waarbij zowel sprake is van dalende bewegingen (een dalende *tirata*), alsmede opwaartse octaafsprongen:

---

<sup>185</sup> Het is niet ondenkbaar dat hiermee wordt verwezen naar de opstanding. Zie Meyer 1975, 139ff.

**Muziekvoorbeeld 2.2.8: BWV 4,4, m. 1-2, viool I en II:**



De baspartij in de B.c.-begeleiding, bestaande uit een groot aantal ritmisch nagenoeg gelijke motieven met een springerig karakter, is door haar cadans duidelijk als een lopen, een gang te bestempelen. Daarbij is sprake van een voortdurende herhaling (*repetitio*):

**Muziekvoorbeeld 2.2.9: BWV 4,4, m. 1-3, baspartij B.c.:**



Deze beweging wordt kort onderbroken in m. 24-26, waarin zestienden een *superjectio* vertonen. Daar wordt begonnen met zingen over het enige wat nog van de dood resteert, namelijk haar “Gestalt”, waar de dalende baspartij van de B.c.-partij een voorbereiding op is. De dalende lijn (*catabasis*) versterkt het al vluchtige karakter van de muziek:

**Muziekvoorbeeld 2.2.10: BWV 4,4, m. 25-26, baspartij B.c.:**



Bach laat bij het zingen van de laatste lettergreep van het woord “Gewalt” in m. 24 en 25 twee paren van vier dezelfde sopraantonen van de vioolpartij spelen, met onderliggende, tweemaal telkens bijna identieke, akkoordzettingen, waardoorheen de neergaande hierboven genoemde *superjectio* van baspartij in de de B.c. is te horen:

**Muziekvoorbeeld 2.2.11: BWV 4,4, m. 24-25, viool I en II, baspartij B.c.:**



Na het klinken van de boodschap “da bleibet nichts” (m. 25-26) hebben alle partijen een tel rust. De lange, door de twee violen gespeelde *Coda* is een exacte herhaling van m. 1-5.

Bij het verklanken van “denn Tods Gestalt” (m. 27-28) zijn drie kruisfiguren in de muziek waar te nemen: één bij de tenorpartij en twee in de begeleidende vioolpartij.<sup>186</sup>

**Muziekvoorbeeld 2.2.12: BWV 4,4, m. 27-28, tutti:**



In de melodieuze vioolpartij zijn twee uitzonderingen aanwijsbaar: in m. 24 is bij het woord “Gewalt” sprake van een ‘tamelijk harde sprong’ (*saltus duriusculus*) van  $e^1$  naar  $a^2$  en in m. 27 klinkt een door de vioolpartij nogal onharmonieuze begeleiding van het door de tenor langgerekt gezongen “Tods Gestalt”. Bij het beginnen te zingen van het woord “Tods Gestalt” zwijgen de andere partijen anderhalve tel. De aanduiding *Adagio* (langzaam, gevoelvol) in m. 26 is veelzeggend en heeft te maken met de in dit gedeelte veel rustiger instrumentale begeleiding dan bijvoorbeeld in m. 24. In m. 28 gaat de muziek weer *Allegro* verder.

<sup>186</sup> Vgl. Gardiner 2014, 135. Elders heb ik nergens aanwijzingen daarvoor gevonden.

Veel muzikale nadruk krijgt het einde van r. 7, waarin wordt vastgesteld dat de dood de engel (“Stachel”) heeft verloren, verklankt door een *tremolo* in de tenorpartij op de middelste lettergreep van het woord “verloren”. Daarna klinkt in de tenor een vijfvoudig “Halleluja”, verklankt met opgewekte zestienden:

**Muziekvoorbeeld 2.2.13: BWV 4,4, m. 34-35, tenor:**



*V. Versus 4*

Deze variatie draagt het karakter van een koraalfantasia met de *cantus firmus* in de alt. De tekst verhaalt van de “wonderliche Krieg” tussen “Tod” en “Leben”, waarin het “Leben” uiteindelijk overwint. De melodie (in *b-dorisch*) staat een kwart lager getoonzet dan de drie begeleidende stemmen (in *e*). De verschillende frasen van de zinnen worden ondertussen door sopraan, alt en bas voortdurend, met ongelijktijdige inzetten, beurtelings verklankt.

De inzetten van r. 1, 3 en 5 doen fugatisch aan (sopraan, tenor en bas volgen elkaar op),<sup>187</sup> hoewel dit niet consequent wordt doorgevoerd. De inzetten van r. 1 en 3 bevinden zich in het gedeelte over de strijd tussen “Tod” en “Leben”, terwijl die van r. 5 de verklanking van de profetie van de “Schrift” inluidt. De drie regelparen eindigen alle met een gelijktijdige afronding door de begeleidende koorpartijen (respectievelijk aan het einde van r. 2, 4 en 7). De afronding van r. 7 verdient bijzondere aandacht: reeds op de tweede halve tel van het slotakkoord daarvan begint de tenor het “Halleluja” te zingen, waarop de sopraan en de bas spoedig volgen. Muzikaal gezien worden “Tod” en “Halleluja” zodoende nauw aan elkaar verbonden: vanuit de “Tod” ontstaat het “Halleluja”.

Het notenbeeld van r. 3-4 beeldt een strijd uit: “Das Leben behielt den Sieg; es hat den Tod verschlungen”. Dit in tegenstelling tot het notenbeeld van r. 5-6, waarin de

---

<sup>187</sup> Volgens de uitgave van Jenny 1983.

Bijbelse profetie wordt verklankt dat de “Tod” het “Leben” overwint. De *figura corta* geeft gestalte aan de vreugdevolle boodschap van de verkondiging:<sup>188</sup>

**Muziekvoorbeeld 2.2.14: BWV 4,5, m. 25-26, sopraan:**



Bij “Verschlungen” wordt regelmatig een *circulatio* toegepast:<sup>189</sup>

**Muziekvoorbeeld 2.2.15: BWV 4,5, m. 19-21, tenor:**



Ten slotte klinkt meermalen het “Halleluja”, waarna dit deel eindigt met een stralend slotakkoord in *E*. Het “Halleluja” wordt op de melodie van de laatste regel geheel uitgezongen (evenals in de delen III en VIII, in tegenstelling tot de delen II, IV, VI en VII). De rust die van het geheel uitgaat, geeft het slot een verheven uitstraling; een groot contrast met de muzikale verklanking van de strijd waarmee dit deel begon. De laatste twee maten kenmerken zich als een *Coda*, hier als een slotsom (*emphasis*) van dit deel geplaatst.

*VI. Versus 5*

In deze bas-*Aria* klinkt na elke regel een korte variatie daarop. R. 1-4 en 6 klinken volledig, terwijl de overige regels worden omspeeld. Het klagend karakter van de tekst – die doet denken aan het eveneens sombere “Tod” en “Kreuz” uit deel III – wordt onderstreept door

<sup>188</sup> Dezelfde figuur, die bij Bach vaak Godsvertrouwen uitbeeldt, gebruikt de componist onder meer in zijn koraalvoorspelen voor orgel *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 691 en *Von Gott will ich nicht lassen* BWV 658. Zie Clement 1989, 131.

<sup>189</sup> Dit door middel van een ineenstrengelende beweging. Vgl. het notenbeeld in Bachs hierboven genoemde koraalpartita voor orgel, waar in Var. 6 het tekstwoord “verschlingen” op vergelijkbare wijze wordt uitgebeeld. Zie Clement 1989, 127ff.

het feit dat de baspartij leidend is. Verder wordt dit cantatedeel ingeluid door een *passus duriusculus* (een chromatische neergang) bij de baspartij van de B.c. in m. 1-4 (en herhaald in m. 18-21),<sup>190</sup> wat bijdraagt tot een bijzonder effect van weemoed (de zogenaamde *lamento-bas*):<sup>191</sup>

**Muziekvoorbeeld 2.2.16: BWV 4,6, m. 18-21, baspartij B.c.:**



Het couplet dat in deze variatie wordt verklankt, krijgt om verschillende redenen een muzikaal accent boven de andere. R. 1-6 worden alle tweemaal gezongen. De instrumentale begeleiding met twee violen, twee viola's en B.c. is kenmerkend voor de vroege jaren van Bach als componist.<sup>192</sup> Opmerkelijk is de maatsoort: alleen dit deel heeft een 3/4 maat. Muzikale nadruk krijgt het bijvoeglijk naamwoord “rechte” bij “Osterlamm” in m. 7-9.

Terwijl de bas in r. 3 begint te zingen, worden in de vioolpartij (in m. 24-30 en 34-38) r. 1-2 gespeeld, waarbij r. 1 wordt vertraagd op het moment dat de bas het woord “Kreuz” zingt (m. 27-29); overigens de plaats waar in de tekst het woord “Osterlamm” wordt ingezet. Dat kruis krijgt ruime aandacht. Allereerst door een octaafsprong *B-b* in de bas in m. 26, vervolgens door de harmonie van het akkoord in m. 28 (een verminderd septiemakkoord op *eis*, met een *eis* van de B.c. tegen de *e*<sup>2</sup> van viool I: een *parrhesia*) en ten slotte door de melodische vorming van een kruisvorm bij de bas en viool I (tweemaal onderling een kleine tert), waardoor eveneens optisch gezien een kruisvorm wordt uitgebeeld:

---

<sup>190</sup> Küster 1999, 136 wijst in dit verband op de mogelijke invloed van Buxtehude: “Die intensiv chromatischen Elemente können als Verarbeitung norddeutscher Eindrücke bezeichnet werden, etwa solcher, die Bach im Umgang mit Werken Dietrich Buxtehudes gesammelt haben mag.”

<sup>191</sup> Steiger & Steiger 1995, 106.

<sup>192</sup> Ibid.

**Muziekvoorbeeld 2.2.17: BWV 4,6, m. 27-28, bas:**



**Muziekvoorbeeld 2.2.18: BWV 4,6, m. 27-28, viool I:**



De naar *G* modulerende toonsoort toont het overwinningskarakter van r. 5: “Das Blut zeignet unser Tür”,<sup>193</sup> de instrumenten gaan daarin nog vijf maten door. Het langste instrumentale tussengedeelte van dit deel wordt gevormd door m. 45-51 en valt op het middelpunt ervan.<sup>194</sup> Vanaf r. 6 (m. 54) is de solopartij weer terug in *e*: de toonsoort van de begeleidende partijen (*transitus*), waarin r. 7 en 8 mede zijn blijven staan.

Driemaal verklankt de bas het woord “zeichnet”, waarvan de eerste twee keer identiek:

**Muziekvoorbeeld 2.2.19: BWV 4,6, m. 39-45, bas:**



Na genoemd instrumentaal intermezzo wordt in de c.f. nogmaals terugverwezen naar het “Blut” dat onze deur merkt; hier valt muzikaal gezien veel nadruk op. Daarop zingt de solopartij r. 6: “das hält der Glaub dem Tod für”. De tweede maal dat deze regel wordt gezongen, manifesteert zich de *saltus duriusculus*:

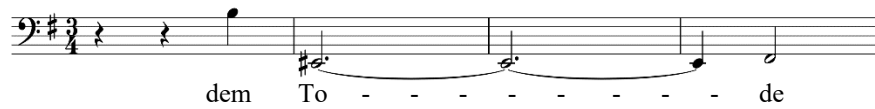
---

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Ibid. 106f.



**Muziekvoorbeeld 2.2.20: BWV 4,6, m. 64-67, bas:**



Overigens wordt het woord “hält” tweemaal zo lang gezongen (*extensio*). Er is sprake van een drie tellen durende rust in de c.f. tussen “Glaub” en “dem Tod(e)” (m. 63-64).

De duur van het woord “Würger” is extreem lang: twaalf tellen, waarvan de eerste elf op dezelfde toon:

**Muziekvoorbeeld 2.2.21: BWV 4,6, m. 71-74, tutti:**



Alle keren wordt de verklanking van “nicht” gevolgd door een rust van twee tellen (*repetitio per gradus*). Genoemde figuur draagt bij het laatst gezongen “nicht” het karakter van een *exclamatio*: doordat het woord een kwint hoger dan voorheen wordt gezongen, is er sprake van een uitroep. Aansluitend volgt een twaalfmaal klinkend “Halleluja”, waarna dit deel in *E* besluit.

*VII. Versus 6*

Deze variatie is een feestelijk duet tussen sopraan en tenor, begeleid door een *ostinato*-achtige B.c.-begeleiding. De solopartijen beginnen beurtelings met het voordragen van de coupletregels en zingen deze grotendeels alleen. De twee stemmen herhalen elkaar voortdurend en zingen op een onderling gelijklopende melodische lijn triolen in

tertsafstand.<sup>195</sup> Dit komt bij het laatste “Halleluja” (m. 39-40) eveneens voor. De tekst van het couplet wordt in een canonisch duet ten gehore gebracht. Aan het einde van elke regel (met uitzondering van r. 1 en 3) klinkt een figuratieve omspeling van triolen als *repetitio per gradus*:

**Muziekvoorbeeld 2.2.22: BWV 4,7, m. 23-24, sopraan en tenor:**



De begeleiding wordt gekenmerkt door een vreugdevolle cadans in de B.c. Hoewel in r. 7 gesproken wordt over “der Sünden Nacht”, maar dan als één die is verdwenen, is er muzikaal daarvoor geen plaats meer: het gaat over het “hohe Fest mit Herzensfreud und Wonne”. Opmerkelijk zijn de vele grote opwaartse intervallen in de begeleiding door de B.c., terwijl het aantal sprongen naar beneden aanmerkelijk kleiner is (zeven). De muziek klinkt feestelijk en majestueus. Vier neerwaartse octaafsprongen verklanken het woord “verschwunden” (m. 31 en 32) in een trapsgewijs dalende beweging in secundes:

**Muziekvoorbeeld 2.2.23: BWV 4,7, m. 31-32, baspartij B.c.:**



Het woord “verschwunden” (m. 31-34), waar in de oorspronkelijke Luthertekst volgens Jenny het woord “vergangen” stond,<sup>196</sup> wordt bijzonder langgerekt gezongen (bij de sopraan in dertien en bij de tenor in twaalf kwarten: aanmerkelijk langer dan elk ander

<sup>195</sup> Als de solo van tenor en sopraan beschouwd worden als zijnde gezongen binnen eenzelfde octaaf.

<sup>196</sup> Zie Jenny 1983, 60.

woord in de cantate) en beeldend verklankt door de met triolen gekenmerkte, dalende melodische beweging in beide partijen:

**Muziekvoorbeeld 2.2.24: BWV 4,7, m. 31-34, sopraan en tenor:**

ver - schun - - - - - den

- ver - schun - - - - - den

Na een korte pauze klinkt feestelijk het “Halleluja”, met gebruikmaking van triolen door sopraan en tenor, afgerond door een *Coda*.

*VIII. Versus 7*

Het laatste deel van de cantate is een eenvoudig vierstemmig slotkoraal met de melodie in de sopraan.<sup>197</sup> Het woord “Glaub” (r. 7) wordt verklankt door een akkoord in *D* (m. 13). Tevens worden majeureakkoorden gebruikt bij het einde van r. 1 en 3 en het begin van r. 2 en 4 (“wohl in” en “soll sein”: m. 2 en 6) en bij de verklanking van het “speisen die Seel allein” (m. 11-12). Het slot van r. 7 (in *C*) vraagt gezien het karakter om een aanvulling, een werkelijk slot.<sup>198</sup> Dat komt er, zij het na twee tellen rust: overwogen en niet gehaast, tegelijk krachtig en verlangend, stuwt de muziek naar het laatste “Halleluja”. Het eenvoudige, maar niet minder krachtige slot is een majestueus akkoord in *E*, waarmee dit laatste “Halleluja” indrukwekkend wordt verklankt.

<sup>197</sup> Frappant zijn de overeenkomsten in de harmonisatie van het gelijknamige latere orgelkoraal (BWV 625). Vgl. Küster 1999, 566.

<sup>198</sup> Petzoldt 2004/II, 678 merkt daarover op: “[...] kommt es in dem Trugschluß nach C-Dur zu einem hörbaren Akzent, der die Kraft des Glaubens hervorhebt [...]”.

### 2.3. Theologisch-muzikale exegese

In deze paragraaf zullen theologische noties van Luther, zoals deze naar voren komen in de tekst van BWV 4, naast de muziek ervan worden gelegd. Na enkele algemene opmerkingen komen de afzonderlijke cantatedelen aan de orde.

Dat Bach het opschrift *Christ ist erstanden, gebessert* als uitgangspunt voor zijn muziek heeft genomen, is aannemelijk. Bij het regelmatig (vooral in deel II) verklanken van de “Todesbanden”, uitgaande van de tekst waarbij dit woord reeds in r. 1 van het eerste couplet voorkomt, wordt vanuit de macht daarvan vooruitgezien op Christus’ opstanding. Alleen zo krijgt de notie van “das rechte Osterlamm” werkelijke waarde. Bij het gebruik van “Halleluja” heeft Bach Luther eveneens op de voet gevolgd. Naast het gegeven dat deze compositie er één is *per omnes versus* valt te denken aan Bachs levensdevies: *Soli Deo Gloria*.<sup>199</sup> De telkens vreugdevolle muziek van het “Halleluja” staat doorgaans in schril contrast tot die bij Christus’ “Todesbanden”, daarmee uiting gevend aan de spanning en discrepantie in de tekst. Het “Halleluja”, waarmee Luther de strofen beëindigt, wordt door Bach eveneens achtmaal verklankt in een uitbundige lofprijzing van en ode aan God.<sup>200</sup>

De zeven tekstfrases waarin de Persoon van Christus wordt genoemd, worden alle door Bach met nadruk verklankt, waarbij muzikaal gezien recht wordt gedaan aan de metaforen van Christus die Luther daarbij gebruikt: “das rechte Osterlamm” (deel VI), “die Sonne” (deel VII) en “die Koste” (deel VIII).

Met een uitvoerige verklanking van de strofen 1 en 5 (94 en 95 maten) sluit Bach naadloos aan bij het gegeven dat genoemde coupletten de kerninhoud en rode draad van het lied van Luther vormen. Van het door Luther gebruikte metrum en de daardoor mogelijke verbinding van “Christ” (II,1), “Todesbanden” (II,1) en “erstanden” (II,3), is door Bach dankbaar gebruikgemaakt: telkens weer wordt verklankt dat Christus vanuit de doodsbanden is opgestaan.

---

<sup>199</sup> Vgl. Wolff 2000, 582.

<sup>200</sup> Het is niet ondenkbaar dat hiermee wordt verwezen naar de opstanding. Zie Meyer 1975, 139ff.

## I. *Sinfonia*

Volgens Martin Petzoldt bestaat er geen twijfel over dat dit openingsdeel “musikalisch eine Art Intonation der ersten Liedzeile ist”.<sup>201</sup> De overwegend dalende melodische beweging in de *Sinfonia* en het gebruik van septiemakkoorden lijken inderdaad een duidelijke typering van de kracht van de dood die Christus had omkneld,<sup>202</sup> over welke “Todesbanden” wel in het bijzonder wordt gesproken in deel II. Dit gebeurt in de verleden tijd, zowel in de titel van het Lutherlied (*Christ lag in Todes Banden*) als in het uiteindelijke slot van dit deel: heel verrassend, in *E. Konrad Küster* concludeert in dit verband:

[...] die Choralbestandteile der Sinfonia sind also nicht zufällig ausgewählt. In ihrer Einbettung in eine musikalisch frei gestaltete Umgebung wird erahnbar, dass es in dem Werk nicht nur um den Choral selbst gehen wird, sondern darum, wie er sich künstlerisch fortentwickeln lässt. Und dank der instrumentalen Einstimmung kann der anschließende Versus I ohne neuerliche instrumentale Vorbereitung sofort von den Singstimmen begonnen werden.<sup>203</sup>

Klek merkt naar aanleiding van genoemde dalende chromatiek op: “Diese langsame Einleitung kann man auch als Reminiszens an die Grabessphäre deuten (*Christ lag ...*), denn mit Allegro hebt sich »Versus I« als neue (Auferstehungs-)Wirklichkeit deutlich ab.”<sup>204</sup>

Daarbij kan worden gewezen op de stijgende lijnen (*anabasis*) vanaf m. 6, als verklanking van Christus’ opstandingsleven: de inhoud van het libretto van II vanaf r. 3. Tegelijkertijd mag de *Sinfonia* als inleiding worden gezien van het in elk deel terugkerende, in de eerste strofe (deel II) in gang gezette “Halleluja”. Verhelderend is Petzoldts opmerking daarover: “[...] mit ihr greift er – wie schon Luther in seiner Dichtung – am

---

<sup>201</sup> Petzoldt 2004/II, 673.

<sup>202</sup> Wat deze dalende beweging betreft spreekt Meier 2018, 73f. over “ein Schritt abwärts” en “ein Abstieg”, waarbij de toevoeging “In diesen beiden Noten umschließt sich die Hälfte der ganzen Kantate” overtrokken is: de dalende beweging van een kleine secunde is onderdeel van de melodie en komt als zodanig vaak terug, maar “umschließt” noch bepaalt de helft van het muzikaal materiaal.

<sup>203</sup> Küster 1999, 135.

<sup>204</sup> Klek 2015/I, 262f.

Schluß jeder Strophe ausdrücklich die in der ersten Strophe sachlich entwickelte Aufforderung zum Gotteslob auf und amplifiziert sie musikalisch.”<sup>205</sup> Geconcludeerd mag worden dat Bach met de *Sinfonia*, als inleiding op vooral de eerste liederstrofe, de hoofdinhoud van de cantate heeft willen aanduiden: de begraven Christus verrees (respectievelijk II,1 en II,3). Daarmee fungeert dit eerste deel als *exordium* van BWV 4.

## II. *Versus 1*

Het gegeven dat de melodie in dit deel door de sopraan en in deel VI door de bas ten gehore wordt gebracht, weerspiegelt de inhoud van deze twee coupletten: respectievelijk de opgestane en de lijdende Christus. De onderlinge verhouding en volgorde daarbij is chronologisch gezien veelzeggend: tekstueel en muzikaal gaat het over Christus die “lag in Todesbanden” en zo wordt vanuit de opstanding teruggeblikt op het lijden van Hem Die over de dood heeft getriomfeerd. De muziek verklankt deze tegenstelling: de cadans in de B.c. vormt een omschrijving van de diepte van de “Todesbanden”, aangezien deze in alle gevallen in een dalende sprong eindigt. Christus’ vreugdevolle verrijzenis, waarbij de sopraanpartij de transparantie en reinheid daarvan aanduidt, ontstijgt zodoende temeer de sombere diepte van het lijden. De acht tellen lange verklanking van het eerste woord “Christ” door de sopraan wijst in dezelfde richting. Alle nadruk valt op Hem Die uit de dood is opgestaan tot het leven. Overweldigend vraagt daarna de muziek de aandacht voor de Levensvorst op het moment dat achtereenvolgens alt, tenor en bas met “Christ” inzetten als uitroep van herkenning. R. 7-8 worden in kwarten gezongen: het “Halleluja” vraagt om een snelle, levendige uitvoering om de vreugde tot uiting te brengen.

Luthers strofe bevat in r. 1-2 een kruisstelling, waarbij sprake is van een dubbele tegenstelling: Christus’ dood tegenover het leven voor de gelovigen en Diens opstanding tegenover Zijn sterven. Hoewel de muziek daar geen letterlijke kruisvorm bevat, wordt de tegenstelling tussen dood en verrijzenis wel duidelijk gecreëerd door de verhouding tussen respectievelijk de cadans in de B.c. en de verheven wijze waarop daarbovenuit de melodie en tekst klinken. Het telkens lager getoonzette “lag” is eveneens een verklanking van dit

---

<sup>205</sup> Petzoldt 2004/II, 673.

contrast: vanuit de verrezen Christus wordt omlaag gekeken en teruggeblikt naar de “Todesbanden” waarin Hij Zich bevond.

De veelvuldig gebruikte *circulatio* bij het meermalen gezongen “Todesbanden” en “gegeben” schildert in klank de om Christus gewikkelde doodsdoeken. De *figura suspirans* bij viool I en II draagt bij tot het overbrengen van het beklemmende van de “Todesbanden” en de diepte van het “gegeben”. De *passus duriusculus* bij “für unsre Sünd” en de *saltus duriusculus* bij “Sünd” en “gegeben” geven uitdrukking aan het wrange en smartelijke van Christus’ lijden. Lijden en heerlijkheid worden in schril contrast tegenover elkaar gesteld, wat wordt onderstreept door het gebruik van de *repetitio per gradus* bij het veelvuldig gezongen “wieder erstanden”: de opstanding straalt majesteitelijk boven lijden en dood.

De twaalf maten tellende verklanking van r. 4 benadrukt dat de verbintenis tussen hemel (“Christ”) en aarde (“uns”) alleen maar geluk (“Leben”) brengt. De *exclamatio* van het E-akkoord met de daaropvolgende *pausa* laten een dubbele relatie zien: “Leben” tegenover de “Todesbanden” en een “Leben” vanuit de “Todesbanden”. Daarin worden r. 2 en r. 4 aan elkaar verbonden: doordat Christus Zich voor de zonden van de gelovigen heeft gegeven, bracht Hij hun het leven. De vreugde van de volgende vier regels (“fröhlich sein”, “Gott loben”, “dankbar sein”, “singen”) en het verhevene ervan (“Halleluja, Halleluja”) worden hier ingeluid.

Het woord “fröhlich”, in het zevenmaal gezongen “Des wir sollen fröhlich sein”, benadrukt de blijdschap vanwege de verlossing. Met het veelvuldig in een stuwende beweging klinkende “Gott loben” wordt benadrukt dat de lof aan God het gehele hart opeist en voortdurend om meer vraagt.

De *repetitio* bij het “Halleluja” onderstreept de noodzaak voor alle gelovigen om altijd God te loven; cumulatie van aantal en tijd vullen elkaar aan in een herhaaldelijke oproep daartoe. Daarbij benadrukt het gebruik van de *interrogatio* in de instrumentale begeleiding dat de gelovigen blijvend aan deze lof van God moeten worden herinnerd. Het harmonieuze karakter van de muziek bij de verschillende partijen benadrukt de onderlinge verbondenheid van de gelovigen in het loven van God, alsmede hun blijdschap daarbij: Christus’ opstanding uit de dood verdient een gezamenlijk en vreugdevol “Halleluja”.

### III. *Versus 2*

In de muziek van dit cantatedeel sluit Bach naadloos aan bij Luthers sombere tekst, onder andere gebaseerd op Rm 5:12. Met klagende, melancholische klanken wordt de kracht en invloed van de dood, als loon op de zonde, duidelijk gemaakt.<sup>206</sup> Luthers kruisstelling in de tekst van r. 1-4 zal daartoe hebben bijgedragen. De *repetitio* bij “den Tod” en “das macht” laat zien dat Bach Luthers tekst heeft gerespecteerd: “den Tod”, die “niemand zwingen konnt” en “unser Sünd” zijn onuitwisbare werkelijkheden, waarbij het laatste als veroorzaker van de “Tod” en Christus’ “Todesbanden” moet worden aangemerkt. De vele octaafsprongen in de B.c.-partij daarbij doen de onderdrukkende macht gevoelen van “Tod” en “Sünd”, die de mens gevangen hielden in hun rijk.

De onzekerheid in de muziek van r. 3 verklankt de vertwijfeling, de verslagenheid in het hart van de gelovige: de macht van “den Tod” werd veroorzaakt door “unser Sünd”. Gelijktijdig zingen sopraan en alt deze laatste twee woorden aan het einde van r. 3, de oorzaak van het kwade daarmee muzikaal boven alle twijfel verheffend.

De snelle overgang van r. 7 naar r. 8 maakt duidelijk dat de opstanding van Christus wordt gezien vanuit het door “Todesbanden” gevangen zijn: zelfs het “Halleluja” schijnt nog onder druk van “Tod” en “Sünd” te worden verklankt. Tevens blijkt daardoor dat de “Todesbanden” al na korte tijd – in minder dan drie dagen – zijn verdwenen. Het achtmaal gezongen “Halleluja” illustreert Christus’ overwinning over dood en graf.

### IV. *Versus 3*

In de derde strofe worden door Luther twee theologische lijnen uitgezet. De eerste heeft betrekking op de beschrijving van het werk en de Persoon van “Jesus Christ, Gottes Sohn”, Die kwam om “den Tod” weg te nemen en de “Todesbanden” te verbreken. Daarmee vormt dit couplet een tegenstelling met, maar niet minder een antwoord op het voorgaande. Bach sluit daarbij aan als hij dit deel op vreugdevolle wijze inzet door een instrumentale verklanking van Christus’ menswording, in de vioolpartijen veelvuldig gebruikmakend van de dalende *tirata* (Christus’ neerdaling “an unsrer Statt”) en opwaartse octaafsprongen

---

<sup>206</sup> Grasmück 1990, 116. Kleks opmerking in dit opzicht dat het totale aantal genoteerde noten van 666 zou wijzen op de macht van het beest (als typering van de antichrist) in Op 13:18 is uiterst vergezocht (Klek 2015/I, 264).



(omhoog wijzend naar “Jesus Christus, Gottes Sohn”). De lengte van de inleiding, de levendige intervallen bij de zestienden van viool I en II, de als een lopen, een gang te bestempelen cadans in de B.c. (*repetitio*), de in het “Halleluja” gebruikte zestienden en de instrumentale *Coda*, als een identieke herhaling van de inleiding, dragen alle bij tot het beleven van deze bevrijdende blijdschap.

Als tweede theologische lijn in Luthers tekst is er die van het vluchtige van de dood: slechts de “Gestalt” ervan blijft over, de “Stachel” is eruit weggenomen. Bij de verklanking daarvan geeft een *catabasis* in zestienden (m. 24-26) de muziek een karakter van vluchtigheid. Even staat niet meer het nadrukkelijke van Christus’ komst centraal, maar het veel meer vluchtige van het ‘lichaam’ van de dood, dat plaats moet maken voor Hem Wiens levenskracht de “Tods Gestalt” ver overtreft. Bij het allesbeheersende en bedreigende van deze “Tods Gestalt” sluit de muziek na “Gewalt” (m. 24-25) aan: nadrukkelijke herhaling van noten in de vioolpartijen, een dalende *superjectio* in de baspartij van de B.c. – het unieke feit van de neerdaling van “Jesus Christus, Gottes Sohn” krijgt daardoor nog meer nadruk – en de driemaal optredende kruisvorm in de muziek bij de “Tods Gestalt” (m. 27-28). De dalende zestienden in de baspartij van de B.c. kunnen, naast het aanduiden van Christus’ komst op aarde,<sup>207</sup> worden gezien als wijzend op de verdwijning van de dood. Van het “Gewalt” van de dood blijft uiteindelijk niets over dan de uiterlijke vorm, de “Tods Gestalt”.

De tel rust voor alle partijen na “da bleibet nichts” (m. 26) articuleert de rust die overblijft voor alle gelovigen en zet aan tot bezinning en verwondering omdat door Christus’ komst “an unsrer Statt” niets anders dan “Tods Gestalt” overblijft. Luthers interpretatie van het opstandingshoofdstuk 1 Ko 15 is daarmee door Bach recht gedaan.

De twee uitzonderingen in de melodieuze vioolpartij, die de van de hemel afdalende vreugde in mensenharten verklanken, wijzen achtereenvolgens op het harde, het angstaanjagende van het “Gewalt” van de over zichzelf heen grijpende, allesverslindende dood (m. 24) en het lugubere, afschrikwekkende van de “Tods Gestalt” (m. 27). Het daar anderhalve tel zwijgen door de begeleidende partijen kan de stille werkelijkheid van de dood aanduiden. De rustiger instrumentale begeleiding (*Adagio*) sluit aan bij het gegeven

---

<sup>207</sup> Dürr 2005, 306 benoemt dit als een “Vorstellung des Zu-Boden-Tretens”.

dat het “Recht” en het “Gewalt” van de dood weg zijn en er niets overblijft dan de buitenkant, de “Gestalt” ervan. De opgewekte zestienden bij het vijfvoudig “Halleluja” in de tenorpartij verbreiden de lof aan God, waarbij de wervelende, opstijgende klanken zich verbinden aan de opgestane ‘Jesus Christus, Gottes Sohn’.

#### V. *Versus 4*

In het libretto van dit deel wordt het woord “Tod” als in één adem genoemd met het daaraan tegengestelde “Leben”, wat de geweldige strijd tekent tussen twee fenomenen die elkaar voortdurend willen overtreffen. Het wat somber karakter van de door de alt gezongen melodie correspondeert met deze strijd. Met de fugatische inzetten van r. 1, 3 en 5 wordt een nieuw begin uitgebeeld; alle keren gaat het in de tekst om nieuwe zaken: oorlog (r. 1-2), overwinning (r. 3-4) en profetie (r. 5-6). Verder doen deze inzetten denken aan het elkaar najagen (*fugare* betekent: vluchten) door de elkaar bestrijdende partijen “Tod” en “Leben”.

De verklanking van het veelvuldig met gebruikmaking van de *circulatio* gezongen “verschlungen” brengt de om Christus gewonden “Todesbanden” in herinnering, maar dan nu vanuit een omgekeerde beweging: het “Leben” omstrengelt en overwint de “Tod” door deze te verslinden. Zo is het woord “verschlungen” een scharnierpunt tussen de beide helften van het couplet, waardoor de onderlinge verhouding tussen “Tod” en “Leben” wordt omgekeerd.

R. 5 wordt ingeluid door de bas, wat muzikaal aansluit bij de inhoud: de profetie als de aloude, betrouwbare boodschap die dient als grondslag van het overwinnen van het “Leben” over de “Tod”. Het rustige notenbeeld van r. 5-6 draagt bij tot het benadrukken van de stabiliteit van de profetie en de zekerheid van het vervuld worden ervan.

De afronding van r. 7 verwijst, in de verklanking van de “Spot” die aan het “Halleluja” voorafgaat, opnieuw naar het thema van de cantate: vanuit de “Todesbanden” wordt de opstanding van Christus verklaard en verklankt. Grote nadruk valt op lofprijzing door het veelvuldige “Halleluja”.

## VI. *Versus* 5

Hier spreekt Luther over Christus als “das recht Osterlamm”, daarmee de band tussen het OT en NT uitdrukkelijk: Christus is de vervulling van beloften en de verpersoonlijking van metaforen (zoals die van het Paaslam). Alle nadruk valt op “das recht Osterlamm” Dat, in de plaats van de gelovigen, de dood inging en voor hen het leven heeft verdiend. Het weemoedig effect van de *lamento-bas* en de *passus duriusculus* in de B.c. geven uiting aan het beeld van het “in heißer Lieb gebraten” “Osterlamm”.

Het tweemaal voordragen van r. 1-6, de vrij forse instrumentale begeleiding en de 3/4 maat (alleen in dit deel optredend) lijken het belang van Christus als het volmaakte Paaslam, verhoogd aan het kruis, te benadrukken. De verbinding met het volgende couplet is duidelijk: “das Leben” “hat den Tod verschlungen” (deel V) door “das recht Osterlamm” Dat “hoch an des Kreuzes Stamm” Zijn leven aflegde (deel VI). De opwaartse octaafsprong op het woord “rechte” lijkt te benadrukken dat Christus het goede, het enige, het volmaakte “Osterlamm” is.

Naast het gekruisigde Lam ontvangt het kruis in de verklanking alle nadruk; beide worden zelfs aan elkaar verbonden op het moment dat de bas over het “Kreuz” zingt (m. 27) en de begeleidende vioolpartij het met “Osterlamm” corresponderende gedeelte uit r. 2 speelt. De vertraging en de opwaartse octaafsprong die hier bij de bas optreden, dwingen de luisteraar respectievelijk een ogenblik te blijven stilstaan bij het kruis en daarnaar op te zien.<sup>208</sup> De tweemaal optredende kruisvorm beeldt visueel en muzikaal het smartelijke van Christus’ kruisdood uit.<sup>209</sup> De vergelijking kan worden gemaakt met onder meer de koraalvoorspelen voor orgel *Christ ist erstanden* BWV 627, vers 2 en *Christ lag in Todesbanden* BWV 718, waar dezelfde figuur in beide composities tientallen malen optreedt.

Met de verklanking van het woord “zeichnet” – de eerste tweemaal identiek met een stijgende verticale beweging, de derde keer op horizontale wijze – wil Bach gestalte geven aan de opdracht uit Ex 12 dat het bloed van het lam moest worden gestreken op de twee zijposten en de bovendorpel van de deur. Het “Blut” van het “Osterlamm”, mits aangebracht aan het hart (“unser Tür”) – voor de gelovigen als merk en zegel (“zeichnet”)

---

<sup>208</sup> Clement 1995, 106.

<sup>209</sup> Ibid., 106. Zie daarbij Clement 1999, 109.

van het Christus toe te behoren – is heilzaam, geeft kracht om “Todesbanden” te verbreken en stelt in staat zonde te overwinnen. De instrumentale muziek loopt nog vijf maten in *G* door, hetgeen deze overwinning lijkt te onderstrepen.

Het door de bas nogmaals ten gehore brengen van r. 5 maakt het grote belang van Christus’ offer duidelijk. De onmisbare en onmiskerbare kracht ervan wordt verklankt doordat direct daarop, als in één adem, de tekst wordt gezongen van r. 6, waarin wordt gezegd dat Christus’ bloed voor de gelovige de dood tegenhoudt. Het woord “Tod” wordt langgerekt en met gebruikmaking van een *saltus duriusculus* gezongen, wijzend op respectievelijk het definitieve van de dood en het wrede karakter ervan. Het langer gezongen “halt” en de lange rust daarna maken het wachten van de dood voor de deur wel heel beeldend: als Christus’ bloed is gestreken aan het hart, houdt dat de dood altijd tegen.

De slingerende beweging in de begeleiding van de viool- en altvioolpartijen bij het woord “Würger” maakt duidelijk dat de “Würger” in verband moet worden gebracht met de “Todesbanden”. De extreme duur van het verklanken ervan drukt uit dat de kracht en duur van de dood als “Würger” niet mogen worden onderschat.<sup>210</sup> Het zingen van het woord “nicht” – de laatste keer een kwint hoger – met gebruikmaking van de *repetitio per gradus*, die daarbij het karakter van een *exclamatio* draagt, wijst erop dat deze “Würger” eens geen kracht meer zal doen.

## VII. *Versus 6*

De vreugdevolle inhoud van *versus 6*, over de relatie tussen Christus en de gelovigen,<sup>211</sup> weerklinkt in het feestelijk karakter van dit duet tussen sopraan en tenor. Volgens Klek draagt de maatsoort daartoe aanmerkelijk bij:

Jetzt singen Sopran und Tenor in sich gegenseitig überbietender Imitation vom österlichen *Feiern* und lösen sich von der Melodie in schwungvolle Triolenbewegung, welche den

---

<sup>210</sup> Vgl. de wijze waarop het woord “erwürget” in Bachs koraalpartita voor orgel *O Jesu, du edle Gabe* BWV 768 bijzondere aandacht krijgt. Zie Clement 1989, 128.

<sup>211</sup> “Herzensfreud und Wonne” door Christus, Die als de “Sonne” met Zijn “Gnaden Glanz” “erleucht unsre Herzen”.

Vierertakt zur festlichen »Perfektion« des 12/8-Takts steigert. Die Analogie zur Gigue am Ende einer Suite drängt sich auf.<sup>212</sup>

Het “vergangen” (Luthers oorspronkelijke tekst) of “verschwunden” zijn (de cantatetekst) van “der Sünden Nacht” wordt in tekst en muziek benadrukt.<sup>213</sup> De strofe wijst daarmee tekstueel en muzikaal op het uiteindelijke doel van de komst van “das recht Osterlamm”. De *repetitio per gradus* benadrukt het feestelijk eindresultaat van de strijd tussen “Leben” en “Tod”.<sup>214</sup> Dit wordt onderstreept door het feit dat de stijgende intervallen hoger in aantal zijn dan de dalende: het “Leben” zal de “Tod” uiteindelijk overtreffen. De langgerekte verklanking van “verschwunden”, als vervanging van het oorspronkelijke “vergangen”,<sup>215</sup> laat als in een terugblik het hevige karakter van die strijd zien,<sup>216</sup> terwijl de neergaande beweging het ten onder gaan van de “Tod” aanwijst.

De twee solopartijen zingen de coupletregels enerzijds alleen; anderzijds duidt de voortdurende herhaling met een telkens terugkomend interval verbondenheid aan. Het gegeven dat iedere gelovige persoonlijk deelt in de maaltijd van vreugde vormt zodanig, volledig in de lijn van de tekst, de muzikale schakel naar het laatste couplet. De feestelijke wijze van verklanking van het “Halleluja” stuwt het geheel nog meer naar het laatste deel: alles in “dies hoch Fest” wijst naar Christus, Die de gelovige ziel wil voeden.

### *VIII. Versus 7*

Het slotkoraal, gezongen door alle stemmen en voorzien van een brede instrumentale begeleiding, geeft uitdrukking aan de collectiviteit van de feestmaaltijd.<sup>217</sup> De afsluiting in

---

<sup>212</sup> Klek 2015/I, 265f.

<sup>213</sup> Vgl. Jenny 1983, 60f.

<sup>214</sup> Deze retorische figuur wordt toegepast bij het verklanken van de woorden: “Wonne” (r. 2), “Sonne” (r. 4), “Gnaden” (r. 5), “Herzen” (r. 6), “verschwunden” (r. 7) en “Halleluja” (r. 8); alle woorden die het positieve einde van deze strijd aanduiden.

<sup>215</sup> Het woord “verschwunden” beeldt nog meer dan het woord “vergangen” genoemde strijd uit: niet zonder reden is het laatste woord door het eerste vervangen.

<sup>216</sup> Bach wijst met het nogmaals uitbeelden van deze strijd - de laatste maal in de cantate - nog een keer terug naar de “Todesbanden” vanwaaruit Christus “erstanden” is.

<sup>217</sup> De opmerking van Klek 2015/I, 266: “Der Abschluss mit einem erhabenen Choralsatz zu den theologisch tiefgründig summierenden Worten der siebten Strophe ist im Ausdruck

majeur benadrukt het positieve van “dies hoch Fest” en duiden de kracht van het geloof aan, dat vanuit Christus voeding ontvangt en “keins anders leben” wil. Tegelijkertijd loopt daardoor muzikaal gezien de maaltijd uit op de eer van God. De naar het “Halleluja” stuwende muziek verklankt nog eenmaal de feestvreugde van de gelovigen. Tegelijkertijd is de componist daarmee muzikaal terug bij het begin van de tekst van het eerste couplet: “Christ” in Zijn opstanding als het hoogtepunt, opgestaan vanuit het dieptepunt van de “Todesbanden”.

#### 2.4. Conclusie

Veelvuldig blijkt uit de muziek van BWV 4 dat Bach in de lutherse traditie stond en het theologisch gedachtegoed daarvan heeft willen verklanken.

De hoofdlijn die het libretto doortrekt, namelijk opstanding vanuit doodsbanden – in feite een terugblik vanuit het leven naar de dood – wordt vele malen onderstreept door sombere klanken en retorische figuren. Dat begint in de *Sinfonia* als samenvatting van *Versus 1* en *exordium* van de cantate: de begraven Christus verrees. De muziek doet recht aan de verleden tijd van het tweede woord van de cantatetitel: “lag” (*Christ lag in Todes Banden*), waardoor de kracht van de doodsbanden wordt benadrukt. Het tientallen malen gezongen “Halleluja”, waarmee elk cantatedeel eindigt, sluit in de overwegend vrolijke verklanking ervan naadloos aan bij Bachs latere levensdevies: *Soli Deo Gloria*. In *Versus 2* krijgt daarbij het opstandingsgetal acht waarde. De lutherse kerngedachte dat Christus hemel en aarde (door Zijn menswording) aan elkaar heeft verbonden, krijgt eveneens gestalte in de muzikale onderstreping van hetgeen daarover in *Versus 1* wordt gezegd. In relatie daarmee wordt in *Versus 4* muzikaal duidelijk gemaakt dat de strijd tussen dood en leven door het Leven wordt overwonnen.

Een ander hoofdelement van Luthers gedachtegoed is het kruis van Christus. Duidelijk wordt uit de muziek van *Versus 5*, welke strofe tevens tekstueel boven de andere delen uitstijgt, dat Bach het kruis verheft als fundament van het geloof, getuige onder

---

vergleichsweise neutral und fungiert so als Schlusspunkt.” kan worden genuanceerd door te stellen dat een “neutral” slot als dit het uitdrukken van collectiviteit niet uitsluit.

andere de visuele kruisvorm die daar twee keer, en daarnaast in *Versus 3* driemaal, wordt gebruikt. “Das recht Osterlamm” ontvangt in *Versus 5*, met muzikale gebruikmaking van het volmaaktheidsgetal zeven, veel nadruk. De verklanking van Christus’ vergoten bloed, dat als onderscheidend teken aan de deur van het levenshuis van de gelovigen wordt aangebracht, onderstreept de waarde van het lijdende “Osterlamm”.

Treffend is dat op kernpunten van het libretto vaak meerdere retorische figuren tegelijk worden gebruikt. Dat is onder andere het geval bij de verklanking in *Versus 1* van het woord “Todesbanden”, waar tegelijkertijd sprake is van vijf verschillende muzikaal-retorische figuren. Met name de *circulatio* wordt vele malen gebruikt, niet alleen om de om Christus heen gewikkelde doodsbanden te verklanken, maar ook om de vreugde van de gelovigen, vanwege Zijn opstanding, te duiden.

Bij de tekstuele dubbele kruisstelling in r. 1-2 van *Versus 1* creëert Bach een dubbele tegenstelling in de muziek: een rustige, verheven sopraanpartij versus een onrustige cadans in de B.c., alsmede een groot verschil tussen de vocale melodiëlijn en de muziëlijn van de B.c. De twee tekstuele hoofdthema’s van *Versus 3*, Christus’ komst naar de aarde en het overwinnen van dood en zonde, worden muzikaal verklankt door de retorische figuur van een (dalende) *tirata* (Zijn komst) en opwaartse octaafsprongen (de verlossing van de gelovigen). Daarbij wordt de vluchtigheid van de dood onderstreept door een *catabasis* in zestienden. Bij de verklanking van “Würger” in *Versus 5* brengt de muziek deze, door middel van langdurig klinkende onrustige zestienden, in verband met de doodsbanden van Christus. De muziek in *Versus 6* sluit aan op het individuele en collectieve van de feestvreugde, door middel van individualiteit en collectiviteit van stemmen. Bij de feestelijke, hemelse maaltijd van de gelovigen in *Versus 7* onderstrepen gezamenlijkheid van stemmen en een afsluitend majeurakkoord respectievelijk de collectiviteit en de feestvreugde ervan.

De lutheraan Bach geeft in de muziek van BWV 4, als interpretatie van het bijbehorende libretto, duidelijk aan hoezeer hij zich grondde op het Woord van God en zijn kerkelijke, geestelijke traditie.



Afbeelding 7. Titelblad van een Bijbel in de vertaling van Luther (1545). Deze Merian-Bibel was Bachs bezit, getuige zijn handtekening rechts onderaan. Eigendom van Bach-Museum Leipzig. Foto: Gert Jan Baan.



## HOOFDSTUK 3

### *DER HIMMEL LACHT! DIE ERDE JUBILIERET* BWV 31

De afzonderlijke cantatedelen van *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* BWV 31 zullen in dit hoofdstuk worden besproken naar achtereenvolgens hun libretto en verklanking. In een theologisch-muzikale exegese worden vervolgens deze beide aspecten met elkaar in verband gebracht.

#### 3.1. Cantatetekst en theologische context

Bach gebruikt in deze cantate, gecomponeerd voor de Eerste Paasdag van 1715, een tekst van Salomon Franck (1659-1725). Het eerste deel van de cantate is een *Sonata*: een instrumentale inleiding. De tekst van de acht volgende delen wordt weergegeven naar Francks *Evangelisches Andachts-Opffer*:<sup>218</sup>

#### II. CORO

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert,  
Und was sie trägt in ihrem Schooß!  
Der Schöpffer lebt! der Höchste triumphieret,  
Und ist von Todes=Banden loß.  
Der sich das Grab zur Ruh' erlesen,  
Der Heiligste kan nicht verwesen!

---

<sup>218</sup> Ook interpunctie en hoofdlettergebruik van Franck zijn overgenomen (zie SF EAO, 75ff.). “JEsu(s)” en “CHrist(us)” worden bij Franck alleen in het slotkoraal (deel IX) met kapitalen weergegeven. Dit geldt tevens voor de naam “GOtt(es Sohn)”. Deze tekst (vgl. SF EAO, 75ff.) komt op enkele details na overeen met die van Dürr 2005, 307f. en BH/II, 370f. Voor “bespritzt” in deel III noteert Alfred Dürr “besprüzt”. Andere verschillen betreffen gebruik van het uitroepteken, het gebruik van de komma aan het einde van een tekstregel en het gebruik van naamvallen bij Emans: “der Hölle Schlüssel” (i.p.v. “der Höllen Schlüssel”, deel III); “von des Todes Werken” (i.p.v. “von den Toden Werken”, deel V), “dein Heiland in der Welt” (i.p.v. “dein Heiland in dir lebt”, deel V).

### III. RECITATIVO

Erwünschter Tag! sey, Seele, wieder froh!

Das A und O,

Der Erst' und auch der Letzte,

Den unsre schwere Schuld

In Todes=Kerker setzte,

Ist nun gerissen aus der Noth!

Der HERR war todt,

Und sieh', er lebet wieder!

Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder!

Der HERR hat in der Hand

Des Todes und der Höllen Schlüssel!

Der sein Gewand

Blutroth besprützt in seinem bitterm Leiden,<sup>219</sup>

Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

### IV. ARIA

Fürst des Lebens! starker Streiter,

Hochgelobter GOTTes=Sohn

Hebet dich des Kreuzes Leiter

Auff den höchsten Ehren=Thron?

Wird, was dich zuvor gebunden,

Nun dein Schmuck und Edelstein?

Müssen deine Purpur=Wunden

Deiner Klarheit Strahlen sein?

### V. RECITATIVO

So stehe dann, du GOTT=ergebne Seele

Mit CHristo geistlich auff!

Tritt an den neuen Lebens=Lauff!

---

<sup>219</sup> Zonder uitzondering wordt in de teksten van de door mij bestudeerde uitvoeringen (die onder leiding van John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt & Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Masaaki Suzuki) en partituren (NBA; SBA 2005) het woord "besprützt" gebruikt.

Auff! von den Todten Wercken!  
Laß, daß dein Heyland in dir lebt,  
An deinem Leben mercken!  
Der Weinstock, der itzt blüht,  
Trägt keine todte Reben!  
Der Lebens=Baum läst seine Zweige leben!  
Ein Christe flieht  
Ganz eilend von dem Grabe!  
Er läßt den Stein,  
Er läßt das Tuch der Sünden  
Dahinden,  
Und will mit CHristo lebend seyn!

#### VI. ARIA

Adam muß in uns verwesen,  
Soll der neue Mensch genesen,  
Der nach GOTT geschaffen ist!  
Du must geistlich aufferstehen,  
Und aus Sünden=Gräbern gehen,  
Wenn du CHristi Gliedmaß bist.

#### VII. RECITATIVO

Weil dann das Haupt sein Glied  
Natürlich nach sich zieht;  
So kan mich nichts von JESu scheiden,  
Muß ich mit CHristo leyden,  
So werd ich auch nach dieser Zeit  
Mit CHristo wieder aufferstehen,  
Zur Ehr' und Herrlichkeit,  
Und GOTT in meinem Fleische sehen!

#### VIII. ARIA

Letzte Stunde brich herein  
Mir die Augen zu zu drücken!

Laß mich JESU Freudenschein,  
Und sein helles Licht erblicken!  
Laß mich Engeln ähnlich seyn!  
Letzte Stunde brich herein!

#### IX. CHORAL

So fahr' ich hin zu JESu CHrist  
Mein Arm tu ich ausstrecken,  
So schlaf' ich ein und ruhe fein,  
Kein Mensch kan mich auffwecken  
Denn JESus CHristus, GOttes=Sohn,  
Der wird die Himmels=Tür aufftun,  
Mich führn zum ew'gen Leben.<sup>220</sup>

#### 3.1.1. Tekst en achtergrond

Franck was tijdens Bachs verblijf te Weimar dichter en secretaris van het 'Oberkonsistorial' aan het hof van hertog Wilhelm Ernst. Zijn functies als beheerder van het muntenkabinet en de grote hofbibliotheek onderstreepten zijn belangrijke positie aldaar.<sup>221</sup> Deze dichter van faam, juridisch en theologisch geschoold,<sup>222</sup> was voor Bachs cantates uit Weimar de belangrijkste auteur van libretti.<sup>223</sup> Zijn theologisch gedachtegoed en hoog-literaire poëzie,<sup>224</sup> tot uitdrukking komend in twee complete jaargangen cantateteksten voor de jaren 1715 en 1717, bleken voor Bach bijzonder geschikt om te verklanken.<sup>225</sup> In 1715 verscheen Francks *Evangelisches Andachts-Opffer*, een jaarcyclus van cantates bestaande

---

<sup>220</sup> Bij het slotkoraal vermeldt Franck, zoals bij alle cantates in de bundel, alleen de eerste regel. De tekst daarvan is naar analogie van Francks wijze van spelling en interpunctie vermeld.

<sup>221</sup> BH/7, 558; Wolff 2000, 140.

<sup>222</sup> BH/I, 456; Dürr 2005, 30; Walter 1998, 350f.

<sup>223</sup> Wolff 2000, 184f.

<sup>224</sup> Besch 1949, 179; NG/VI, 789. Vgl. Koch 1868/V, 421: "Er gehört zu den besten und fruchtbarsten Dichtern dieser Zeit"; Wolff 1995/I, 115.

<sup>225</sup> BH/7, 558; Koch 1868/V, 421ff.; Wolff 2000, 177, 186.

uit recitatieven, aria's en koralen, waaruit het libretto van BWV 31 als vijfde uit een tiental nog bewaarde cantates uit 1715 afkomstig is.<sup>226</sup>

Uitgaande van het feit dat Bach overeenkomstig zijn contract als concertmeester in Weimar één cantate per maand ('monatlich') heeft geschreven,<sup>227</sup> kan worden aangenomen dat het aantal tussen maart 1714 en december 1717 rond de vijftig moet hebben bedragen.<sup>228</sup> Van de ruim twintig bewaard gebleven cantates uit deze periode zijn er met zekerheid veertien, vermoedelijk zelfs zeventien teksten van Franck afkomstig,<sup>229</sup> waardoor deze als representatief tekstdichter van het hof te Weimar moet worden beschouwd.<sup>230</sup> In Leipzig greep Bach nog op zijn dichtkunst terug.<sup>231</sup> Het uitzonderlijke gehalte van zijn geestelijke, door Erdmann Neumeister beïnvloede dichtkunst moet Bach hebben bekoord.<sup>232</sup> Alfred Dürr vermoedt dat Franck, met wie Bach heeft samengewerkt, als "das begabteste und originellste Dichtertalent" kan worden beschouwd.<sup>233</sup> Zelfs de *Matthäus-* en *Johannes-Passion* dragen zijn sporen.<sup>234</sup> Daarbij stonden Francks leven en sterven in lijn van dezelfde lutherse traditie als die van Bach.<sup>235</sup> Beide waren in overeenstemming met de inhoud van zijn literaire werk:

---

<sup>226</sup> Te weten, in volgorde van uitvoering: BWV 132, 152, 155, 80a, 31, 165, 185, 161, 162, 163 (ibid., 182).

<sup>227</sup> 'Monatlich' wordt in de Bach-Forschung in het algemeen opgevat als een periode van vier weken (vgl. Hofmann 1993, 12). Zie verder Dürr 2005, 102; Wolff 2000, 183, 301.

<sup>228</sup> Volgens Wolff 2000, 185 kan echter het feit dat er vanuit 1717 geen enkele cantate is overgeleverd, worden verklaard door het gegeven dat Bach in zijn laatste jaar in Weimar waarschijnlijk volledig heeft afgezien van het vervaardigen daarvan.

<sup>229</sup> Vgl. BH/I, 119ff.; Dürr 1977, 83f.; Wolff 2000, 182. BH/I, 122 noemt twintig teksten van Franck die door Bach zouden zijn gebruikt.

<sup>230</sup> Dürr 2005, 30.

<sup>231</sup> In deze periode werden tenminste nog vier cantates met libretti van Franck voor het eerst ten gehore gebracht, te weten, in volgorde van uitvoering: BWV 168, 164, 72, 80. De libretti van BWV 67 en 73 (beide uitgevoerd in Leipzig) kunnen eveneens worden toegeschreven aan Franck (Dürr 1988, 171ff., 176), terwijl ook diens auteurschap van de tekst van BWV 113 niet hoeft uitgesloten te worden (Dürr 1988, 133).

<sup>232</sup> Schweitzer 2005, 598; Spitta 1873/1880/I, 524.

<sup>233</sup> Dürr 2005, 31.

<sup>234</sup> Dürr 1988, 11; Wolff 2000, 319f.

<sup>235</sup> BH/I, 482; Spitta 1873/1880/I, 522.

Nicht bloß nach dem Willen seines Herzogs, der von allen seinen Dienern verlangte, daß sie wie er regelmäßig zur Kirche giengen und selbst täglich die Betstunden besuchen, übte er fleißigen Gottesdienst, es war ihm dieß von jeher Herzenssache, und je länger je mehr wurde sein gottgläubiges Gemüth in der Kreuzschule vollbereitet, gekräftiget und gegründet zum ewigen Leben. [...] Sein Leichenbegängniß, bei dem über den von ihm selbst erwählten Text Luc. 10, 20. gepredigt wurde, fand am 14. Juli statt.<sup>236</sup>

Franck duidde zijn eigen dichtwerk als een “Gabe Gottes”, terwijl de *Ober-hofprediger* en *Consistorialrath* van het hof te Weimar, Johann Kless, in een inleiding op Francks dichtwerk uit 1711 concludeerde dat hij “zu Gottes Ehren die meisten Verse schreibe”.<sup>237</sup> Evenals Bach zag hij zijn leven en werk verbonden aan de dienst van God: “[...] nach des Gebers Willen und zu Seiner Ehre durch fromme Lieder für den Dienst der Kirche, zur Erbauung der Gemeinde des Herrn, zur Tröstung der bekümmerten Seelen und zur Freude der Glückseligen zu verwenden.”<sup>238</sup>

Franck wordt aangemerkt als vertegenwoordiger van de orthodoxe richting binnen het lutherse protestantisme.<sup>239</sup> Zijn dichtkunst in de tekst van BWV 31 lijkt in hetzelfde spoor te gaan. In de cantatetekst valt het persoonlijke element op: regelmatig spreekt de tekst rechtstreeks tot de gelovige, dan wel spreekt de gelovige daarin zichzelf aan. De troost en ervaring komen overeen met wat Luther ruim 170 jaar eerder in een preek noteerde: “Ach mein lieber Herr Christe, weck in mir auch die krafft deiner Aufferstehung, ler mich recht singen: ‘Christ ist erstanden’ [...] Das Christus für mich gestorben, das die sund sol in mir tod sein und gerechtigkeit wider in mir lebe.”<sup>240</sup>

De verbinding in Francks teksten tussen het lutheranisme en de persoonlijke doorleving daarvan draagt het karakter van de prediking van de door Bach zo bewonderde lutherse hoogleraar en predikant Heinrich Müller.<sup>241</sup> Als hoofd van de hofbibliotheek van hertog Wilhelm Ernst was Franck in de gelegenheid, uitvoerig kennis te nemen van de

---

<sup>236</sup> Koch 1868/V, 420f.

<sup>237</sup> Ibid., 423.

<sup>238</sup> Geciteerd bij *ibid.*, 423.

<sup>239</sup> Vgl. Besch 1949, 175ff.; Wallmann 2010, 88f., 132.

<sup>240</sup> ML WA I 49, 359f.

<sup>241</sup> Steiger 2002, 53.

geschriften uit de lutherse traditie.<sup>242</sup> Zijn teksten waren een prediking op zich, zoals deze volgens Renate Steiger ook dienen te worden opgevat: “Kantatentexte verstehen sich als Extrakt und Summa einer Predigt. Sie sind selbst Kurz-predigten in gebundener Form.”<sup>243</sup> Bachs keuze voor de verklanking van Francks tekst krijgt hier gestalte in een poging om leer en leven aan elkaar te verbinden.<sup>244</sup>

### *Heilsfeit en heilsvrucht*

Vele malen wordt in het libretto van deze cantate voor Eerste Paasdag expliciet gesproken over de opgestane, levende Christus of wordt aan Hem gerefereerd.<sup>245</sup> Daarvan wordt in bijna de helft van de gevallen Christus’ opstanding verbonden aan de gelovigen: Hij stond op tot hun nut (V,5; VIII,3-4); zij staan op uit de dood van zonde om met Hem te leven (III,9; V,2; V,15; VI,4-6) en na dit leven zullen de gelovigen eeuwig met Christus in de hemel leven (VII,6-8; VIII,3-5, IX,5-7). In de openingswoorden van een *Kantatengottesdienst* naar aanleiding van BWV 31 gebruikt Siegfried Meier een aansprekend beeld om zijn gemeente in Wetzlar te wijzen op genoemde relatie: “[...] dass der Zug keinen Meter vorwärts kommt, wenn die Lokomotive abgekoppelt jauchzend vorneweg fährt. Den Osterjubel haben wir in der einleitenden Sonata schon gehört, aber wenn wir nicht an diesem Zug dranhängen, wird es mit Ostern nichts.”<sup>246</sup>

Men vindt bij Franck een brede benadering en uitleg van de opstanding: naast het heilsfeit (de delen II en IV) wordt de heilsvrucht verklankt (de delen III en V-IX).<sup>247</sup> Niet slechts Christus’ opstanding wordt genoemd, maar eveneens de drievoudige opstanding van de gelovigen, namelijk die uit het graf van schuld en zonde (de delen III, V en VI), die

---

<sup>242</sup> De lijfspreuk van de hertog was: “Alles mit Gott” (Koch 1868/V, 420) en volgens Zwitter 2012, 142 zelfs: “Alles mit Gott und nichts ohn’ ihn”. Bachs pas in 2005 ontdekte zgn. ‘Strophen-Aria’ *Alles mit Gott und nichts ohn’ ihn* (BWV 1127) is aan Wilhelm Ernst gewijd ter gelegenheid van diens 51ste verjaardag (BH/I-2, 207).

<sup>243</sup> Steiger 2002, 53 nt. 5.

<sup>244</sup> Zie verder Besch 1949, 175ff.

<sup>245</sup> II,3; II,3; II,4; II,6; III,6; III,8; III,9; III,10-11; III,12-14; IV,1; IV,1; IV,3-4; IV,5-6; IV,7-8; V,2; V,5; V,15; VI,4-6; VII,6-8; VIII,3-5; IX,5-7.

<sup>246</sup> Meier 2018, 98.

<sup>247</sup> Vgl. BH/I-1, 149, alwaar zelfs gesproken wordt van een tweedeling van de cantate op grond van feit en ervaring.

tot het nieuwe leven (de delen V en VI) en de opstanding tot eeuwige heerlijkheid (de delen VII-IX).<sup>248</sup> Dit laatste correspondeert naadloos met Zondag 17 van de Heidelbergse Catechismus, waar het drieërlei nut van Christus' opstanding (rechtvaardiging, heiliging en verheerlijking) wordt besproken.<sup>249</sup> Hoewel het niet valt te bewijzen dat Franck kennis heeft gehad van dit ruim anderhalve eeuw eerder ontstane belijdenisgeschrift, zijn theologisch overeenkomstige lijnen zichtbaar.<sup>250</sup> Franck staat daarbij geheel in de lutherse traditie. Ook voor Luther moest naast het opstandingsfeit, het nut en de vrucht ervan worden beleefd. Hij schrijft in een Paaspostille over Mk 16:1-8, de tweede Bijbellezing uit de lutherse eredienst voor de Eerste Paasdag: "Also ist es auch nicht gnug, das wir wissen, wie und wenn der Herre Christus aufferstandent ist, sondern man muß auch [...] wissen den nutz und gebrauch [...] nemlich was er uns darmit erworben hatt."<sup>251</sup>

In de volgende postille verbindt Luther dit nut aan de rechtvaardiging van de gelovigen.<sup>252</sup>

Das ist nun das, das Sant Paul sagt, Christus sey aufferweckt umb unser gerechtigkeit willen. Da nimpt S. Paul meyne augen, wendet sie von meinen sünden und wendet sie auf

---

<sup>248</sup> Soortgelijke elementen vindt men in Francks andere twee cantates voor de Tweede en Derde Paasdag, resp.: *Mein Seelen=Freund, du liebste Liebe* en *Jesus kennet noch die Seinen!* (vgl. SF EAO, 79ff.).

<sup>249</sup> Heiliging wordt door Zacharias Ursinus, één van de opstellers van de Heidelbergse Catechismus, in een verklaring van genoemd belijdenisgeschrift aangeduid als wedergeboorte (ZU SHC/I, 341). Deze wedergeboorte in de ruimere zin van het woord moet overigens worden onderscheiden van de wedergeboorte in de engere betekenis, door Ursinus uitgelegd als bekering (ZU SHC/II, 207ff.).

<sup>250</sup> Hoewel dit calvinistische belijdenisgeschrift in 1563 was opgesteld door twee calvinistische hoogleraren en op last van de in 1559 tot het calvinisme bekeerde keurvorst van de Palts, Frederik III, was de invloed en uitstraling ervan buiten het calvinisme niet gering. Gezien het feit dat het geschrift was bedoeld als uiteenzetting van het 'nieuwe' calvinistische geloof zal er tevens in lutherse kringen terdege kennis van zijn genomen. Tegelijkertijd kunnen aan de opstellers, betreffende hun theologische vorming, geen lutherse wortels worden ontzegd (vgl. MacCulloch 2003, 362ff.).

<sup>251</sup> ML WA I Band 10/I/2, 214.

<sup>252</sup> Naar deze postille, die eveneens gaat over Mk 16:1-8, verwijst Martin Luther reeds in de voorgaande (ibid., 217). Blijkbaar wil hij de inhoud van beide postilles als een eenheid zien. Gaat het in de eerste postille meer in objectieve zin over de vrucht van Christus' opstanding ("Von der frucht und krafft der aufferstung Christi"), in de daaropvolgende wordt dit heilsfeit wel heel persoonlijk uitgewerkt ("Von der frucht und nutz der aufferstung Christi").



Christum [...] der hat meine sünde auff sich geladen und der schlangen den kopff zertretten und der segen worden [...] denn Christus hat meine sünde von mir weg genommen und uff sich geladen.<sup>253</sup>

Betreffende de heiliging spreekt Luther in dezelfde postille over het in geestelijke zin met Christus opstaan en met Hem worden verenigd:

[...] das heißt das leiden Christi recht außgelegt, das man es brauchen künde. [...] so das sein auffsteung inn mir das würcke, das ich auch aufferste und lebendig wird mit jme, das schmecket denn, Man müß es jns hertz hinein schlagen und nicht allein mit den leiblichen oren hören oder mit dem mund reden.<sup>254</sup>

De postille spreekt ten slotte over het hemelleven voor de gelovigen, hun verheerlijking:

Darnach sehen wir die erlöbung vor augen, Da werdenn wir denn erst recht volkommlich gewar, was wir glaubt haben. Nemlich, das der tod und alles unglüd überwunden ist. [...] Aber wann der tod her geedt, da müssen sie sterben, dat wirt man denn volkommlich Christen und rein, ee nicht, und das ist die ursach, darumb wir sterben müssen, das wir der sünden und des tods ein mal gantz und gar loß werden. Das sey auf diß mal von dem nutz der auffsteung Christi gnug gesagt, wellens yetz darbey bleyben lassen und God umb gnad anruffen, das wir solchs fassen und Christum recht erkennen mügen.<sup>255</sup>

### *Geloofsbeleving*

Het persoonlijke aspect van de cantatetekst blijkt uit de opwekking tot de gelovige om met Christus op te staan (deel V), het persoonlijk spreken van de gelovige(n) in zowel enkelvoud (de delen VII en IX) als meervoud (deel VI)<sup>256</sup> en het verinnerlijkt aanspreken van het stervensuur (deel VIII – waarbij de gelovige taalkundig gezien zelfs het onderwerp

---

<sup>253</sup> Ibid., 221.

<sup>254</sup> Ibid., 220.

<sup>255</sup> Ibid., 223, 225.

<sup>256</sup> De zich in de tweede helft van de *Aria* van het meervoud naar het enkelvoud wijzigende tekst maakt het geheel nog persoonlijker.

wordt).<sup>257</sup> De hoofdlijnen van de cantate verplaatsen zich daarbij van heilsfeit (deel II) naar heilsvrucht (deel III), van het aanspreken van Christus (deel IV) naar dat van de gelovige (deel V) en van het leven van de gelovigen met Christus op aarde (deel VI) naar dat in het hiernamaals (de delen VII, VIII en IX).<sup>258</sup> Er is sprake van een taalkundig weergegeven ontwikkeling binnen de cantate, die de opstanding van de Heiland niet alleen plaatst in het perspectief van het nut, maar eveneens in dat van de eeuwige gelukzaligheid.

De evangelielezing voor de Eerste Paasdag in de lutherse eredienst was uit Mk 16:1-8. Op fijnbesnaarde en persoonlijke wijze beschrijft Markus daar de opstanding van Christus, vooral vanuit de belevingswereld van drie vrouwen die met tere liefde aan de gestorven Heiland waren verbonden. Daardoor wordt het de lezer vergund een blik te werpen op de diepste en innigste zielenroerselen van gelovigen. Franck doet aan deze sfeer recht wanneer hij op persoonlijke wijze het opstandingsfeit in zijn cantate benadert. Vooral de laatste *Aria* (Jezus' vreugdelicht in het stervensuur) en het slotkoraal (geleid door de dood tot het eeuwige leven) zijn een weerspiegeling van Markus' opstandingsboodschap. Dit alles bezien vanuit het zielenleven van drie trouwe volgelingen van Jezus, waarin gevoelens van verdriet, ontzetting en verwondering elkaar afwisselen.

De epistellezing voor de Eerste Paasdag was uit 1 Ko 5:6-8, waar Paulus terugblijkt op Christus' dood waardoor de zonde werd weggenomen. Jezus wordt daar vergeleken met het oudtestamentische Paaslam, waarbij het brood zonder zuurdeeg werd gegeten. In het volgen van het nieuwtestamentisch Paaslam moeten de gelovigen de zonde, waarvan het zuurdeeg een beeld is, in een nieuw leven overwinnen en wegdoen. Het centrale woord hier is het bijvoeglijk naamwoord *neu*: "Darum feget den alten Sauerteig aus, auf daß ihr ein neuer Teig seid, gleichwie ihr ungesäuert seid."<sup>259</sup>

Franck knoopt bij genoemde terugblik aan in zijn spreken over de "Purpurwunden" van de Opgestane (IV,7), om vandaar direct weer vooruit te zien naar het opstandingsleven van de Verrezene (de delen V en VI) dat dient als inspiratiebron voor de gelovige om eveneens een nieuw leven te leiden.<sup>260</sup> Op deze wijze verbindt Franck Christus' dood en

---

<sup>257</sup> Vgl. Schweitzer 2005, 493.

<sup>258</sup> Vgl. Dürr 2005, 309.

<sup>259</sup> 1 Ko 5:7.

<sup>260</sup> Zie V,3; VI,2, waar dat nieuwe leven tweemaal concreet wordt gemaakt met het woordje "neu".

opstanding aan elkaar, daarbij de lutherse traditie volgend. Niet voor niets werden de epistellezing en de evangeliëlezing in deze volgorde gelezen. Twee elementen – min of meer de twee hoofdmotieven van de gehele cantatetekst – worden al in het openingskoor (deel II) naast of tegenover elkaar geplaatst: de macht van de dood (het heenwijzen naar de passie van Christus) en de overwinning van het leven (het heenwijzen naar Zijn opstanding).<sup>261</sup>

Het veelvuldig terugblikken vanuit de Opgestane naar lijden, dood en graf,<sup>262</sup> alsmede het vanuit het lijden vooruitblikken naar de heerlijkheid, is niet alleen theologisch van belang om Christus' opstanding temeer te doen schitteren ("Fürst des Lebens! starker Streiter, Hochgelobter Gottes=Sohn!" (IV,1-2)), maar behoeft tevens navolging voor de gelovigen in het leven met en vanuit de Verrezenen.<sup>263</sup> Dürr schrijft: "So klingt der freudige Osterjubel des Beginns in mystische Todessehnsucht aus."<sup>264</sup>

Tegelijkertijd wordt door Franck teruggeblikt op het wonder van het uit de zonde verlost te zijn: "[...] daß dein Heiland in dir lebt [...]" (V,5). Dat laatste geeft hoop en verheuging, waarbij Franck aansluit bij wat Luther reeds 171 jaar daarvoor in een Paaspreek vanuit het Markusevangelie schreef:

Das Christus für mich gestorben, das die sund sol in mir tod sein und gerechtigkeit wider in mir lebe. Drumb brufe sich ein Jederman, mein schentlich fleisch hindert mich wol, das Ich der Sunden noch lebe, aber wie gefelt dir das, Teuffel, Das Christus, mein herr, für meine Sunde gestorben, Das Ich nu in ewiger gerechtigkeit leben sol? <sup>265</sup>

In een Paaspostille uit het jaar 1526 schrijft Luther over verootmoediging en verwondering naar aanleiding daarvan:

---

<sup>261</sup> Vgl. Steiger 2002, 25.

<sup>262</sup> II,2; II,4; II,5; II,6; III,4-5; III,6; III,7-8; III,10-11; III,12-14; IV,3-4; IV,5-6; IV,7-8. Te verwijzen valt hier naar de eerdere behandeling van BWV 4, waar Christus' opstanding eveneens vanuit Zijn lijden en dood wordt beschreven: "Christ *lag* in Todes Banden".

<sup>263</sup> V,1-2; V,3-4; V,10-11; V,2-14; VI,4; VI,5.

<sup>264</sup> Dürr 2005, 309.

<sup>265</sup> ML WA I Band 49, 360.

[...] das der tod, sünd und hell überwunden sey, ob ich gleich wol empfinde, das ich im tod, sünd und helle stecke. Denn ob gleich das empfinden der sünd noch in uns ist, so ist doch diß nur alleyn darumb, das es uns zum glauben treyben sol und den glauben gut maechn, das wyr wider alles entpfinden das wort auffnemen und darnach das hertz und gewissen jmmertzu uff Christum knüpfen. So fürt uns denn der glaube feyn stulle wyder alles entpfinden und begreyffen der vernunft durch die sünde, durch den tod und durch die helle.<sup>266</sup>

Alle genoemde gemoedstoestanden klinken duidelijk door in de cantatetekst.<sup>267</sup> Zo kan de gelovige zeggen: “Ich gleub, das mein herr Christus umb meinetwillen sey auffgestanden [...]”<sup>268</sup>

De meeste van alle werkwoordsvormen staan in de tegenwoordige tijd.<sup>269</sup> Christus’ lijden en opstanding hebben betekenis voor nu en de toekomst van de gelovigen. De werkwoordsvormen die in een andere tijd staan, hebben doorgaans te maken met Christus’ lijden en dood. Vanuit dit donkere verleden wordt echter telkens weer teruggegaan naar het heden of de toekomst.

### *Vorm en opbouw*

De tekstgebonden delen uit de cantate zijn volgens een heldere structuur geordend: driemaal volgen een recitatief en aria elkaar op. Dit drietal wordt door koordelen omsloten:

II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
CORO	RECITATIVO	ARIA	RECITATIVO	ARIA	RECITATIVO	ARIA	CHORAL

Met gebruikmaking van deze structuur kan de cantatetekst worden gekenschetst als kenmerkend voor Bachs cantates uit zijn laatste jaren in Weimar.<sup>270</sup> Deze zouden later

<sup>266</sup> ML WA I Band 10/I/2, 222f.

<sup>267</sup> Zie verder bij 3.1.2.

<sup>268</sup> ML WA I Band 49, 357.

<sup>269</sup> Met uitzondering van III,6; III,13; IV,5 en VI,3 (voltooid tegenwoordige tijd); III,5 en III,7 (onvoltooid verleden tijd); VII,6 en IX,6 (onvoltooid toekomstige tijd).

<sup>270</sup> Dürr 1988, 17f.; Loewe 2014, 49.

worden ingedeeld in de *Neumeister-cantates*:<sup>271</sup> cantates die een combinatie vormen van recitatief, aria en koraalstrofe.<sup>272</sup> Daarin ontbrak meestal een vrij gedichte koorzang.<sup>273</sup> Deze cantatevorm, die veel overeenkomsten vertoonde met die van de opera, was bij uitstek een vorm om de Bijbelse boodschap zo beeldend mogelijk te vertolken.<sup>274</sup> Aangezien BWV 31 wel een vrij gedichte koorzang bevat (II) en dus afwijkt van het “Normaltyp” van deze vorm, is de cantate uniek binnen dit genre en de door Franck geschreven cantateteksten voor zijn *Evangelisches Andachts-Opffer*.<sup>275</sup>

Martin Petzoldts symmetrische indeling, uitgaande van het libretto, verdient respect. Vier paren van delen worden met elkaar in verband gebracht: de delen I en IX (“Eröffnung” versus “Zusammenfassung”), de delen II en VIII (“Schöpfung und Schöpfer” versus “Seliges Sterben des Geschöpfes”), de delen III en VII (“Auferstehung Jesu” versus “Auferstehung der Gläubigen”) en de delen IV en VI (“Jesus, der Gottessohn” versus “Gottes neuer Mensch”), waarbij deel V als kroon bovenaan staat (“Auferstehungsglaube und befreites Leben der Gläubigen”). Binnen genoemde categorieën onderscheidt hij drie thematieken: christologisch (de delen III en IV), antropologisch-theologisch (de delen V en VI) en eschatologisch (de delen VII en VIII).<sup>276</sup> Deze symmetrie is niet prominent in de muziek van de cantate aanwezig.<sup>277</sup>

---

<sup>271</sup> Vgl. Steiger 2002, 53 nt. 5. Zie verder bij 3.2.

<sup>272</sup> Wolff 1995/I, 115, 130f.

<sup>273</sup> Dürr 1988, 19. Hij noemt overigens het woord ‘meestal’ niet: als kenmerk zonder meer van het *Neumeister* genre wordt het ontbreken van vrije koorzang genoemd.

<sup>274</sup> Wolff 2000, 181. Overigens noemt Albert Schweitzer 2005, 484 “Die Bekehrung Bachs zur modernen Kantate” geen verandering ten goede: “An Stelle der aus Bibelversen und Liedstrophen dramatisch aufgebauten Texte treten jetzt armselige Dichtungen, die immer nach demselben Schema zugeschnitten sind.”

<sup>275</sup> Dürr 1988, 18. Alle andere negen cantateteksten bestaan slechts uit een verzameling van aria’s, recitatieven en koralen (waarbij BWV 152 eveneens een duet bevat) zonder vrij gedichte koorzang.

<sup>276</sup> Petzoldt 2004/II, 680.

<sup>277</sup> Daarvoor is de muziek van de corresponderende delen (volgens Petzoldts indeling) te weinig overeenkomend. Wel vertonen de toonsoorten onderling overeenkomst: de delen I en IX in *C*; de delen II en VIII in *C*; deel III beginnend in *C* en eindigend in *b* en deel VII beginnend in *b* en eindigend in *C*; deel IV in *C* en deel VI in de dominanttoonsoort *G*.

### *Eeuwigheidsperspectief*

In bijna een derde gedeelte van de cantatetekst (de delen VII-IX) heeft Franck aandacht gegeven aan de waarde van Christus' verrijzenis voor het sterven en de sterfelijkheid van de gelovigen en het hiernamaals.<sup>278</sup> Vanuit de gedachte dat het lichaam van de gestorven Christus niet tot ontbinding kon overgaan en uit de dood opstond,<sup>279</sup> zullen de gelovigen de zonde in dit leven en de dood volgend op dit leven eeuwig overwinnen.<sup>280</sup> De Opgestane draagt "Des Todes und der Höllen Schlüssel" (deel III) voor Hemzelf en ter wille van Zijn volk. De laatste zin van de cantatetekst: "Mich führn zum ew'gen Leben" maakt duidelijk dat de leiding vanuit Christus' geopende graf zal overgaan in en leiden naar het eeuwige leven.

Met de relatief grote aandacht voor het hiernamaals in deze cantate, een vaker voorkomend onderwerp in Francks werken, was hij een vertegenwoordiger van een tijd waarin tijd en eeuwigheid tot de grote thema's behoorden.<sup>281</sup> Gold als centrale gedachte het wegnemen van de doodsangst door het lijden van Christus,<sup>282</sup> veel meer nog was de opstanding een garantie van overwinning over alles wat aan dood en zonde was verbonden. Waar beter dan in een cantatetekst over Christus' opstanding kon door Franck het thema van sterven, hetgeen volgens Philipp Spitta niet los kan worden gezien van Francks "ganz

---

<sup>278</sup> Spitta 1873/1880/I, 535 noemt dit zelfs: "für Franck charakteristisch". Zie o.m. Franks cantatetekst van BWV 161. Ibid., 522 stelt: "[...] gern verweilt er bei den Leiden und Schmerzen des menschlichen Lebens, bei Tod und Grab und der sehnsucherweckenden Vorstellung einer überirdischen Seligkeit." Veelzeggend is dienaangaande het opschrift van de eerste afdeling van zijn *Geist= und Weltlicher Poesien Zweiter Theil*: "Singende evangelische Schwanen oder Arien von der Sterblichkeit und Betrachtung der seligen Ewigkeit aus den Sonn= und Festtags=Evangelien durch das ganze Jahr." (Koch 1868/V, 425). Ibid., 425 noemt twee gezangen als representatief voor genoemde bundel: *Auf meinem Jesum will ich sterben* (met het veelzeggende refrein: *Auf Jesum leb und schlaf ich ein*) en *Ich bin im Himmel angeschrieben, ich bin ein Kind der Seligkeit*.

<sup>279</sup> "Der sich das Grab zur Ruh erlesen, Der Heiligste kann nicht verwesen!" (II).

<sup>280</sup> Resp. "So stehe dann, du gottergebne Seele, Mit CHristo geistlich auf! [...] Auf! von den toten Werken! [...] Ein Christe flieht [...] Er läßt das Tuch der Sünden Dahinten Und will mit CHristo lebend sein!" (V) en "[...] So wird ich auch nach dieser Zeit Mit CHristo wieder aferstehen [...]" (VII).

<sup>281</sup> Vgl. wat Clement 1991, 330ff. daarover schrijft. Zie verder Dürr 1988, 170.

<sup>282</sup> Clement 1991, 332.

eigenartige Persönlichkeit”,<sup>283</sup> worden behandeld? Het gegeven dat Franck in zijn leven in gezins- en familiekring regelmatig met de dood werd geconfronteerd, zal daartoe hebben bijgedragen.<sup>284</sup> Indrukwekkend is de beschrijving door Eduard Emil Koch van zijn sterven: “So starb er denn auch in guter christlicher Fassung, mit Grab und Himmel, Tod und ewigen Leben wohl vertraut im 66. Jahre seines Lebens am 11. Juli 1725.”<sup>285</sup> De tekst uit Lk 10:20 die drie dagen later, als inwilliging van Francks eigen verzoek (“auf meinem erwählten Leichentext”),<sup>286</sup> gekozen werd voor de begrafenisprek, is veelzeggend: “Doch darin freuet euch nicht, daß euch die Geister untertän sind. Freuet euch aber, daß eure Namen im Himmel geschrieben sind.”

### *Bijbelcitataten, eigennamen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*

Franck heeft in zijn cantatetekst vaak gebruikgemaakt van Bijbelteksten. Ulrich Meyer noemt er 45, naast de teksten die onderdeel vormen van de epistel- en evangelielezing.<sup>287</sup> Uit zowel het OT als het NT wordt een tekst tweemaal genoemd, zodat er van 43 verschillende teksten sprake is. Renate Steiger vermeldt daarenboven een tekst uit het OT (Ps 91:15), die betrekking heeft op de twee hoofdmotieven van de cantate (dood en leven) en een vijftal teksten uit het NT (alle in relatie tot deel VII).<sup>288</sup> Daarnaast noemt Petzoldt nog 43 unieke Bijbelcitataten,<sup>289</sup> wat het totale aantal in de literatuur gevonden verschillende Bijbelverwijzingen op 92 brengt.

Van de door Meyer genoemde teksten zijn er vijf (vier verschillende teksten) die min of meer onterecht worden genoemd. Dat betreft bij III,13: Op 19:13 en bij III,13 en IV,7: Js 63:1f., waar niet gesproken wordt over Christus’ vernedering maar verhoging;<sup>290</sup>

---

<sup>283</sup> Spitta 1873/1880/I, 521f.

<sup>284</sup> Koch 1868/V, 420f.

<sup>285</sup> Ibid., 421.

<sup>286</sup> Ibid., 425.

<sup>287</sup> Meyer 1997, 46f. In de hiernavolgende tellingen zijn aaneengesloten Bijbelverzen die bij dezelfde auteur in hetzelfde verband genoemd worden als één citaat, meegerekend. Niet opeenvolgende en/of los van elkaar genoemde teksten uit eenzelfde hoofdstuk zijn wel apart geteld.

<sup>288</sup> Steiger 2002, 25. Namelijk bij r. 1: Ef 1,22; 1 Ko 12:12; bij r. 3: Rm 8:35; Lk 24:51; en bij r. 6: 1 Ko 15:20 (Steiger 2002, 104).

<sup>289</sup> Petzoldt 2004/II, 678ff. Oudtestamentische citaten in het NT zijn daarbij niet meegerekend.

<sup>290</sup> Laatstgenoemde tekst(gedeelte) wordt eveneens door Dürr 2005, 309, Klek 2015/II, 317 en Petzoldt 2004/II, 678 (zie zijn uitleg *ibid.*, 683f.) genoemd – echter ten onrechte. Klek concludeert

en bij IX,1: Ps 39:14 en Pr 12:5, welke teksten de dood plaatsen in een negatieve context van de eindigheid van het leven in plaats van in het perspectief van eeuwige vreugde.<sup>291</sup>

Bij twee door Renate Steiger genoemde teksten betreft de achtergrond ervan een andere dan die welke de cantatetekst bedoelt. Dat geldt allereerst voor Lk 24:51.<sup>292</sup> Deze tekst beschrijft Jezus' scheiden van Zijn jongeren door de hemelvaart en niet de geloofstaal van de cantate dat niets de gelovige van Hem kan scheiden. Datzelfde geldt voor Ps 91:15 (genoemd in verband met III,6). Deze tekst spreekt niet sprekt over Christus, maar over de gelovige die wordt verlost.<sup>293</sup>

Evenzeer ten aanzien van twaalf door Petzoldt genoemde teksten kan worden gezegd dat zij als Bijbelcitataten een andere context hebben dan het libretto van BWV 31. Dat betreft bij II,3: Ko 1:15, waar het niet gaat over Christus als Schepper maar eerstgeboren schepsel;<sup>294</sup> bij II,5: 2 Kr 6:41 en Js 11:10, waar niet wordt gesproken over het rusten in het graf, zoals in de cantatetekst;<sup>295</sup> bij III,1: Jh 8:56, waar Jezus' geboortedag, en niet Zijn opstandingsdag, wordt bedoeld;<sup>296</sup> bij III,6: Ps 116:8, welke tekst de banden van de gelovigen, en niet van Christus, beschrijft;<sup>297</sup> bij III,12-14: Js 63:2f., waar Jesaja profeteert over Christus' verhoging in plaats van Zijn vernedering;<sup>298</sup> bij IV,6: Ef 2:20 en 1 Pt 2:5, in welke teksten de stenen een beeld van de gelovigen zijn die op de hoeksteen Christus worden gebouwd en niet van Christus' heerlijkheid;<sup>299</sup> bij V,7: Gn 40:10, welke tekst niet spreekt over vruchten van geloof;<sup>300</sup> bij VI,2: Gn 32:30, waar wordt gesproken

---

in dit verband zelfs dat: "Jesus als »Keltretreter« sich (*mit seinem Blut*) beschmutzt hat im Leiden [...]" (cursivering: GJB), terwijl uit Js 63:3, naar welke tekst Op 19:13 terugverwijst, blijkt dat het bloed van Christus' vijanden Zijn overwinningskleding heeft bevuild tijdens het hen bestrijden. Zie verder resp. Hendriksen 1990, 182 en KD COT/VII-II, 445ff.

<sup>291</sup> Resp. KD COT/V-II, 32 en KD COT/VI-I, 252.

<sup>292</sup> WH NTC/III, 1077.

<sup>293</sup> KD COT/V-III, 65.

<sup>294</sup> WH NTC/X-II, 71f.

<sup>295</sup> Resp. KD COT/III-II, 327f. en KD COT/VII-I, 288.

<sup>296</sup> WH NTC/IV-II, 64f.

<sup>297</sup> KD COT/V-III, 217.

<sup>298</sup> KD COT/VII-II, 445f.

<sup>299</sup> Resp. WH NTC/IX-II, 141f. en WH NTC/XIII-II, 85ff.

<sup>300</sup> KD COT/I-I, 347.



over Gods trouw over Jacobs leven en niet over de opstanding van de nieuwe mens;<sup>301</sup> bij IX,2: Jh 21:18, die spreekt over Gods leiding in Petrus' leven en niet zijn uitgestrekte arm naar God;<sup>302</sup> en bij IX,6: Ps 78:23, welke tekst gaat over de geopende "Himmelstür" waaruit het manna neerviel.<sup>303</sup> De 73 verschillende teksten die zodoende overblijven, kunnen worden aangevuld met onder meer een zestiental Schriftgegevens (twaalf niet door bovenstaande auteurs genoemde teksten).<sup>304</sup> Dat betreffen bij III,13:<sup>305</sup> Mt 27:28;<sup>306</sup> bij IV,3-4: Jh 3:14 en 12:32f.;<sup>307</sup> bij IV,7-8: 1 Jh 1:7; bij V,4,15: Rm 6:8 en 2 Tm 2:11;<sup>308</sup> bij VI,1-2: 1 Ko 15:22; bij VI,2-3: Ef 2:15 en Ko 3:10; bij VI,4-5: Ef 5:14;<sup>309</sup> bij VI,6: Ef 5:30; bij VII,1: Ef 4:15 en 5:23; bij VII,6: Ef 2:5; bij IX,1: Pr 3,21; en bij IX,7: Dn 12:2. De tenminste 85 (73+12) verschillende Bijbelteksten die ten grondslag liggen aan de cantate, bewijzen hoezeer Franck zich op het fundament van Gods Woord plaatste en tonen zijn respect voor deze geopenbaarde Waarheid. Dat geeft zijn proza en poëzie een meerwaarde.

De drie bekendste en in de Bijbel meest gebruikte eigennamen voor de Zoon van God worden door Franck in totaal dertien keer genoemd: tweemaal "HERR", viermaal "JEsu(s)" en zevenmaal "CHrist(us)". Het gebruik van "HERR" (III,7,10)<sup>310</sup> heeft beide keren betrekking op de macht van Christus, Die dood was en als Levende "Des Todes und der Höllen Schlüssel" hanteert. "CHrist(us)" staat vijfmaal in betrekking tot de gelovige die met Christus opstaat, leeft, lijdt (V,2,15; VI,6; VII,4,6) en voor wie "die Himmelstür" wordt geopend (IX,1,5). De naam "JEsu(s)" wijst vooral op de zelfs door de dood niet veranderende band tussen Hem en de gelovige (VII,3; VIII,3; IX,1,5). In alle gevallen staan

---

<sup>301</sup> KD COT/I-I, 303ff.

<sup>302</sup> WH NTC/IV-II, 489f.

<sup>303</sup> KD COT/V-II, 368.

<sup>304</sup> Vier van deze teksten (Mt 27:28; Jh 12:32f.; Rm 6:8; Ef 5:14) worden reeds genoemd door bovenstaande auteurs, maar kunnen eveneens elders als Schriftbewijs dienen. Het gaat zodoende om twaalf nieuwe teksten. Qua OT en NT onderling parallele teksten, alsmede synoptische teksten zijn daarbij niet meegerekend.

<sup>305</sup> In geval van synoptische teksten heb ik alleen de eerstgenoemde in de opeenvolging van de Bijbelboeken van de Evangelisten genomen.

<sup>306</sup> Deze tekst wordt door Petzoldt 2004/II, 678 genoemd bij IV,7-8.

<sup>307</sup> Deze tekst wordt door Meyer 1997, 47 genoemd bij VII,1-2.

<sup>308</sup> Eerstgenoemde tekst wordt door Petzoldt 2004/II 678 genoemd bij III,9.

<sup>309</sup> Deze tekst wordt door Meyer 1997, 47 genoemd bij V,2,4.

<sup>310</sup> Alle keren in Francks originele tekst met kapitale letters geschreven.

de eigennamen van de Opgestane in een positief licht en doen recht aan de naam van de cantate: *Der Himmel lacht! Die Erde Jubilieret*.<sup>311</sup>

De wijze waarop de Opgestane in de cantatetekst wordt voorgesteld, is veelzijdig, met in totaal dertien verschillende benamingen:

- *Der Schöpffer* (II,3)
- *Der Höchste* (II,3)
- *Der Heiligste* (II,6)
- *Das A und O* (III,2)
- *unser Haupt* (III,9)
- *Fürst des Lebens* (IV,1)
- *starker Streiter* (IV,1)
- *Hochgelobter GOTTes=Sohn* (IV,2)
- *dein Heyland* (V,5)
- *Der Weinstock* (V,7)
- *Der Lebens=Baum* (V,9)
- *das Haupt* (VII,1)
- *GOTTes=Sohn* (IX,5)

Alsmede in het gebruik van deze benamingen treft men de tweeslag van heilsfeit en heilsvrucht aan. Met uitzondering van “GOTTes=Sohn”, welke benaming wijst op wat Gods Zoon in Zichzelf is, staan de benamingen in relatie tot de gelovigen; zowel in vergelijking met hen (“Der Höchste”, “Der Heiligste”), alsmede wat Hij voor hen betekent (“Der Schöpffer”, “das A und O”, “unser Haupt”, “Fürst des Lebens”, “starker Streiter”, “Hochgelobter GOTTes= Sohn”, “dein Heyland”, “Der Weinstock”, “Der Lebens=Baum” en “das Haupt”). Dit wordt onderstreept door het in negen van deze gevallen in dezelfde zin staande uitroepwoorden.<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> In het gebruik van deze drie namen worden daad en zegen van Christus’ opstanding voorgesteld (vgl. onder 3.1.1. bij *Heilsfeit en heilsvrucht*).

<sup>312</sup> In geval van deel VII is het hele *Recitativo* één lange zin. Uitzonderingen zijn de benamingen “Der Höchste”, “starker Streiter” en “GOTTes=Sohn”.

Wanneer men de namen in dezelfde volgorde laat staan als in de cantatetekst, wordt een chronologische en logische orde zichtbaar: de Opgestane, “Der Schöpffer” van hemel en aarde,<sup>313</sup> als “Der Höchste” en “Der Heiligste”, die ondanks Zijn lijden en sterven als “starker Streiter” onveranderlijk (“Das A und O”) blijft, toont als de “Fürst des Lebens” de “Hochgelobter GOTTes=Sohn” te zijn, zaligt als “Heyland”, regeert als “Haupt”, laaft als “Weinstock”, voedt als “Lebens=Baum” en brengt als “GOTTes=Sohn” de gelovige ten slotte bij Hem in de hemel. Hier is de tekstuele cirkel rond: de Schepper is Gods Zoon; de cirkel draait concentrisch om de Opgestane als Middelpunt.

De band tussen Christus en Zijn volk wordt nog helderder door dertien, veelal als metafoor gepresenteerde, beelden ter beschrijving van Christus’ werk voor de gelovigen:

- [...] *von Todes=Banden loß.* (II,4)
- *Der sich das Grab zur Ruh' erlesen,* (II,5)
- *Den unsre schwere Schuld In Todes=Kerker setzte,* (III,4-5)
- [...] *gerissen aus der Noth! [...] er lebet wieder!* (III,6-8)
- [...] *in der Hand Des Todes und der Höllen Schlüssel!* (III,10-11)
- *Blutroth besprützt in seinem bitterm Leiden, Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.* (III,13-14)
- *Hebet dich des Kreuzes Leiter Auff den höchsten Ehren=Thron?* (IV,3-4)
- *Wird, was dich zuvor gebunden, Nun dein Schmuck und Edelstein?* IV,5-6)
- *Müssen deine Purpur=Wunden Deiner Klarheit Strahlen sein?* (IV,7-8)
- [...] *dein Heyland in dir lebt,* (V,5)
- *JESU Freudenschein, Und sein helles Licht* (VIII,3-4)
- *Der wird die Himmels=Tür aufftun,* (IX,6)
- [...] *Mich führn zum ew'gen Leben.* (IX,7)

Het merendeel (de eerste negen) van de gebruikte beelden bevat elementen van Christus’ vernedering, hoewel daardoorheen verhoging, overwinning en heerlijkheid schitteren. Tegelijkertijd straalt de heerlijkheid van Christus’ overwinningsglans Zijn volk tegemoet

---

<sup>313</sup> Vgl. o.m. Ps 33:6.

vanuit de “Höllens Schlüssel” die Hij draagt: een beeld dat in deel IX terugkeert als Hij de “Himmels=Tür” opent en “helles Licht” Hem omschijnt. Zelfs de “Ehren” die aan Zijn lijdensgewaad is verbonden, “des Kreuzes Leiter” die wordt geheven “Auff den höchsten Ehren=Thron” en de “Edelstein” die Zijn “Purper=Wunden” doet stralen, dragen bij tot Zijn heerlijkheid. De kroon van alle juwelen die hier worden genoemd, is de laatste metafoor: de gelovige wordt naar het eeuwige leven geleid. In de opsomming van metaforen heeft Franck een chronologische orde aangehouden, waardoorheen de tweeslag van heilsfeit en heilsvrucht kunstig is gevlochten.

Al deze beelden vinden hun fundament in verwijsteksten uit de Bijbel.<sup>314</sup> Dat maakt de cantatetekst even transparant als solide: de tijdloze Godsopenbaring is gegrond op en opkomend vanuit Gods Woord.<sup>315</sup>

### 3.1.2. De cantatedelen nader belicht

Zoals hierboven werd opgemerkt, beweegt de cantatetekst zich van het heilsfeit (de delen II-IV) naar de heilsvrucht (de delen V-IX).<sup>316</sup> Philipp Spitta concludeert in dit verband:

Die Anfangstheile der Cantate beschäftigen sich mit der objectiven Thatsache von Christi Auferstehung, von dem Recitativ unsrer Arie (hij beschrijft hier de tenor-*Aria*, VI, en het voorafgaande *Recitativo*, V – GJB) an beginnt die Betrachtung über deren vorbildliche Bedeutung für das Leben des Christen, deren Höchstes das Auferstehen am jüngsten Tage ist.<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Zie onder 3.1.1. bij *Bijbelcitaten, namen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*.

<sup>315</sup> Of het aantal van driemaal dertien namen, Bijbelse benamingen en metaforische beelden met betrekking tot Christus, cumulatief 39, aanleiding geeft om een symbolische betekenis te veronderstellen, zij hier in het midden gelaten. Feit is echter dat hier sprake is van een kunstig vervaardigde cantatetekst met een heldere structuur: iets waaraan in het wereldbeeld van de barok veel aandacht werd geschonken. Vgl. Clement 2005, 8.

<sup>316</sup> Zie onder 3.1.1. bij *Heilsfeit en heilsvrucht*.

<sup>317</sup> Spitta 1873/1880/I, 536.

Toch wordt in het eerste, meer objectieve gedeelte van de cantatetekst Christus' overwinning niet geheel gezien buiten de persoonlijke, subjectieve beleving van de heilsvrucht om. Heilsfeit en heilsvrucht mogen niet van elkaar worden losgekoppeld. Dürr schrijft zodoende: "Die drei ersten Sätze feiern die Auferstehung Jesu und die nunmehr befreite Kreatur."<sup>318</sup> Arnold Schering vermeldt nog een andere beweging in de cantatetekst, namelijk die van Paasvreugde naar doodsgedachten:

Für uns, die wir mit dem Begriff Ostern seit alter Zeit den Gedanken an Triumph, Sieg und Auferstehung verbinden, hat der von Salomon Franck verfaßte ... Text eine schwerverständliche Wendung insofern, als er von der Osterfreude im Verlauf mehr und mehr abbiegt und schließlich in Todesgedanken mündet. Der übliche Weg wäre gewesen, beim Todesgrauen der vergangenen Passion anzuknüpfen und allmählich zur Helle des Ostermorgens hinüberzuleiten.<sup>319</sup>

Daarbij dient echter te worden aangetekend dat, al leidt de cantatetekst van het opstandingsleven naar het sterven, de beschrijving van het levenseinde niet in het kader van rouw en vergankelijkheid staat, maar in dat van vreugde. Het leven dat Hij openbaarde in Zijn opstanding leidt door de dood heen tot het eeuwige leven. In deze paragraaf zullen de negen tekstgebonden delen van de cantate (de delen II-IX) nader worden toegelicht.

### I. *Coro*

Grote blijdschap is er in hemel en op aarde vanwege Christus' opstanding. De woorden "Himmel" en "Erde" worden aan de Opgestane verbonden door Hem te beschrijven als de levende "Schöpffer". De macht waarmee hemel en aarde geschapen zijn, wordt vergeleken met Zijn opstandingskracht waarmee Hij de doodsbanden heeft afgelegd. De aarde heeft moeten afstaan "was sie trägt in ihrem Schooß". Hij die het graf als rustplaats heeft gehad, kon onmogelijk als "Der Heiligste" "verwesen". Naar de oude profetie zou Gods Heilige geen verderf ontmoeten.<sup>320</sup> De drie benamingen voor de opgestane Christus, "Der

---

<sup>318</sup> Dürr 2005, 309.

<sup>319</sup> Geciteerd bij Schulze 2007, 178.

<sup>320</sup> Vgl. Ps 16:10. Het oorspronkelijke, Hebreeuwse woord voor verderf, *לֹאֵשׁ*, heeft te maken met het tot ontbinding overgaan van een lichaam.

Schöpffer”, “der Höchste” en “Der Heiligste” worden aan elkaar verbonden: de Koning van hemel en aarde stijgt in Zijn opstanding letterlijk boven de aarde uit en laat daarin zien de heilige Zoon van God te zijn. Franck verwijst daarmee naar Christus’ twee naturen. Graf en opstanding, “Todes=Banden” en triomf als Overwinnaar liggen dicht bij elkaar. Dat wijst op de verbinding tussen “Der Himmel” en “die Erde”, mogelijk gemaakt door Christus als Middelaar. Reden tot vreugde daarover wordt aan de Opgestane, Die hemel en aarde verbond, toegeschreven. Dit wordt onderstreept door het rijm van “jubilieret” en “triumphieret”. De diverse tegenstellingen verhogen de spanning in het openingskoor: hemel versus aarde, “jubilieret” versus de stilte van het rouwende graf, de hoogste Schepper versus een vanwege de doodsbanden onmachtig mens en de Opgestane versus de onvermijdelijke ontbinding van het graf.

Opmerkelijk genoeg wordt niet zozeer het moment, de daad van de opstanding beschreven. Het komt immers vooral aan op de ervaring van het altijd blijvende, tijdloze van de levende Christus. Dat maakt de vreugde in het hart van de gelovigen uit. Daarbij weet Franck het Opstandingsevangelie te beschrijven vanuit het goddelijke: de Vader heeft Zijn heilige Zoon naar de goddelijke profetie doen opstaan uit de dood. Hij was de Hoogste, de Heiligste Die ooit heeft geleefd; een mens die als Scheppende God het leven heeft geïnitieerd, hetgeen door God de Vader in de opwekking van Zijn Zoon wordt bevestigd en gecontinueerd. Volgens Meyer moet Franck daarbij hebben gedacht aan Ko 2:12,15.<sup>321</sup> Francks kwaliteiten als dichter en zijn kennis van de Bijbel ontmoeten en versterken elkaar hier.

## II. *Recitativo*

Het eerste *Recitativo* roept de gelovigen op tot vreugde wegens het heilsfeit van Christus’ opstanding. Het woord “wieder” verwijst naar de levende Christus voorafgaand aan Zijn dood. Dat opnieuw blij zijn wordt verbonden aan Christus, waar Franck schrijft: “er lebet *wieder!*”.<sup>322</sup> Benadrukt is de onveranderlijkheid van de Opgestane en daarmee het slechts tijdelijke van Zijn dood. De gelovige moet zich met blijdschap concentreren op Christus’ leven: Hij is immers “Das A und O, Der Erst’= und auch der Letzte”, de onveranderlijke

---

<sup>321</sup> Meyer 1997, 46.

<sup>322</sup> Cursivering: GJB.

Levensvorst. “Die Glieder” van het lichaam waarvan Jezus “unser Haupt” is, mogen zich troosten in de onveranderlijkheid van hun zaligheid: ze zullen eeuwig met Hem leven. Zodoende kan de “Erwünschter Tag” van de opstanding tevens wijzen op de laatste opstanding van de gelovigen tot het eeuwige leven. Dat tekent de onveranderlijkheid van Hem Die *Alfa* en *Omega* is.<sup>323</sup>

Franck blikt vervolgens terug naar de “Todes=Kerker”, waar de Opgestane “unsre schwere Schuld” heeft achtergelaten. Daarmee wordt gewezen op de rechtvaardigende, vergevende dood van Gods Zoon, hetgeen in r. 12-13 terugkeert. De woorden “Schuld”, “Todes=Kerker”, “Noth” en “todt” spreken daar dezelfde sombere taal: Christus’ lijden was nodig als een verzoeningsoffer vanwege onze zonden. Zonde leidt tot het worden omvangen door doodsbanden en plaatsvervangend tot Christus’ doodsbanden. Zonde veroorzaakt schuld, overtreding brengt de grootste nood. Boven deze negatief geladen woorden uit stijgt echter de jubeltoon van overwinning. Niet voor niets staan r. 4-7 in de verleden tijd. Van daaruit worden de gelovigen opgeroepen te zien op de opnieuw levende Christus: “Und sieh’, er lebet wieder!”. De volgende regel (“Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder!”) is niet minder verplichtend dan troostvol, bekrachtigd door één en hetzelfde uitroepteken achter deze zin: het nieuwe leven met Christus brengt de opdracht mee met en voor Hem te leven.

Genoemde troost en verplichting strekken zich naar de toekomst uit. In dit verband is het begrijpelijk dat Franck het in de hand hebben van “Des Todes und der Höllen Schlüssel” in de tegenwoordige tijd plaatst. Telkens weer is de Opgestane nodig om met de overwinningsleutel de deuren van dood, zonde en hel te sluiten. De gelovigen, in diepe afhankelijkheid van hun Overwinningskoning, mogen zodoende zijn verzekerd van hun onveranderlijke zaligheid.<sup>324</sup>

Ten slotte wordt nogmaals teruggeblikt en wel naar Christus’ lijdenskleed: “Der sein Gewand Blutroth besprüzt in seinem bitterm Leiden”. De tekst verwijst hier naar de

---

<sup>323</sup> Vgl. Dürr 2005, 309; Meyer 1997, 46. Verwezen wordt hier naar Op 1:11 (waar genoemde benamingen staan) en Op 1:18 (Christus’ leven tot in eeuwigheid).

<sup>324</sup> In de aldaar gebruikte verwijstekst uit Op 1:18 worden deze zaken met elkaar in verband gebracht.

purperrode spotmantel die Jezus tijdens Zijn lijden onder Pontius Pilatus moest dragen.<sup>325</sup> Tegelijkertijd blijft Franck daar niet in steken als hij wijst op de verandering van de kleding van toen naar het gewaad van “heute”: “mit Schmuck und Ehren”. Franck citeert de tekst uit Ps 8:6 waarin profetisch wordt gesproken over de Mens, Gods Zoon, Die de hoogste eer ontvangt.<sup>326</sup> Deze heerlijkheid houdt Christus niet voor Zichzelf: kleding omhult immers het lichaam, bestaande uit “die Glieder” van de gelovigen, waarvan Hij “unser Haupt” is. Zij delen in Zijn glorie. En daarmee is de inhoudelijke cirkel van het *Recitativo* rond: er is alle reden om “wieder froh” te zijn.

### III. *Aria*

Met verheven woorden wordt de Overwinnaar over dood en graf als Gods Zoon aangesproken: “Fürst des Lebens!” Hij Die, terugziend op Zijn hevig lijden en doodsstrijd, de “starker Streiter” was, is de “Hochgelobter GOTTes=Sohn”. Men ziet hier een dubbele chronologische beweging: de nu levende Christus heeft gestreden en Hij Die streed, was de uit de hemel gekomen Zoon van God. Daarmee wordt de onveranderlijkheid van Christus tekstueel benadrukt. Hoewel de *Aria* zich vooral beperkt tot Christus’ overwinning, impliceert deze dubbele terugblik opnieuw de vrucht voor de gelovigen: ze kunnen altijd op hun Opgestane aan. Tegelijkertijd worden hier de twee naturen van de Middelaar geschetst, waarbij de menselijke natuur wordt omklemd door de goddelijke: “Fürst des Lebens” – “starker Streiter” – “Hochgelobter GOTTes=Sohn”. De boodschap is duidelijk: de lijdende Jezus, gekomen als Gods Zoon, is Overwinnaar over de dood. Daarbij wordt de opdracht voor de gelovigen niet vergeten als zij worden opgeroepen Hem als Gods Zoon hoog te loven.

---

<sup>325</sup> Vgl. Mt 27:28; Mk 15:17; Jh 19:2. De door Meyer 1997, 46 en Schulze 2007, 179 aldaar genoemde tekst uit Op 19:13 is m.i. niet juist: deze spreekt over het met het bloed van Zijn vijanden bespate overwinningskleed dat Christus draagt en niet over Zijn lijdensgewaad. Dat geldt tevens voor de door Meyer 1997, 46 genoemde tekst uit Js 63:1f.

<sup>326</sup> Deze tekst noemt Meyer 1997, 46. Dat hier (profetisch) over Christus wordt gesproken, is duidelijk bij het lezen van Hb 2:7, alwaar de schrijver van de Hebreeënbrief zodanige interpretatie maakt: “Du hast ihn eine kleine Zeit niedriger sein lassen denn die Engel; mit Preis und Ehre hast du ihn gekrönt und hast ihn gesetzt über die Werke deiner Hände;”. Laatstgenoemde tekst wordt overigens niet door Meyer 1997 genoemd.



Franck laat vervolgens, na een lange vocale rust van bijna vier tellen, de tekst een drietal vragen stellen aan de Opgestane,<sup>327</sup> elk bestaande uit twee dichtregels (respectievelijk r. 3-4; 5-6; 7-8) die terugvoeren naar hetgeen in het voorgaand *Recitativo* is verondersteld (r. 3-4; r. 7-8) of vrijwel letterlijk is gezegd (r. 5-6). Alle vragen drukken een gevoel van eerbied en ontzag uit. Antwoorden op de vragen worden niet gegeven – er is hier driemaal sprake van de stijlfiguur van een retorische vraag – maar verwacht kan worden dat deze niet anders dan een drievoudig “Nee” zouden moeten zijn. Hoe immers kan het kruis leiden tot de eretoon, de doodsbanden tot verheerlijking, de purperrode wonden tot helder licht? In feite worden hier vragen gesteld bij het nut van het lijden en sterven; een diepe gang die letterlijk in de dood eindigt en schijnbaar onmogelijk zal kunnen worden opgevolgd door leven en heerlijkheid. Het vernietigende van het kruis, de kracht van de doodsbanden en het dodelijke van de wonden worden hier getekend.

In de eerste vraag wordt Christus’ kruis wel op bijzondere wijze omschreven: “des Kreuzes *Leiter*”. Het kruis is als een ladder die leidt tot een hogere plaats. In dit geval – het wonderlijke van dit beeld – niet een plaats van verheerlijking maar van schande.<sup>328</sup> Het dilemma laat zich verklaren als men zich bewust is van twee Bijbelteksten waaraan eveneens Franck vermoedelijk heeft gedacht: Jh 3:14 en 12:33,34.<sup>329</sup> In beide Schriftgedeelten wordt het schandelijke kruis als een verhoging bestempeld: niet slechts letterlijk, maar vooral gezien hetgeen erop volgt. Na de diepte van Christus’ kruislijden komt er verhoging op Zijn “höchsten Ehren=Thron”. Ten gevolge daarvan zullen de gelovigen met Hem op de hoogste eretoon van hemelse heerlijkheid worden geplaatst.

Het dilemma tussen lijden en heerlijkheid is eveneens aanwezig bij de tweede vraag over Christus’ gebonden zijn. Terugverwezen wordt naar de reeds genoemde “Todes=Banden” (II,4). Hoewel daar al gezegd is dat Christus daarvan “loß” is, acht Franck een hernieuwde blik daarop blijkbaar toch niet onnodig. De heerlijkheid van de overwinning wordt immers slechts gewaarborgd door de kracht van hetgeen is overwonnen. De vraag hoe “Todes=Banden” ooit kunnen worden gekenmerkt als zijnde

---

<sup>327</sup> En geen vijf, zoals Spitta 1873/1880/I, 535 veronderstelt.

<sup>328</sup> Werthemann 1960, 88 oppert de mogelijkheid dat de Kreuzes Leiter wijst op de ladder die de soldaten voor het kruis zouden hebben geplaatst tijdens Jezus’ kruisiging.

<sup>329</sup> Deze Bijbelverwijzingen heb ik in de literatuur nergens gevonden.

“Schmuck und Edelstein” laat zich beantwoorden door de daaraan ten grondslag liggende Bijbeltekst. Ps 8:6 zegt dat God Zijn Zoon, de “mens” die geleden had, met “eer en heerlijkheid” heeft gekroond en daarmee de gelovigen.<sup>330</sup> Het sieraad, de edelsteen van het leven is er voor Christus na (“*dein Schmuck*”)<sup>331</sup> en voor de gelovigen door Zijn sterven.

De laatste vraag vertegenwoordigt een derde onmogelijkheid: hoe kunnen ooit purperode wonden een helder licht verspreiden? Naast de letterlijke onmogelijkheid daarvan, spreken Christus’ bloedrode wonden over de doodsnacht die Hij langzaam maar zeker nadert. Er was geen licht voor Hem, laat staan dat Hij licht kon verspreiden.<sup>332</sup> Het bezittelijke voornaamwoord “*deine*” maakt het schrijnende van Zijn lijden hier bijzonder persoonlijk. Niet alleen letterlijk: Zijn wonden waren er vanwege de zonden van de gelovigen. Het plaatsvervangende van Zijn kruisdood wordt daarmee voortreffelijk, zonder veel woorden, getekend. Dit dilemma kan eveneens slechts worden weggenomen door de achterliggende Bijbeltekst: 1 Jh 1:7. Johannes legt in deze tekst het verband tussen het licht en Christus’ lijdensbloed, veroorzaakt door Zijn purperode wonden: de gelovigen wandelen, net als Christus, in het licht. Dit licht wordt in dezelfde tekst door “en” daadwerkelijk verbonden aan de vergeving van zonden. Dat deze tekst nergens in de literatuur in dit verband wordt genoemd, is verwonderlijk: het is de Bijbeltekst bij uitstek als verwijstekst achter de gedachte dat Christus’ bloed helder licht veroorzaakt en de gelovige daarin doet wandelen. Opnieuw legt zodoende de cantatetekst een accent op het nut van Christus’ dood voor de gelovigen. Door het lijden verspreidt Zijn licht zich als “*Deiner Klarheit Strahlen*”. Terugziend op de door Franck gestelde vragen kan worden gesteld dat zij alle drie mogen worden beantwoord met een troostvol “Ja”, waarover Meier, in het verbinden van kruis en opstanding, schrijft: “Das Kreuz gehört zu Ostern. Ohne geht es gar nicht.”<sup>333</sup>

---

<sup>330</sup> Niet voor niets eindigt deze psalm met een oproep van David aan alle gelovigen om God te loven.

<sup>331</sup> Cursivering: GJB.

<sup>332</sup> Zeker niet aan het kruis toen Hij Zich door Zijn Vader verlaten wist (Mt 27:47).

<sup>333</sup> Meier 2018, 100.

#### IV. *Recitativo*

Met dit *Recitativo* wordt het tweede, meer subjectief getinte gedeelte van de cantatetekst ingeluid. De inhoud ervan is vooral instructief en aansporend van aard, hetgeen bijzondere aandacht behoeft. Daaruit mag worden afgeleid dat de troost van Christus' opstanding niet kan worden verkregen zonder het nakomen van verplichtingen in het kader van Diens opstanding. Er worden duidelijke opdrachten genoemd: "So stehe dann [...] Mit CHristo geistlich auff!" (r. 1-2); "Tritt an den neuen Lebens=Lauff!" (r. 3); "Auff! von den Todten Wercken!" (r. 4) en "Laß daß dein Heyland in dir lebt, An deinem Leben mercken!" (r. 5-6). Vier imperatieven, gevolgd door een uitroepeten.

De eerste drie opdrachten hebben te maken met de Bijbelse notie dat de gelovige, in navolging van Christus, moet opstaan uit de dood van het oude, zondige leven en moet wandelen "an den neuen Lebens=Lauff". Het is immers een "geistlich" opstaan, waarvoor Jezus' opstanding inspiratiebron en voorbeeld moet zijn.<sup>334</sup> "Todten Wercken" moeten daarvoor worden afgelegd en het nieuwe levenspad moet worden bewandeld. De vierde opdracht is daar een onlosmakelijk gevolg van, alsmede een samenvatting van de drie voorgaande bevelen: doordat "dein Heyland in dir lebt", zal het opstaan uit de doden voor anderen merkbaar moeten worden "An deinem Leben".

Met genoemde verplichtingen verbindt Franck de heiliging van de gelovigen aan het gewassen zijn door het rechtvaardigende bloed van Christus. Zoals de verrezen Christus blijvend leeft in Zijn gelovigen, moeten zij dagelijks opstaan uit het graf van hun zondige leven.<sup>335</sup> Een navolger van Christus wordt Hem al meer gelijk: hij is een "GOtt=ergebne Seele" in wie "dein Heyland [...] lebt". Het viertal opdrachten wordt onderstreept door een gelijk aantal aansporende stellingen en wel in omgekeerde volgorde.<sup>336</sup> Indien de opdrachten en bijbehorende aansporingen corresponderend naast elkaar worden geplaatst, wordt de volgende opsomming verkregen:<sup>337</sup>

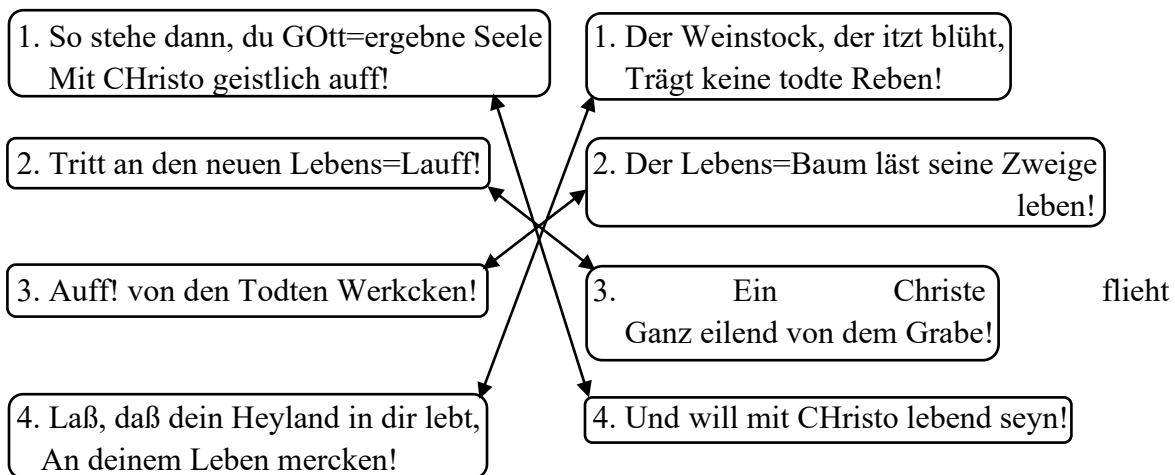
---

<sup>334</sup> Vgl. Werthemann 1960, 49f.

<sup>335</sup> Het gebruik van de tegenwoordige tijd wijst daar eveneens op.

<sup>336</sup> De derde stelling loopt door tot en met r. 14. Omwille van de vorm van de hieronder afgedrukte figuur heb ik deze laatste drie regels, die niet meer zijn dan een nadere uitwerking van r. 10-11, weggelaten.

<sup>337</sup> De eerste opdracht wordt bekrachtigd door de vierde stelling, de tweede door de derde, enz.



Het is niet moeilijk om in bovengenoemd schema een dubbele dichterlijke kruisstelling te bespeuren. Of Franck dit zo heeft bedoeld, kan niet met zekerheid worden gezegd. Wel zou het een stijlkundige onderstreping zijn van de inhoud van zijn cantatetekst, zeker in dit *Recitativo*. Gelijkvormigheid aan Christus vraagt als het ware dubbele inspanning van de gelovige en is slechts mogelijk door Zijn kruislijden. Alle combinaties van opdrachten en stellingen getuigen daarvan. Gelovigen moeten geestelijk met Christus opstaan vanwege het feit dat ze met Hem levend zijn. Christenen wordt gevraagd te treden op het nieuwe levenspad, omdat het hun betaamt te vluchten van het graf van zonde en dood. Er is voor Gods onderdanen de plicht op te staan van dode werken door de vanzelfsprekendheid dat de Levensboom van Christus alleen maar goede werken kan dragen. Het leven van de Levensvorst behoort in Zijn volk merkbaar te zijn aangezien de Wijnstok Christus alleen maar levende ranken draagt.

De twee metaforen waarmee Christus wordt benoemd zijn Bijbels: “Der Weinstock” en “Der Lebens=Baum” (respectievelijk Jh 15:5 en Gn 2:9). Door beide beelden wordt duidelijk gemaakt dat er (geestelijk) leven vloeit uit de Verrezenen naar Zijn onderdanen. Het beeld van het vluchten van het graf heeft tevens een letterlijke betekenis: gedacht wordt aan het verhaal van de vluchtende Maria Magdalena en Maria de moeder van Jacobus uit het Evangelie naar Markus (waaruit de evangelielezing voor de Eerste

Paasdag is genomen).<sup>338</sup> Aldus voorziet Franck gebeurtenissen van een geestelijke lading tot aansporing voor het leven van de gelovigen.

#### V. *Aria*

Spitta's stellige opmerking over het karakter van deze tweede *Aria*: "In der Tenor-Arie begegnen wir zum ersten Male einem jener Texte, welche gar keine Empfindung aussprechen und rein dogmatischen Inhalts sind" behoeft enige nuancering.<sup>339</sup> Het "verwesen" van Adam in de gelovigen, alsmede het "geistlich auferstehen, Und aus Sünden=Gräbern gehen" is niet iets wat buiten de ervaring om gebeurt. De tekst spreekt over een "geistlich" opstaan. Bovendien is het "Christi Gliedmaß" zijn nooit los te maken van een subjectieve, persoonlijke beleving. Beter kan worden gezegd dat deze *Aria* een wat meer Schriftuurlijk-dogmatische uitwerking is van hetgeen in het voorgaande *Recitativo* op nogal emotioneel doorleefde wijze is gesteld.

Het beeld van "Adam" is een Bijbelse metafoor voor de oude mens van de zonde, ontleend aan 1 Ko 15:22 (met een verwijzing naar Rm 5:12,14). In dit hoofdstuk over Christus' opstanding bij uitstek schrijft Paulus dat als gevolg van Adams zonde ieder mens aan de dood is onderworpen, terwijl de gelovigen met Christus zullen worden opgewekt op de laatste dag. Als zodanig zou de tekst allereerst betrokken moeten worden op dood en wederopstanding. Tegelijkertijd plaatst Paulus de wederopstanding van de doden in het kader van Christus' opstanding, waardoor het verband wordt gecreëerd tussen het opstaan tot het eeuwige leven (verheerlijking) en het dagelijks opstaan vanuit het graf van de zonde (heiliging). Als Adam de oorzaak is van het lichamelijk sterven van elk mens, moet er alles aan gedaan worden om "Adam", de oude mens van de zonde, te doden en op geestelijke wijze te leven. Deze tekst is een sleutelvers in de Bijbel, waarin Christus als de tweede, de nieuwe Adam wordt geduid.

In zijn beschrijving van het afsterven van de zonde gebruikt Franck het woord "verwesen": Adam moet "verwesen" in de gelovige zoals het lichaam wordt verteerd in het graf. Opnieuw wordt de lijn gelegd naar het afsterven van de oude mens van de zonde, hetgeen wordt besproken als een proces. Hoe meer "Adam" in de gelovige sterft, hoe meer

---

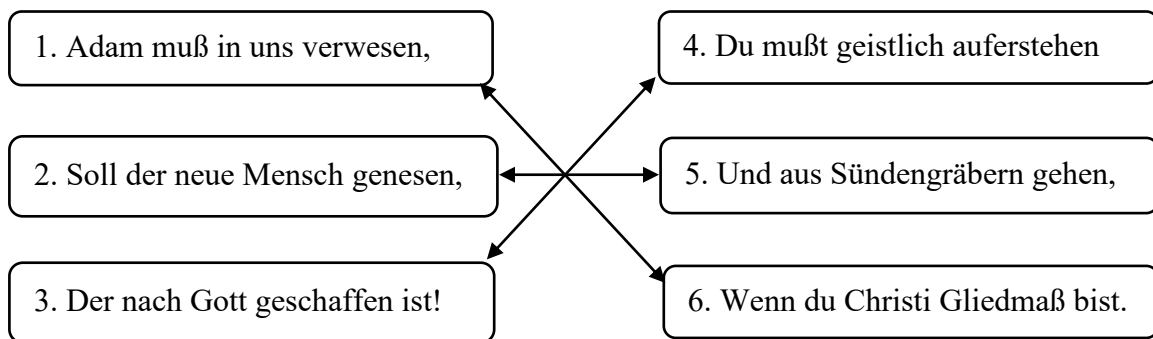
<sup>338</sup> Schulze 2007, 179.

<sup>339</sup> Spitta 1873/1880/I, 535. Zie onder 3.2. bij IV. *Aria*.

Christus' genezende kracht zijn werking zal doen. Het beeld van "GOtt", in en door Christus Wiens "Gliedermaß" de gelovige is, zal in hem al zichtbaarder worden.

Nogmaals klinkt de roep om te vertrekken "aus Sündern=Gräbern". Als het Hoofd Christus daaruit vertrok, overigens een graf dat niet met Zijn eigen zonden, maar die van de zondige mens was vervuld, zal de gelovige als "CHristi Gliedermaß" niet anders kunnen dan volgen. R. 4-6 tekenen, naast de troostvolle vanzelfsprekendheid dat de gelovige Christus volgt, vooral de oproep tot en de verplichting van het verlaten van het zondengraf. Niet voor niets worden de woorden "muß" (r. 1) en "must" (r. 4) in dit kader gebruikt. De gelovige is het aan God verplicht (r. 4-6) omdat hij naar Diens beeld is geschapen (r. 2-3). Het verband tussen afsterven van zonde en leven met Christus, met daarin de tegenpolen "Adam" en Christus, wordt helder als de eerste en laatste regel van de *Aria* aan elkaar worden verbonden: "Adam muß in uns verwezen [...] Wenn du CHristi Gliedermaß bist."

De taalkundige structuur van corresponderende tekstregels van de *Aria* kan als chiaistisch worden geduid (met de betreffende regelnummers ervoor):



## VI. *Recitativo*

Op troostende wijze wordt beschreven hoe onveranderlijk en heerlijk de toekomst voor Christus' volgelingen is. Christus, als "Haupt", zal de gelovige, als "sein Glied", tot Zich trekken in heerlijkheid. Na rechtvaardiging en heiliging volgt de verheerlijking. Dat daarover geen twijfel behoeft te bestaan, maakt het woord "Natürlich" duidelijk. De eeuwige toekomst is gewaarborgd door Christus' verheerlijking: "So kan mich nichts von JESu scheiden".

De troost van het bovenstaande moet worden afgezet tegen de doorgaans vele negatieve verwickelingen waarmee de gelovige te maken krijgt: “Nichts” herbergt een wereld van strijd en lijden, getuige het vervolg (“Muß ich mit CHristo leyden”). Dit lijden is onontkoombaar: “Muß”. Het navolgen van Christus vraagt verloochening van de eigen wil. Vooral dat maakt de gelovige geschikt om aan het beeld van de Zoon van God gelijk te worden en zo in de hemel met Hem “Zur Ehr’ und Herrlichkeit” te triomferen. Het is waarschijnlijk dat Franck daarbij heeft gedacht aan Rm 8:17: zonder lijden geen heerlijkheid.<sup>340</sup> Hoewel het aardse leven van strijd en verdrukking er voorlopig nog tussen blijft staan (“nach dieser Zeit”), spreekt de tekst toch direct daarna over de climax die zal komen. Een derde wijze van opstanding wordt hier aangewezen: de door Christus’ verrijzenis gerechtvaardigde gelovige zal, na een leven van voortdurend opkomen uit het graf van de zonde, eens volkomen “zur Ehr’ und Herrlichkeit” opstaan. Deze opstanding is de volmaaktste en heerlijkste ooit: nooit zal de zonde meer worden gediend. Het grote doel is bereikt: “Und Gott in meinem Fleische sehen!”.

Veel Bijbelgegevens liggen ten grondslag aan Francks tekst in dit *Recitativo*. Steiger noemt in dit verband elf plaatsen uit Heilige Schrift.<sup>341</sup> Dit aantal kan nog met vier teksten worden uitgebreid.<sup>342</sup> Twee teksten spelen een centrale rol. Allereerst Rm 8:17: de gelovigen moeten met Christus (in Zijn navolging) lijden, willen zij met Hem worden verheerlijkt. En vervolgens Rm 8:39: in dit lijden zal niets hen van Christus’ liefde kunnen scheiden. Het lijden van Christus’ navolgers moet vooral worden gezien in het kader van lijden met Christus. Steiger tekent aan:

Nachfolge Jesu ist hier nicht im Sinne der imitatio-Frömmigkeit beschränkt auf eine ethische *conformitas* oder den aszetischen Weg des „Gleichwerdens“, der *compassio*

---

<sup>340</sup> Franck beweegt zich daarmee in de lutherse theologie, waarvan Leonard Hütter een prominent vertegenwoordiger en zegsman was. De titel van het in diens *Compendium* (een op de Latijnse scholen van die dagen veelvuldig gebruikte samenvatting van de christelijke geloofsleer vanuit Gods Woord en Luthers vroege theologische geschriften) aan het lijden gewijde Artikel 24 is veelzeggend: ‘Vom Creutz und Trost in demselben’. Daarin schrijft Hütter dat het Gods wil is “daß die Gottseligen auch in diesem Leben mit Leiden und Trübsal gleichförmig werden dem Ebenbilde seines Sohns / Rom. 8/29.” (LH CLT, 334).

<sup>341</sup> Steiger 2002, 104.

<sup>342</sup> Zie onder 3.1.1. bij *Bijbelcitaten, namen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*.

*Christi*, der das Leiden bewußt sucht als die einzige wahre Freude und Angeld auf das Erbe der Seligkeit, vielmehr wird hier im Sinne Luthers und im Rückgang auf Paulus das Leiden sakramental-ontologisch verstanden als Eingebildet-werden in den und Teilhabe am Leib Jesu Christi.<sup>343</sup>

Het lijden van de gelovige kan zodoende geen reden zijn om zich de zaligheid door eigen verdiensten waardig te maken: een voluit Bijbelse en reformatorische gedachte.<sup>344</sup>

## VII. *Aria*

Deze derde en laatste *Aria* drukt het verlangen van de gelovige uit naar het sterven en is daarmee verinnerlijkt van aard. Spitta, die zoals reeds opgemerkt het beschrijven van dood, opstanding en eeuwig leven ‘für Franck charakteristisch’ acht, merkt op:

die Gedanken wenden sich von Christi Auferstehung zu der Auferstehung alles Fleisches und dem Eingang in die ewige Herrlichkeit; daran schließt sich (nicht ganz logisch) der Wunsch, daß der Tod kommen möge, um zur Vereinigung mit Jesu zu führen – hier quillt Innigkeit aus jeder Zeile.<sup>345</sup>

Het sterven wordt hier niet zozeer beschreven als een angstaanjagend fenomeen, zelfs niet als een onvermijdelijke gebeurtenis, maar als voorwaarde om het eeuwige leven te kunnen genieten. Hans-Joachim Schulze merkt op: “Sterben als Vorbedingung des Auferstehens ist auch das Zentrum des letzten Satzpaars mit einem Rezitativ und der Arie „Letzte Stunde, brich herein, / mir die Augen zuzudrücken“.”<sup>346</sup>

De eerste en laatste zin van de *Aria* zijn als zodanig een uiting van het uitzien naar de dood om toch maar spoedig te komen, vanwege het leven dat erachter ligt. Niet voor niets wordt de uitspraak tweemaal gebezigd, door Franck in de laatste zin nog bekrachtigd

---

<sup>343</sup> Steiger 2002, 104.

<sup>344</sup> Zie daarvoor o.m. Rm 3:20 en Gl 2:16.

<sup>345</sup> Spitta 1873/1880/I, 535.

<sup>346</sup> Schulze 2007, 179.



met een uitroep teken. Het verinnerlijkte, persoonlijke verlangen van de gelovigen uit zich door een krachtige, tweemaal gehoorde roep.<sup>347</sup>

Een tweede verlangen is wat zich richt op het aanschouwen van Jezus' heerlijkheid. Deze heerlijkheid en het zien ervan, op zichzelf bezien in schril contrast met dood en graf, zijn de reden dat de gelovige naar dood en graf verlangt. Door Christus' opstanding is de schaduw, het duister van de zonde en de macht van de dood weggenomen en "sein helles Licht" geopenbaard. Jezus' opstandingslicht en heerlijkheid veroorzaken dat de dood voor de gelovigen niet het laatste woord heeft. De natuurlijke, lichamelijke ogen worden er weliswaar door gesloten, maar tegelijk mag in de hemel, direct na het sterven, Jezus' licht op geestelijke wijze worden gezien. Er is daarbij sprake van een paradox: als de dood "die Augen" van de gelovige gaat "zu drücken", is dit evenzeer het moment waarop men "JESU Freudenschein, Und sein helles Licht" kan "erblicken". Daaruit mag worden afgeleid dat Franck de gedachte is toegedaan dat de ziel van de gelovigen – het lichaam, waarvan de dichtgedrukte, niet meer functionerende lichamelijke ogen een beeld zijn, is immers dood – aanstands na de dood wordt opgenomen in het licht van Gods hemelse heerlijkheid. Franck toont zich hier een volgeling van Luther, die in *Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben* uit 1519 opmerkt:

[...] und geht hie zu, gleych wie ein kind auß der cleynen wonung seyner mutter leyb mit gefar und engsten geboren wirt yn dißenn weyten hymell und erden, das ist auff diße welt. Albo geht der mensch durch die enge pforten des todts auß dißem leben, und wie woll der hymell und die welt, da wir itzt yn leben, groß und weyt angesehen wirt, Szo ist es doch alles gegen dem zukunfftigem hymel<sup>348</sup> vill enger und kleyner, dan der mutter leyb gegenn dißem hymell ist, darumb heyst der lieben heyligen sterben eyn new gepurt, und yhre fest nennet man zu latein Natale, eyn tag yhrer gepurt. Aber der enge gangk des todts macht, das unß diß leben weyt und yhenes enge dunckt. [...] albo ym sterben auch muß man sich der angst erwegen und wissen, das darnach eyn großer raum und freud seyn wirt.<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> Spitta 1873/1880/I, 536 spreekt in dit verband over "mystische Empfindungen über die letzten Dinge".

<sup>348</sup> Moet zijn: "hymell".

<sup>349</sup> ML WA I Band 2, 685f.

In een *Hauspostille* uit 1547 tekent Luther in een verklaring van Lk 23:43 aan: “Solcher glaub an Christum macht jn nit allein zum heyligen, Sonder bringt jn ins Paradeis und zum ewigen leben, Wie der Herr Christus jm zusagt: ‘Warlich, ich sage dir, heut wirst bey mir sein im Paradisz.’”<sup>350</sup>

De derde bede: “Laß mich Engeln ähnlich seyn” wil allereerst een uiting zijn van het verlangen tot het overbruggen van de zonde: terug naar de tijd waarin de mens in het paradijs net zo zondeloos als de heilige engelen in de hemel en aan Gods beeld gelijk was; maar evenzo vooruit in de tijd, wanneer er geen onderscheid tussen mensen en engelen meer zal zijn in de zondeloze, hemelse staat. Dit aan de engelen gelijk zijn, heeft alles te maken met Jezus’ helder vreugdelicht. Door Christus’ opstandingsheerlijkheid zal het zonedonker moeten plaatsmaken voor de glans van een zondeloze hemelse vreugde en lof. Daarmee wordt duidelijk dat dit gebed ten slotte kan worden gekenschetst als een diepe wens om God te loven, net als de engelen dat nu reeds mogen doen.

### VIII. *Choral*

De inhoud van het zeven regels tellende slotkoraal, door Franck genomen uit het werk van de dichter Nikolaus Herman (ca. 1500-1561), is als beschrijving van de gang van de gelovige naar het hemels koninkrijk veelomvattend. Het bestaat uit twee gedeelten: r. 1-3 en r. 4-7. In het eerste gedeelte wordt allereerst de volmaaktheid benadrukt: hemelse glorie volgt de dood op; een overwinning waarvan de gelovige volstrekt zeker is dat deze eens werkelijkheid wordt, een vreugde die zich concentreert op “JESU CHRIST”. Tegelijkertijd blijft het besef van afhankelijkheid Christus’ onderdaan op aarde vervullen: het is nog niet zover, het lichamenlijk inslapen van de dood moet nog komen. De Opgestane moet daarin aan “Mein Arm” leiden, het (“So schlaf’ ich ein und ruhe fein”). Dit alles ontslaat niet van de gewilligheid te volgen: in de reis door de dood naar het hemelleven gaat het om de Opgestane. Waar Hij is, zullen Zijn onderdanen willen verblijven. In dit alles is geen kompas betrouwbaarder dan “JESU CHRIST”.

In het tweede gedeelte van dit *Choral* wordt gesproken over het leven van de ziel in de hemelse heerlijkheid (r. 4-7). Alfred Dürr merkt over de “letzte Stunde” in de

---

<sup>350</sup> ML WA I Band 52, 244.

voorgaande *Aria* (VIII,1) treffend op: “Die »letzte Stunde« bedeutet nicht nur den Tod, sondern *zugleich* die Auferweckung durch Christus (Satz 8).<sup>351</sup> Der Schlußchoral [...] bestätigt dies.”<sup>352</sup> De vier genoemde aspecten uit de eerste drie regels worden hier opnieuw omschreven.<sup>353</sup> Er is geen grotere volmaaktheid dan die in de hemel bij “JESus CHristus, GOTTes=Sohn”. Daarbij is het opmerkelijk dat de gelovige over de tijd die ligt tussen het eerste en laatste gedeelte van het *Choral* (r. 1-3 en 4-7) heen blik: de tijd tussen sterven en wederkomst. Het grote doel is immers het leven in de hemel, waarin de aardse tijdsbedeling zal zijn voorbijgegaan. De gelovige is in het binnengaan van de hemel afhankelijk van Christus: de hemeldeel moet worden geopend. Alleen de Opgestane is daartoe in staat. Zolang het verlangen, verwoord in dit *Choral*, nog niet is vervuld, blijven strijd, onvolkomenheid en twijfel aanwezig. Toch klinkt die twijfel niet direct door in het verwoorden van afhankelijkheid: de gelovige mag met gewilligheid volgen en is daarbij, geleid door Christus, voortdurend gericht op het einddoel: “Mich fürn zum ew’gen Leben”. Geloofsvertrouwen klinkt door in “Der wird die Himmel=Tür aufftun” – door wie anders dan de betrouwbare Opgestane wordt deze geloofskracht gevoed? Helene Werthemann wijst in dit verband op de verbinding met de daardoor weer geopende deur van het paradijs: “Der Weg zum Baume des Lebens ist aber nur frei geworden, weil Christus gestorben und von den Toten auferstanden ist.”<sup>354</sup>

Het *Choral* bevat drie door onderlinge tegenstelling corresponderende regelparen:

- r. 1 versus. r. 7: de gelovige wordt geleid versus Christus Die leidt;
- r. 2 versus. r. 6: de gelovige strekt de arm naar Christus uit versus Christus Die met Zijn hand de hemeldeel opent;
- r. 3 versus. r. 4: het lichaam dat sterft versus de geest die wordt opgewekt.

---

<sup>351</sup> Cursivering: GJB.

<sup>352</sup> Dürr 2005, 309.

<sup>353</sup> Namelijk volmaaktheid, afhankelijkheid, gewilligheid en betrouwbaarheid.

<sup>354</sup> Werthemann 1960, 26.

Dit alles scharniert om r. 5, om de Opgestane: “JESus CHristus, GOTTes=Sohn”. Hij heeft door Zijn opstanding ervoor gezorgd dat de prikkel, de angel van de dood voor de gelovige is weggenomen, waardoor deze uitroept: “ich [...] ruhe *fein*”.

Er is sprake van een persoonlijke, welhaast verinnerlijkte verwoording van de ervaringen van de gelovige. Het feit dat in het *Choral*, alsmede in de voorgaande delen *Aria* en *Recitativo*, het “unsre” (III,4), “unser” (III,9) en “uns” (VI,1) plaats heeft gemaakt voor “mich” (VII,3; VIII,3,5; IX,4,7), “ich” (VII,4,5; IX,1,3), “mir” (VIII,2) en “Mein” (IX,2) bevestigt die observatie. Met deze persoonlijke toespitsing eindigt de magistrale opstandingsboodschap van BWV 31.

### 3.2. Muzikale analyse

*Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* BWV 31 werd door Bach gecomponeerd voor uitvoering in de *Capelle* van de schitterende hofkapel te Weimar, de *Himmelsburg*, op de Eerste Paasdag van 1715, zondag 21 april.<sup>355</sup> Daarmee vormt deze cantate met BWV 4 en het *Oster-Oratorium* de muziek die tegenwoordig van Bach bekend is voor deze kerkelijke feestdag.<sup>356</sup> BWV 31 is later in Leipzig opnieuw uitgevoerd op Paaszondag 9 april 1724,<sup>357</sup> vermoedelijk tezamen met BWV 4,<sup>358</sup> op Paaszondag 25 maart 1731 en mogelijk in 1735.<sup>359</sup> Bach heeft daarbij de oorspronkelijke versie gewijzigd onder meer qua instrumentatie.<sup>360</sup>

---

<sup>355</sup> Wolff 2000, 179.

<sup>356</sup> Schulze 2007, 177f.

<sup>357</sup> Schmieder 1990, 46 trekt deze uitvoeringsdatum in twijfel.

<sup>358</sup> Wolff 2000, 297f. Dit gold overigens eveneens voor de Eerste Pinksterdag van dat jaar; vgl. Dürr 1988, 195. Voor de in elk geval dertien bekende van dergelijke tweedelige cantateparen zie Wolff 2000, 298.

<sup>359</sup> Dürr 2005, 309; SBA 2005, 3; BC/I, 238. Schulze 2007, 178 wijst erop dat de herhaaldelijke uitvoeringen van de cantate wellicht ieder jaar tweemaal hebben plaatsgevonden. Dit geheel naar de gewoonte om de 's morgens tijdens de hoofddienst in de Nikolaikirche ten gehore gebrachte cantate 's middags tijdens de Vesperdienst in de Thomaskirche opnieuw te laten horen. In dat geval kan het vermoedelijk aantal uitvoeringen van tenminste zeven worden genoemd.

<sup>360</sup> Vgl. Dürr 2005, 309.

Evenals BWV 4 begint de cantate met een instrumentale inleiding. Daarnaast bevat BWV 31 acht vocale delen, waarbij de symmetrische vorm van deze zgn. *Neumeister-cantate* opvallend is:

II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
CORO	RECITATIVO	ARIA	RECITATIVO	ARIA	RECITATIVO	ARIA	CHORAL

De delen V, VII en IX tellen het minst aantal maten (18, 12 en 15), de delen I, II en VIII zijn het langste (68, 71 en 121 maten), terwijl de delen III, IV en VI daar tussenin vallen (30, 32 en 37 maten). Opmerkelijk is dat de derde *Aria* met 121 maten de andere delen in lengte verreweg overstijgt, terwijl de uitvoeringsduur daarvan nauwelijks die van het 71 maten tellende eerste *Chorus* bedraagt.<sup>361</sup> De oorzaak ligt in het verschil in maatsoort (respectievelijk een 3/4 maat en alla-breve maat).<sup>362</sup> Bachs gebruik van tenminste zestien instrumenten is niet alleen royaal te noemen, waardoor de uitvoering van het werk een bijzondere glans verkrijgt,<sup>363</sup> maar volgens Christoph Wolff tevens exceptioneel.<sup>364</sup> Schulze tekent daarbij aan:

Für den Komponisten bedeutete diese umfangreiche, jedoch auch etwas problematische Textvorlage eine Herausforderung, die er unter Einsatz aller Mittel anzunehmen gewillt war. „Einsatz aller Mittel“ ist hier sowohl kompositorisch zu verstehen, als auch aufführungstechnisch. Denn nur selten hat Bach einen umfangreicheren Aufführungsapparat als gerade hier in Bewegung gesetzt.<sup>365</sup>

---

<sup>361</sup> In bijv. de uitvoering onder leiding van Masaaki Suzuki resp. 3'38 en 3'43 minuten.

<sup>362</sup> De totale uitvoeringsduur van de cantate kan tussen de 19 en 24 minuten liggen (vgl. Dürr 2005, 307; NBA 1998, 2; EB 2000). De uitvoeringen onder leiding van Nikolaus Harnoncourt & Gustav Leonhardt en Ton Koopman zijn gelijk van lengte (20'56 minuten); die onder leiding van Masaaki Suzuki telt 19'53 minuten.

<sup>363</sup> Dürr 2005, 309.

<sup>364</sup> Wolff 1995/I, 165f. Wolff spreekt in dit verband zelfs van een “orkest-tutti” bij BWV 31. Van de hier genoemde cantates zijn er vier die beginnen met een instrumentaal deel (alleen BWV 71 niet).

<sup>365</sup> Schulze 2007, 180.

Het orkest, volgens Albert Schweitzer een “wahres Monstre-Orchester”,<sup>366</sup> bestond uit een *Trompet I, II en III, Timpani (pauk), Taille (Oboe da caccia), Oboe I, II en III, Fagott, Viool I en II, Viola I en II, Violoncello I en II en Basso continuo*.<sup>367</sup> Bij latere uitvoeringen in Leipzig werd vanwege toonhoogteverschillen tussen diverse instrumenten en zangstemmen het instrumentarium van vooral de houtblazers verkleind en het aantal zangstemmen, mogelijk in 1735, gewijzigd van vijf naar vier.<sup>368</sup> De drie *Recitativo*'s (III, V en VII) worden respectievelijk door de bas, tenor en sopraan I gezongen en de drie *Aria*'s (IV, VI en VIII) door achtereenvolgens dezelfde stemmen (vergelijk 3.3.). De muziek van de afzonderlijke cantatedelen zal hieronder nader worden geanalyseerd.

### I. *Sonata*

Met volle instrumentale Paasjubel wordt de cantate ingeluid. Petzoldt wijst daarbij op het “Weckrufcharakter” van de gebroken drieklanken.<sup>369</sup> De aanduiding is die van een levendig *Allegro* (snel, levendig). De grootsheid is overweldigend, de feestelijkheid wordt onderstreept door het fanfareachtige unisono-thema in *ritornello* vorm en de 6/8 maat. De overeenkomsten tussen de *Sonata* en het Italiaanse concert uit Bachs tijd zijn onmiskenbaar.<sup>370</sup> Daarnaast zijn Duitse invloeden waarneembaar in de verdeling van de instrumenten (contrasterende koren van koper, houtblazers en strijkers), waarbij Bachs instrumentale inleiding aanzienlijk langer is dan gebruikelijk in zijn tijd.<sup>371</sup> Evenzeer in de afwisseling van het aanvangsthema met andere motieven en figuratie is Bach progressief. Aan het einde van dit deel klinken deze motieven opnieuw en zij ronden daarmee het 68 maten tellende deel af. Het is duidelijk dat de *Sonata* de luisteraar voorbereidt op de tekst uit het volgende deel, zoals gebruikelijk bij onder andere Dieterich Buxtehude.

---

<sup>366</sup> Schweitzer 2005, 493.

<sup>367</sup> Schmieder 1990, 46.

<sup>368</sup> Vgl. Dürr 1977, 47; Dürr 2005, 309f.

<sup>369</sup> Petzoldt 2004/II, 681.

<sup>370</sup> Schulze 2007, 180. Daarbij kan worden verwezen naar de *Sinfonia van Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* BWV 18, die overeenkomstige elementen vertoont. Vgl. daarbij Wolff 1977, 100.

<sup>371</sup> Wolff 1995/III, 161.

De beide korte regels “Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert” worden verklankt door respectievelijk de unisono-fanfareachtige triomf van een volle orkestbezetting en een vreugdevol *circulatio*-motief. Beide gegevens wisselen elkaar af in hun vertolking van jubel en blijdschap en smelten harmonisch samen. De structuur van de *Sonata* is als volgt, met daaronder de betreffende maten:

a	-	ba	-	b'	-	b''	-	b''	-	b'	-	ba	-	a
1-6		7-19		20-22		23-35		36-48		49-50		51-61		62-68

Met inachtneming van de verbindingsmaten tussen twee delen en de slotmaat zijn de corresponderende gedeelten exact even lang.<sup>372</sup> Deze balans bestaat daarnaast in het aantal malen dat de twee hoofdgedachten worden gebruikt: beide zesmaal. De fanfare-thematiek klinkt tweemaal zelfstandig (m. 1-6; 62-68), tweemaal verweven met de *circulatio*-thematiek (m. 10-19; 54-61) en tweemaal als een verkorte variatie erop in de baspartij (m. 33-35; 43-46). De *circulatio*-thematiek wordt tweemaal verweven met de fanfare-thematiek (m. 7-19; 51-61) en viermaal als een variatie daarop (m. 20-26; 36-43; 49-50; 51-61) ten gehore gebracht.

## II. *Coro*

Het beginkoor, begeleid door het voltallige orkest, zet de jubelende stemming van de *Sonata* voort.<sup>373</sup> De *Sonata* kan samen met de *Coda* van het *Coro* worden beschouwd als instrumentale omraming van het *Coro* (*Sonata – Coro – Coda*) dat volgens Dürr, door de grootsheid ervan, de “Kleingliedrigkeit der frühen Chorsätze” verdrijft.<sup>374</sup>

In dit qua uitvoeringsduur langste deel ligt de nadruk op de vocale vertolking van het Opstandingsevangelie, waarin de instrumenten een deels zelfstandige, nooit dominerende begeleiding vormen. De vocale partijen brengen in voortdurende herhaling een paar deelregels ten gehore, waarop een instrumentele afronding volgt. Daarbij

<sup>372</sup> Resp. 6, 11 (=2), 2 (+1), 13, 13, 2, 11 en 6 (+1) maten.

<sup>373</sup> Schmieder 1990, 47.

<sup>374</sup> Dürr 1977, 100.

verliezen de aparte stemmen, conform het *Reihungsprinzip*,<sup>375</sup> hun eigen zelfstandigheid niet.<sup>376</sup> Voor dit deel ter verklanking van Francks tekst (met het rijmschema *ababcc*) heeft Bach gekozen voor de vorm *a - a - b - c - Coda a'* waarbij:

- de *a*'s, gescheiden door een vocale *pausa*, respectievelijk m. 1-21 (tekstregels 1-2) en m. 22-42 (tekstregels 3-4) behelzen;
- *b* m. 43-50 (tekstregel 5) betreft;
- *c* m. 51-62 (tekstregel 6) bestrijkt;
- *Coda a'* wordt gevormd door m. 63-71 (herhaling van de eerste acht maten van *a*).<sup>377</sup>

De fugatische verklanking van de eerste vier regels (*a* en *a*) is voorzien van de aanduiding *Allegro*. De levendigheid wordt versterkt door de feestelijke instrumentale begeleiding, met daarin regelmatig een fanfareachtig motief, waarbij een stijgende beweging vanuit de baspartij hoorbaar is (*anabasis*):

### Muziekvoorbeeld 3.2.1: BWV 31,2, m. 1, tutti:



Genoemd motief klinkt diverse malen ter begeleiding van de zangstemmen. In de helft van het aantal gevallen bij “Der Himmel lacht!” en vervolgens bij “Der Schöpffer lebt!”. De laatste keer dat het klinkt, wordt het gebruikt als instrumentale doorverbinding naar het

---

<sup>375</sup> Het principe dat de architectonische vorm berust op proportie en symmetrie. Vgl. NG/I, 374; NG/XV, 711.

<sup>376</sup> Dürr 2005, 310.

<sup>377</sup> Petzoldt 2004/II, 681.



hiernavolgende *Adagio*, waarbij de vocale partijen zwijgen. De zangstemmen worden als het ware door de muziek opgetild om de lof van de Opgestane te zingen. De instrumentale begeleiding loopt in 24 maten parallel met enkele vocale partijen.<sup>378</sup> Ten slotte vallen de vele tertsvintervallen in de begeleiding op. De baspartij bevat hoofdzakelijk de *anabasis* en *catabasis*:

**Muziekvoorbeeld 3.2.2: BWV 31,2, m. 1, 3 B.c.:**



Bij alle partijen klinkt het fugatisch motief dat vijf tot zes maten beslaat,<sup>379</sup> waarbij r. 1-2 en r. 3-4 even vaak worden verklankt. Opmerkelijk zijn de octaafsprongen in de B.c., vooral bij de woorden “Himmel” en “Erde”, en “Schöpffer” en “Höchste”. Het is alsof Bach genoemde woordparen aldus aan elkaar wilde verbinden. Deze sprongen komen vrijwel uitsluitend in de B.c.-partij voor.

De woorden “lacht”, “jubilieret”, “lebt” en “triumphieret” (alle in melismen gezongen) worden door de vijf verschillende vocale partijen meermalen van feestelijke zestienden-guirlandes voorzien. De gelijkende muziek op de woorden “lacht” en “lebt” krijgt daarbij het karakter van een uiting van vreugde, zeker in het veelvuldig zingen van de letter a bij “lacht”. Een duidelijke articulatie daarvan brengt de noodzaak van het zingen van de letter h met zich mee, waardoor er daadwerkelijk een klanknabootsing (*onomatopoeia*) van luid (*exclamatio*)<sup>380</sup> lachen (in majeure) ontstaat:

<sup>378</sup> Te weten halverwege m. 9 tot halverwege m. 11, 12-15, 17-21, halverwege m. 30 tot halverwege m. 32, m. 33-35 en m. 37-42.

<sup>379</sup> Te weten: viermaal bij sopraan I, sopraan II, alt en tenor en tweemaal bij de bas.

<sup>380</sup> Bartel 2010, 152 tekent bij deze stijlfiguur aan: ‘Die *exclamatio* kann sowohl einen rhetorischen als auch einen musikalischen Ausruf bedeuten.’ Eveneens Walther 1732, 213f. geeft daar ruimte voor. In II betreft het dan beide genoemde aspecten van de *exclamatio*.

### Muziekvoorbeeld 3.2.3: BWV 31,2, m. 1-2, 22-23, sopraan I:

**Allegro**



Der Himmel lacht, - - - - -      der Schöpfer lebt, - - - - -

De gelijkende muziek (in mineur) op de woorden “jubilieret” en “triumphieret” kenmerkt zich hier als een rustiger uiting van vreugde:

### Muziekvoorbeeld 3.2.4: BWV 31,2, m. 3-4, 24-25, sopraan I:



ju - bi - lie - - - - - ret,      tri - um - phie - - - - - ret

Op meerdere plaatsen wordt vocaal de *figura corta* toegepast.<sup>381</sup> Voor het verklanken van r. 2 en 4 gebruikt Bach slechts drie maten per regel (m. 19-21 en 40-42).<sup>382</sup> Doordat beide regels worden beëindigd met gebruik van de *figura corta* en voorafgegaan of gevolgd door een *pausa*, worden ze duidelijk gescheiden van de voorafgaande en volgende tekstregels. Deze zelfstandigheid wordt benadrukt doordat alle zangstemmen tweemaal de tekstregels voordragen.

De overgang naar de verklanking van r. 5 wordt gevormd door de verandering van aanduiding (*transitus celeritas*) van *Allegro* naar *Adagio*, waarbij tijdens de voordracht van r. 6 de aanduiding weer *Allegro* wordt.<sup>383</sup> Niet alleen de beweging, maar tevens het notenbeeld wordt rustiger. Er is sprake van een verinnerlijking tijdens het zingen over de “Ruh” van het graf van “Der Heiligste”.<sup>384</sup> Deze rust wordt nog eens gestipuleerd door driemaal een tussentijdse *pausa* voor vier van de vijf vocale partijen. De melodische lijn van het *Adagio* wordt vooral gevormd door sopraan I, waarbij zowel de veranderende toonsoort in m. 43-49 (van *G* via *a* naar *d*), de regelmatige septiemakkoorden en de

<sup>381</sup> Na “jubilieret” en “triumphieret” en aan het einde van r. 2 en 4.

<sup>382</sup> Ter vergelijking: voor r. 1-3 gebruikt Bach in totaal bijna 38 maten.

<sup>383</sup> Resp. m. 43 en 51.

<sup>384</sup> Schulze 2007, 180.

overwegend dalende lijn (*catabasis*) opvallend zijn. Tweemaal wordt het woord “verwesen” gemarkeerd door een *tremolo*: een instrumentale in m. 47 en een vocale in m. 48. Daarna volgt voor de tweede keer r. 5, maar dan (als opstap naar het vervolg van r. 6) in *G*, waarmee de muziek terug is bij r. 4.

Het tweede *Allegro*, als verdere vertolking van r. 6, is een plechtige, maar niet minder feestelijke verklanking van de opstanding van “Der Heiligste”. In canonische vorm wordt duidelijk gemaakt: de Opgestane “kann nicht verwesen”. Afgezien van zes korte, fragmentarische herhalingen wordt door de vijf vocale stemmen r. 6 een ruim aantal malen ten gehore gebracht. Dit deel sluit af met een *Coda*, identiek aan de eerste acht maten.

### III. *Recitativo*

Met een *exclamatio* op de “Erwünschter Tag” van Christus’ verrijzenis begint de baspartij het overwegend in *C* geschreven *Recitativo*, waarin de ziel van de gelovige in m. 2-7 meermalen (*repetitio per gradus* van een *superjectio*) wordt opgeroepen “wieder froh” te zijn. Deze vreugde wordt onderstreept door zestienden-guirlandes met het karakter van een *circulatio*: driemaal in de solopartij (bij het woord “froh”: m. 3-5) en viermaal in de B.c. (bij de tekst: “sey wieder froh!”: m. 3-5 en 7). Zij keren terug als *catabasis* in de B.c. bij de verklanking van het woordje “Noth” (m. 12), waarbij de opstanding van Christus: “Ist nun gerissen aus der Noth!” wordt verklankt door een *tirata* in de baspartij in de vorm van een *anabasis*. Hier wordt een tegengestelde beweging tussen “gerissen” en “Noth” duidelijk:

#### Muziekvoorbeeld 3.2.5: BWV 31,3, m. 11-13, tutti:

ist nun ge-ris - - - sen aus der Not.

De muzikale beschrijving van de verrezen Christus begint verheven en wat hoger getoonzet: Hij is “Das A und O, der Erst’= und auch der Letzte”, maar eindigt laag en bedrukt: “Den unsre schwere Schuld in Todes=Kerker setzte”.<sup>385</sup> De sectie vormt een tegenstelling tot de daaropvolgende *tirata* met betrekking tot Christus’ verrijzenis. Geheel in lijn daarmee, maar in tegengestelde volgorde, klinkt daarna de tegenstelling tussen een dode en levende “HERR”, gepaard gaand met een *exclamatio* op: “Und sieh”:

**Muziekvoorbeeld 3.2.6: BWV 31,3, m. 13-14, bas:**



Voor de helft van het aantal maten bestaat de B.c.-begeleiding uit akkoorden van twee tot vier tellen, afwisselend in *C* en *a*. Deze akkoorden manifesteren zich als de aanduiding *Adagio* wordt gebruikt, waarbij het rustige notenbeeld het tempo onderstreept. Daarin zijn de septiemakkoorden die klinken bij schuld, lijden en dood opmerkelijk.<sup>386</sup>

Driemaal wordt ten gehore gebracht hoe de gelovigen als “Glieder” van het lichaam waarvan Christus het “Haupt” is vanuit Hem leven (m. 15-22). In twee gevallen wordt dit muzikaal omschreven in een langdurige verklanking van het woord “Glieder”: in m. 16-18 door een *circulatio* van negen tellen en in m. 20-21 door een opklimmende beweging van vijfenthalve tel met een meermalen gebruikte *figura corta*. Tegelijkertijd zijn de gelijkende lijnen van de bas en continuo bij “Haupt” en “Glieder” (r. 9) opmerkelijk, zich manifesterend als imitatie van de solopartij door de B.c. in m. 14-23.

Een *anabasis*, eindigend in een langgerekt “Todes” (*extensio*), met een daaropvolgende *catabasis* verklanken “Der HERR” die “Des Todes und der Höllen Schlüssel” in de hand heeft, respectievelijk om de verhoogde, almachtige Christus en de gruwel van dood en hel te omschrijven:

<sup>385</sup> “A” en “O” worden resp. verklankt op een *a*° en een *d*°.

<sup>386</sup> Te weten bij: “Erst’=” (m. 9), “Schuld” (m. 10), “Todes=Kerker” (m. 11), “todt” (m. 13), “Todes” (m. 24), “Höllen” (m. 24), “blutroth” (m. 26), “bittern” (m. 26) en “Leiden” (m. 27).

**Muziekvoorbeeld 3.2.7: BWV 31,3, m. 23-25, bas:**

Der Herr hat in der Hand des To - des und der Höl - len - Schlüssel!

Het “blutroth bespritzt” zijn van “sein Gewand” wordt door twee ‘huiveringwekkende’, dalende sprongen (*saltus duriusculus*) aangeduid:

**Muziekvoorbeeld 3.2.8: BWV 31,3, m. 25-26, bas:**

blut - rot bespritzt

Opmerkelijk zijn de parallellen tussen de muziek van de solopartij bij “In Todes=Kerker setzte” (r. 5) en “in seinem bitteren Leiden” (r. 13b):

**Muziekvoorbeeld 3.2.9: BWV 31,3, m. 10-11, 26-27, bas:**

in To-des-ker-ker setz-te      in sei-nem bit - tern Lei-den

Tot slot wordt ten gehore gebracht hoe de Opgestane Zich met “Schmuck und Ehren” wil “kleiden”, gebruikmakend van de *figura corta*.<sup>387</sup> Het in *C* begonnen deel eindigt in *e*, waarmee het deel in zijn derde toonsoort komt.<sup>388</sup>

Opvallend is de regelmatige afwisseling tussen *Allegro*, *Adagio* en *Andante*. Uit de tekst wordt duidelijk dat het *Allegro* dient om de vreugde van de verrezen Heiland *levendig* te verklanken, het *Adagio* om de oproep van de “Seele” tot blijdschap ten aanzien van de

<sup>387</sup> Deze retorische figuur, waarbij twee noten samen even lang duren als de voorgaande of volgende noot, geeft een vreugdevol effect. Deze figuur wordt evenzeer vaak toegepast in het *Coro* bij de verklanking van de opstandingsvreugde.

<sup>388</sup> *C* in m.1-7 en 16-23, *a* in m. 7-16 en *e* in m. 27-30.

heerser over dood en hel te omschrijven, en het *Andante* om het leven van de gelovigen vanuit Christus tot uitdrukking te brengen.

#### IV. *Aria*

Zoals het voorgaande *Recitativo* wordt eveneens dit deel door de bas gezongen: het toonbeeld van kracht bij “Fürst des Lebens! starker Streiter, Hochgelobter GOTTes=Sohn”. Volgens Schulze is de baspartij als: “Verkörperung des Starken und der scharfkantige, marschartige Rhythmus als Sinnbild von Tapferkeit und Majestät.”<sup>389</sup>

De meermalen (gedeeltelijk) gezongen openingsregels,<sup>390</sup> de plechtige toonsoort in C, de aanduiding *Molto adagio*,<sup>391</sup> en de krachtige B.c.-begeleiding in de *ritornello*-vorm met een *a – b – c – d – a’* structuur,<sup>392</sup> dragen bij tot het verheven karakter van de muziek. Daarbij speelt het door de *ostinato* bas ondersteunde motief van de begeleiding, het zogenaamde *Feierlichkeitsrhythmus*, een belangrijke rol:

#### Muziekvoorbeeld 3.2.10: BWV 31,4, m. 1-2, B.c.:



Schweitzer, die dit ritme het heersende motief noemt,<sup>393</sup> merkt daarover op: “Schon das Wort »Fürst des Lebens« in einer Arie der Kantate »Der Himmel lacht, die Erde jubiliert« (Nr. 31), genügt Bach, um die Anwendung des Feierlichkeitsrhythmus zu rechtfertigen [...]”<sup>394</sup> De *repetitio per gradus* in de begeleiding, in een voortdurende afwisseling tussen

<sup>389</sup> Schulze 2007, 180.

<sup>390</sup> Door Dürr 1977, 142 genoemd: “ein textliches “Dacapo””, waarbij hij opmerkt: “Dies läßt sich oft ganz zwanglos bewerkstelligen [...]”.

<sup>391</sup> Dat wil zeggen: *zeer gedragen*. Vgl. Schweitzer 2005, 458.

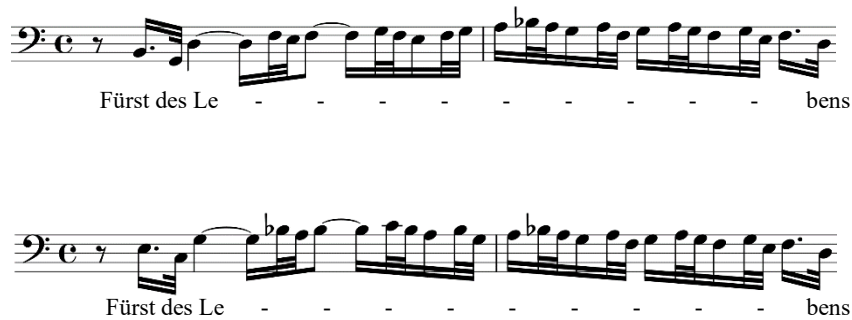
<sup>392</sup> Resp. m. 1-9, 9-13, 13-18, 18-20 en 20-32. Zie onder 3.2. bij I. *Sonata*.

<sup>393</sup> Schweitzer 2005, 493.

<sup>394</sup> *Ibid.*, 458.

de toonsoorten *C* en *G*, geeft de muziek een stabiel en snel herkenbaar karakter. De verklanking van “Fürst des Lebens” door de baspartij heeft plaats met gebruikmaking van meerdere retorische figuren: in de *circulatio*-achtige notenreeksen wordt veelvuldig gebruikgemaakt van de *figura corta*,<sup>395</sup> welke reeksen als een *superjectio*, *exclamatio* en *emphasis* kunnen worden geduid:

**Muziekvoorbeeld 3.2.11: BWV 31,4, m. 6-7, 25-26, bas:**



Na “starker Streiter” (een dieptepunt in de muziek) wordt de lijn van de noten op “Fürst des Lebens! Hochgelobter GOTTes=Sohn” weer stijgend.

Het drietal vragen in de tekst wordt op verinnerlijkte wijze verklankt:<sup>396</sup> de onvoorspelbare gang van de stijgende en dalende noten sluit aan bij het vertwijfelende karakter van de tekst. Na iedere vraag is er een rust van respectievelijk vier, één en vier tel(len) in de solopartij. Spitta concludeert: “ In der ersten Arie wird man die Gewandtheit nicht übersehen, mit der fünf<sup>397</sup> hinter einander gestellte Fragen musikalisch ausgedrückt werden [...]”<sup>398</sup>

De verklanking van de eerste vraag: “Hebet dich des Kreuzes Leiter Auff den höchsten Ehren=Thron?” vertoont een *anabasis* bij de eerste vijf woorden en een dubbele stijgende *tirata* bij het woord “höchsten”, alle drie van zeven tonen:

<sup>395</sup> Opmerkelijk is dat de lijn van deze *circulatio* eerst stijgend en daarna, in aanloop naar de woorden: “starker Streiter”, dalend is.

<sup>396</sup> Zie boven onder 4.1.2. bij IV. *Aria*.

<sup>397</sup> Moet zijn: drie.

<sup>398</sup> Spitta 1873/1880/I, 535.

**Muziekvoorbeeld 3.2.12: BWV 31,4, m. 10-11, bas:**



De tweede vraag: “Wird, was dich zuvor gebunden, Nun dein Schmuck und Edelstein?” klinkt tweemaal (*repetitio*), waarbij regelmatig een *saltus duriusculus* optreedt:

**Muziekvoorbeeld 3.2.13: BWV 31,4, m. 13-14, 15-16, bas:**



De *catabasis*, als een septiemakkoord, op “Purpur=Wunden” in de derde vraag: “Müssen deine Purpur=Wunden Deiner Klarheit Strahlen sein?” doet recht aan de diepte van Christus’ lijden:

**Muziekvoorbeeld 3.2.14: BWV 31,4, m. 18-19, bas:**



Na deze vragen klinkt de begeleidende B.c. in m. 21-23 weer even fors en optimistisch als in het openingsgedeelte. Naar Bachs gewoonte worden opnieuw en op overeenkomende



wijze de eerste tekstregels (m. 5-9) verklankt (m. 24-28),<sup>399</sup> waarbij de herhaalde octaaf lange *tirata* op de woorden: “(des) Lebens, Hochgelobter” in het oog lopend is.<sup>400</sup>

**Muziekvoorbeeld 3.2.15: BWV 31,4, m. 7-8, 27, bas:**

Fürst des Le-bens, hochgelobter, hochge-lob - - - ter

(Fürst des) Le-bens, hochgelobter, hochge-lob - - - ter

*V. Recitativo*

Over het tweede tenor-*Recitativo* van BWV 3, begeleid door de B.c. met violoncello II,<sup>401</sup> merkt Dürr op dat het “[...] weitgehend als syllabisch deklamierendes Secco (mit Skalenmelismen auf »fliecht« und »eilend«) komponiert ist [...]”<sup>402</sup> Met een *anabasis* als *tirata* verklankt de solopartij in staccato-achtige zestienden de oproep tot de gelovige om geestelijk met Christus op te staan en te wandelen op de “neuen Lebens=Lauff”. De opwekking om “den todten Wercken” te verlaten begint met een dalende octaafsprong die, gezien de rust na “auf!”, het karakter vertoont van een *exclamatio*. Hetzelfde vindt plaats met een *superjectio* op het woord “laß” bij de aansporing om te tonen dat “dein Heyland in dir lebt”.

De tenorpartij bij “An deinem Leben mercken!” is gelijk aan die bij “mit CHristo lebend seyn!”, zij het in een andere toonsoort (respectievelijk in *D* en *G*):

**Muziekvoorbeeld 3.2.16: BWV 31,5, m. 7-8, 17-18, tenor:**

8 an dei-nem Le-ben mer-ken!

8 mit Chris-to le - bend sein. -

<sup>399</sup> Vgl. Dürr 1977, 141ff.

<sup>400</sup> Daarbij wordt het woord “hochgelobter” in beide gevallen een keer herhaald.

<sup>401</sup> Vgl. Schmieder 1990, 47.

<sup>402</sup> Dürr 2005, 310.

*Melismen*, als (bijna) octaaf-overbruggende *tiratae*, manifesteren zich bij “fliecht” en “eilend”, respectievelijk als *anabasis* en *catabasis*:

**Muziekvoorbeeld 3.2.17: BWV 31,5, m. 13-14, tenor:**



De laatste zes zinsfrasen worden op staccato-achtige wijze ten gehore gebracht.<sup>403</sup> De verklanking van “Sünden” bevat een *saltus duriusculus*. De woorden “mit CHristo” uit de laatste regel klinken tweemaal en vormen zowel een *repetitio* als *superjectio*: de Opgestane verdient alle aandacht. De letterlijk verheven eindtonen van de tenor dragen daaraan bij.

De zowel auditief als visueel transparante begeleiding bestaat uit overwegend vierstemmige akkoorden van twee of vier tellen. Het deel, wat een ruim aantal transposities telt, begint in *a* en eindigt in *G*.<sup>404</sup>

VI. *Aria*

De tweede *Aria* wordt uitgevoerd met een ruime bezetting strijkers: twee violen, twee altviolen en twee violoncello’s, aangevuld door de B.c.<sup>405</sup> Veelvuldige tertsenparen tussen viool I en II treden op, waarbij het ritme in achtsten een stuwende beweging veroorzaakt. Volgens Spitta komt de muziek van de *Aria* tegemoet aan het volgens hem puur dogmatische, van persoonlijke ervaring ontdane karakter van de tekst:

Wie die älteren Kirchencomponisten bei gewissen dogmatischen Theilen der Messe einfach einer allgemeinen kirchlichen Stimmung Ausdruck geben, so stellt auch Bach in solchen Fällen freie Tonstücke hin, die in jener Stimmungssphäre sich bewegen, welche sein kirchlicher Stil umschreibt.<sup>406</sup>

<sup>403</sup> Namelijk “Ein Christe... lebend seyn!”.

<sup>404</sup> Achtereenvolgens: *a* (m. 1), *d* (m. 2-3), *G* (m. 4-5), *d* (m. 5-11), *F* (m. 11-14) en *G* (m. 15-18).

<sup>405</sup> Vgl. Schmieder 1990, 47.

<sup>406</sup> Spitta 1873/1880/I, 535.

Schulze gaat verder en ontkent de directe relatie tussen instrumentale begeleiding en tekst: “Im Unterschied hierzu ließe sich bei dem folgenden Formpaar Rezitativ und Arie für Tenor dem von der ersten Violine angeführten harmoniegesättigten Satz der Streichinstrumente kein Hinweis auf den Character des Textes entnehmen.”<sup>407</sup> John Eliot Gardiner creëert nog meer afstand tussen tekst en instrumentale muziek:

Faced with a verse of undiluted dogma, beginning ‘Adam must decay in us, if the new man shall recover’, with no discernible emotion and no opportunity for word-painting, Bach sets in a motion a pulsating full-blooded string texture suggestive more of rites of spring than of man’s resolve to turn over a new leaf.

Hij noemt dit zelfs een “disregard for the rules of musical propriety”.<sup>408</sup> Voorgaande kan worden genuanceerd.<sup>409</sup> Weliswaar stralen de muzikale in- en uitleiding een zekere objectiviteit uit, waaraan de verheven toonsoort *G* bijdraagt, maar het tegelijkertijd vreugdevolle karakter van de muziek sluit nauw aan bij de bevrijdende tekst. Het openingsmotief wordt driemaal herhaald (*repetitio*).<sup>410</sup> De daarbij meermalen optredende *g*<sup>2</sup> (*superjectio*) draagt tot de feestvreugde bij.<sup>411</sup>

Spitta nuanceert overigens in dit opzicht zijn eigen woorden: “Aber er giebt zugleich auch einen bestimmteren Gefühlsinhalt; [...] von dem Recitativ unsrer Arie<sup>412</sup> an beginnt die Betrachtung über deren vorbildliche Bedeutung für des Leben des Christen [...]”.<sup>413</sup> Dürr benadrukt de relatie tussen tekst en begeleidende muziek: “Das Streicherritornell mit seinen auf- und absteigenden Melodielinien könnte vielleicht auf die »Umkehr« des Menschen deuten; denn die Melodik der Takte 3-4 wird aus der freien Umkehrung der Takte 1-2 gewonnen.”<sup>414</sup>

---

<sup>407</sup> Schulze 2007, 180. Vgl. Spitta 1873/1880/I, 535f.

<sup>408</sup> Gardiner 2014, 437.

<sup>409</sup> Zie verder onder 3.1.2. bij *V. Aria*.

<sup>410</sup> Namelijk tweemaal in *G* en eenmaal in *D*, resp. m. 8-11, 31-37 en 15-20.

<sup>411</sup> Te weten in m. 4-5 en 34-35.

<sup>412</sup> Namelijk *V*.

<sup>413</sup> Spitta 1873/1880/I, 535f.

<sup>414</sup> Dürr 2005, 311.

Bedoelde “Umkehrungsbildungen”,<sup>415</sup> die corresponderen met de stijgende instrumentale muziek (*anabasis*) bij het “geistlich auferstehen” (m. 20) en het dalende karakter ervan (*catabasis*) bij de vierde maal ten gehore brengen van r. 6 (m. 29), kunnen als zodanig worden aangemerkt als bewijs van de tekstuele gebondenheid van de muziek:

**Muziekvoorbeeld 3.2.18: BWV 31,6, m. 20, viool I en II:**

Du muß geist - lich auf - er - (ste-hen)

**Muziekvoorbeeld 3.2.19: BWV 31,6, m. 29, viool I en II:**

when du Chris - - ti Glied - - (maß)

De tenorpartij van de *Aria* wordt in tweeën verdeeld door een instrumentaal, op de inleiding gelijkend, tussengedeelte na r. 3 (m. 15-20). Beide tekstgedeelten klinken tweemaal achtereen, waarbij na de herhaling r. 3 en 6 nog een keer worden verklankt. De eerste tekstregels worden, in afwijking van de *A-B-A* vorm bij veel van Bachs aria's,<sup>416</sup> aan het einde niet meer gezamenlijk herhaald,<sup>417</sup> hetgeen Dürr aanleiding geeft te stellen: “Auch die Gesamtstruktur dieser zweiteiligen Arie läßt die symmetrische Anordnung einzelner Glieder erkennen, die vielleicht in derselben Weise als Textinterpretation gemeint ist.”<sup>418</sup>

<sup>415</sup> Muziekgedeelten die elkaars spiegelbeeld vormen, zoals hier bij m. 1-2 en 3-4 volgens Dürr het geval is (zij het “aus der freien Umkehrung”). Zie Dürr 1977, 145.

<sup>416</sup> Vgl. Ibid., 141ff.

<sup>417</sup> Dit is wel het geval bij deel IV. Ook bij deel VIII ontbreekt genoemde herhaling: de vocale muziek op de herhaalde eerste regel is daar niet anders dan een verklanken van de laatste tekstregel.

<sup>418</sup> Dürr 2005, 311.

Hier is tevens in muzikaal opzicht sprake van een zogenaamde *chiastische aria*.<sup>419</sup> Dürr wijst eveneens in dit verband op de verbinding tussen tekst en (instrumentale) muziek: “In 31/6 ist es dagegen das „Verwesen Adams“ und das Ersten des „neuen Menschen“, das vermutlich diese Form veranlaßt hat.”<sup>420</sup> De muziek van de solopartij bij “verwesen” en “genesen” toont tweemaal overeenkomsten:

**Muziekvoorbeeld 3.2.20: BWV 31,6, m. 7-8, 8-9 en 11-12, 12-13, tenor:**



In het oog lopend zijn de neerwaartse sprongen bij “nach Gott geschaffen”: bij de solopartij in m. 9 en bij viool I en II in m. 13 en 14, waarbij precies op “Gott” sprake is van octaafsprongen:

**Muziekvoorbeeld 3.2.21: BWV 31,6, m. 9, tenor; 13-14, viool I en II:**



Een vergelijkbaar motief wordt gebruikt bij de instrumentale verklanking van het “Christi Gliedmaß” zijn in m. 22-23.

De tenorpartij vertoont een zekere muzikale zelfstandigheid. Allereerst is in het tweede gedeelte ervan sprake van wisselingen in tonaliteit (*transitus*).<sup>421</sup> Vervolgens wordt

<sup>419</sup> Vgl. Dürr 1977, 157ff. Zie onder 4.1.2. bij VI. *Aria*.

<sup>420</sup> *Ibid.*, 158.

<sup>421</sup> *D* (m. 20), *G* (m. 20), *C* (m. 21-22), *e* (m. 22-26), *G* (m. 26-27), *C* (m. 27-28), *G* (m. 28-31).

regelmatig de *f* (in plaats van de in deze toonsoort gebruikelijke *fis*) gehoord,<sup>422</sup> meermalen in verband met het verlaten van de zonde.<sup>423</sup> Verder is er verschil in ritme: schokkend, wat onsamenhangend (met regelmatig gebruik van de *figura corta*), tegenover het gelijkmatige beeld van de instrumentale zestienden-guirlandes. Ten slotte kan worden gewezen op de melodische tenorlijn, die nauwelijks overeenkomst vertoont met die van de begeleiding.

De visuele kruisvorm treedt in totaal driemaal op:

### Muziekvoorbeeld 3.2.22: BWV 31,6, m. 11, 26, 27, tenor:

Het afsluitend instrumentale gedeelte is een exacte kopie van de eerste zes maten.

## VII. *Recitativo*

In dit volgens Spitta “durch ekstatischen Schwung ausgezeichnetes kleines Recitativ”<sup>424</sup> beschrijft de sopraanpartij, net als in de volgende *Aria*, het sterven als vereiste voor de opstanding.<sup>425</sup> Het verschil in karakter van de begeleiding, evenals in de twee voorgaande *Recitativo*’s door violoncello II en B.c. is evident: rustige, twee tot vier tellen durende akkoorden in m. 1-6 en een levendige begeleiding met vooral achtsten in m. 7-11. Deze tweedeling correspondeert met het verschil in toonsoort: van *e* naar *C*.

Het *Recitativo* bevat drie septiemakkoorden die,<sup>426</sup> samen met de grillige melodische lijn van de sopraan, zorgen voor een zekere somberheid die te meer opvalt gezien de vooral positieve tekst.<sup>427</sup> De mineurtoonsoort van m. 1-6 en de *passus duriusculus* op “Muß ich mit CHristo leyden” onderstrepen dit:

<sup>422</sup> Namelijk in m. 7, 11 (tweemaal), 21, 22 en 27 (tweemaal).

<sup>423</sup> Te weten tweemaal bij het verklanken van: “Adam muß in uns verwesen” en tweemaal bij: “aus Sünden=Gräbern gehen”.

<sup>424</sup> Spitta 1873/1880/I, 536.

<sup>425</sup> Schulze 2007, 179.

<sup>426</sup> Namelijk in m. 3 op “zieht”, m. 3 op “nichts” en m. 5 op “leiden”.

<sup>427</sup> Dit geldt met name voor de tekst op de eerste twee septiemakkoorden: “Weil dann das Haupt sein Glied Natürlich nach sich *zieht*; So kan mich *nichts* von Jesu scheiden.”

**Muziekvoorbeeld 3.2.23: BWV 31,7, m. 4-5, sopraan:**



De verklanking van “mit CHristo wieder auferstehen” (m. 6-7) vormt het keerpunt van somberheid, waarbij de solopartij in een *tirata* van zeven tonen verbinding legt met de komende heerlijkheid voor de gelovigen (m. 8-12):

**Muziekvoorbeeld 3.2.24: BWV 31,7, m. 6-7, sopraan:**



Bij “Fleische sehen!” manifesteert zich een neerwaartse *saltus duriusculus*. Deze ‘tamelijk harde sprong’ vormt een anticlimax met de *exclamatio* op de hoge  $a^2$  en verklankt daarmee het verschil tussen respectievelijk “Fleische” en “Gott”:

**Muziekvoorbeeld 3.2.25: BWV 31,7, m. 9-10, sopraan:**



De instrumentale slotmaten vertonen eerder de begeleidende muziek van een *arioso* dan een *recitativo*.<sup>428</sup>

VIII. *Aria*

Vier (alt)violen, violoncello II en hobo I als solo-instrument begeleiden de sopraanpartij in deze *Aria*.<sup>429</sup> De muziek van de strijkers is aanmerkelijk meer verstild dan die in de

<sup>428</sup> Dürr 2005, 310.

<sup>429</sup> Schmieder 1990, 47.

voorgaande *Aria*. In dat licht constateert Schweitzer: “Zuletzt finden sich Textdichter und Komponist in mystischem Träumen vom Tode zusammen [...]”<sup>430</sup> Dürr merkt op: “[...] herrscht hier eine mystisch-entrückte, jenseitige Stimmung, zu der sowohl der Kontrast der hohen Sopranlage gegenüber der tiefliegenden Chormelodie als auch die Motivik des Satzes mit ihrer weit ausgreifenden Quartenmelodik beitragen.”<sup>431</sup>

De melodische hobopartij, met afwisselende volumevoorschriften *piano* en *forte*, de sopraanbijdrage met een volgens Spitta “rührend milden Gesange” en de pizzicato kwarten van de violoncello II (als werd er een doodsklok geluid)<sup>432</sup> maken het geheel tot een bijna mystiek wiegelied voor de christen op zijn sterfbed.<sup>433</sup> Gardiner tekent daarbij aan:

[...] Bach’s cantatas that deal with the subject (namelijk van de dood – GJB) offer deep reservoirs of solace to those who mourn. One of the most moving examples of this is the soprano aria ‘Letzte Stunde, brich herein, mir die Augen zuzudrücken!’ [...] in which he strikes a note of elevated grief but within the rocking motion of a lullaby.<sup>434</sup>

Kunstig weeft Bach de melodie van Hermans lied.<sup>435</sup> “Wenn mein Stündlein vorhanden ist” door de muziek van de *Aria* heen,<sup>436</sup> daarmee de muzikale eenheid van BWV 31 versterkend (het *Choral* is het laatste couplet van genoemd gezang) en nieuwe tekstuele verbanden scheppend.<sup>437</sup> Bij dit laatste merkt Spitta op: “Er hatte hiermit wieder eine Kunstform geschaffen, die er fortan mit stets neuem Tiefsinn zu den ergreifendsten Wirkungen verwerthete.”<sup>438</sup>

---

<sup>430</sup> Schweitzer 2005, 493.

<sup>431</sup> Dürr 2005, 311.

<sup>432</sup> Spitta 1873/1880/I, 537.

<sup>433</sup> Whittaker 1959/I, 124f.

<sup>434</sup> Gardiner 2014, 463.

<sup>435</sup> Vgl. Kulp 1958, 486; Spitta 1873/1880/I, 537; Wolff 1995/I, 195.

<sup>436</sup> Herman, die het lied niet lang voor zijn dood heeft geschreven, heeft de uitgave ervan niet meer meegemaakt. Zie Kulp 1958, 486.

<sup>437</sup> Wolff 1995/I, 195.

<sup>438</sup> Spitta 1873/1880/I, 537.



Vaak (meer dan) twee keer zo langzaam als het *Choral* van de cantate (*extensio*) en met matenlange onderlinge tussenpozen worden de zeven regels unisono door de strijkers voorgedragen. Waarschijnlijk heeft Bach hier de tekst van couplet 1 van het gezang op het oog gehad, gezien de overeenkomende inhoud.<sup>439</sup> De eerste regel: “Wenn mein Stündlein vorhanden ist” zou zodoende worden verklankt tijdens “Letzte Stunde brich herein Mir die Augen zu zu drücken!” (m. 23-28). De tweede regel: “Und ich soll hinfahren meine Strasse” wordt aangewezen bij “mir die Augen zu zu drücken” (m. 39-44). “Geleite mich, Herr Jesu Christ” en “Mit Hilf mich nicht verlasse” klinken tijdens “sein helles Licht erblicken” (m. 53-57). De twee volgende regels: “Den Geist an meinem letzten End” en “Befehl ich, Herr, in deine Händ” worden bedoeld bij “Laß mich Engeln ähnlich sein” (m. 79-84 en 89-94). De laatste regel: “Du wirst ihn wohl bewahren” wordt aangeduid tijdens het herhaaldelijk zingen van “Letzte Stunde brich herein!”.

Het aantal toonsoorten in de *Aria (transitus)* valt op: *C* (achtmaal), *G* (viermaal), *a* (tweemaal) en *d* (eenmaal),<sup>440</sup> waarbij telkens weer wordt teruggekeerd naar *C*:

C – G – C – G – C – a – C – a – C – d – C – G – C – G – C

De toonsoort *d* verstoort de symmetrie: deze staat tegenover die van *a*, zodat er net geen symmetrie ontstaat.<sup>441</sup> Het eerste gedeelte in *a* (m. 37-50) verklankt het “mir die Augen zu zu drücken!”. Het enige gedeelte in *d* (m. 68-80) vertolkt het “sein helles Licht erblicken!”.

Bij “Stunde” (m. 17, 95 en 101), “Augen” (m. 37) en “Jesu” (m. 63) manifesteert zich een *extensio*. De regels van de sopraanpartij worden afgewisseld door *pausa*’s van twee tot drie tellen,<sup>442</sup> corresponderend met de uitroepetekens in de tekst na r. 2, 4, 5 en 6. De *pausa* van vijf tellen na het eerste keer klinken van “Laß mich Engels ähnlich sein” (m. 83-85) is daarbij in het oog lopend. Daarnaast bevat de compositie meerdere vocale *pausa*’s

<sup>439</sup> Schulze 2007, 180f.

<sup>440</sup> Resp. m. 1-6, 11-24, 36-37, 51-56, 64-68, 81-88, 99-111, 117-121; m. 7-10, 25-36, 89-98, 112-116; m. 37-50, 56-63; m. 68-80.

<sup>441</sup> Zie voor een mogelijke verklaring daarvoor bij 3.3. onder VIII. *Aria*.

<sup>442</sup> Te weten in m. 19-20, 29-30, 33-34, 61-62, 93-94.

van één tel binnen eenzelfde regel:<sup>443</sup> zichzelf onderbrekend, ‘hortend en stotend’, draagt de sopraanpartij deze gedeelten voor.

De solopartij bevat alle keren bij “Mir die Augen zu zu drücken” een *catabasis*, die vooral de eerste maal duidelijk zichtbaar is:

**Muziekvoorbeeld 3.2.26: BWV 31,8, m. 26-29, sopraan:**

zu - zu - drüc - ken, mir die Au - gen zu - zu - drüc - ken!

Driemaal vertoont de sopraan bij deze regel een kruisvorm:

**Muziekvoorbeeld 3.2.27: BWV 31,8, m. 38-41, 43-44, sopraan:**

zu - zu - - drük - - ken mir die - - Au - - - gen mir - die - - Au - gen

Muzikaal en tekstueel treedt er een wending op na de verklanking van r. 1 en 2, aangeduid door een tien tellen durende *pausa* bij de sopraan. Verstilde muziek maakt plaats voor vreugde bij “Freudenschein” (m. 52-55 en 64-67), opgeluisterd met stijgende en dalende achtsten-guirlandes:

**Muziekvoorbeeld 3.2.28: BWV 31,8, m. 52-55, 64-67, sopraan:**

Freu - - den - schein - - - - -

Freu - den - schein - - - - -

<sup>443</sup> Te weten in m. 18, 26, 32, 38, 40, 64, 82, 96.

De langste vocale *pausa* (24 tellen) valt na “Laß mich JESU Freudenschein, Und sein helles Licht erblicken!” (m. 72-80). Met hoge tonen klinkt deze wens herhaaldelijk, waarop – na een korte *pausa* – de laatste tekstregel meermalen ten gehore wordt gebracht. Deze maten zijn geen herhaalde verklanking van de tekst van de eerste tekstregel(s), zoals in veel aria’s van Bach het geval is, maar een vertolking van de oorspronkelijke laatste regel.<sup>444</sup> Dit blijkt eveneens muzikaal: de vocale *pausa* tussen r. 5 en 6 telt slechts drie tellen, een instrumentaal tussendeel ontbreekt en de verklanking van r. 1 en 6 is niet identiek.<sup>445</sup>

Qua muzikale structuur kan het vocale gedeelte van de *Aria* in vier delen worden verdeeld,<sup>446</sup> corresponderend met de drie wensen (in respectievelijk r. 1 en 2, 3 en 4, en 5) en de tekstuele herhaling van de eerste regel (in r. 6). Het deel eindigt met een exacte instrumentale kopie van de eerste 16 maten.

### IX. Choral

Met een forse instrumentale begeleiding wordt de zevende strofe van Hermans lied: “Wenn mein Stündlein vorhanden ist” ten gehore gebracht,<sup>447</sup> daarin aanknopend bij deel VIII.<sup>448</sup> Het ontlokt Spitta de opmerking:

Bachs geniale Kunstthat besteht darin, daß er die Melodie für das vorige Stück in einer Form anticipirte, die auf den Schlußchoral wie die Blüthe auf die Frucht vorbereitete. [...] Die Harmonisirung des Chorals entspricht dem Vorhergegangenen; es ist eine Seligkeit durch sie hingegossen, daß man wie von Schauern des Unbegreiflichen angehaucht wird.<sup>449</sup>

De vierstemmige vocale harmonisatie wordt unisono ondersteund door houtblazers en strijkers. Trompet I en viool I zweven hier, eveneens unisono, bovendien als een volgens

---

<sup>444</sup> Zie onder 3.3. bij VI. *Aria*. Vgl. SF EAO, 78.

<sup>445</sup> In geval van een vocale herhaling van de eerste regel(s) is deze *pausa* gebruikelijk groter, waarbij een instrumentaal gedeelte als overbrugging wordt ingevoegd en een (vocale) kopie volgt van de muziek aan het begin van de compositie (vgl. bijv. deel IV m. 21-23).

<sup>446</sup> Te weten m. 16-47, m. 50-72, m. 80-93, m. 94-106.

<sup>447</sup> Vgl. Schmieder 1990, 48.

<sup>448</sup> Vgl. Dürr 2005, 311; Wolff 1995/I, 195.

<sup>449</sup> Spitta 1873/1880/I, 537.

Schweitzer “Stimme der Verklärung”,<sup>450</sup> wat het geheel van de harmonisatie vijfstemmig maakt. De instrumentale bovenstem vertoont een meervoudige *emphasis*, die tevens functioneert als een *superjectio* op: “hin zu Jesu Christ” (m. 1-2), “ein und ruhe fein” (m. 5-6), “Himmelstür” (m. 11-12) en “mich führn zum” (m. 12-13). Het *Choral* staat in de meest gebruikte toonsoort in BWV 31: C.<sup>451</sup>

De bassolo heeft bij r. 1 en 3 een octaaf lange *catabasis*; de begeleidende muziek van r. 5 vertoont een *anabasis* van eveneens acht tonen, waarna een neerwaartse octaafsprong volgt. Een ruim anderhalf octaaf lange *catabasis* (naast een kwestie van consequent gebruiken van het *contrapunt* – de melodie gaat hier immers omhoog – manifesteert zich bij r. 7, daarmee het levende *Choral* van een krachtig slot-fundament voorziend:

**Muziekvoorbeeld 3.2.29: BWV 31,9, m. 12-15, bas:**



Vanaf r. 5 wordt de muziek levendiger. Acht keer treedt daarbij een *figura corta* op betreffende de Verrezenen (driemaal in m. 9 en 10) en de hemelse heerlijkheid (vijfmaal in m. 11, 12 en 14). Eveneens de begeleiding van trompet I en viool I klinkt vreugdevoller. Ten slotte wordt bij r. 7 veelvuldig gebruikgemaakt van achtsten, prominent door de baspartij verklankt als *circulatio*.

3.3. Theologisch-muzikale exegese

Deze paragraaf biedt een theologisch-muzikale exegese van de cantatedelen. De muzikale lijn van BWV 31 toont vreugde: “Der Himmel lacht, die Erde jubiliert”. De muziek volgt nauwgezet het opstandingslibretto, zowel objectief als subjectief. Dit sluit aan bij de twee

<sup>450</sup> Schweitzer 2005, 493.

<sup>451</sup> Van de negen delen van BWV 31 staan er zeven (gedeeltelijk) in C, te weten: de delen I, II, III, IV, VII, VIII en IX.

Schriftlezingen voor de Eerste Paasdag: Mk 16:1-8 (waarin het heilsfeit van de opstanding op de voorgrond staat) en 1 Ko 5:6-8 (waarin de heilsvrucht de aandacht krijgt). Allereerst geeft de grote orkestrale bezetting van de *Sonata* uiting aan de kern van de cantatetekst, die de musicoloog Hans-Joachim Schulze eeuwen later bondig zou samen vatten als: “Triumph, Sieg und Auferstehung”.<sup>452</sup> De structuur van de onderlinge delen (waarin *Aria* en *Recitativo* elkaar consequent afwisselen, omklemd door een *Chorus* en *Choral*) draagt daartoe bij. Ten slotte is in dit verband eveneens het veelvuldig gebruik van muzikaal-retorische figuren bij overwegend vreugdevolle passages te noemen.

### I. *Sonata*

Diverse elementen en figuren verklanken in de *Sonata* de opstandingsjubel,<sup>453</sup> zij het woordeloos. Vreugdemotieven, de opgewekte maatsoort in een levendig *Allegro*, de lengte van dit deel, het ruime aantal instrumenten en de symmetrische structuur maken de *Sonata* tot een groteske inleiding op het volgende deel, met name daarvan r. 1-3.<sup>454</sup> Reinmar Emans verbindt de instrumentale muziek aan de hoofdinhoud van het libretto als hij opmerkt: “Schon die ersten Takte der einleitenden »Sonata« mit ihren eröffnenden Dreiklangsfanfaren, die zum Schluss wieder aufgenommen werden, zeigen, wie stark der nun einsetzende Osterjubel von den Blechbläsern geprägt ist.”<sup>455</sup> Gezien deze uitbundigheid vormt de *Sonata* een tegenstelling met de instrumentale opening van BWV 4. Dürr merkt op: “Im Gegensatz zu dem verhaltenen Beginn der Kantate 4 bricht der volle Osterjubel mit der einleitenden konzertierenden Sonata sofort los. [...] Der Eingangschor (Satz 2) greift die jubelnde Stimmung der Sonata auf.”<sup>456</sup> De twee hoofdgedachten, de fanfare-thematiek en het *circulatio*-motief,<sup>457</sup> geven uiting aan alom verkondigde lof van de Verrezene: “Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert”.

---

<sup>452</sup> Schulze 2007, 179.

<sup>453</sup> Meier 2018, 99 omschrijft dit deel als: “eine prächtige vielstimmige Sonata, die zum Einstimmen in den Jubel zu Ostern lockt”.

<sup>454</sup> Vgl. BH/I, 149.

<sup>455</sup> Ibid., 150.

<sup>456</sup> Dürr 2005, 310.

<sup>457</sup> Vgl. ibid., 310.

Schweitzer verpersoonlijkt de instrumentale muziek als hij opmerkt: “Von der hinreißenden Art, wie er in der selbständigen und groß durchgeführten Instrumentaleinleitung den Himmel lachen und die Erde jubilieren läßt, vermögen Worte keinen Begriff zu geben.”<sup>458</sup> William Gillies Whittaker volgt die gedachtegang: “The laughing of the heavens is realistically pictured in the Sinfonia [...]”<sup>459</sup> De onderlinge afwisseling en harmonische samensmelting van deze hoofdmotieven onderstrepen de verbinding tussen hemel en aarde, de wederzijdse afhankelijkheid tussen deze beide (alleen Gods daden veroorzaken lof op aarde, waardoor Gods eer nog meer wordt verhoogd) en van daaruit de relatie tussen heilsfeit en heilsvrucht.<sup>460</sup>

## II. *Coro*

De vreugde van Christus' verrijzenis wordt geuit door middel van instrumentale akkoorden in een fanfare-stijl, omlijst met stijgende motieven. De aanduiding *Allegro* bij r. 1-4 onderstreept dat. De verbinding tussen “Himmel” en “Erde” wordt verklankt door de stijgende en dalende lijnen bij de B.c. en de baspartij en de vele harmonische, instrumentale tertsparallellen, waarbij “Erde” lager is getoonzet dan “Himmel”. Konrad Kleks opvatting over parallelle tussen r. 1-2 en 3-4, die muzikaal wordt onderstreept, is aannemelijk: “Die sprachlich parallelen Verszeilen 1/2 und 3/4 setzt er identisch in ein Chorfugato mit Fanfareeinwürfen des Tutti.”<sup>461</sup> Daarbovenuit bejubelen de zangstemmen Gods lof: “Der Schöpffer” is opgestaan; het Begin van alle leven is het Levensprincipe voor de gelovigen.<sup>462</sup> De vocale jubel toont dat “der Schöpffer” (“der Höchste” en “Der Heiligste”) deze benamingen bezit per gratie van Zijn volk, wat de objectiviteit van de verrijzenis persoonlijk maakt. In onderlinge afwisseling en herhaling verklanken al de vocale partijen

---

<sup>458</sup> Schweitzer 2005, 493.

<sup>459</sup> Whittaker 1959/I, 121.

<sup>460</sup> Die relatie wordt voortdurend verduidelijkt: de blijdschap van de opstandingstriomf veroorzaakt verlossing van de gelovigen en vrede in hun hart (vgl. bijv. resp. II,3-4 en III,1-5).

<sup>461</sup> Klek 2015/II, 316.

<sup>462</sup> Kleks theorie (ibid., 317) dat de vijf zangstemmen, als equivalent voor de vijf strijkers, zijn bedoeld om de overwinning te symboliseren (“Die lateinische Fünf (»V«) kann für »Victoria« (heute »victory«) stehen, das österliche *triumphieret.*”), is gekunsteld en vergezocht.

deze tekstfragmenten: alle gelovigen hebben de opdracht tot lof.<sup>463</sup> De instrumentale begeleiding, in meer dan de helft van het aantal maten parallel aan de zangstemmen, onderstreept het primaat van de vocale muziek. De fugatische motieven zijn gelijkelijk verdeeld over r. 1-2 en r. 3-4: het (subjectieve) beleven van de opstandingvreugde (r. 1-2) is niet minder belangrijk dan de (objectieve) boodschap van de verrijzenis zelf (r. 3-4).

De regelmatig stijgende en dalende octaafsprongen in de B.c. bij “Himmel”, “Erde”, “Schöpffer” en “Höchste” duiden de wederkerige verbinding tussen hemel en aarde, Schepper en Hoogste, en de reden daarvan aan. Christus’ verrijzenis, als fundament van alle jubel, verbindt beide paren aan elkaar.<sup>464</sup>

De muziek van r. 1-2 en die van r. 3-4 is identiek, daarmee beide regelparen in wederkerigheid naast elkaar plaatsend: geen Opgestane zonder lof en geen jubel zonder Verrezene. Tevens de verklanking van: “lacht!”, “jubilieret”, “lebt” en “triumphieret” wijst daarop: de zestienden-guirlandes doen denken aan vreugdeslingers bij het lachen van de hemel, het jubelen van de aarde, het leven van de Schepper en het triomferen van de Hoogste. De vaak optredende *figura corta* onderstreept de vreugde van de verrijzenis.

Vanuit de opstandingsboodschap wordt teruggeblikt naar Christus’ dood en begraven zijn:<sup>465</sup> r. 2 en 4 worden kort maar krachtig, door een *pausa* gescheiden van andere tekstregels, met dalende, unieke motieven verklankt. De hernieuwde aanduiding *Adagio*, het rustiger notenbeeld en de verschillende *pausae* in het verklanken van r. 5-6 stipuleren de verinnerlijking die daarbij optreedt in de ziel van de gelovige. De meerdere mineur-septiemakkoorden, met dalende lijnen, wijzen op het aangrijpende van het graf.

De tekst laat vanuit het graf de hoop op de opstanding gloren: met nadruk, in een opgewekt *Allegro*, met twee *tremolo*’s op “verwesen” en met feestelijke zestienden-

---

<sup>463</sup> Dit gegeven weerspreekt wat Meier 2018, 99 opmerkt: “Der Himmel lacht, das machen uns die beiden Soprane vor, in den höchsten und anstrengenden Höhen [...]”, waarbij hij de sopraanpartij beschouwt als vertegenwoordiging van de hemel (“dem Himmel so nahe wie niemand sonst im Chor”). Om dezelfde reden zijn evenzeer kanttekeningen te plaatsen bij Meiers opmerking: “[...] dan jubeln auch die Soprane, wer sonst, die Frauen waren ja zuerst am Grab, und wenn sie auch mit Furcht und Zittern zurückkamen [...] und so wagen sich auch die anderen Stimmen an dieses Lachen heran [...]” (ibid., 99).

<sup>464</sup> Het is niet onwaarschijnlijk dat Bach met genoemde octaafsprongen (van telkens acht noten) naar de opstanding heeft verwezen.

<sup>465</sup> Eveneens in BWV 4 blijkt de tekst diverse keren terug naar Christus’ dood en begraven zijn.

guirlandes wordt in een *canon*vorm door alle vijf de stemmen r. 6 twaalf keer ten gehore gebracht. De wetmatigheid van het OT, uitgedrukt door de *canon* als beeld van de wet,<sup>466</sup> en de Evangelieboodschap van de twaalf apostelen uit het NT komen hier samen:<sup>467</sup> Christus zal volgens de Schriften opstaan. Dit alles wordt benadrukt door het in *melismen* gezongen, voorlaatste “verwesen”. Het aantal tellen van het vertolken van dit woord is ruim zeventien. Maar liefst 48 noten heeft sopraan I nodig om dit woord te verklanken.<sup>468</sup> Het kan niet worden uitgesloten dat Bach daarmee wilde terugblikken op de gekruisigde Christus, Die het opschrift “INRI” op Zijn kruis droeg.<sup>469</sup>

Tweemaal wordt verklankt dat Christus’ begraven lichaam onverderfelijk is (“kan niet verwesen”), waarbij er muzikaal verschil is te zien. De sturende aanduidingen *Adagio* en *Allegro* laten de muziek aansluiten bij de twee lijnen in het libretto: respectievelijk grafrust – onverderfelijkheid en onverderfelijkheid – opstanding. Petzoldt vermoedt in dat opzicht een verbinding met het zalig sterven van de gelovigen vanuit VIII.<sup>470</sup> In een herhaling van de beginmaten zet de *Coda* ten slotte de kroon, als een Amen, op het *Coro*.

### III. *Recitativo*

In dit *Recitativo* verklanken instrumenten en zangers de oproep tot blijdschap op duidelijke wijze. De uitroep van de bas (die veel nadruk legt op Christus’ opstanding), de toonsoort (C-majeur), de herhaalde oproepen tot vreugde (alle als *superjectio*) en de instrumentale (viermaal) en vocale (driemaal) guirlandes wijzen eenduidig naar de “Erwünschter Tag”. De *circulatio*-figuren bij deze guirlandes kunnen een verwijzing zijn naar de verbinding tussen hemel en aarde, vooral gezien het feit dat deze zich alle keren manifesteren bij de oproep om “wieder froh” te zijn. Daarbij heeft de bas als solopartij vier keer een soortgelijke, stijgende beweging: de gelovigen worden herinnerd aan de blijdschap die er

---

<sup>466</sup> Schulze 2007, 180 schrijft daarover: “[...] wobei das hier angewendete Formprinzip des Kanons symbolisch gemeint ist: der Kanon vertritt das Gesetz, das Dogma, das Unerschütterliche.”

<sup>467</sup> Vgl. Meyer 1975, 146ff.

<sup>468</sup> Meyer wijst daarbij op het product van het getal van de tijd (zes) en van de eeuwigheid (acht). *Ibid.*, 163f.

<sup>469</sup> De som van de letterwaarde van deze vier letters volgens de gematria, waarbij de letters *i* en *j* werden samengenomen, is 48 (9+13+17+9) bij gebruik van het Latijnse alfabet. Het getal 48 had voor Bach een bijzondere betekenis. Vgl. Clement 1989, 116f.

<sup>470</sup> Petzoldt 2004/II, 682.



bij hen was toen Christus nog leefde. Bach sluit daarmee aan bij de tekst die eenzelfde terugblik geeft in r. 1 ten aanzien van de gelovigen (“sei wieder froh!”) en in r. 8 ten aanzien van de Verrezene (“er lebet wieder!”).

Tussen de oproep tot vreugde (r. 1) en de boodschap van verrijzenis (r. 8) wordt de onveranderlijkheid van “Das A und O, Der Erst’= und auch der Letzte” (r. 2-3) met hoge tonen verklankt, waarbij de aanduiding *Adagio* een uitstraling van rust veroorzaakt. Deze verheven passage eindigt abrupt door neerwaartse, sombere klanken bij “unsre schwere Schuld” en de “Todes=Kerker” (r. 4-5). Een vier tellen durend septiemakkoord onderstreept deze terugblik op Christus’ vernedering.

De muziek bij r. 6 is daaraan tegenovergesteld: de aanduiding *Allegro*, de *tirata* op “gerissen” en de slingerende B.c.-noten aldaar verklanken de gelovige die de Opgestane ontmoet als in een hernieuwd terugzien. Hij Die levend was, werd weer levend. Tekst en verklanking van r. 1 en 6 omklemmen de somberheid van r. 4-5, ondersteund door de vooruitblik naar de onveranderlijke “A und O” (r. 2-3) en de terugblik naar Hem Die “Ist nun gerissen aus der Noth!” (r. 6). De dood deed Christus’ onveranderlijkheid niet teniet en de Opgestane is niemand anders is dan Die altijd al leeft.

Mijmerend (door het voorgeschreven *Adagio*), maar niet minder duidelijk wordt r. 7 verklankt. De *exclamatio* als sextinterval op “Und sieh” valt daarbij op. Het tempo versnelt iets (door het voorgeschreven *Andante*) bij het aanduiden van de gelovigen als Christus’ “Glieder” (r. 9). De dalende en stijgende lijnen van de basolo en B.c. (*circulatio*) doen denken aan een weg die wordt bewandeld, waarbij nadruk valt op het in negen tellen in *melismen* gezongen “Glieder”. Dit kan verwijzen naar zowel het voorrecht, als de plicht van het volgen: de weg gaat op en neer. Met betrekking tot de parallellie, als imitatie, tussen de baspartij en de B.c. stelt Klek: “Die Korrespondenz *lebt unser Haupt/ so leben auch die Glieder* (Römer 6, 4) ist präzise in Kanonimitation von Bass [...] und Continuo gefasst.”<sup>471</sup>

De tweede, stijgende verklanking van “Glieder” vormt met het gebruik van de *figura corta* en *tremolo* een positieve verbinding met r. 10-11: “Der HERR hat in der Hand Des Todes und der Höllen Schlüssel”. De tegenwoordige tijd van “hat” en de gestadige akkoorden lijken te verklanken dat de zaligheid vast ligt in de Opgestane. De woorden

---

<sup>471</sup> Klek 2015/II, 317. Vgl. Petzoldt 2004/II, 683.

“Todes und der Höllen Schlüssel”, “Blutroth bespritzt” en “bittern Leiden” krijgen niettemin een somber muzikaal accent, respectievelijk: een *catabasis* met een *extensio* in de solopartij met twee septiemakkoorden, een dubbele *saltus duriusculus* met een septiemakkoord (de spotmantel klinkt in de muziek door) en een *catabasis* bij de bas met twee opeenvolgende septiemakkoorden. De basverklanking van “In Todes=Kerker setzte” (r. 5) en die van “in seinem bittern Leiden” (r. 13b) vertonen overeenkomst. Bach lijkt daarmee duidelijk te maken dat toepassing en verwerving aan elkaar zijn verbonden.

De basinzet van r. 14 met een meervoudige *figura corta*, na slechts een halve tel rust tussen vernedering en verhoging, verklankt vreugdevol dat de vroegere spotmantel heeft plaatsgemaakt voor het kleet van “Schmuck end Ehren” van “heute”. Het ontspannen einde van het *Recitativo* in *e* knoopt daarbij aan. Twee tot vier tellen durende akkoorden onderstrepen het karakter van het libretto: de “Seele” wordt opgeroepen blij te zijn. De septiemakkoorden daarbij knopen aan bij de diepte van het lijden en maken het geheel nog persoonlijker. Ten slotte dragen de aanduidingen: *allegro* (driemaal), *adagio* (viermaal) en *andante* (tweemaal) daartoe bij. Het *allegro* geeft uiting aan levendige verklanking van de opstandingsvreugde, het *adagio* doet de blijdschap vanwege de levende “HERR” indringend klinken en het *andante* lijkt op het voortgaande leven in Christus te wijzen.

#### IV. *Aria*

De bas als solopartij, die de majesteit van de “Fürst des Lebens! starker Streiter, Hochgelobter GOTTes=Sohn” verklankt, is in deze *Aria* het beeld van kracht. De toonsoort *C*, de aanduiding *Molto adagio* en de ordelijke structuur sluiten aan bij het majesteitelijk karakter van het libretto. Het regelmatig optredende *Feierlichkeitsrhythmus*, de krachtige B.c.-begeleiding en de *ostinato* bas verklanken de waardigheid en kracht van de Verrezene.

De eerste twee verklanking van “Fürst des Lebens!” worden door Bach direct verbonden aan “starker Streiter”,<sup>472</sup> de derde maal aan “Hochgelobter GOTTes=Sohn”. Dit wordt nagenoeg zo herhaald aan het einde van de *Aria*. Er is zodoende een herhaaldelijke

---

<sup>472</sup> De tweede keer daarvan, herhaald aan het einde van de *Aria*, vertoont het verklanken van “Fürst des Lebens!” na de opgaande beweging van de bas een sterke daling in de verbinding naar “starker Streiter”. Het troostvolle zien op de Levensvorst wordt verbonden aan een nogmaals somber zicht op de lijdende Zoon van God.

terugblik waarneembaar vanuit de Verrezene naar de lijdende Christus, die echter vervaagt bij het zingen over de van God gekomen “Gottes=Sohn”. Daarmee komt Bach tegemoet aan de onder 4.1.2. bij III. *Aria* genoemde “dubbele chronologische beweging”. De lijn van de muziek is daarbij opvallend: een vreugdevolle *anabasis* bij “hochgelobter” en een rustiger *catabasis* bij “Gottes=Sohn”. De uit de hemel gekomen Zoon van God ontvangt de hoogste lof op aarde. Opnieuw worden hemel en aarde aan elkaar verbonden.<sup>473</sup>

Met retorische figuren bij de tweede verklanking van “Fürst des Lebens!” – *circulatio, figura corta, superjectio, exclamatio* en *emphasis* – wordt duidelijk gemaakt dat alle nadruk op de Levensvorst valt. Ioanne Susenbroto merkt over de *emphasis* op:

Die *emphasis* entsteht, wenn einem Gedanken ein tieferes Verständnis und eine größere Bedeutung zugrunde liegt, als durch die betreffenden Worte ausgedrückt wird. Diese Figur kommt in ergötzlichen Reden, manchmal aber auch in Lobreden oder feurigen Reden vor.<sup>474</sup>

De rust in de solopartij na r. 1 en 2 laat de opstandingslof drie tellen bezinken, waarna een drietal vragen (respectievelijk r. 3-4, 5-6 en 7-8) wordt verklankt. In dit middendeel sluit de muziek, afwisselend in mineur en majeur, aan bij de tekst: de gelovige reflecteert over het nut van Christus’ lijden aan de hand van vragen die om beantwoording roepen. De tekst daarvan verwijst naar respectievelijk r. 4-6, 14 en 12-13 van het voorgaande *Recitativo*. Overeenkomsten tussen de vragen en het *Recitativo* zijn soortgelijke *tirata*’s in vraag 1 en r. 4-6 en een gelijkende stijgende en dalende beweging in *e* bij vraag 2 en r. 14. Vier tellen durende rusten tussen de vragen benadrukken het persoonlijke karakter van het libretto.

De “Kreuzes Leiter” en het woord “höchsten” uit de eerste vraag worden visueel gemaakt door de stijgende muzieklijn, in het laatste geval zich manifesterend als dubbele *tirata*. In deze drie gevallen gebruikt Bach reeksen van zeven noten, waarmee de volmaaktheid van Christus’ lijden en verhoging wordt benadrukt.<sup>475</sup> De daardoor

---

<sup>473</sup> Zie de eerste regels van het *Coro*.

<sup>474</sup> Bartel 2010, 140. De oorspronkelijke tekst luidt: “*Emphasis εμφασις, est cum altior subest intellectus ac maior significantia, quam verba per seipsa declarant. Haec plurimum adfert iucunditatis orationi, nonnumquam et dignitatis acrimoniaeque non parum.*” (SU ETS 1561, 47).

<sup>475</sup> Vgl. Meyer 1975, 133ff.

verklankte gezamenlijkheid tussen vernedering en verheerlijking kan als antwoord op de vraag worden gezien (een voorzichtig “Ja”) en toont het onderlinge verband: deze volkomenheid kon slechts door het bestijgen van “des Kreuzes Leiter” worden verkregen. De overwinningsheerlijkheid overstijgt de schande van het kruis.

De in de tweede vraag meermalen vertoonde *saltus duriusculus*, steeds bij Christus’ “gebunden” zijn (de laatste maal tragisch in *melismen* verklankt), geeft een hernieuwde terugblik naar de doodsbanden. De muziek onderstreept dat die banden onmogelijk als versiering (“Schmuck und Edelstein”) kunnen worden opgevat, getuige de tragische *catabasis* op deze laatste woorden en de *repetitio* van de vraag. De hoorder schijnt in vertwijfeling te worden achtergelaten door het ontbreken van enig (muzikaal) antwoord.

De derde vraag, opnieuw in *repetitio*, roept door het septiemakkoord spanning op. Zelfs de dalende verklanking van “deiner Klarheit Strahlen” klinkt neerslachtig en eindigt somber. Het daaropvolgende bijna drie maten lange instrumentale gedeelte, overwegend in C, geeft een positieve wending, maar verstrekt nog steeds geen definitief antwoord.

Verhelderend en bevrijdend is de met het begin van de *Aria* overeenkomende slotmuziek. Het enige antwoord op genoemde vragen is de “Fürst des Lebens!”, de “starker Streiter”, de “Hochgelobter GOTTes=Sohn” en daarmee een duidelijk: ‘Ja’. De bas benadrukt met een krachtige *tirata* op “(Fürst des) Lebens, hochgelobeter (GOTTes=Sohn)” de waardigheid, kracht en heerlijkheid van Christus. De octaafoverbrugging als *anabasis* onderstreept daarbij Zijn opstanding.<sup>476</sup>

## V. *Recitativo*

Met dertien regels en achttien maten is dit *Recitativo* relatief kort. De door korte rusten van elkaar gescheiden zinsdelen volgen elkaar snel op: het geheel doet bijna gehaast aan, zoals Siegfried Meier stelt: “Da hagelt es Aufforderungen („stehe!“ - „tritt an!“ - „auf!“ - „lass!“). Aufforderungen in steter Folge werden auch nicht milder, wenn man sie in verschiedenen Tonarten singt.”<sup>477</sup> Aan het karakter van de tekst – om met het opstaan uit het zondengraf de Opgestane onmiddellijk te volgen – wordt rechtgedaan. Veel toonsoorten wordt daarbij gebruikt. In alle toonaarden herinnert de tekst de “GOTT=ergebne Seele” aan haar opdracht.

---

<sup>476</sup> Waarin het getal acht uitdrukkelijk naar voren komt. Vgl. *ibid.*, 139ff.

<sup>477</sup> Meier 2018, 100.

Met de tenor als solopartij laat Bach zien dat de opdrachten Bijbels zijn.<sup>478</sup> De septiemakkoorden geven muzikaal uiting aan de klem, de drang tot deze geestelijke verplichting: de solopartij, als klankbord van de gelovige, lijkt uit het zondengraf op de “neuen Lebens=Lauff” te worden geduwd. Met deze muzikale drang komt Bach tegemoet aan het persoonlijk getinte karakter van het *Recitativo* vanaf r. 3.<sup>479</sup> De transparantie van de rustige, letterlijk open B.c.-akkoorden werkt daaraan mee. De gelovige, in contemplatie, kan in het hart worden gekeken. Bij de woorden “Leben” en “leben” is er sprake van een dalende tenorpartij: geestelijk leven komt bij Hem Die het Leven is vandaan.

De vier opdrachten,<sup>480</sup> alle met uitroepetekens aan het einde van de zin, klinken als zodanig en verbinden vanuit Christus’ opstanding levensgenade (rechtvaardiging) en levenswandel (heiliging) aan elkaar. De opstanding uit het zondengraf wordt verklankt door de stijgende tenor-*tirata* aan het begin van het *Recitativo*: de bron van geestelijk leven is het levend worden met de Verrezene. Dalende en stijgende zestienden, staccato gezongen en uitmondend in een sextsprong naar boven, verklanken het wandelen op het nieuwe levenspad, de heiliging. De noodzaak tot het nakomen van de derde en vierde opdracht wordt muzikaal aangezet door een dalende octaafsprong als *exclamatio*.<sup>481</sup> De verklanking van de vier, eveneens met uitroepetekens afgesloten, motivaties van de opdrachten wordt voorafgegaan door een *pausa* van tweeënhalve tel (de langste tenorpauze in dit deel).<sup>482</sup> Eveneens deze zinsdelen volgen elkaar snel op: ze zijn niet van elkaar te scheiden. “Weinstock” met “Reben” en “Lebens=Baum” met “Zweige” klinken als in één adem, eindigend in *F*: beide metaforen beschrijven de noodzaak aan de Opgestane te zijn verbonden. Dat geldt eveneens van de laatste twee motivaties, waarbij de muziek zich bij “Er läßt den Stein” ten slotte beweegt naar *G*.

De *saltus duriusculus* bij “Sünden” en de dalende kwintsprong bij “Dahinden” geven nogmaals uiting aan een terugblik naar het graf. Nu echter in afkeurende zin: het

---

<sup>478</sup> In de barokmuziek, vooral in oratoria en passionen, heeft de tenor vaak de functie van verteller, boodschapper (‘Narrator’) (vgl. NG/XVIII, 689). Dat geldt mede de grote passionen van Bach, waarin de Bijbelteksten overwegend door de tenor als evangelist worden vertolkt.

<sup>479</sup> Dit *Recitativo* luidt het meer subjectieve, persoonlijk getinte karakter van de cantate in.

<sup>480</sup> Resp. r. 1-2, 3, 4, 5-6.

<sup>481</sup> Mogelijk opnieuw een verwijzing naar de opstanding.

<sup>482</sup> Resp. 7-8, 9, 10-11, 12-15.

graf als metafoor van zonden. In de pedaalbegeleiding van het koraalvoorspel voor orgel *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 637, in welke tekst het verband tussen zonde en dood meermalen wordt benoemd, treedt de *saltus duriusculus* vele malen op.<sup>483</sup>

Het staccato-achtig ten gehore brengen van het verlaten van het graf en de *melismen* en *tiratae* bij “flicht” en “eilend” verlenen gestalte aan de vluchtende Maria’s. De muziek geeft geen reden om daar in gedachten twee personen te zien (hetgeen uit de evangeliëlezing van Mk 16:8 wel blijkt), maar voegt met een enkelvoudige vluchtbeweging (een aaneengesloten *anabasis* en *catabasis*) twee gelovigen samen. Bach wil daarbij aanknopen bij de diepere geloofservaring van de Bijbeltekst: gelovigen vinden elkaar in het verlaten van het zondengraf. Levendig en verheven eindigt het *Recitativo* door de stijgende tenorpartij bij “mit CHristo levend seyn!”. De Verrezene ontvangt de laatste en hoogste eer, getuige het tweemaal gezongen “mit CHristo”.

## VI. *Aria*

De verklanking van de relatief korte *Aria*-tekst maakt duidelijk dat Bach deze niet minder persoonlijk getint heeft opgevat dan Franck. Het voornaamste doel van de gelovigen is het nieuwe leven met Christus door de afsterving van de zonden. Meier verbindt muziek en tekst als hij schrijft: “Der alte Adam und, mit Verlaub, auch die alte Eva, darf barockdrastisch verwesen [...]”<sup>484</sup> De begeleiding in tertsenparallellen tussen viool I en II wijst op de verbondenheid van de gelovigen met Christus en het noodzakelijk volgen van Hem. Het ritme en de accentuering in achtsten creëren eveneens een navolgend effect.<sup>485</sup> Als derde kan de verhevenheid van de muziek bij de in- en uitleiding, vanuit de overheersende toonsoort *G* en het meermalen klinken van *g*<sup>2</sup> (als een *superjectio*), worden genoemd.

Het sterven aan de zonde, als onvermijdelijk onderdeel van het christelijk leven, wordt vergeleken met een ontbindingsproces van de oude mens (“Adam”). De tweevoudige

---

<sup>483</sup> Ongetwijfeld stond Bach daarbij het gelijknamige koraalvoorspel van Dieterich Buxtehude voor ogen, waarin gebruik wordt gemaakt van kwintsprongen.

<sup>484</sup> Meier 2018, 101.

<sup>485</sup> Daarbij worden de eerste en derde noten van de zestienden benadrukt. De tweede en vierde noten (niet geaccentueerd) volgen met een interval naar beneden. Deze laatstgenoemde noten zijn doorgaans in paren van drie of vier noten hetzelfde. Dat Bach in het daar voortdurend benadrukken van de achtste noot het getal acht heeft betrokken op de opstanding, is niet onwaarschijnlijk.

*catabasis* bij “verwesen” zet dit proces kracht bij. De identieke muzikale lijn bij “verwesen” en “genesen” toont de evenredige wederkerigheid tussen beide: hoe meer de oude mens sterft, des te meer de nieuwe mens floreert en omgekeerd.

Neerwaartse vocale en instrumentale (octaaf)sprongen bij “Der nach Gott geschaffen ist!” tonen gelijkheid:<sup>486</sup> overeenstemming tussen Christus en Zijn gelovigen is alleen mogelijk door Zijn opstanding.<sup>487</sup> Als tweede doel van het christelijk leven benoemt het libretto het verlangen naar de lichamelijke opstanding bij Christus’ wederkomst. De schoonheid van de *Aria* benadrukt het belang daarvan.<sup>488</sup> Spitta gebruikt prijzende woorden om de tekstuele en muzikale verbinding tussen Christus’ opstanding en het verlangen naar de laatste opstanding te beschrijven:

Was sie sagt, läßt sich in Worten nicht definiren, dazu ist es Musik. Aber daß der Inhalt Bach sehr am Herzen lag, sieht man an der außerordentlichen Schönheit der Arie in instrumentaler wie vocaler Hinsicht. Sie ist wie ein Frühlingslied, das ein leiser Hauch der Sehnsucht durchzieht.<sup>489</sup>

De vele tonaliteitswisselingen bij r. 4 en 5 lijken het belang van “geistlich auferstehen und aus Sünden=Gräbern gehen” in alle toonaarden tot uitdrukking te brengen.

Verschillen tussen solopartij en instrumentale begeleiding mogen enerzijds worden gerelativeerd. Er zijn immers, in verband met genoemde “Umkehrungsbildungen”, meerdere passages waar de melodieuze lijn van de begeleiding de tekst wil ondersteunen.<sup>490</sup> Anderzijds kunnen bovengenoemde verschillen zijn bedoeld om het contrast tussen het oude en nieuwe leven te verklanken en daarmee de noodzaak van het verlaten van het eerste, ten gunste van het tweede te onderstrepen. Tegelijkertijd vertoont

---

<sup>486</sup> De lagere toon kan daarbij telkens worden gezien als een weerspiegeling van de gelovige: voortkomend uit de hoge(re) God, waarbij de een octaaf lengte lagere tonen eveneens gelijkheid tussen de gelovigen en hun God verklanken.

<sup>487</sup> Door de octaafsprongen is hier mogelijk opnieuw sprake van een verwijzing naar de opstanding.

<sup>488</sup> Dürr 2005, 311 merkt op: “Wesentlich gesanglicher ist die Arie ›Adam muß in uns verwesen‹ (Satz 6).”

<sup>489</sup> Spitta 1873/1880/I, 536.

<sup>490</sup> Zie bijv. m. 20 (met een *anabasis*) en m. 29 (met een *catabasis*). Vgl. Dürr 2005, 311.

de muziek temeer verinnerlijking: bij de gelovigen speelt zich tegenstrijdigheid en onverenigbaarheid af in de strijd tussen de eerste en tweede Adam.

Opmerkelijk is de aandacht voor het kruis. Allereerst verwijst de vorm van deze *chiastische aria* daarnaar: het ontbinden van “Adam” en het van daaruit opstaan van de nieuwe mens kan niet worden losgezien van Christus’ kruis. Voorts wordt het kruis visueel gemaakt in de solopartij bij wat onmisbaar is: “*Adam muß* in uns verwesen”, “Du must *geistlich auferstehen*” en “Und aus *Sünden=Gräbern* gehen”.<sup>491</sup> Deze zaken worden in onderling verband en in dat van het kruis geplaatst: de oude mens moet worden gekruisigd en het verlaten van het zondengraf is slechts mogelijk door het kruis. Daarmee worden rechtvaardiging en heiliging muzikaal en theologisch aan elkaar verbonden. Dit tweeledig doel wordt onderstreept door de lange *pausa* na de verklanking van r. 1-3 die de corresponderende regels duidelijk van elkaar scheidt.<sup>492</sup> Beide gedeelten worden door Bach gelijk geacht als hij r. 1-3 en 4-6 tweemaal laat verklanken. De *Aria* sluit af met een herhaling van de instrumentale inleiding, waarmee het “Christi Gliedmaß” zijn muzikaal wordt beloond.

### VII. *Recitativo*

Dit kortste *Recitativo* bestaat uit twee gedeelten: r. 1-6 en 7-8. De muzikale sfeer van het eerste gedeelte, waarin de gelovige nog voor de dood staat, is berustend: het sterven is noodzakelijk om de hemelse heerlijkheid te ontvangen. De bijna stilstaande B.c.-akkoorden zijn rustgevend: op het onvermijdelijke sterven is berusting het gelovige antwoord. Bij de woorden “ziet”, “nichts” en “leiden” worden drie septiemakkoorden gebruikt: kernwoorden in het kader van respectievelijk dood, kruis en lijden. De onvoorspelbare lijn van de solopartij met een *passus duriusculus* bij r. 4 en de toonsoort *e* dragen bij tot het eigen karakter van dit deel uit de cantate.

Door verschil te creëren tussen de overwegend positieve tekst en het mineurkarakter van de muziek laat Bach allereerst zien dat lijden en dood niet moeten worden onderschat. Tegelijkertijd spreekt de keus voor een sopraan als solopartij van uitzicht: het Hoofd trekt Zijn leden “natürlich” naar Zich toe en “nichts” kan hen van Hem

---

<sup>491</sup> De muzikale kruisvorm valt op de gecursiveerde woorden en/of lettergrepen.

<sup>492</sup> Resp. r. 1-3, 4-6.



scheiden. Ten slotte wijst de combinatie van uitzicht en somberheid op troost. Het knoopt daarmee aan bij het eerste gedeelte van het *Recitativo*: Christus' verrijzenis biedt garantie voor de toekomst van de christen. De stijgende sopraanpartij met een *tirata* van zeven tellen op "aufferstehen" (r. 6) vormt een vreugdevolle aanloop naar de verklanking van de hemelse heerlijkheid en markeert het keerpunt tussen het eerste en tweede gedeelte.<sup>493</sup>

De achtsten van de B.c., de toonsoort C,<sup>494</sup> de cadans van de violoncello en de hoge sopraannoten vormen vier elementen die het verlangen naar de hemelse heerlijkheid muzikaal gestalte verlenen. Het muzikale contrast tussen beide gedeelten maakt dat duidelijk. Het lijden doet verlangen "zur Ehr' und Herrlichkeit, Und GOtt in meinem Fleische sehen!", benadrukt door de in deze beide regels optredende *anabasis*.

De hemel wordt pas bereikt na het sterven: het letterlijke dieptepunt van de sopraan is de laatste noot (*c'*), overigens na een *saltus duriusculus* op "in meinem Fleische sehen". Het lijden is een lijden "mit CHristo" (r. 4), uitmondend in een "mit CHristo wieder aufferstehen" (r. 6). Het vrolijk instrumentale slotgedeelte met achtsten in de majeure toonsoort C, eerder in de vorm van een *Arioso*-begeleiding dan in die van een *Recitativo*, benadrukt dit.

### VIII. *Aria*

De verbinding tussen deze *aria* en het voorgaande deel beperkt zich niet tot dezelfde solopartij:<sup>495</sup> op soortgelijke wijze wordt het verlangen naar het hemelleven verwoord en verklankt. De *Aria* gaat daarin verder dan het voorgaande *Recitativo*: zelfs het uitzien naar het sterven wordt op persoonlijke, haast verinnerlijkte wijze naar voren gebracht. Bach heeft schijnbaar aan dit verlangen een belang willen toekennen door dit deel het langste van BWV 31 te laten zijn.<sup>496</sup> Genoemde verinnerlijking treedt evenzeer in de muziek op. Allereerst door het solo-instrument van de hobo I: de tere klank verwijst naar de van

---

<sup>493</sup> Het getal zeven als getal van volheid heeft vanouds een betekenis die de combinatie van het menselijke en het goddelijke, ofwel: het aardse en het hemelse, aanduidde (vgl. Meyer 1975, 138).

<sup>494</sup> Reeds vanaf r. 6.

<sup>495</sup> Datzelfde geldt voor de delen III en IV (bas) en de delen V en VI (tenor).

<sup>496</sup> Namelijk 121 maten. Qua lengte doet dit deel nauwelijks onder voor deel II: het langste deel van BWV 31.

verlangen trillende zielensnaren van de stervende gelovige.<sup>497</sup> De beurtelings stijgende en dalende sopraanpartij met de regelmatige volumevoorschriften (*piano* en *forte*), de ondersteunende kwarten van de violoncello II en de ingevlochten koraalmelodie van het lied van Herman dragen hiertoe bij. Bach heeft met genoemd lied de band willen leggen tussen het verlangen naar de dood (in deze *Aria*) en het ervaren van de hemelse heerlijkheid (in IX).<sup>498</sup> Over genoemd hobomotief merkt Schweitzer op: “In ganz verklärter Form schildert das Motiv des edlen Schmerzes die Todessehnsucht”<sup>499</sup> en noemt in dit verband het door het deel heen geweven “Todeswiegenlied” van Herman. De keus welke liedregel aan welk gedeelte van de *Aria* werd toegevoegd, had niet minder te maken met de teksten van beide, dan met mogelijkheden in de *Aria*-muziek: Bach toont zich een meester in het leggen van theologische verbanden tussen Hermans lied en het libretto van de *Aria*.

De verklanking van r. 1 en 6, als verlangen naar het sterven, wordt kracht bijgezet door de retorische figuur *extensio*. De meervoudige *catabasis* bij “Mir die Augen zu zu drücken!” en de daarbij tweemaal optredende, visuele kruisvorm brengen de dood in verbinding met Christus’ kruis.<sup>500</sup> Zoals Hij stierf en opstond, moeten de gelovigen sterven om daarna met Hem te leven. Rustige begeleiding maakt, na een vocale *pausa*, plaats voor achtsten-guirlandes: een aanduiding van de paradox tussen r. 2 en 3. Naast het verlangen naar de “Letzte Stunde” is er het verlangen naar “JESU Freudenschein”: iets wat slechts werkelijkheid wordt na het cruciale stervensmoment (r. 2).

De instrumentale muziek gaat na r. 2 opgewekt verder, uitmondend in het zingen van “JESU Freudenschein”. R. 2 en 3 worden aan elkaar verbonden: als de lichamelijke ogen dichtgaan, ziet de gelovige Jezus’ helder hemellicht, maar dan geestelijk. Achtmaal wordt daarbij de toonsoort *C* gebruikt – de muziek keert daar telkens naar terug.

In het gedeelte dat volgt, roept Bach het beeld op van de gelovige op het sterfbed. Hortend, zichzelf soms onderbrekend met korte *pausae*, vertolkt de solopartij het verlangen naar volmaaktheid. De muziek, die vocaal en instrumentaal wat inbindt, heeft een uitzierend

---

<sup>497</sup> Dit bewijst het ingeweven lied: “Wenn mein Stündlein *vorhanden* ist”.

<sup>498</sup> Zie onder 3.2. bij VIII. *Aria*. Vgl. Petzoldt 2004/II, 687 die concludeert: “Die Strophe des Schlußchorals wird jedoch nicht nur musikalisch, sondern im Sinne eines geistlichen Rätselspiels auch textlich antizipiert [...]”.

<sup>499</sup> Schweitzer 2005, 469; zie ook 466ff.

<sup>500</sup> Als een muzikale uitbeelding van de dood die op de gelovige valt.

karakter, juist tegen de achtergrond van het nog onvolkomene. Dat onvolkomene lijkt eveneens te worden uitgedrukt door de toonsoort *d*, waarin r. 4 de laatste maal gezongen wordt en het lange instrumentale gedeelte voorafgaand aan r. 5 staat.<sup>501</sup> De sopraan maakt enkele malen een aangrijpende, dalende sprong,<sup>502</sup> de muzikale lijn van de solopartij is onvoorspelbaar, haast vragend, en de begeleiding bevat een aantal septiemakkoorden, mede veroorzaakt door de melodie van het er doorheen geweven: “Wenn mein Stündlein vorhanden ist”. De verstilde verklanking door de strijkers van de beden uit dit lied: “Geleite mich, Herr Jesu Christ” en: “Mit Hilf mich nicht verlasse” sluit daarbij aan.

Een derde verlangen is dat naar het “Engeln ähnlich seyn!”, geuit na een 24 tellen durende *pausa*. Deze langste vocale *pausa* van de *Aria* drukt de verwondering uit bij de gedachte aan de hemelvreugde. De terugblik (verlangen naar het zondeloze paradijs)<sup>503</sup> en de vooruitblik (dienen van God in de hemel) manifesteren zich in de muziek. Bach last een lange vocale *pausa* in na de eerste keer dat r. 5 heeft geklonken. De eerste verklanking is somber van aard (door de mineurtoonsoort en de dalende muzikale lijn), terwijl de tweede en derde keer dat r. 5 klinkt (in de majeuretoonstoort) onbezorgd aandoen. De vreugdevolle verklanking wordt tweemaal gehoord: het zondeloze hemelleven overtreft het paradijs waar de mens nog kon vallen.

De verklanking van de laatste regel vertoont overeenkomst met die van de eerste, zij het regelmatig hoger getoonzet. Daarbij treedt vervolmaking op: niet drie, maar viermaal wordt de tekst verklankt. De instrumentale afsluiting is gelijk aan de eerste zestien inleidende maten en vormt daarmee een ordelijke, overzichtelijke afronding van de *Aria*. Het verlangen naar het stervensuur, naar Jezus’ vreugdelicht en naar gelijkvormigheid aan de engelen wordt eens volmaakte werkelijkheid.

## IX. Choral

Het slotkoraal borduurt zowel tekstueel (als laatste couplet van Hermans lied “Wenn mein Stündlein vorhanden ist”) als muzikaal voort op de voorgaande *Aria*, zij het dat de hemelse

---

<sup>501</sup> Deze toonsoort verstoort, zoals hierboven gezegd, de symmetrie van toonsoorten. Zie het schema daarover bij 3.2. onder VIII. *Aria*.

<sup>502</sup> In m. 55 en 60-61, waarbij in het tweede geval sprake is van een *saltus duriusculus*.

<sup>503</sup> Zie onder 3.1.2. bij VII. *Aria*.

heerlijkheid in deel IX naderbij is gekomen: “So fahr’ ich hin zu JESu CHrist”. Dit laatste wakkert het verlangen temeer aan; vervulling ervan ligt binnen handbereik: “Mein Arm tu ich ausstrecken”. De verinnerlijkte tekst wordt rechtgedaan door de gevoelige wijze waarop Bach het *Choral* heeft getoonzet. Schulze concludeert: “Mit der Schlußstrophe desselben Chorals endet die Kantate, nach der äußeren Klangpracht ihres Beginns, betont verinnerlicht.”<sup>504</sup> Door de identieke harmonisatie van r. 1-2 en 3-4 en de vreugdevolle muziek vanaf r. 5 wordt het koraal, in navolging van de tekst (respectievelijk r. 1-4 en 5-7), in tweeën verdeeld. In de tweede helft manifesteert zich diverse malen een *figura corta*, waarmee de vreugde van de gelovigen vanuit de opgestane Christus wordt verklankt. De vier aspecten van het verlangen naar het hemelleven kunnen in de verklanking ervan gelijkelijk worden teruggevonden.<sup>505</sup>

De ruime instrumentenkeus van het *Choral* laat zien dat alles wordt ingezet om de volmaaktheid van het hemels geluk te verklanken. Deze volkomenheid wordt ook aangetroffen in de opgaande reeks van acht tonen in de verklanking van r. 5. De statige en melodieuze muziek van trompet I en viool I,<sup>506</sup> herhaaldelijk met een *emphasis*, tilt de muziek (letterlijk) naar een hoger niveau en kan als voortzetting en onderstreping van de in VIII verklankte afhankelijkheid worden getypeerd.<sup>507</sup> Spitta tekent daarbij aan: “Ueber den Singstimmen wandeln Violine und Trompete in Melodien und Rhythmen, die unwiderstehlich das Bild eines Emporgetragenen wachrufen, der der himmlischen Wonne die Arme entgegenbreitet [...]”<sup>508</sup> Dat laatste doet overigens het sterke vermoeden ontstaan dat de eerste twee regels, “So fahr’ ich hin zu JESu CHrist Mein Arm tu ich ausstrecken”, muzikaal gezien richtinggevend voor IX zijn geweest.<sup>509</sup>

De dalende en stijgende octaafslang *catabasis* en *anabasis* in de baspartij geven uiting aan een volgen in gewilligheid, respectievelijk door de dood heen en naar het leven

---

<sup>504</sup> Schulze 2007, 181.

<sup>505</sup> Te weten: volmaaktheid, afhankelijkheid, gewilligheid en betrouwbaarheid. Zie onder 3.1.2. bij VIII. *Choral*.

<sup>506</sup> Schulze 2007, 181 benoemt het als “verheißungsvolles Klangsymbol”.

<sup>507</sup> Vgl. *ibid.*, 181.

<sup>508</sup> Spitta 1873/1880/I, 538.

<sup>509</sup> Vgl. Schulze 2007, 181; Spitta 1873/1880/I, 537f.

toe.<sup>510</sup> Een nog langere *catabasis* treedt op in dezelfde partij bij r. 7, waarin de muziek de vaste tred van de gelovige verklankt die zich gewillig laat “führn zum ew’gen Leben”. Overigens laat deze ruim anderhalve octaaf lange reeks van vijftien noten het karakter van dit volgen zien: het gaat door de diepte van de dood, van het sterven heen.

Houtblazers en strijkers ondersteunen unisono de vocale harmonisatie, hetgeen instrumenten en zangstemmen samensmeedt tot een harmonisch, betrouwbaar geheel.<sup>511</sup> Vermeldenswaardig daarbij zijn de  $g^2$ ,  $d^3$  en  $g^2$ , die door trompet I en viool I lang worden aangehouden bij respectievelijk “hin zu JESU CHrist” (r. 1), “Himmelstür” (r. 6) en “*Mich führen zum ew’gen Leben*” (r. 7),<sup>512</sup> wat de gestadigheid, de zekerheid van deze betrouwbare leiding aanwijst: “die Himmelstür” zal binnenkort zeker opengaan. Meier beschouwt het gebruik van de trompet als verbinding tussen dit deel en het voorgaande: “Der Choral am Ende verleiht unserer Auferstehung wenigstens mit *einer* Trompete den engelähnlichen Glanz, von dem zuvor die Rede ist.”<sup>513</sup> De stralende combinatie van tekst en muziek doet de cantate eindigen in een vreugdevolle verklanking van het verlangen naar het hemelse overwinningsleven.

### 3.4. Conclusie

Uit de muziek van BWV 31 blijkt dat Bach de cantatetekst zorgvuldig muzikaal heeft weergegeven, geheel in lijn met het lutheranisme waarin de librettist Franck stond.

---

<sup>510</sup> Namelijk resp. in r. 1 en 3, r. 5. Waarschijnlijk verwijst Bach daarmee, in het bijzonder bij de *anabasis*, door middel van het opstandingsgetal acht naar de opstanding van Christus als waarborg van de zalige opstanding van de gelovigen.

<sup>511</sup> Het gaat me echter te ver om met Klek 2015/II, 319 te stellen: “Die 354 = 6x59 Töne des fünfstimmigen Choralsatzes korrespondieren den 3540 Tönen der Eingangssonata (nur Streicher und Trompeten). In Christus als GOTT (59) wie MENSCH (59) wird das österliche Leben Wirklichkeit.” Nog afgezien van het feit dat het aantal gebruikte tonen in het *Choral*, vanwege o.a. de ritmiek van de melodielij, groter is dan het genoemde aantal (sopraan I en II: 64, alt: 70, tenor: 86 en bas: 70), wordt op deze wijze uiterst suggestief met getallen(symboliek) omgegaan.

<sup>512</sup> Resp. vierenhalf, drieënhalf en vijf tellen. De door mijzelf cursief gedrukte woorden geven aan waar deze toon zich manifesteert.

<sup>513</sup> Meier 2018, 101. Vgl. Klek 2015/II, 319 die de trompetpartij als “himmlisch” bestempelt.

De verbinding tussen hemel en aarde wordt verduidelijkt in deel II, *Coro* door middel van stijgende en dalende octaafsprongen bij het verklanken van de opstandingsvreugde, waarbij het getal acht grote nadruk krijgt. Hetzelfde manifesteert zich in deel IV, *Aria*, maar dan met gebruik van de retorische figuren *anabasis* en *catabasis*, waarmee de dubbele chronologische beweging van het libretto wordt aangeduid. In lijn met bovenstaande wordt in deel III, *Recitativo* nadruk gelegd op de relatie tussen het verdienen door Christus en het toegepast krijgen bij de gelovigen van de zaligheid, gezien de wijze waarop respectievelijk Christus' lijden en het plaatsen van de schuld in de doodskerker muzikaal met elkaar in verband worden gebracht.

Het leven van de christen met de Opgestane – een andere kernzaak in het lutheranisme – wordt meermalen muzikaal onderstreept, met name in deel VI, *Aria*. Gelovigen moeten in Christus van hun zonde afsterven, willen zij met Hem kunnen leven. Dit wordt door middel van retorische figuren en identieke melodische lijnen bij “verwesen” en “genesen” duidelijk gemaakt. Zij moeten Christus navolgen, wat onder meer door middel van tertsparallellen muzikaal wordt geïllustreerd. Meermalen wordt ook in deze cantate aangeknoopt bij het tekstueel terugblikken op Christus' begraven zijn, met name in de delen II, IV en V. Verder wordt aandacht gevraagd voor de dood. Daarbij worden dubbele gevoelens naar voren gebracht in de delen VII en VIII.

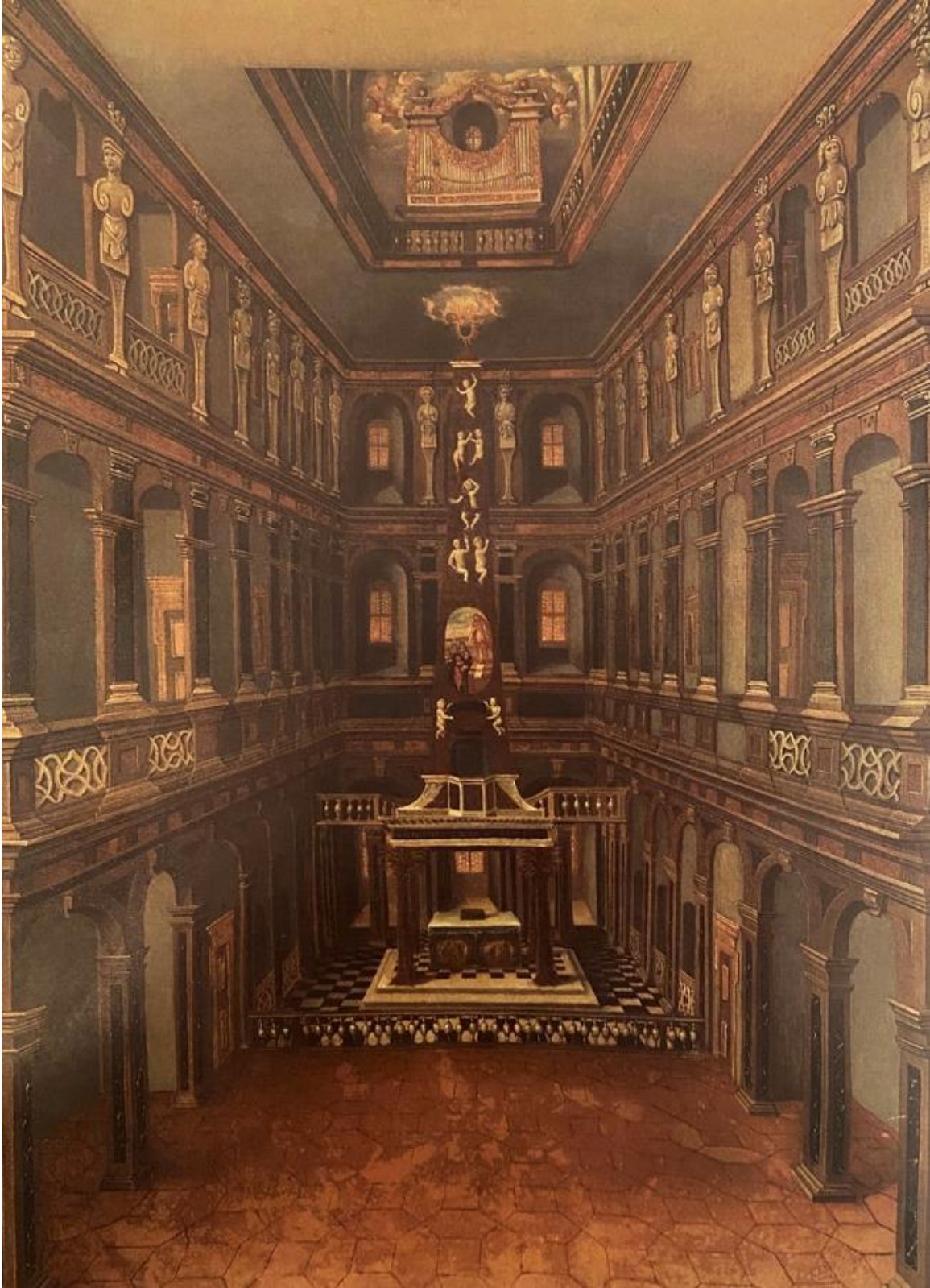
Nauw verbonden aan bovenstaande is de verinnerlijking van de muziek die regelmatig optreedt, zowel als uiting van het graf (in deel II, *Coro* en deel III, *Recitativo*), van Christus' opstanding (in deel III, *Recitativo*) en van verlangen naar de wederkomst (in deel VI, *Aria*). In het *Recitativo* spelen daarin septiemakkoorden en muzikale karakteraanwijzingen, zoals *allegro*, *adagio* en *andante*, een rol. Het primaat van Gods Woord als gezaghebbend en normgevend wordt door Bach verklankt door in deel V, *Recitativo* de vier opdrachten aan de gelovigen te laten verwoorden door de tenor: de solostem bij uitstek om als verteller van de Bijbelse boodschap te fungeren.

Ten slotte valt de verhouding tussen rechtvaardiging en heiliging in de lutherse theologie te noemen: beide komen op uit het lijden van Christus, door Bach driemaal onderstreept door een visuele kruisvorm bij de corresponderende tekst.

Ook in deze cantate wordt gebruikgemaakt van muzikaal-retorische figuren en muzikale vormen. Regelmatig manifesteert zich de *figura corta*, vooral om feestvreugde te

verklanken. In het oog vallend zijn de vele tonaliteitswisselingen en muzikale karakteraanwijzingen: ze dienen steeds tot muzikale uitleg van de tekst. Een hoogtepunt is de verklanking van “Fürst des Lebens”: vijf retorische figuren zetten de volmaaktheid en voortreffelijkheid van de Opgestane kracht bij. Niet onvermeld mag blijven r. 6 van deel II. *Coro*, waar twaalf keer in *canon*vorm wordt bezongen: “Der Heiligste kan nicht verwesen!”. Zo wordt de wetmatigheid van het OT (*canon*) verbonden aan de Evangelieboodschap van het NT (twaalf apostelen). Deze eenheid lijkt, gezien de 48 maten durende vertolking van “verwesen”, haar vervulling te krijgen in het kruis, getuige de letterwaarde van het opschrift ervan: “INRI”. Septiemakkoorden onderstrepen de drie sombere kernwoorden uit deel VII, *Recitativo*: “ziet”, “nichts” en “leiden”. Twee visuele kruisvormen bij deel VIII, *Aria* verklanken het in leven en sterven Christus volgen door de gelovigen.

De instrumentale jubel van deel I, *Sonata*, die kan worden beschouwd als inleiding op r. 1-3 van het volgende deel, sluit aan op de in deel II, *Coro* bezongen opstandingsvreugde. De drie vragen uit deel IV, *Aria* worden door gebruik van mineur- en majeuretoonsoorten, rusten en retorische figuren van elkaar onderscheiden en muzikaal geïnterpreteerd. De woorden “Kreuzes Leiter” en “höchsten” worden tot uitdrukking gebracht door middel van een stijgende melodische lijn. De vier opdrachten en bijbehorende motivaties in deel V, *Recitativo* worden visueel en auditief gekarakteriseerd: van elkaar gescheiden door korte rusten en aan elkaar verbonden door gehaaste muzikale lijnen. De muziek op de verinnerlijkte tekst van deel IX, *Choral* beeldt de vier aspecten van het verlangen naar de hemel in het libretto duidelijk uit. De muziek van BWV 31 verklankt, nauw verenigd met het libretto, de verbinding tussen een ‘lachende’ hemel en een jubelende aarde. Bach weet daarbij de opstandingsboodschap theologisch omkaderd en tegelijk troostvol aan het hart van zijn luisteraars te leggen.



Afbeelding 8. Interieur van de Hofkapel te Weimar, de *Himmelsburg* (1660), waar BWV 31 op de Eerste Paasdag 1715, zondag 21 april, voor het eerst werd uitgevoerd. Bach heeft aan dit hof gewerkt als organist en kamermusicus in de jaren 1708-1717. Overgenomen met toestemming van Schlossmuseum Weimar.



HOOFDSTUK 4  
*ERFREUT EUCH, IHR HERZEN BWV 66*

In dit hoofdstuk krijgen de zes delen van *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66 tekstueel en muzikaal aandacht, om daarna in een theologisch-muzikaal kader te worden geplaatst.

4.1. Cantatetekst en theologische context

De zes tekstgebonden delen worden hier weergegeven naar Alfred Dürr:<sup>514</sup>

1. [CHOR]<sup>515</sup>

Erfreut euch, ihr Herzen,  
Entweicht, ihr Schmerzen,  
Es lebet der Heiland und herrschet in euch.  
Ihr könnet verjagen  
Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen,  
Der Heiland erquicket sein geistliches Reich.

2. RECITATIVO

Es bricht das Grab und damit unsre Not,  
Der Mund verkündigt Gottes Taten;  
Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod  
Den Gläubigen vollkommen wohl geraten.

3. ARIA

Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen  
Vor sein Erbarmen und ewige Treu.<sup>516</sup>

---

<sup>514</sup> Dürr 2005, 315ff. Alternatieve spellingen worden in voetnoten weergegeven en zijn genomen uit EB 2019 (de uitgave van Breitkopf & Härtel, Wiesbaden – Leipzig – Paris).

<sup>515</sup> In andere cantates (vgl. BWV 31) wordt soms de term “Coro” gebruikt.

<sup>516</sup> Of: “für” (EB 2019, 20ff.).

Jesus erscheinet, uns Friede zu geben,  
Jesus berufet uns, mit ihm zu leben,  
Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.

#### 4. RECITATIVO à 2

##### *Hoffnung*

Bei Jesu Leben freudig sein  
Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.  
Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen  
Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,  
Ist wahrer Christen Eigentum.  
Doch! weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,  
So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,  
Mein Heiland ruft mir kräftig zu:  
»Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,  
Mein Auferstehn ist euer Trost.«  
Mein Mund will zwar ein Opfer geben,  
Mein Heiland! doch wie klein,  
Wie wenig, wie so gar geringe  
Wird es vor dir, o großer Sieger, sein,  
Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe?

##### *Hoffnung / Furcht*

Mein / Kein Auge sieht den Heiland auferweckt,  
Es hält ihn nicht / noch der Tod in Banden.<sup>517</sup>

##### *Hoffnung*

Wie? darf noch Furcht in einer Brust entstehn?

---

<sup>517</sup> De woorden “Mein / Kein” en “nicht / noch” worden resp. gezongen door *Hoffnung* en *Furcht*.

*Furcht*

Läßt wohl das Grab die Toten aus?<sup>518</sup>

*Hoffnung*

Wenn Gott in einem Grabe lieget,  
So halten Grab und Tod ihn nicht.

*Furcht*

Ach Gott! der du den Tod besieget,  
Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,  
Ich glaube, aber hilf mir Schwachen,  
Du kannst mich stärker machen.  
Besiege mich und meinen Zweifelmuth,  
Der Gott, der Wunder tut,  
Hat meinem Geist durch Trostes Kraft gestärket,  
Daß er den auferstandnen Jesum merket.

5. [ARIA]<sup>519</sup>

*Furcht / Hoffnung*

Ich furchte zwar / furchte nicht des Grabes Finsternissen  
Und klagete, / hoffete, mein Heil sei nun / nicht entrissen.<sup>520</sup>

à 2

Nun ist mein Herze voller Trost,  
Und wenn sich auch ein Feind erbost,  
Will ich in Gott zu siegen wissen.

6. [CHORAL]

**Alleluja! Alleluja! Alleluja!**

**Des solln wir alle froh sein,**

---

<sup>518</sup> Of: “gehn” (EB 2019, 33), wat rijmt met “entstehn” van de voorgaande regel. Vgl. Zander 1968, 35. In gezaghebbende uitvoeringen, zoals die onder leiding van John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt & Gustav Leonhardt, Ton Koopman en Masaaki Suzuki, wordt daar “aus” gezongen.

<sup>519</sup> Of: “(Aria à 2)” (EB 2019, 34). Schmieder 1990, 105 heeft: “Duetto”.

<sup>520</sup> De woorden “furchte zwar / furchte nicht”, “klagete / hoffete” en “nun / nicht” worden resp. gezongen door *Furcht* en *Hoffnung*.

## Christus will unser Trost sein.

### Kyrie eleis.<sup>521</sup>

#### 4.1.1. Tekst en achtergrond

Het libretto van BWV 66, gecomponeerd voor Tweede Paasdag 10 april 1724, is van een onbekende tekstschrijver. De dichter had de niet gemakkelijke opdracht een tekst op bestaande muziek aan te leveren.<sup>522</sup> Van de aanvankelijke acht cantatedelen vervielen de delen V, VI en VII, werd het afsluitende *Chor* naar het begin verplaatst en werd een *Choral* als slotdeel toegevoegd.<sup>523</sup> Vooral in de eerste maanden van 1724 ontstonden meer van zulke composities.<sup>524</sup> In de muzikwetenschap werd het hergebruik van reeds bestaand muzikaal materiaal met een *terminus technicus* aangeduid als *parodie*.<sup>525</sup> Klaus Häfner laat in het licht daarvan BWV 66a vallen onder die categorie werken die ten grondslag liggen aan een parodiewerk, waarvan geldt: “in diejenigen, bei denen die Vertonung Bachs gesichert, deren Musik jedoch- zumindest in ihrer Originalgestalt – ganz oder bis auf geringfügige Reste verschollen ist [...]”<sup>526</sup>

Betreffende de onbekende librettist van BWV 66 concludeert Christoph Wolff:<sup>527</sup>

---

<sup>521</sup> Vetgedrukt volgens originele bron.

<sup>522</sup> Namelijk die van BWV 66a: een ‘Glückwunschkantate’ ter gelegenheid van de 24<sup>e</sup> verjaardag van prins Leopold van Anhalt-Köthen op 10 december 1718, met een tekst van Johann Christian Friedrich Hunold (vgl. Petzoldt 2004/II, 717f.; Schulze 2007, 182f.; Spitta 1993, 548f.). Aan de vraag of en in hoeverre Bach de bestaande muziek heeft aangepast, wordt onder 4.3. aandacht besteed. Vgl. Schulze 1998, 342.

<sup>523</sup> Vgl. BH/I, 288; Schmieder 1990, 106.

<sup>524</sup> Waaronder de Paascantates BWV 66 en 134 en de Pinkstercantates BWV 173 en 184; alsmede in een later stadium de Trinitatis-cantate BWV 194, en BWV 32 en 145 (vgl. Zander 1968, 17). Van deze cantates, welke vermoedelijk hun wortels hebben in Bachs Köthense tijd (1717-1723), is de tekstschrijver onbekend. Küster 1999, 402 merkt overigens op dat “alle Köthener Vokalwerke, zu denen die Musik erhalten ist, sind auch in geistliche Versionen überführt worden [...]”.

<sup>525</sup> Deze term heeft betrekking op werken waarbij een nieuwe tekst werd gemaakt voor (een) reeds bestaande compositie(s) en heeft hier geen verband met de latere, meer negatieve lading ervan, als zijnde een satirische nabootsing van een gedicht, tekst, toneel- of muziekstuk. Vgl. Wolff 1995/II, 14ff.; Wolff 1995/III, 113.

<sup>526</sup> Häfner 1987, 15ff.

<sup>527</sup> Vgl. Dürr 1988, 175. Vgl. Whittaker 1959/I, 534; Zander 1968, 26 en 63.

De vraag naar hoeveel en welke tekstdichters de hier gemelde problemen moesten oplossen, is nu niet meer te beantwoorden. Er zijn in het verleden, vooral van Duitse zijde, talrijke pogingen ondernomen om door stijlvergelijking met losse teksten van bekende dichters uit Bachs omgeving hierachter te komen. De dissertaties over dit onderwerp van Ferdinand Zander en Harald Streck, gepubliceerd kort voor en na 1970, gaan uitgebreid in op een *overdaad aan losse opmerkingen, subtiele vergelijkingen, voorzichtige en boude hypothesen*. De oogst van steekhoudende verwijzingen is echter mager en gemeten naar later bronnenonderzoek dat wel succesvol was, moeten we spreken over een *aanzienlijk aantal bedenkelijke mislukkingen*.<sup>528</sup>

De anonieme tekstdichters van de 43 cantates die tijdens Bachs eerste jaar in Leipzig werden gecomponeerd en/of voor het eerst uitgevoerd,<sup>529</sup> kunnen volgens Wolff in vier categorieën worden verdeeld:<sup>530</sup>

- de dichter van de twee proefcantates (BWV 22 en 23) en twee als eerste daar uitgevoerde cantates (BWV 75 en 76);
- de tekstschrijver(s) van BWV 24 en 167;
- de dichter(s) die verschillende gevraagde cantatedelen moest(en) uitwerken en/of langere, reeds bestaande teksten reduceren;<sup>531</sup>

---

<sup>528</sup> Wolff 1995/III, 113. Cursivering: GJB.

<sup>529</sup> Incl. de twee cantates die Bach componeerde als proeve van bekwaamheid voor zijn aanstelling te Leipzig en die werden uitgevoerd op zondag 7 februari 1723, alsmede de onder 4.1.1. genoemde parodiewerken. Voor de volledige lijst zie Wolff 2000, 296f. Daarbij valt op te merken dat Wolff BWV 119 niet noemt, terwijl Dürr 2005, 802ff. duidelijk maakt dat deze cantate werd gecomponeerd tijdens Bachs eerste dienstjaar te Leipzig en voor het eerst werd uitgevoerd op 30 augustus 1723 ter gelegenheid van de *Ratswechsel*. Daarom is BWV 119 meegeteld bij de genoemde 43 cantates. Verder plaatst Wolff 2000, 296f. BWV 148 op de lijst van de eerste jaargang Leipziger cantates, terwijl Dürr 2005, 620 veronderstelt dat deze cantate mogelijk pas later is ontstaan. Voor dat laatste pleit het gegeven dat de tekstdichter van BWV 148 naar alle vermoeden Picander is, waarmee de cantate de enige in deze jaargang zou zijn met een onbekende librettist. Uit oorzaak daarvan is BWV 148 niet meegeteld bij de genoemde 43 cantates.

<sup>530</sup> Vgl. Wolff 1995/III, 110ff.

<sup>531</sup> Daartoe behoren volgens de indeling van Wolff (*ibid.*, 114) de overige van de in Bachs eerste jaar in Leipzig voor het eerst uitgevoerde cantates.

- de woordkunstenaar die wereldlijke cantates uit Bachs tijd in Köthen transformeerde naar Paas- en Pinkstercantates.

De tekstschrijver van BWV 66 behoort volgens deze indeling tot de laatste categorie. Wolff blijkt niet consistent te zijn als hij later een indeling gebaseerd op mogelijk drie dichters suggereert, afhankelijk van de volgorde van de onderlinge cantatedelen en BWV 66 ten onrechte onder de derde categorie van deze indeling schaaft.<sup>532</sup> “3 - Bijbelspreuk, aria, koraal, recitatief, aria, koraal in BWV 83, 144, 66, 104, 166, 86, 37 en 44 voor Maria-Lichtmis, Septuagesima, Tweede Paasdag, en Misericordias Domini tot Exaudi.”<sup>533</sup>

Bovenstaande mag voldoende reden zijn om te volstaan met de veronderstelling dat de dichter een vertegenwoordiger van de geestelijkheid, een student of zelfs een leerling van de Thomasschule kan zijn geweest.<sup>534</sup> Zonder uitzondering geldt voor genoemde 43 cantates dat de auteur van het libretto niet met zekerheid is vast te stellen,<sup>535</sup> zij het dat in sommige cantates duidelijk is op wiens teksten de librettist heeft teruggegrepen.<sup>536</sup> Dit patroon wordt in Bachs tweede cantatejaargang te Leipzig doorbroken: vrijwel elke nieuw gecomponeerde cantate is een *Choralkantate* waarbij de, zij het vaak onbekende, tekstsamensteller voornamelijk gebruikmaakte van liederen van bekende dichters.<sup>537</sup> In het onderzoek naar Bachs cantates dringt zich de vraag op of de componist zich heeft gericht op een voorhanden zijnde tekst (eventueel op eigen verzoek aangeleverd) of dat de tekstschrijver zich heeft gevoegd naar reeds beschikbare muziek. Doorgaans zal het eerste het geval zijn geweest (vergelijk BWV 31), waarbij teksten mogelijk op Bachs verzoek en

---

<sup>532</sup> Wolff 2000, 298.

<sup>533</sup> BWV 66 bevat namelijk de volgende onderdelen: *Chor, Recitativo, Aria, Recitativo, Aria, Choral*, waarmee de cantate niet twee keer een *Choral* bevat (maar slechts één) en er evenmin sprake is van één *Recitativo* (de cantate heeft er twee), welke beide zaken wel het geval zijn in bovengenoemde categorie. Vervolgens is de volgorde van de onderlinge delen van BWV 66 anders dan in de cantates van categorie 3. Ten slotte wordt de inleidende Bijbelspreuk gemist. BWV 83 en 104 voldoen overigens evenmin aan de kenmerken van de categorie waarin Wolff ze indeelt.

<sup>534</sup> Wolff 1995/III, 114.

<sup>535</sup> Dit betreft BWV 194, met als mogelijke dichteres Christiane Mariane von Ziegler. Zie Dürr 2005, 425.

<sup>536</sup> Zoals bij BWV 24 (Erdmann Neumeister), 64 (Johann Oswald Knauer), 69a (idem) en 77 (idem).

<sup>537</sup> Niet zonder reden wordt de jaargang 1724/1725 de *Choralkantaten-Jahrgang* genoemd.

overeenkomstig aangegeven patroon werden aangeleverd.<sup>538</sup> Dat geldt evenzo voor de bijna volledige tweede jaargang-*Choralkantaten*,<sup>539</sup> waarbij de tekst in diverse gevallen al eeuwen eerder was gedicht.<sup>540</sup> De reden van veelvuldig hergebruik van muziek uit Weimar en Köthen kan gezocht worden in Bachs drukke werkzaamheden tijdens zijn eerste dienstjaar in Leipzig. Het Thomascantoraat en de verplichting nagenoeg elke zon- en feestdag een volledige cantate af te leveren, zonder aanvankelijk te beschikken over officiële tekstdichters, noodzaakten hem tot creatief woekeren met de beschikbare tijd.<sup>541</sup> De librettist van BWV 66 kreeg de opdracht om de wereldlijke tekst van de Köthener *Glückwunschkantate* uit 1718 te parodiëren tot een geestelijke tekst op hergebruikte muziek.

De cantatetekst moest niet alleen literair verantwoord zijn.<sup>542</sup> Het was Bachs taak om tekst en muziek naadloos op elkaar te laten aansluiten.<sup>543</sup> Aangezien de tekst moest worden vervaardigd voor reeds bestaande muziek, werd de opdracht er niet eenvoudiger op.<sup>544</sup> Op grond van deze wens van Bach is het denkbaar dat hij inspraak had in de vervaardiging van het libretto.<sup>545</sup> Waarschijnlijk is daarbij dat hij in de loop van de tijd de muziek meer en meer in de richting van de definitieve tekst heeft aangepast.<sup>546</sup> Dat gegeven komt men tevens tegen bij BWV 134, eveneens een parodiewerk: de cantate die voor de

---

<sup>538</sup> Schulze 1998, 342.

<sup>539</sup> Hoewel bij veel van de Leipziger cantates meer aria's en recitatieven (vaak door een onbekende persoon) zijn tussengevoegd.

<sup>540</sup> Vgl. BWV 4, hoewel deze cantate niet tot genoemde jaargang behoort.

<sup>541</sup> Wolff 1995/III, 109.

<sup>542</sup> Vgl. Dürr 2005, 317.

<sup>543</sup> Wolff 1995/II, 15.

<sup>544</sup> Schulze 2007, 183 merkt op: "Die bei der älteren Forschung vorherrschende Auffassung, bei dergleichen Neutextierungen handele es sich vorzugsweise um eine minderwertige Schablonenarbeit mittelmäßiger Reimschmiede, muß nach neueren Erkenntnissen dahingehend revidiert werden, daß an diese Arbeit doch oftmals strengere Maßstäbe gelegt wurden."

<sup>545</sup> Van BWV 66a is slechts de tekst van Johann Christian Friedrich Hunold overgeleverd (vgl. Dürr 2005, 874; Schmieder 1990, 106).

<sup>546</sup> Vgl. Dürr 2005, 317; BH/I, 288f.; Schulze 2007, 184. De overgeleverde muziek van BWV 66 is wellicht die voor de Tweede Paasdag 11 april 1735, hoewel de cantate dan tenminste tweemaal eerder is uitgevoerd, te weten op de Tweede Paasdagen 10 april 1724 en 26 maart 1731 (Dürr 2005, 317; BC/I, 246; Schmieder 1990, 104). Schulze 2007, 181 schrijft over nog een uitvoering op een "Feiertag" in 1731.

Derde Paasdag 1724 was gecomponeerd en op deze dag werd uitgevoerd.<sup>547</sup> Naast literaire kwaliteiten moest de dichter bezitten over theologische kennis.<sup>548</sup>

Over bekwaamheden van de librettist van BWV 66 kan moeilijk uitsluitel worden gegeven. Vermoedt Hans-Joachim Schulze verregaande begaafdheden en capaciteiten op literair, muzikaal en theologisch gebied,<sup>549</sup> Wolff trekt de literaire kwaliteiten in twijfel als hij tot de conclusie komt dat de onbekende dichter van een aantal Paas- en Pinkstercantates, waaronder BWV 66, een “niet zeer onderlegde woordkunstenaar was”.<sup>550</sup>

De cantatetekst van BWV 66 is christologisch van aard, wat als eerste centrale thema kan worden gezien. Vele malen wordt gesproken over Christus als de Verrezenen, direct of indirect.<sup>551</sup> Diverse keren wordt gerefereerd aan Christus als nog omklemd door doodsbanden (IV,9; IV,19; V,1). In het laatste geval verbindt de dichter de angst van het graf aan de beleving van de gelovige, waartegenover de troost door Christus' opstanding staat (V,3; VI,3). Daarnaast wordt meer in het algemeen over Christus gesproken als de Hoogste (III,1), de ontfermende Getrouwe (III,2; III,5), een heldere Zonnestraal (IV,2), de Bezitter van Zijn volk (IV,5), Degene Die genoeg en rust geeft (IV,7), de Machtige Die sterker maken en overwinnen kan (IV,25-27; V,5), Degene Die troost (IV,28; VI,3) en het Heil van de gelovige (V,2). Verreweg de meerderheid van de tekstgedeelten over Christus als Opgestane wijst op de vrucht daarvan voor de gelovigen:<sup>552</sup> heilsfeit en heilsvrucht worden wederzijds met elkaar verbonden.<sup>553</sup>

Het leven vanuit de Opgestane kan als tweede centrale thema worden aangemerkt. De heilsvrucht is allereerst rechtvaardigend:<sup>554</sup> de vanwege de zondelast treurende en

---

<sup>547</sup> Vgl. Dürr 2005, 324f.

<sup>548</sup> Schulze 1998, 339ff., Walter 1998, 349f. Schulze 1998, 342 merkt voorts op: “[...] hinsichtlich der von Bach in Musik gesetzten Kirchenkantatentexte ist die Erforschung der theologischen Tiefendimension nicht zu beanstanden, doch sollte die Rückkoppelung an musikalische und auch literarische Sachverhalte nicht zu kurz kommen.”

<sup>549</sup> Schulze 2007, 183.

<sup>550</sup> Wolff 1995/III, 114.

<sup>551</sup> I,3; I,3; I,4-5; I,6; II,1; II,3; III,3; III,4; IV,1; IV,3; IV,8; IV,10; IV,14; IV,16; IV,17; IV,21; IV,22-23; IV,29.

<sup>552</sup> Alleen IV,17 en IV,21 benoemen de opstanding als een opzichzelfstaand feit.

<sup>553</sup> Zoals dit wel het geval is bij BWV 31. Dezelfde doorlopende verweving van heilsfeit en heilsvrucht is terug te vinden in BWV 4.

<sup>554</sup> Zie onder 3.1.1. bij *Heilsfeit en heilsvrucht*.



bange gelovigen krijgen blijdschap en troost van hun “Heiland”; Hij “erquicket sein geistliches Reich” (I,3-4). Dit wordt verwoord door het verkrijgen van “Friede” (III,3), het ontvangen van “Trost” (IV,3; IV,10; IV,28; V,2), het “Christum Eigentum” zijn (IV,5), de gave van het “Leben” voor de gelovigen (IV,9), het “Heil” voor de christen (V,2) en het “froh sein” van alle gelovigen (VI,2). Vervolgens refereert het libretto aan het leven van de gelovigen met de Opgestane, hun heiliging, verwoord door het heersen van Christus over hen (I,3), het door Hem “erquicket” worden (I,4), het leven van de gelovige met de Opgestane (III,4; IV,1), het door de gelovigen opbouwen van het hemels Koninkrijk in zichzelf (IV,4), het bezitten van “himmlisch Labsal” (IV,6), het zoeken van Christus’ “Lust und Ruh” (IV,7), het brengen van “ein Sieg- und Danklied” aan de Opgestane (IV,15) en het in zwakheid worden gesterkt door de Verrezene (IV,24-28). Hoewel niet met concrete bewoordingen, verwijst deel IV eveneens naar de verheerlijking als derde vrucht van Christus’ opstanding. Deze wordt verbonden aan de heiliging (r. 4-6): de gelukzaligheid van de hemel is het eigendom van de christen.<sup>555</sup> De librettist van BWV 66 beweegt zich daarmee in de traditie van reformatie en lutheranisme, welke deze drie zaken als drievoudige vrucht van Christus’ verrijzenis aan elkaar verbond.<sup>556</sup>

### *Persoonlijk en Schriftuurlijk*

Regelmatig geeft de cantatetekst uiting aan de persoonlijke betekenis van Christus’ opstanding voor de gelovigen: verrijzenis en de vrucht daarvan worden beleefd in het hart. Het libretto vindt aansluiting bij dat van BWV 31.<sup>557</sup> Door Christus’ verrijzenis ervaart de gelovige dat nood en smart worden weggenomen,<sup>558</sup> dat vreugde, troost, barmhartigheid en vrede worden gegeven,<sup>559</sup> alsmede dat hij zien mag op en leven met de Opgestane.<sup>560</sup> Anderzijds spreekt de tekst evenzeer over beproeving en ongelooft in het hart van de gelovige: een strijd tussen *Hoffnung* en *Furcht*, een ervaren van de vijand en een beleving

<sup>555</sup> Zie verder onder 4.1.2. bij IV. *Recitativo*.

<sup>556</sup> Vgl. o.m. Zondag 17 van de Heidelbergse Catechismus over Christus’ opstanding en onder 3.1.1. bij *Heilsfeit en heilsvrucht*.

<sup>557</sup> Vgl. onder 3.1.1. bij *Geloofsbeleving*.

<sup>558</sup> I,2; I,4-5; II,1; II,3-4.

<sup>559</sup> Resp. I,1, IV,1, VI,2; I,6, IV,3-6, IV,7, IV,10, IV,28, V,3, VI,3; III,5; III,3.

<sup>560</sup> Resp. III,3, IV,3, IV,16, IV,29; I,3; III,4; IV,1; IV,9.

van verootmoediging voor de Verrezenen.<sup>561</sup> Het maakt de cantatetekst nog persoonlijker en doet de opstanding temeer schitteren. Hoewel Dürr opmerkt: “[...] doch wird eine engere Verbindung zu den Lesungen des Ostermontags auch hierdurch nicht erreicht”,<sup>562</sup> zijn tenminste parallellen met de evangelie- en epistellezing aan te wijzen, zoals Robin Leaver opmerkt:

[...] Bach’s church compositions stand in a closer relationship to Lutheran liturgy than being simply written, in a general sense, for the Sundays and festivals of the church year. These sacred works fulfill specific liturgical functions.<sup>563</sup> [...] it is clear that Bach’s church pieces were not only composed for performance *within the Lutheran liturgy*, but that both liturgical text and liturgical chant were woven into their essential substance.<sup>564</sup>

De evangelielezing voor de Tweede Paasdag was uit Lk 24:13-35: de reis van twee personen vanuit Jeruzalem naar Emmaüs. Tijdens deze reis, waarin de Opgestane Zich bij hen voegde, wisselden *Hoffnung* en *Furcht* elkaar af. Aanvankelijke hoop, geuit met de woorden “Wir aber hofften, er sollte Israel erlösen [...]”<sup>565</sup> werd vrees: “Auch haben uns erschreckt etliche Weiber der Unsern [...]”<sup>566</sup> *Hoffnung* spreekt meer woorden dan *Furcht*: hoop overwint uiteindelijk vrees.<sup>567</sup> De cantatetekst sluit daarmee aan bij de geestelijke ervaringen van beide Emmaüsgangers en bedoelt niet zozeer een onderscheid te maken tussen beiden als corresponderend met de twee personificaties: ieder van hen beleefde en verwoordde de strijd tussen *Hoffnung* en *Furcht*.

De epistellezing voor de Tweede Paasdagdienst was uit Hd 10:34-43: Petrus’ prediking tot Cornelius over Christus’ barmhartigheid, kruisdood en opstanding en de noodzaak daarover te spreken.<sup>568</sup> Deze elementen worden direct of indirect benoemd in het

---

<sup>561</sup> Resp. IV,16, IV,17, IV,18-19, IV,24-26, V,1, V,2; V,4; IV,13-15.

<sup>562</sup> Dürr 2005, 318.

<sup>563</sup> Leaver 1998, 417.

<sup>564</sup> Ibid., 427. Cursivering: GJB.

<sup>565</sup> Lk 24:21a.

<sup>566</sup> Lk 24:22.

<sup>567</sup> In de tekst heeft *Hoffnung* immers het laatste woord.

<sup>568</sup> Resp. vs. 34-39a, vs. 39b, vs. 40-41 en vs. 42-43.

libretto.<sup>569</sup> Wat betreft de epistellezing blijft de cantatetekst opnieuw dicht bij de Bijbel staan, anders dan Schulze opmerkt:

Im ganzen gelang eine akzeptable Textunterlegung, wengleich sie inhaltlich auf allgemeine Betrachtungen zu Jesu Tod und Auferstehung beschränkt blieb und eine relevante Beziehung zum Evangelium des 2. Ostertages – dem Gang der Jünger nach Emmaus im 24. Kapitel bei Lukas – sich nicht erkennen läßt.<sup>570</sup>

### *Vorm en opbouw*

De tegenwoordige tijd waarin vrijwel alle werkwoordsvormen staan,<sup>571</sup> ook degene die betrekking hebben op Jezus' lijden en graf, weerspiegelt het gegeven dat de gelovige dagelijks leeft vanuit Christus' verdiensten uit het verleden. Paulus' woorden uit Gl 2:20 klinken door in het libretto: "Ich lebe aber; doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir. Denn was ich jetzt lebe im Fleisch, das lebe ich in dem Glauben des Sohnes Gottes, der mich geliebt hat und sich selbst für mich dargegeben."

Martin Luther heeft in zijn verklaring van de Galatenbrief een uitvoerige uiteenzetting en exegese van voornoemde tekst opgenomen. Onder meer schrijft hij:

For Christ crucifies the devil, kills death, damns sin, and binds the Law. As one who believes this, I am liberated from the Law, etc. Therefore the Law is deaf, bound, dead, and crucified to me; and I, in turn, am deaf, bound, dead, and crucified to it. Thus I live by this very death and crucifixion, that is, by this grace or liberty.<sup>572</sup>

---

<sup>569</sup> Wat betreft het eerste aspect: I,3-6; II,3-4; III,2-5; IV,1-3; IV,10; IV,24-28; V,3; VI,3. Wat betreft het tweede aspect: II,1; IV,9-10; IV,17; IV,19-23; V,1. Wat betreft het derde aspect: I,3; II,1-3; III,3-4; IV,10; IV,16-17; IV,21-23; IV,27; IV,29. Wat betreft het vierde aspect: I,1; II,2; III,1; III,15; V,1-2.

<sup>570</sup> Schulze 2007, 184.

<sup>571</sup> Gezien het aantal gezegdes zijn dat er 54. De enige uitzondering daarop is te vinden in IV,28.

<sup>572</sup> ML AE/XXVI, 165. De oorspronkelijke tekst luidt: "Christus enim crucifigit Diabolum, occidit mortem, peccatum damnat et ligat legem. Hoc credens liberor lege etc. Ergo lex est mihi surda, ligata, mortua et crucifixa; et ego vicissim sum illi surdus, ligatus, mortuus et crucifixus. Illa ipsa ergo morte et crucifixione, hoc est, illa ipsa gratia seu libertate vivo." (ML WA I Band 40/I, 281).

[...] With our gaze fastened firmly to Him we must declare with assurance that He is our Righteousness and Life and care nothing about the threats and terror of the Law, sin, death, wrath, and the judgment of God. For the Christ on whom our gaze is fixed, in whom we exist, and who also lives in us, is the Victor and the Lord over the Law, sin, death, and every evil. In Him a sure comfort has been set forth for us, and victory has been granted.<sup>573</sup>

This attachment to Him causes me to be liberated from the terror of the Law and of sin, pulled out of my own skin, and transferred into Christ and into His kingdom, which is a kingdom of grace, righteousness, peace, joy, life, salvation, and eternal glory. Since I am in Him, no evil can harm me.<sup>574</sup>

In short, this life is not the life of the flesh, although it is a life in the flesh; but it is the life of Christ, the Son of God, whom the Christian possesses by faith.<sup>575</sup>

By a mercy that preceded my reason, will, and intellect He loved me, and loved me so much that He gave Himself for me, that I might be delivered from the Law, sin, the devil, and death.<sup>576</sup>

---

<sup>573</sup> ML AE/XXVI, 166f. De oorspronkelijke tekst luidt: “[...] in quo haerentes fixo intuitu certo statuamus eum esse iustitiam et vitam nostram, nihil morantes minas et terrores legis, peccati, mortis, irae ac iudicii Dei. Nam Christus in quo intenti et fixi haeremus, in quo sumus quique vivit in nobis, est victor et dominus legis, peccati, mortis et omnium malorum in quo nobis proposita est certa consolatio et donata victoria.” (ML WA I Band 40/I, 283).

<sup>574</sup> ML AE/XXVI, 167. De oorspronkelijke tekst luidt: “Quare haec inhaerentia facit, ut liberer a terroribus legis et peccati, eximar e cute mea et transferar in Christum ac in illius regnum, quod est regnum gratiae, iustitiae, pacis, gaudii, vitae, salutis et gloriae aeternae; in illo autem agens, nihil mali potest nocere mihi.” (ML WA I Band 40/I, 284).

<sup>575</sup> ML AE/XXVI, 172. De oorspronkelijke tekst luidt: “Breviter, ista vita non est carnis, licet sit in carne, sed Christi filii Dei, quem fide possidet Christianus.” (ML WA I Band 40/I, 290).

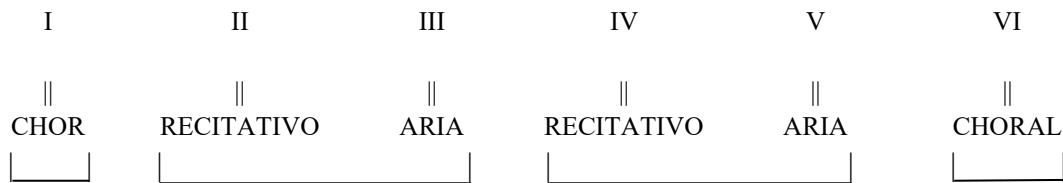
<sup>576</sup> ML AE/XXVI, 175. De oorspronkelijke tekst luidt: “Sic ex misericordia praeviente meam rationem, voluntatem, intellectum dilexit me, et sic dilexit, ut semetipsum traderet pro me, ut sic a lege, peccato, diabolo, morte liberarer.” (ML WA I Band 40/I, 294).

[...] the Son of God, who, not because of merit or any righteousness of ours, but because of His sheer mercy and love, gave and offered Himself to God as a sacrifice for us miserable sinners, to sanctify us forever.<sup>577</sup>

For Christ is the joy and sweetness of a trembling and troubled heart. [...] Therefore Christ is the Lover of those who are in anguish, sin, and death, and the kind of Lover who gives Himself for us and becomes our High Priest, that is, the One who interposes Himself as the Mediator between God and us miserable sinners.<sup>578</sup>

Evenals Luther verbindt de cantatetekst het heilsfeit van het verleden (Christus' dood en graf) aan de heilsvrucht van het heden (troost in het leven).<sup>579</sup>

De opbouw van BWV 66 vertoont een duidelijke structuur:



Van de veertig cantates met onbekende tekstdichter die tijdens Bachs eerste dienstjaar te Leipzig werden gecomponeerd en/of voor het eerst uitgevoerd,<sup>580</sup> zijn er naast BWV 66 achttien die ook uit zes delen bestaan en negen die een soortgelijke opbouw hebben.<sup>581</sup> BWV 66 begint als enige niet met een Bijbelcitaat, maar met een koraaltekst: een overeenkomst met de andere drie parodiewerken.<sup>582</sup>

<sup>577</sup> ML AE/XXVI, 177. De oorspronkelijke tekst luidt: “[...] filius Dei [...] sed ex mera misericordia et dilectione tradiderit et obtulerit semetipsum Deo sacrificium pro nobis miseris peccatoribus, ut nos sanctificaret in aeternum.” (ML WA I Band 40/I, 298).

<sup>578</sup> ML AE/XXVI, 178f. De oorspronkelijke tekst luidt: “Christus est letitia, suavitas cordis pavidi et contribulati; est amator talis eorum qui sunt in morte, peccato et tribulatione, ut tradat, fiat sacerdos, interponit se inter deum et me peccatorem.” (ML WA I Band 40/I, 298).

<sup>579</sup> Zie verder onder 4.1.1. bij *Persoonlijk en Schriftuurlijk* en vgl. onder 3.1.1. bij *Heilsfeit en heilsvrucht*.

<sup>580</sup> Daaronder zijn de vier parodiewerken uit de eerste jaargang te Leipzig (BWV 66, 134, 173 en 184) meegerekend.

<sup>581</sup> Namelijk BWV 25, 46, 69a, 77, 104, 105, 109, 136 en 179.

<sup>582</sup> Te weten BWV 134, 173 en 184.

*Bijbelcitataten, eigennamen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*

Ulrich Meyer vermeldt, naast gedeelten uit de epistel- en evangeliëlezing, 22 Bijbelcitataten die in de cantatetekst zouden zijn gebruikt, en/of waaraan zou zijn gerefereerd.<sup>583</sup> Konrad Klek noemt daarenboven Lk 24:36 bij III,3.<sup>584</sup> Daarnaast wijst Martin Petzoldt nog op 39 unieke Bijbelteksten, wat het totale aantal in de literatuur gevonden verschillende Bijbelteksten op 62 doet uitkomen.<sup>585</sup>

Uitgaande van de vereiste dat teksten in deze opsomming min of meer als Bijbelcitaat in het libretto terugkomen of dat in elk geval een duidelijke verbinding met betreffende cantatetekst moet zijn aan te wijzen, geldt voor twee teksten uit Meyers opsomming dat ze beter niet als citaat kunnen worden aangemerkt. Dat betreft bij I,4-5(?): Jz 8:1, welke tekst een oproep aan Jozua betreft om de vijand te bestrijden en niet spreekt over het verjagen van angst en nood;<sup>586</sup> en bij IV,7(?): Mt 12:43, waar het gaat over de duivelse geest en niet over die van de gelovige.<sup>587</sup> Ook bij drie door Petzoldt vermelde Bijbelcitataten ontbreekt het direct verband met de cantatetekst. Dat betreft bij II,1: Mt 27:52, waar het gaat over de graven van de gelovigen die opengaan en niet over Christus' graf;<sup>588</sup> bij IV,19: Dn 12:2, waar wordt gesproken over de opstanding van de doden op de jongste dag en niet over de vermeende onmogelijkheid dat Christus' graf nog zou kunnen opengaan;<sup>589</sup> en bij IV,28-29: Ps 20:7, waar de psalm over David spreekt en niet over de opgestane Heere Jezus.<sup>590</sup>

---

<sup>583</sup> Meyer 1997, 48. In de hiernavolgende tellingen zijn aaneengesloten Bijbelverzen die bij dezelfde auteur in hetzelfde verband worden genoemd als één citaat meegerekend. Niet opeenvolgende en/of los van elkaar genoemde teksten uit eenzelfde hoofdstuk zijn wel apart geteld.

<sup>584</sup> Klek 2015/II, 324. Daarbij wordt de tekst uit Jh 20:19 niet meegerekend, daar bij synoptische teksten (vgl. Bruggen 1994, 252) alleen de eerstgenoemde in de opeenvolging van de Bijbelboeken van de Evangelisten wordt vermeld.

<sup>585</sup> Petzoldt 2004/II, 713ff. Oudtestamentische citaten in het NT zijn daarbij niet meegerekend.

<sup>586</sup> KD COT/II-I, 83f.

<sup>587</sup> WH NTC/I, 539ff.

<sup>588</sup> WH NTC/I, 975f.

<sup>589</sup> KD COT/IX-III, 481ff.

<sup>590</sup> KD COT/V-I, 294f.

Het resterende aantal van 57 verschillende Bijbelteksten kan worden vermeerderd door er elf aan toe te voegen (tien niet door bovenstaande auteurs genoemde teksten):<sup>591</sup> bij I,1,3: Zc 9:9; bij I,3: Gl 2:20; bij III,3: Jh 20:21,26; bij III,4: Jh 11:25; bij IV,17: Ps 116:3; bij IV,17,21: Hd 2:24; bij IV,19: Ps 88:11; bij VI,1-3: Js 49,13 en 52:9; en bij VI,3: Fl 2:1. Deze tenminste 67 (57+10) verschillende Bijbelteksten vormen het Schriftuurlijke fundament van het libretto. Dit maakt BWV 66 geschikt voor verspreiding van het Opstandingsevangelie, evenals de *Neumeister-cantates* waarmee de cantate veel overeenkomsten vertoont.<sup>592</sup>

Het libretto benoemt meermalen de Verrezenen met één van Zijn eigennamen: vijfmaal als “Gott”, driemaal als “Jesu(s)” en eenmaal als “Christus”. “Gott” heeft alle keren betrekking op de macht van de Opgestane (II,2; IV,20,22,27; V,5). “Jesu(s)” wordt gebruikt in het kader van het met “Friede” (III,3,4), “freudig” (IV,1) en “durch Trostes Kraft gestärket” (I,28-29) leven van de gelovigen vanuit Zijn opstandingskracht. “Christus” wordt vermeld als de “Trost” van Zijn volgelingen (VI,3). Deze eigennamen verbinden heilsfeit en heilsvrucht aan elkaar en doen recht aan de titel van BWV 66: *Erfreut euch, ihr Herzen*.<sup>593</sup> Met Bijbelse benamingen wordt negenmaal aan de Verrezenen gerefereerd: “Heiland” (I,3,6; II,3; IV,3,8,12,16), “Höchste” (III,1) en “großer Sieger” (IV,14). “Heiland” heeft alle keren betrekking op hoe de gelovige Hem ziet: de Gever van het heil.

In overwegend metaforische beelden beschrijft het libretto de verbinding tussen de verrezen Christus en de ontvangers van het heil:

- [...] *herrschet in euch*. (I,3)
- *Ihr könnet verjagen Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen*, (I,4-5)
- *Der Heiland erquicket sein geistliche Reich*. (I,6)
- *Es bricht das Grab und damit unsre Not*, (II,1)
- [...] *seine Lust und Ruh*, (IV,7)

---

<sup>591</sup> Jh 11:25 wordt door Petzoldt genoemd bij IV,9, maar kan ook elders als Schriftbewijs dienen. Het gaat zodoende om tien nieuwe teksten.

<sup>592</sup> Wolff 2000, 181. Zie verder onder 3.1.1. bij *Vorm en opbouw*.

<sup>593</sup> Zie onder 4.1.1.

- *Es hält ihn nicht / noch der Tod in Banden.* (IV,17)
- *Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,* (IV,23)
- *Hat meinem Geist durch Trostes Kraft gestärket,* (IV,28)
- *Christus will unser Trost sein.* (VI,3)

De genoemde metaforen verbinden heilsfeit en heilsvrucht: zeven beelden verduidelijken hoezeer Christus' verrijzenis de gelovigen troostvol beïnvloedt;<sup>594</sup> de overige twee verbeelden Zijn overwinningskracht.<sup>595</sup>

#### 4.1.2. De cantatedelen nader belicht

Het openingskoor en het slotkoraal, het eerste *Recitativo* en de laatste *Aria*, alsmede de eerste *Aria* en het tweede *Recitativo* vertonen overeenkomsten: de delen I en VI zijn een oproep tot vreugde vanwege de troostende opgestane Christus, de delen II en V geven een terugblik naar de opstanding en haar zegen voor de christen en de delen III en IV beschrijven het leven van de gelovigen met Christus. De cantatedelen bewegen tekstueel van Christus' graf en opstanding naar de troostvolle zegen voor de gelovigen.<sup>596</sup> Het libretto beweegt zich van "Es lebet der Heiland" (I,3) naar "Christus will unser Trost sein" (VI,3), waarbij in beide gevallen wordt opgeroepen tot vreugde en lof. Oorsprong en doel van het geestelijk leven bevatten de opdracht om God te loven.<sup>597</sup>

#### I. *Chor*

Het openingskoor begint met twee oproepen: "Erfreut euch, ihr Herzen" en "Entweicht, ihr Schmerzen", die in verschillende opzichten als parallelisme kunnen worden

---

<sup>594</sup> In de opsomming hierboven betreft dat de eerste vijf en de laatste twee, resp.: I,3; I,4-5; I,6; II,1; IV,7; IV,28; VI,3.

<sup>595</sup> Namelijk IV,17; IV,23.

<sup>596</sup> I,4-5; II,3-4; III,4-5; IV,3,10,28; V,3; VI,3. In de laatste vijf gevallen wordt "Trost" letterlijk genoemd.

<sup>597</sup> Met resp.: "Erfreut euch, ihr Herzen" en "Alleluja! Alleluja! Alleluja!".



aangemerkt.<sup>598</sup> Er is hier sprake van een krachtig, allitererend rijm; taalkundig wordt een paradox (blijdschap versus smart) gecreëerd en theologisch kleuren beide zinsneden elkaar in. “Herzen” vol “Schmerzen” moeten zich verheugen in de Opgestane en vreugde doet smarten verdwijnen, hetgeen tot blijdschap leidt.

Een viertal argumenten om beide opdrachten ter harte te nemen, waarin objectiviteit en subjectiviteit van het heil elkaar raken, wordt daarna genoemd: Christus leeft, Hij heerst in Zijn volk, de gelovige kan (door Zijn kracht) alle verdriet verdrijven en de Verrezene verkwikt Zijn rijk.<sup>599</sup> Daarbij is er oog voor de totaliteit van het christendom: de gelovigen worden collectief (“ihr”) aangesproken (r. 4) en “sein geistliches Reich” (r. 6) wordt door Hem onderhouden. Het tweevoudige gebruik van “Heiland” valt op: de Levende (r. 3a) past Zijn volk het heil toe als hun regerende (r. 3b) en bekrachtigende (r. 6) Heiland,<sup>600</sup> waardoor de gelovigen tegen hun angst kunnen strijden (r. 4-5).

De tekst uit Gl 2:20: “Ich lebe aber; doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir. Denn was ich jetzt lebe im Fleisch, das lebe ich in dem Glauben des Sohnes Gottes, der mich geliebt hat und sich selbst für mich dargegeben.” vormt de schakel tussen r. 3a en r. 3b. De gelovige wordt niet meer door zichzelf, maar door de Opgestane geregeerd en offert zich Christus op, Die aan het kruis voor hem stierf. Een heldere lijn doortrekt het *Chor*: vanuit de Levende Die in de christen heerst (r. 3) en Zijn Rijk verlevendigt (r. 6), is er een dubbele oproep tot blijdschap (r. 1-2) en kan de treurigheid worden verjaagd (r. 4-5). Het “herrschet in euch” heeft zodoende een dubbele betekenis: de levende Christus is

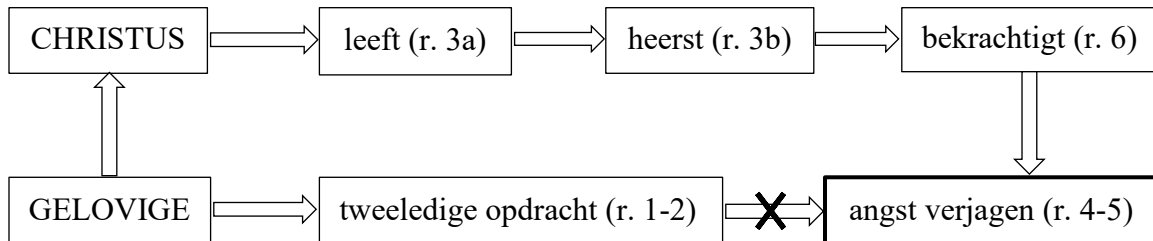
---

<sup>598</sup> Dit geldt zowel taalkundig als hermeneutisch. Louis Berkhof toont in zijn *Principles of Biblical interpretation*, aan de hand van Bijbelse voorbeelden, uitvoerig aan dat parallellisme functioneel is in het bepalen van de betekenis van (Schriftuurlijke) woorden en begrippen (Berkhof 1990, 79ff.). Zie verder hetgeen Milton Spenser Terry daarover opmerkt in zijn hermeneutisch standaardwerk, waar een soortgelijke vorm van parallellisme als in het openings-*Chor* wordt geschaard onder de categorie “real parallels” (Terry 1999, 121).

<sup>599</sup> Resp. r. 3a, 3b, 4-5 en 6.

<sup>600</sup> Het woord “erquicken” wordt in de Lutherbijbel (1912) o.m. gebruikt in de betekenis van: ondersteunen (Ps 41:4), levend maken, verlevendigen (Ps 85:7), rust geven (Mt 11:28). In Ps 23:3 (“Er erquicket meine Seele”) staat het in de context van alle genoemde elementen en daarbij vooral in de sfeer van de overwinning op vijanden: “Du bereitest vor mir einen Tisch im Angesicht meiner Feinde.” (vs. 5). Dit woord had al Bachs belangstelling toen hij (wellicht in 1713) BWV 768 componeerde: daar krijgt “erquicken” alle drie de keren gestalte door middel van een *anabasis* (zie Clement 1989, 101, 123, 126, 137).

sterker dan de angst in de gelovige en Zijn regering in hen geeft kracht de vreugde na te streven en de angst te bestrijden. Dit tweërlei heersen wordt effectief wanneer de gelovige de Verrezene opmerkt: aan de dubbele opdracht (r. 1-2) wordt voldaan (r. 5-6) door het geloofszien op de Opgestane. Schematisch kan dit als volgt worden voorgesteld:



De “Schmerzen” (r. 2) en “Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen” (r. 5)<sup>601</sup> zijn verwijzingen naar de evangelielesing uit Lk 24 over de twee reizigers naar Emmaüs die “traurig” en “erschrekt” waren.<sup>602</sup> De meeste hierboven genoemde elementen kunnen naast Schriftgedeelten uit Lk 24 worden gelegd: de levende Heiland “wandelde mit ihnen” (vs. 15), de regerende Christus stuurt hun gedachten en onderwijst hen (vs. 17-27), de bekrachtigende Opgestane “nahm [...] das Brot, dankte, brach’s und gab’s ihnen” (vs. 30). En ten slotte is er de kernopdracht blij te zijn, verwoord door Christus’ verwijtende vraag: “Was sind das für Reden, die ihr zwischen euch handelt unterwegs, und seid traurig?” (vs. 17). Leven vanuit Christus’ opstandingskracht is slechts mogelijk door het zien op en herkennen van de Opgestane (vs. 31-35).

In een verhandeling van Luther over Lk 24:13ff. wordt gewezen op voornoemd verband:<sup>603</sup>

Das heist, das gotth iczlichem so ist, wie man yhn ansihett. Wie dw von gottis und der schrift und von gottis werden heltist, so hastu es. Haltestu yn vor zcornig, so ist er zcornig, haldestu yn fur genedig, so hastu in genedig. Ein sulch liecht anzcurichten, hatt uns gott anzcundet ein wares liecht, Christum, der muß uns die augen auffthuen, wie er hie thuet,

<sup>601</sup> Opmerkelijk genoeg haalt Albert Schweitzer deze drie elementen als vrijwel enige cantatetekst in zijn korte parafrase van BWV 66 aan.

<sup>602</sup> Resp. vs. 17 en vs. 22.

<sup>603</sup> Aland 1996, 116 noemt elf preken en één postille over deze tekst. Het betreft hier Pr. 186 (volgens de zgn. *Aland Reference Number*-indeling).

gehet hin und predigt die schrift, und so thuet er die augen auff, das sie yhn zculest erkennen. Das unser hercz erleuchtt werdt und lerne gotth recht ansehen, darzcu gehoret, das man allein Christum predige und kein ander ding. Wan man etwas anders predigt und das liecht nicht anzundet, furt man uns nymmer auß dem gemalten glaß. Christus muß allein thuen: wen der leucht in unserm hertzen, dan felt das ander ding alß ab. Drumb singen wir izzcundt 'Hec est Dies, quam fecit dominus, exultemus et letemur in ea' ['Dies ist der Tag, den der HERR macht; lasset uns freuen und fröhlich darinnen sein' (Ps 118:24)].<sup>604</sup>

Zo mogelijk nog duidelijker in dit opzicht is de reeds genoemde verwijstekst uit Zc 9:9: "Aber du, Tochter Zion, freue dich sehr, und du, Tochter Jerusalem, jauchze! Siehe, dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer [...]." Opmerkelijk in Luthers vertaling is het woord "Gerechter": de Heiland is een "Helfer" door rechtvaardig handelen, door een rechtvaardig oordeel over Zijn vijanden te vellen. Om daaruit vreugde te krijgen, moet de gelovige zien op de geopenbaarde Heiland: "Siehe".

## II. *Recitativo*

De tekst van het *Recitativo* sluit nauw aan bij de afronding van het verhaal over de Emmaüsgangers (de verbreiding van het Opstandingsevangelie – Lk 24:35): "Der Mund verkündigt Gottes Taten" (r. 2). Deze boodschap spreekt niet minder over "Gottes Taten" dan dat zij eruit opkomt: de macht van de Opgestane ("Es bricht das Grab", r. 1a) vervangt de nood ("und damit unsre Not", r. 1b) door een vreugdevolle tijding. Christus' almacht, waardoor Hij Zijn eigen doodsbanden en "unsre Not" verbreekt, maakt Zijn opstanding persoonlijk voor Zijn volgelingen en voorziet in hun "Not und Tod" (r. 3b).

"Das Grab" en "unsre Not" in r. 1 worden verbonden door het voegwoord "und", maar veelmeer nog in elkaars verlengde geplaatst door het bijwoord "damit"; beide beklemmende zaken kunnen slechts van buitenaf en door de Levende worden (open)gebroken.<sup>605</sup> Psalm 71 (het *Recitativo* verwijst naar vs. 15) spreekt over verlossing van vijanden (de nood van de dichter) als onderdeel van Gods daden die worden

---

<sup>604</sup> ML WA I Band 9, 668.

<sup>605</sup> Vgl. Ps 116:3, waar "Stricke des Todes" en "Jammer und Not" aan elkaar verbonden worden.

vermeld.<sup>606</sup> Volgens het libretto is Degene Die het graf verbreekt Dezelfde als Die Zijn volk verlost uit hun “Not”: heilsfeit en heilsnut liggen opnieuw dicht bij elkaar.

“Gottes Taten” behelzen zowel het feit, de objectiviteit van het heil (“Der Heiland lebt”)<sup>607</sup> als de persoonlijke doorleving, de subjectiviteit ervan (“so ist in Not und Tod Den Glaubigen vollkommen wohl geraten”).<sup>608</sup> Petzoldt merkt in dit verband op: “Das will heißen, daß die Sündennot der Gläubigen durch die Auferstehung Jesu Christi in der Gerechtmachung vor Gott grundsätzlich behoben ist [...]”<sup>609</sup> Dit blijkt uit de evangelielezing over de Emmaüsgangers, van wie “Not und Tod” werden weggenomen door de goede raad aan en de maaltijd van de Opgestane met hen (Lk 24:32 en 35), alsmede uit de epistellezing over de Levende Die at en dronk met Zijn volk (Hd 10:40-41).<sup>610</sup> Petzoldt suggereert een lijn van het libretto naar de epistellezing:

[...] der Dichter bezieht sich dabei auf eine Äußerung aus dem Anfang der Predigt des Petrus vor dem Hauptmann Cornelius, die des Petrus Freiheitserfahrung wiedergibt, Christus auch vor einem römischen Hauptmann, d.h. auch vor Heiden zu bezeugen und damit die jüdische Gesetzestreue der Gottesverkündigung autorisiert zu überschreiten.<sup>611</sup>

Dit lijkt echter gekunsteld en vergezocht, want niet allereerst Petrus, maar de Romeinse hoofdman ervoer geestelijke bevrijding (de Heilige Geest viel op hem en de zijnen – Hd

---

<sup>606</sup> Vgl. vs. 4 (“Gottlosen”, “Ungerechten”, “Tyrannen”); vs. 10 (“Feinde”); vs. 13 (“die meiner Seele zuwider sind”, “die mein Unglück suchen”), vs. 24 (“die mein Unglück suchen”). De “Gerechtigkeits” van God behelst immers het opnemen voor de verdrukten ten aanzien van vijanden en nood. Hd 10:38-39 spreekt in dit verband over het goeddoen van Jezus en het genezen van duivelse krachten.

<sup>607</sup> Overigens sluit deze benaming goed aan bij de verwijstekst uit Hd 10:40, waar de opstanding van Christus wordt toegeschreven aan Zijn Vader: “Den hatt Gott auferweckt”.

<sup>608</sup> Datzelfde treedt op in Psalm 71: de dichter verkondigt Gods krachtige daden met het oog op God Zelf (vs. 14 en 16) en met verwijzing naar persoonlijke zegen (vs. 17).

<sup>609</sup> Petzoldt 2004/II, 719.

<sup>610</sup> In beide Schriftgedeelten wordt het beeld van een maaltijd gebruikt, wat hier de evangelie- en epistellezing aan elkaar verbindt. Zie Lk 24:41-42 en Jh 21:12, waar eveneens dit beeld als bewijs van de werkelijkheid van Christus’ opstanding moest dienen (vgl. WH NTC/III, 1066, 1074; WH NTC/V, 395f.).

<sup>611</sup> Petzoldt 2004/II, 719.

10:44).<sup>612</sup> Het is Petrus' prediking – over onder andere de gezamenlijke maaltijd van Christus en Zijn volgelingen – waarnaar de voorspoed van de gelovigen (r. 4) verwijst.

Het libretto veronderstelt dat “Not und Tod” horen bij (het leven van) de “Glaubigen”: hoewel Christus “unsre Not bricht”, wordt niet gesproken over het verdwijnen ervan (r. 1 en 4). Toch wordt Gods lof verkondigd en gaat het goed met de gelovigen (“wohl geraten”): de Levende is aanwezig. Heilsvrucht bestaat niet alleen uit het leven door de opgestane Christus, maar is daarbij leven met Hem. Christus' opstanding geeft kracht de zonde te bestrijden en temidden van “Not und Tod” te leven.<sup>613</sup>

### III. *Aria*

De oproep tot lof verbreedt zich: werden in het *Chor* nog “ihr Herzen” aangespoord en werd in het eerste *Recitativo* nog gesproken over “der Mund” die “Gottes Taten verkündigt”, in deze *Aria* ontbreken zulke afbakeningen en wordt de oproep tot lof algemener. Dat “Jesus erscheint, uns Friede zu geben” (r. 3), wat het heil persoonlijk maakt, doet hier niets van af: “sein Erbarmen und ewige Treu” strekken zich uit tot de gehele, schuldige wereld. Luther schrijft in een preek over Jh 3:16-18:

Wem geschieht aber diese gnade? Der Welt, das ist: denen, die verdampt und verlohren waren. [...] Ach, es ist eine unausprechliche liebe, das ehr uns also liebet, das ehr uns nicht gibt irgends ein konigreich oder tausend Engel, welches wohl were eine grosse und ausprechliche Gabe, sondern ehr gibt sich selbst, gibt seinen Sohn, der do ist warhafftiger Gott, und das allerliebste, das ehr hatt und ist. Wem gibt ehr den ihnen? Der Welt, das ist: dem verlornen haussen, die es nicht verdienet hat, sondern das gegenspiel zu gewarten hatte, das sie solte verdampt und verloren werden. Es wird aber der Sohn drumb ihnen gegeben, das, dieweil sie verlohren waren, nun durch ihnen sie selig werden solten.<sup>614</sup>

---

<sup>612</sup> Nog afgezien van het gegeven dat een geschiedenis niet onnodig mag worden vergeestelijkt.

<sup>613</sup> Vgl. V,3-5, waarin gesproken wordt over het “Heil” door Christus dat troost geeft ten aanzien van de vijand.

<sup>614</sup> ML WA I Band 47, 97. Het betreft Pr. 1781 volgens de *Aland Reference Number*-indeling.

Het libretto wijst op de “Barmherzigkeit” (r. 5) als de ‘slagader’ van “Erbarmen” (r. 2): Jezus’ opstanding beoogt het behoud van allen en roept alle mensen op “ein Danklied” aan te heffen (r. 1) en “mit ihn zu leben” (r. 4). Luther zegt daarover in een preek over Jh 3:19:

Nächst habt ihr gehort, wie der Herr Nicodemo und der gantzen welt geprediget hat, das Gott seinem Sohn in die welt gesanth hat, nicht das die Welt verdammet werde, sondern selig wurde [...]. Das ist nun eine solche Predigt, die billich solle alle Zwi-tracht auffheben und uns einig machen, das wir Gott darfur tag und nacht dancken, und die gantze welt in freuden und sprungen gienge.<sup>615</sup>

De epistellezing uit Hd 10 bevestigt dit in vs. 36-39:

Ihr wißt wohl von der Predigt, die Gott zu den Kindern Israel gesandt hat, und daß er hat den Frieden verkündigen lassen durch Jesum Christum (welcher ist ein HERR über alles), die durchs ganze jüdische Land geschehen ist und angegangen in Galiläa nach der Taufe, die Johannes predigte: wie Gott diesen Jesus von Nazareth gesalbt hat mit dem heiligen Geist und Kraft; der unhergezogen ist und hat wohlgetan und gesund gemacht alle, die vom Teufel überwältigt waren; denn Gott war mit ihm. Und wir sind Zeugen alles des, das er getan hat im jüdischen Lande und zu Jeruzalem.

Genoemde zegeningen worden het eigendom van de gelovigen door het geloof in de Opgestane. Luther schrijft in dit verband: “[...] und das solchs durch den glauben geschehe, den wer gleubett an in, der kompt nicht in das Gerichte.”<sup>616</sup>

“Erbarmen” en “Treu” uit r. 2, welke beide stimuleren tot het aanheffen van “ein Danklied”, worden nogmaals met elkaar in verband gebracht in r. 5: Jezus’ “Barmherzigkeit” is “täglich neu”. Naast het feit dat beide zaken respectievelijk Christus’ daden en wezen aan elkaar verbinden, is de herhaalde combinatie ervan tot troost van Zijn volk. Hij is Degene op Wie ze altijd aankunnen, de solide Heiland, Degene bij Wie doen en zijn een eenheid vormen, de Levende. Vooral in Zijn opstanding blinkt Zijn onveranderlijk erbarmen.

---

<sup>615</sup> Ibid., 104. Het betreft Pr. 1782 volgens de *Aland Reference Number*-indeling.

<sup>616</sup> Ibid.

Het drievoudig doel van Christus' opstanding,<sup>617</sup> tegelijk de inhoud van het "Danklied", wordt in de Ariatekst verwoord: "uns Friede zu geben (r. 3), een oproep "mit ihm zu leben" (r. 4) en het tonen van Zijn blijvende "Barmherzigkeit" (r. 5). Gedacht kan worden aan respectievelijk rechtvaardiging, heiliging en verheerlijking,<sup>618</sup> waar Jezus' dagelijkse barmhartigheid in uitmondt. Niet alleen het adres van dit "Danklied" ("dem Höchsten"), maar evenzo de inhoud ervan is verheven. Het op aarde begonnen loflied aan de hoogste Verrezene zal eens een hemelse lofzang zijn. De verschijning van de levende Christus impliceert dat: Zijn volk wordt opgewekt "mit ihm zu leben",<sup>619</sup> wat Zijn heerlijkheid vergroot.

#### IV. *Recitativo*

Evenals de voorgaande *Aria* beschrijft de tekst van dit *Recitativo* het leven van de gelovigen met de Verrezene. Christus' opstanding, als voortdurende voedingsbron, wordt achtmaal benoemd; alle keren in de betekenis van een opstaan, een opgewekt worden uit en een overwinnen van de dood.<sup>620</sup> De triomf van leven boven dood kan worden aangemerkt als de 'ruggengraat' van het libretto.

De beide personages uit BWV 66a, *Glückseligkeit* en *Fama*, zijn aanvankelijk opgevoerd als *Zuversicht* en *Schwachheit* en pas in een latere uitvoering veranderd in *Hoffnung* en *Furcht*.<sup>621</sup> Het is niet juist deze los te zien van de beide Emmaüsgangers, zoals Schulze lijkt veronderstellen.<sup>622</sup> Evenmin is het waarschijnlijk dat elke personificatie één

---

<sup>617</sup> Zie onder 3.1.1. bij *Heilsfeit en heilsvrucht*.

<sup>618</sup> Vgl. resp. Rm 5:1, waar Paulus "gerecht geworden durch den Glauben" verbindt aan "Frieden mit Gott durch unsern HERRN Jesus Christus"; Gl 2:20: "[...] sondern Christus lebt in mir" en Kl 3:22-23, hier door Meyer 1997, 48 terecht als verwijsteksten genoemd, welke teksten uitmonden in het hopen op (vs. 24 en 26) en het verwachten van (vs. 25) het heil van de Heere.

<sup>619</sup> Cursivering: GJB.

<sup>620</sup> Namelijk in: IV,1 ("Jesu Leben"); IV,10 ("Mein Auferstehn"); IV,16 ("den Heiland auferweckt"); IV,17 ("Es hält ihn nicht der Tod in Banden"); IV,21 ("halten Grab und Tod ihn nicht"); IV,22 ("der du den Tod besieget"); IV,23 ("Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht"); IV,29 ("den auferstander Jesum"). Overigens vermeldt de evangelielezing het woord "opgestaan" (Lk 24:34), terwijl de epistellezing het woord "opgewekt" gebruikt (Hd 10:40).

<sup>621</sup> Schulze 2007, 184.

<sup>622</sup> Ibid., 184.

van beide personen zou aanduiden.<sup>623</sup> De dialoog werpt een persoonlijke blik in het hart van elke gelovige en is daarmee voor hen allen troostvol.<sup>624</sup>

Het gebruiken van deze personificaties was, gezien het gebruikmaken van de muziek van BWV 66a, in zekere zin onvermijdelijk. Philipp Spitta concludeert:

[...] selbst die duettirenden Stellen, namentlich des Mittelsatzes, welche in der Gelegenheitscomposition durch den Text bedingt waren, hat Bach in der zweiten Ostercantate nachgemacht. Geist und Anmuth herrscht in beiden, wenn sie auch unter Bachs Ostermusiken eine hervorragende Stelle nicht beanspruchen können.<sup>625</sup>

Wel is er verschil: de personificaties uit BWV 66 hebben een persoonlijke, theologische relatie met de Opgestane. Dit in tegenstelling tot de meer horizontale personages in BWV 66a. Ares Rolf merkt daarover op: “Schwierig in den geistlichen Kontext zu überführen war der Dialog-Charakter der Vorlage [...]”<sup>626</sup>

Het eerste gedeelte van het *Recitativo* wordt omkranst door een levende Jezus: “Jesu Leben” (r. 1) en “Mein auferstehn” (r. 10). De ware christen, die “bei” (ofwel: met) Christus leeft, ontvangt in het “auf seinen Heiland schauen” (r. 3) vreugde (r. 1), licht (r. 2), troost (r. 3) en toekomst (r. 4). Deze zaken kenmerken hem: ze zijn “wahrer Christen Eigentum”. Het “Himmelreich” functioneert al op aarde: het bevindt zich “in unsrer Brust” (r. 2). Daarop sluiten r. 6 en 7 naadloos aan. Leven met de opgestane Koning van het “Himmelreich” is leven met Christus in het hart. Reeds “hier” (r. 6 en 7) is er sprake van “ein himmlisch Labsal” (r. 6), waardoor de “Lust und Ruh” al op aarde wordt ervaren: de volmaakte hemelvreugde vindt “hier” zijn voorsmaak. “Mein Geist” (r. 7) wordt zodoende verbonden aan “mein Heiland” (r. 8), Die dit bekrachtigt door Zijn roep: “Mein Grab und Sterben bringt euch Leben, Mein Auferstehn ist euer Trost.” (r. 9-10).

De door Siegfried Meier genoemde verwijstekst uit Lk 17:21 is passend: “[...] Denn sehet, das Reich Gottes ist inwendig in euch.”<sup>627</sup> Luther parafraseert deze tekst, die

---

<sup>623</sup> Vgl. onder 4.1.1. bij *Persoonlijk en Schriftuurlijk*.

<sup>624</sup> Vgl. Petzoldt 2004/II, 721ff.

<sup>625</sup> Spitta 1873/1880/II, 548f.

<sup>626</sup> BH/I, 288.

<sup>627</sup> Meijer 1997, 48.



hij aanhaalt in zijn *Vorlesung über den Römerbrief*: “As Christ says: “The kingdom of God is within you” [...]. It is as if He were saying: “Outside of you is exile. Outside of you is everything which is seen and touched, but within you is everything which is believed only by faith.””<sup>628</sup>

R. 6-10 refereren aan de gevolgen van Christus’ opstanding voor de gelovigen in r. 1-4: respectievelijk “Lust und Ruh” (r. 7), “Leben” (r. 9), “Trost” (r. 10) en “himmlisch Labsal” (r. 6). Er is sprake van een ontwikkeling: “seinen Heiland” (r. 3) wordt “Mein Heiland” (r. 8). Dit mag niet los worden gezien van de roep van de “Heiland” (r. 8-9). Daarbij wordt het in r. 6-10 genoemde viertal zegeningen op verhevener manier genoemd dan de daarmee corresponderende in r. 1-4: “freudig sein” wordt “seine Lust und Ruh”, “heller Sonnenschein” wordt “Leben”, “mit Trost erfüllt” wordt “ist euer Trost” en “ein Himmelreich erbauen” wordt “ein himmlisch Labsal habe”.

In r. 11-15 roept de gelovige zichzelf (“Mein Mund”) vanuit Christus’ opstanding op “ein Sieg- und Danklied” (r. 15) aan “Mein Heiland” (r. 12) te brengen.<sup>629</sup> De oproep tot lof wordt persoonlijk,<sup>630</sup> wat al wel het geval was bij het beschrijven van de “Heiland” (zie r. 8). In dat licht is de alliteratie van r. 8-12 in het oog springend: alle zinnen beginnen met het bezittelijk voornaamwoord “mein”, soms betrokken op de gelovigen en soms op de Opgestane. Ze worden aan elkaar verbonden, daar de Heiland van hen is (r. 8, 12) en Zijn sterven en opstanding hun zegen geeft (r. 9, 10). Opnieuw wordt de verbinding van heilsfeit en heilsnut zichtbaar: de “Sieger” (r. 14) is tegelijkertijd “mein Heiland” (r. 12). De wens om de “Sieger” te loven is toch wel het minste wat Hem gegeven kan worden: “Wie wenig, wie so gar geringe” (r. 13). “Wenig” en “geringe”, als kenmerken van het “Opfer” dat God het meest behaagt, staan tegenover de “großer Sieger”.<sup>631</sup> De bringer van het overwinnings- en loffer overschat zichzelf niet, acht zijn eigen “Opfer” gering in het licht van Christus en waardeert de “große Sieger” op het hoogst. De logische lijn

---

<sup>628</sup> ML AE/XXV, 383. De oorspronkelijke tekst luidt: “Sicut Christus dicit: ‘Regnum Dei intra vos est’, q. d. Extra vos exilium est. Extra vos autem est omne, quod videtur aut attingitur, Intra nos autem omne, quod fide tantum creditur.” (ML WA I Band 56, 393).

<sup>629</sup> Beide cursiveringen: GJB.

<sup>630</sup> In het voorgaande *Recitativo* is de oproep nog algemeen en betreft deze “uns”. Zie verder onder 4.1.2. bij III. *Aria*.

<sup>631</sup> Vgl. o.m. Ps 34:19 en 51:19.

(Overwinnaar – Heiland) wordt een cirkel: de Heiland, Die alleen per gratie van Zijn overwinning de gelovige heil geven kan, wordt in de lofprijzing vereerd als “großer Sieger”. De gelovigen zullen in de hemel de Overwinnaar over dood en graf, met herinnering aan Zijn “Heiland”-zijn, een eeuwig danklied toezingen.<sup>632</sup> R. 11-15 maken de lijn heilsverwerving - heilstoepassing - heilslofprijzing duidelijk.

Het derde deel van het *Recitativo* (r. 16-17) beschrijft het wel of niet zien van de Verrezene (r. 16) en het al dan niet geloven dat Hij van doodsbanden vrij is (r. 17). De aanvechting in de harten van de Emmaüsgangers, verduidelijkt door de door Meyer vermelde verwijsteksten uit Lk 24,<sup>633</sup> tekent zich af: enerzijds waanden ze Christus al drie dagen dood (vs. 21), anderzijds gaf de boodschap van de vrouwen hoop (vs. 23). Tegelijkertijd kan de dialoog tussen *Hoffnung* en *Furcht* corresponderen met het verschil in inzicht tussen beide mannen enerzijds en de elf apostelen anderzijds. De laatsten geloofden de opstanding wel en benoemden in Lk 24:34 de in r. 16-17 genoemde beide zaken, zij het in omgekeerde volgorde: “Der HERR ist wahrhaftig auferstanden und Simon erschienen.”<sup>634</sup> Verschillen in het hart van één en dezelfde gelovige en tussen gelovigen onderling zijn groot en sluiten compromissen uit: “mein” tegenover “kein”, “nicht” of “noch”,<sup>635</sup> het zien van de “Heiland” versus het zien van de doodsbanden. Toch biedt het woordje “noch” een zeker uitzicht: hoewel *Furcht* Christus “noch” in doodsbanden waant, zal dit niet altijd duren. *Hoffnung* hield het hart van de Emmaüsgangers steeds brandend van verlangen: “Wir aber hofften, er sollte Israel erlösen. [...] Und sie sprachen untereinander: Brannte nicht unser Herz in uns, da er mit uns redete auf dem Wege, als er uns die Schrift öffnete?”<sup>636</sup>

Het volgende deel van het *Recitativo* (r. 18-21) gaat in op het ontrechte van *Furcht* in het licht van de opstanding, ten aanzien waarvan *Hoffnung* – in lijn met het Evangelie –

---

<sup>632</sup> Vgl. o.m. Op 5:9-12 en 7:12.

<sup>633</sup> Vs. 22, 25, 31 en 34 worden door Meyer 1997, 48 genoemd.

<sup>634</sup> Ibid., 48 geeft aanleiding tot deze gedachte wanneer hij het ongeloof van de Emmaüsgangers (Lk 24:25) in één zin plaatst tegenover de geloofsbelijdenis van de apostelen (Lk 24:34).

<sup>635</sup> De verbinding tussen beide woordenparen is meer dan resp. rijm of alliteratie: ze zijn in zekere zin elkaars tegenovergestelde.

<sup>636</sup> Lk 24:21 en 32.

allen die vrezen (“in einer Brust”), vermaant (r. 18).<sup>637</sup> Jezus’ bestraffing van de Emmaüsgangers sluit hierbij aan: “O ihr Toren und träges Herzens, zu glauben alle dem, was die Propheten geredet haben!”<sup>638</sup> De vraag van *Hoffnung* wordt door *Furcht* beantwoord met een wedervraag: “Läßt wohl das Grab die Toten aus?” (r. 19). Het tekent de klacht van de vertwijfelde reizigers naar Emmaüs, die Jezus al drie dagen dood waanden (vs. 21); meer nog dan, zoals Klek van mening is, een “Blick des gesundes Menschenverstandes”.<sup>639</sup> Hun klagen was geen nieuw Bijbels geluid; de verwijstekst die kan worden genoemd is die uit Ps 88:11:<sup>640</sup> “Wirst du denn unter den Toten Wunder Tun, oder werden die Verstorbenen aufstehen und dir danken? (Sela.)”.

Het antwoord van *Hoffnung* wijst zowel op Gods trouw als almacht: doordat Christus’ beloften vervulling ontvangen en God almachtig is, breken de doodsbanden. Beide zaken vinden hun brandpunt in “Gott” Die “in einem Grabe liegt” – het is onmogelijk dat het graf Gods Zoon blijft omklemmen – en namen het ongeloof weg (vs. 30-31) toen Jezus tot de Emmaüsgangers sprak over de vervulling van het profetenwoord (vs. 25-27). Klek wijst terecht op het theologische gehalte van het antwoord, dat de twijfels moet wegnemen:

Die Replik ist ein theologischer Spitzensatz: *Wenn Gott in einem Grabe lieget* - das Ende des Karfreitags christologisch zugespitzt, *so halten Grab und Tod ihn nicht* - die österliche Konsequenz in prägnant einsilbigen Worten auf den Punkt gebracht. Der Osterzweifler findet so tatsächlich zur Einsicht des Glaubens [...].<sup>641</sup>

Gesproken wordt over doodsbanden: vrijwel letterlijk in het duet (“der Tod in Banden”, r. 17) en meer omschreven in de dialoog (“So halten Grab und Tod ihn nicht”, r. 21). Beide

---

<sup>637</sup> In de vier Evangelien wordt achttien keer opgeroepen niet te vrezen, alle keren ten aanzien van de gelovigen, waarvan dertien maal door Jezus Zelf (Mt 10:16,28,31; 14:27; 17:7; 28:10; Mk 5:36; 6:50; Lk 5:10; 8:50; 12:4,7,32), viermaal door een engel (Mt 28:5; Lk 1:13,30; 2:10) en eenmaal door God in een citaat uit het OT (Jh 12:15).

<sup>638</sup> Lk 24:25, welke verwijstekst Meyer 1997, 48 eveneens noemt.

<sup>639</sup> Klek 2015/II, 325.

<sup>640</sup> Deze tekst wordt niet door Meyer 1997 vermeld.

<sup>641</sup> Klek 2015/II, 325.

keren worden deze banden niet ontkend: ze waren er wel, maar “halten ihn nicht”.<sup>642</sup> Terecht verwijst Meyer vanuit Ps 18:5 (waaraan is toe te voegen Ps 116:3)<sup>643</sup> naar 1 Ko 15:55, alwaar gewezen wordt op de zege van leven over dood; “Grab und Tod” houden Gods overwinning niet tegen. De tekst uit Hd 2:24 verduidelijkt dat.<sup>644</sup> “Den hat Gott auferweckt, und aufgelöst die Schmerzen des Todes, wie es denn unmöglich war, daß er sollte von ihm gehalten werden.” De Opgestane neemt *Furcht* uit het hart weg en vervangt die door *Hoffnung*. Het is niet minder aannemelijk dan bevrijdend dat *Hoffnung* hier het laatste woord heeft. In het laatste gedeelte van het *Recitativo* neemt *Furcht* opnieuw het woord. De woorden van *Hoffnung* werpen vrucht af: het geloof breekt langzaam door. *Hoffnung* kan nu worden gezien als de Levende Die, als bij de Emmaüsgangers, het geloof van Zijn volgelingen versterkt: het “Wir aber hofften” (vs. 21), ondanks “erschreckt” zijn (vs. 22), verandert in het met brandende harten beluisteren van Zijn onderwijs (vs. 32), komt tot het Hem dwingen te blijven (vs. 29) en eindigt in eten met (vs. 30) en (her)kennen van Hem (vs. 31).

“Gott” (lees: de Opgestane) alleen kan het geloof sterken. Ingeluid door de uitroep: “Ach Gott!” wordt Christus’ verrijzenis (“der du den Tod besieget, Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht”, r. 22-23) verbonden aan het versterken van de gelovige (“Du kannst mich starker machen”, r. 25). Christus’ overwinning (r. 22) en Gods kracht (r. 27) worden als dubbele pleitgrond gebruikt voor een bede: “Besiege mich und meinen Zweifelmüt” (r. 26). Dit gebed, waarbij de Opgestane als Overwinnaar van “meinem Zweifelmüt” wordt ingeroepen, verbindt heilsfeit en heilsvrucht opnieuw aan elkaar.

Christus’ zege wordt daarnaast gebruikt als pleitrede bij het gebed om geloofskracht: “Ich glaube, aber hilf mir Schwachen” (r. 24). De almachtige God alleen, Die de “Grabes Stein” wegnam en het “Siegel” verbroken had,<sup>645</sup> kan het geloof sterken. Duidelijk is de verwijzing naar Mk 9:24, waar de vader van de epileptische jongen soortgelijke woorden sprak: “Ich glaube, lieber HERR; hilf meinem Unglauben!”<sup>646</sup> Helder is opnieuw de lijn naar Lk 24: de Overwinnaar opende het hart en de zielsogen van de twee

---

<sup>642</sup> Het werkwoord “halten” wordt eveneens in r. 17 gebruikt.

<sup>643</sup> Zie onder 4.1.1. bij *Bijbelcitaten, namen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*.

<sup>644</sup> Deze tekst wordt door Meyer 1997 niet vermeld.

<sup>645</sup> Vgl. Mt 27:66; 28:2.

<sup>646</sup> Deze verwijstekst wordt eveneens door Meyer 1997, 48 genoemd.

reizigers (vs. 31), nam hun twijfel weg door Zijn woorden (vs. 25-27, 32), troostte hen met Zijn aanwezigheid (vs. 29-30) en deed hen Zijn opstanding vermelden (vs. 35).

*Furcht* betreft het versterkt worden op de “Geist”, het innerlijke. Van daaruit, “durch Trostes Kraft gestärket” (r. 28), wordt “den auferstandnen Jesum” opgemerkt en ondergaat het leven een ware transformatie, zoals blijkt uit de woorden van *Furcht*. “Furcht” krijgt “Hoffnung”, “Schwachen” en “Zweifelmüt” zijn ingeruild voor “Trostes Kraft” en het staren naar het (voor de waarneming) gesloten graf heeft plaatsgemaakt voor het zien op de Opgestane. Daarmee is niet alleen de lijn heilsfeit – heilsvrucht – heilslof getrokken – Christus laat de gelovige met Hem leven en Hem loven, maar wordt evenzo de band Overwinnaar – Heiland een cirkel: de gelovige keert met het ontvangen heil tot de Gever ervan terug. De bespreking van dit *Recitativo* maakt duidelijk dat de evangelielezing voor BWV 66 meer is dan het resultaat van een tevoren uitgezocht schema: het libretto van de cantate, met name dat van deel IV, is daarop afgestemd.

#### V. *Aria*

De dialoog tussen *Furcht* en *Hoffnung* zet zich in tweede *Aria* voort. Dit tweede duet veronderstelt een terugval in het geestelijk leven van *Furcht*: na de geloofstaal van r. 22-29 wordt schijnbaar geklaagd. De zinnen: “Ich furchte zwar des Grabes Finsternissen” (r. 1) en “Und klagete, mein Heil sei nun entrissen” (r. 2) knopen aan bij het in r. 16-17 en 19 verwoorde ongelooft. Het leven van de gelovige gaat vaak op en neer en laat zich terecht beschrijven als een dialoog tussen *Hoffnung* en *Furcht*.<sup>647</sup> Van belang is dat hier het imperfectum wordt gebruikt: “furchte” is een oude vorm voor “fürchtete”.<sup>648</sup> De overige werkwoorden in deel V corresponderen daarmee: “klagete”, “hoffete” (r. 2). De inhoud van

---

<sup>647</sup> De geschiedenis van de Emmaüsgangers, die betreffende Christus’ opstanding heen en weer werden geslingerd tussen *Hoffnung* en *Furcht*, is hier een bewijs van. Ditzelfde kan worden gezegd van de elf apostelen vlak daarna: hun verstand moest opnieuw, net als de ogen van de twee reizigers naar Emmaüs, worden geopend voor de werkelijkheid van het opstandingsfeit (vgl. Lk 24:35-46). Vgl. onder 4.1.1. bij *Persoonlijk en Schriftuurlijk* en onder 4.2. bij IV. *Recitativo*.

<sup>648</sup> Vgl. Dürr 2005, 317, van welke tekst de bespreking van BWV 66 in dit onderzoek uitgaat. Ook de uitgave van SBA 2000, in tegenstelling tot die van EB 2019, gebruikt het woord “furchte” (vgl. resp. SBA 2000, 42ff. en EB 2019, 35ff.). De uitvoeringen onder leiding van Nikolaus Harnoncourt & Gustav Leonhardt, Ton Koopman en Masaaki Suzuki gaan eveneens uit van “furchte”.

r. 3-5: “Nun ist mein Herze voller Trost...” maakt duidelijk dat een andere tijd is aangebroken.

Dat *Hoffnung* en *Furcht* de dialoog van r. 1-2 gezamenlijk beginnen, is opmerkelijk, maar verklaarbaar: voorheen ging het initiatief telkens van *Hoffnung* uit;<sup>649</sup> nu echter zal de door “Trostes Kraft” gesterkte “Geist” (IV,28) de veranderde situatie zo snel mogelijk willen bejubelen. Dit sluit aan bij de epistellezing, waar Petrus oproept de Opgestane “zu predigen dem Volk”.<sup>650</sup> Te lang had *Furcht* gearzeld en te weinig gezien op de Opgestane.<sup>651</sup> Duidelijk en enigszins verwijtend rekt het gebruik van het imperfectum af met vrees, duisternis van het graf (r. 1), klagen en onbereikbaarheid van het Heil (r. 2).

Tegenover uitingen van ongelovigheid in het verleden staan onverschrokkenheid, hoop en doorgaand bezit van het “Heil” bij *Hoffnung*: “Ich furchte nicht” (r. 1), “Und hoffete” en “mein Heil sei nicht entrissen” (r. 2). Als verpersoonlijking van *Hoffnung* valt moeilijk te denken aan één van de reizigers naar Emmaüs of zelfs aan één of meer van de apostelen. Zij allen twijfelden (aanvankelijk) aan Jezus’ opstanding en niemand viel op door geloofsmoed. Om *Hoffnung* hier op de Verrezene te betrekken, is eveneens niet terecht. Christus uitte bittere klachten en ervoer Godsverlatenheid. Net als hierboven moet gedacht worden aan dezelfde gelovige als die door *Furcht* wordt verpersoonlijkt en vaak door ongeloof werd gekweld; twijfel en onverschrokkenheid, klagen en hopen, genieten en ontberen van het “Heil” wisselden elkaar voortdurend af. Daarbij eindigt deze dubbele dialogische terugblik vanuit hetzelfde hart beide keren met de overwinning: “furchte nicht” vervangt “furchte zwar” en “hoffete” overstemt “klaget”.

De dialoog wordt dubbele monoloog of unisono als *Furcht* en *Hoffnung* geheel overeenstemmen (r. 3-5). Het als in één adem spreken over “Trost” en overwinning en het bezittelijk voornaamwoord “mein” bij het woord “Herze” onderstrepen nogmaals dat beide personificaties hier dezelfde gelovige behelzen. De drie laatste regels doen denken aan de drievoudige vrucht van de opstanding, te verbinden aan de drieslag geloof – liefde – hoop. Het geloof put “Trost” vanuit de rechtvaardiging (r. 3), de liefde geeft energie in de doorgaande strijd tegen de “Feind” in de heiliging (r. 4) en de hoop geeft verwachting van

---

<sup>649</sup> Vgl. IV,1,16,18.

<sup>650</sup> Hd 10:42.

<sup>651</sup> Zie o.a. de Emmaüsgangers (Lk 24:25) en de elf apostelen (Lk 24:38).

toekomstige verheerlijking.<sup>652</sup> De verbinding met r. 1-2 wordt gevormd doordat vermelde zegeningen alleen te verkrijgen zijn vanuit het leven met de Opgestane, waardoor de gelovige niet vreest en klaagt, maar beslag legt op het “Heil”. Naar overwinningsleven en overwinningszegen verwijzen de door Meyer genoemde teksten uit Ps 73:26 (“Wenn mir gleich Leib und Seele verschmachtet, so bist du doch, Gott, allezeit meines Herzens Trost und mein Teil.”) en 2 Ko 2:14 (“Aber Gott sei gedankt, der uns allezeit Sieg gibt in Christo und offenbart den Geruch seiner Erkenntnis durch uns an allen Orten!”).<sup>653</sup>

Van de vijf keren dat over troost wordt gesproken komt “Trost” hier tot een hoogtepunt.<sup>654</sup> er is sprake van “voller Trost”. Dit neemt de strijd niet weg; de Overwinnaar blijft nodig om de “Feind” te overwinnen en viert als zodanig drievoudige zege: over het graf, in het leven van de gelovige en in de hemel. Zekerheid daarover blijkt uit het laatste woord: “wissen”.

## VI. *Choral*

Het slotkoraal is de derde strofe uit “Christ ist erstanden”,<sup>655</sup> door Schulze gekwalificeerd als een oeroud Paasgezag.<sup>656</sup> Daarmee is sprake van een verband met BWV 4, waarvan dit gezang de basis vormde.<sup>657</sup> Hoewel Schulze de plaats die het *Choral* hier inneemt “ein wenig fremd” vindt,<sup>658</sup> strookt de inhoud ervan volledig met het voorgaande libretto en kan het worden gezien als de kroon daarop. Lof aan God en vreugde vanwege de Opgestane komen hier tot een hoogtepunt: het drievoudige “alleluja!” wekt op tot uitbundige lof aan God.<sup>659</sup> Tevens geeft “alleluja” aan dat JHWH, Die voorzag in de opstanding van Christus en daarmee heil voor de gelovigen verschaft, moet worden geprezen.

De keus voor genoemd opstandingscouplet dient een duidelijk onderwijzende functie om de opstandingslof nogmaals te benadrukken. Petzoldt merkt in dit verband op:

---

<sup>652</sup> Vgl. resp. IV,28-29; I,3, III,4; III,5, IV,4,6.

<sup>653</sup> Meyer 1997, 48.

<sup>654</sup> Namelijk in IV,3,10,28; V,3; VI,3. Vgl. Dürr 2007, 319; Kulp 1958, 130ff.

<sup>655</sup> Vgl. Dürr 2007, 319; Kulp 1958, 130ff.

<sup>656</sup> Schulze 2007, 185.

<sup>657</sup> Vgl. onder 2.1.1.

<sup>658</sup> Schulze 2007, 185.

<sup>659</sup> Of het getal drie hier te maken heeft met de Drie-eenheid en/of Christus’ opstanding, zoals in de Middeleeuwen (zie Meyer 1975, 117ff.), valt moeilijk te bewijzen.

[...] als Schlußchoral in bester katechetischer Manier: Hier klingt sowohl der Vollzug der Osterverkündigung [...] nach als auch der durch den Osterpsalm initiierte Osterjubel [...]. Das Vorhaben, für den Sieger »ein Sieg- und Danklied« darzubringen [...], gelingt erst jetzt [...].<sup>660</sup>

Vanuit “alleluja!” volgen de vruchten: blijdschap (r. 1), troost (r. 2) en gebed (r. 3). Blijkbaar zijn deze verbonden: troost geeft vreugde, vreugde vertroost en gebed blijft nodig gezien de zwakheid van de christen.<sup>661</sup> Opnieuw is de verwijstekst bij IV,24 van belang: “Ich glaube, lieber HERR; hilf meinem Unglauben!”<sup>662</sup>

De eerste twee vruchten (r. 1-2) corresponderen met de tekst van het eerste deel van BWV 66 en maken daarmee de tekstuele cirkel rond.<sup>663</sup> Het derde element (r. 3) kan als extra dimensie worden gezien: het besef van afhankelijkheid van JHWH moet worden verwoord met het gebed om ontferming.<sup>664</sup> Dit ontfermen heeft drieërlei karakter, parallel aan de betekenis van het oorspronkelijke nieuwtestamentische woord daarvoor:<sup>665</sup> rechtvaardigend ten aanzien van blijvende zondenood, heiligend met het oog op afhankelijkheid in de strijd tegen de zonde en verheerlijkend in de leiding naar het hemelrijk. In een combinatie van lofprijzing en gebed eindigt het opstandingslied van BWV 66, waarover Petzoldt schrijft: ”Der Lobpreis des dreieinigen Gottes in dem dreimaligen »Alleluja« [...] ist die Kehrseite des einmalingen »Kyrieelleis« [...].”<sup>666</sup>

---

<sup>660</sup> Petzoldt 2004/II, 724.

<sup>661</sup> Vgl. IV,23: “Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht” met IV,24: “Ich glaube, aber hilf mir Schwachen”.

<sup>662</sup> Mk 9:24.

<sup>663</sup> Resp. r. 1-3 en 4-6.

<sup>664</sup> Het van oorsprong Griekse gebed (“Heer, ontferm U”) vraagt letterlijk om erbarmen van de *κύριος*: een naam die in het NT vaak wordt gebruikt om de verrezen en verheerlijkte Christus aan te duiden. Vgl. Thayer 1981, 365f.

<sup>665</sup> Namelijk *ελεεω*. Vgl. Kittel 1977/II, 482ff.; Thayer 1981, 203.

<sup>666</sup> Petzoldt 2004/II, 724.



## 4.2. Muzikale analyse

De overgeleverde partituur van *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66, als revisie van de muziek uit 1724, is wellicht die van de laatste uitvoering te Leipzig.<sup>667</sup> De acht delen uit BWV 66a waren inmiddels gereduceerd tot een zestal.<sup>668</sup> Doordat de partituur van BWV 66a is verloren gegaan,<sup>669</sup> valt niet meer na te gaan wat Bach daarvan heeft overgenomen. Rolf spreekt over “eine gegenüber 1724 gründlich überarbeitete Fassung des Werkes”.<sup>670</sup> Ulrich Leisinger, in zijn voorwoord van de *Stuttgarter Bach-Ausgabe* van BWV 66, stelt:

[...] daß Bach eine seiner Köthener Huldigungsmusiken – unter Heranziehung eines Leipziger Theologen – zu Ostern umgearbeitet hat. [...] Möglicherweise wurde erst bei dieser erneuten Revision der prächtige vollstimmige Bläsersatz des Eingangschores in die heute vertraute Form gebracht.<sup>671</sup>

Philipp Spitta concludeert inzake de onderlinge samenhang tussen drie Paascantates:<sup>672</sup>

Die Musik zum zweiten Ostertage (»Erfreut euch ihr Herzen«) verdankt ihren gefälligen Charakter dem Umstande, daß sie zwischen jenen beiden stehen sollte. Bach war es gegeben, sich leicht bis zu einem gewissen Grade in andre Stilarten, sowohl fremder Persönlichkeiten, als seiner eignen früheren Entwicklungsphasen hineinzusetzen.<sup>673</sup>

---

<sup>667</sup> Vgl. Dürr 2005, 317. Zie verder onder 4.1.1. De cantate is tenminste drie keer te Leipzig uitgevoerd: op de Tweede Paasdagen van 1724, 1731 en 1735.

<sup>668</sup> Vgl. Schmieder 1990, 106; Smend 1966, VI, 9ff. Zie verder onder 4.1.1.

<sup>669</sup> Dürr 2005, 317.

<sup>670</sup> BH/I, 288.

<sup>671</sup> SBA 2000, 2.

<sup>672</sup> Resp. *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* BWV 15 voor de Eerste Paasdag, *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66 voor de Tweede Paasdag en *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß* BWV 134 voor de Derde Paasdag. Dit afgezien van het feit dat de muziek van de eerstgenoemde cantate niet wordt toegeschreven aan Johann Sebastian Bach, maar aan een ver familielid: Johann Ludwig Bach (vgl. Dürr 2005, 1003; Schmieder 1990, 19).

<sup>673</sup> Spitta 1873/1880/II, 548. Vgl. Spitta 1873/1880/I, 225ff.; Spitta 1873/1880/II, 450f.

De inmiddels vijftigjarige Bach liet, naast deel II van de *Clavier-Übung*,<sup>674</sup> dat jaar zo'n twintig kerkcantates het licht zien. Dat hij nog gelegenheid vond tot aanpassing van de muziek van BWV 66, te midden van de drukke werkzaamheden op de Paasdagen, tekent het belang dat hij daaraan hechtte.

De gestructureerde opbouw van BWV 66,<sup>675</sup> kenmerkend voor de zogenaamde *Neumeister-cantates*, maakt de verklanking van het Opstandingsevangelie transparant.<sup>676</sup> Het feestelijke karakter van de muziek onderstreept dat, onder meer door middel van veelvuldig gebruik van majeuretoonsoorten. Daarbij verdient het aantal wisselingen van toonsoorten binnen de cantatedelen, vooral in de delen I, IV en VI de aandacht. De bas klinkt van alle partijen het vaakst, namelijk in bijna de helft van alle maten, gevolgd door respectievelijk de alt, de tenor en ten slotte de sopraan (vertegenwoordigd in iets meer dan een vijfde van het aantal maten). De raamdelen, het zeer uitvoerige *Chor* en het bescheiden *Choral*, zijn zoals gebruikelijk vierstemmig.<sup>677</sup> Ook het aantal maten van de onderlinge delen vertoont grote verschillen. De delen I en III zijn verreweg het langst, de delen II en VI het kortst en de delen IV en V vallen daartussen.<sup>678</sup> Opvallend is dat de uitvoeringstijd van de tweede *Aria* een krappe minuut langer is dan die van de eerste,<sup>679</sup> terwijl deze laatste ruim driemaal zoveel maten telt.<sup>680</sup> Het verschil in maatsoort (respectievelijk een 3/8 en een 12/8 maat) is daar mede de oorzaak van. De door de *Edition Breitkopf* voorgeschreven uitvoeringsduur van de cantate bedraagt circa dertig minuten.<sup>681</sup> De ideale duur van de uitvoering, waarbij de verklanking van tekst door muziek het meest

---

<sup>674</sup> Wolff 2000, 552.

<sup>675</sup> Zie verder onder 4.1.1. bij *Vorm en opbouw*.

<sup>676</sup> Zie verder onder 3.1.1. bij *Vorm en opbouw*.

<sup>677</sup> Het hangt van de uitvoering af uit hoeveel verschillende zangstemmen het koor bestaat: die onder leiding van Masaaki Suzuki maakt in deel I slechts gebruik van de vier solisten, terwijl het slotkoraal uit zestien zangers bestaat. EB 2019 schrijft eenvoudigweg een “vierstemmiger gemischter Chor” voor.

<sup>678</sup> Resp. 410 en 336, 7 en 9, 68 en 106 maten.

<sup>679</sup> In bijv. de uitvoering onder leiding van Masaaki Suzuki resp. 6'51 en 6'02 minuten.

<sup>680</sup> Resp. 106 en 336 maten.

<sup>681</sup> EB 2019, inleidende opmerkingen.

tot haar recht komt, zou ongeveer 28 minuten kunnen zijn.<sup>682</sup> In elk geval is Schweitzers kwalificatie begrijpelijk: “ein etwas breit angelegten Kantate”.<sup>683</sup>

Het aantal voorgeschreven instrumenten is, evenals in *Christ lag in Todes Banden* BWV 4, sober.<sup>684</sup> Voorgeschreven zijn: *Trompet, Oboe I en II, Fagott, Violino solo, Violino I en II, Viola en Basso continuo*. Zoals in BWV 4 kan het instrumentengebruik met recht “altermülich” genoemd worden. Diverse malen is er sprake van een duet: in deel I bij het *Andante* tussen alt en bas en in de delen IV en V tussen alt en tenor. Hieronder zal de muziek van de afzonderlijke delen worden geanalyseerd.

### I. *Chor*

Deel I valt in drieën uiteen: een verklanking van de eerste drie tekstregels, voorafgegaan door een instrumentale inleiding in *D, A* en *G* (m. 1-156); een zingen van de laatste drie tekstregels in een rustig *Andante* in *fis* (m. 156-254); en een herhaling van het eerste gedeelte – naar Bachs gebruikelijke *Aria*-model (*A-B-A*).<sup>685</sup> Het eerste gedeelte van het *Chor* valt in vijf delen uiteen: een instrumentale inleiding (m. 1-23), het tweemaal verklanken van r. 1-3 van de tekst (met veel gebruik van de *repetitio*) met *stretto*-achtige vocale motieven (m. 24-50), een instrumentaal tussendeel als kopie van het eerste gedeelte, nu in *A* (m. 51-73), een drievoudige verklanking van r. 1-3 zoals bij het tweede onderdeel, in afwisselend *D* en *G* (m. 74-132) en een instrumentale uitleiding als kopie van de inleiding (m. 133-156).

In het *Andante* verklanken alt en bas r. 4-5 van het libretto tweemaal; opnieuw met *stretto*-achtige motieven en gebruikmaking van de *repetitio* (m. 156-198, 202-230). Alle koorpartijen bekrachtigen in het vertolken van r. 6 de tweevoudige verklanking van r. 4-5; de eerste maal vloeiend en aaneengesloten (m. 198-202), de tweede keer met een dubbele fugatische inzet, waarna de vier stemmen qua tekst uiteindelijk parallel lopen (m. 230-254).

---

<sup>682</sup> Ter vergelijking: de uitvoering onder leiding van John Eliot Gardiner telt 28'04 minuten, die onder leiding van Nikolaus Harnoncourt & Gustav Leonhardt 31'15 minuten, die onder leiding van Ton Koopman 26'26 minuten en die onder leiding van Masaaki Suzuki 28'24 minuten.

<sup>683</sup> Schweitzer 2005, 665.

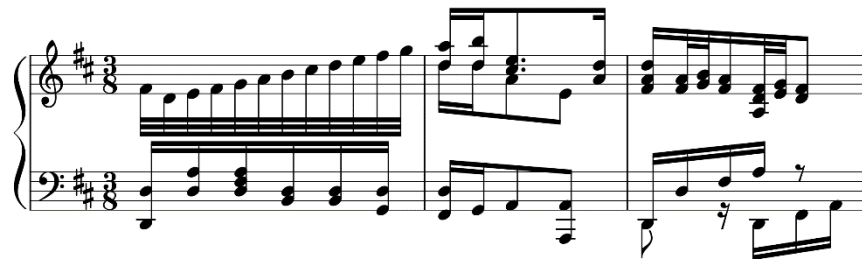
<sup>684</sup> Zie verder onder 2.2.

<sup>685</sup> Vgl. Dürr 1977, 141ff.

R. 6 wordt in het *Andante* diverse keren ten gehore gebracht.<sup>686</sup> Ten slotte wordt het eerste gedeelte (m. 1-156) herhaald, waardoor r. 1-3 tien keer klinken.

Feestelijk is de 24 maten tellende instrumentale opening van het *Chor*, die meermalen klinkt.<sup>687</sup> De introductie eindigt in een climax, die zich in de oorspronkelijke muziek (BWV 66a) slechts aan het einde van de cantate manifesteerde:<sup>688</sup>

#### Muziekvoorbeeld 4.2.1: BWV 66,1, m. 22-24, tutti:



In een motief van zestienden- en tweeëndertigsten-guirlandes bewegen zich viool I en II en viola, ondersteund door hobo I en II in unisono, naar deze climax, daarbij een inleiding vormend op de vocale opstandingsjubel vanaf m. 24. Strijkers en blazers wisselen elkaar daarbij af. Opmerkelijk en ongebruikelijk is de  $a^3$  in de vioolpartij bij m. 59:<sup>689</sup> de hoogste toon die Bach voor dit instrument voorschreef.<sup>690</sup> De *ad libitum* trompet in *ritornello* vorm, aangevuld door het blazerstrio, versterkt daarbij vaak de hoogstgelegen melodielijn, door Schweitzer getypeerd als “äußerst wirkungsvoll verwandt”.<sup>691</sup> Deze feestelijkheid wordt onderstreept door de zangstemmen.<sup>692</sup>

<sup>686</sup> Na de eerste en viermaal na de tweede verklanking van r. 4-5 (resp. m. 198-202, 230-252).

<sup>687</sup> Te weten m. 1-24, 51-74, 133-256 en dat alles nog eens herhaald.

<sup>688</sup> SBA 2000, 3.

<sup>689</sup> Schulze 2007, 184.

<sup>690</sup> BH/I, 289.

<sup>691</sup> Schweitzer 2005, 664. Overigens is het onduidelijk of de trompet in de oorspronkelijke muziek van BWV 66a reeds was voorgeschreven (zie Dürr 1963, 59ff.).

<sup>692</sup> Rolf tekent daar over aan: “Der Anfangschor gibt der Kantate mit seinem Trompetenklang, der elegant fließenden Motivik, der Virtuosität und dem tänzerischen Gestus ein heiter-unbeschwertes Gepräge.” (BH/I, 288). Albert Schweitzers beschrijving van BWV 66 vat het samenspel tussen orkest en koor als volgt samen: “Der große Eingangchor von »Erfreut euch, ihr Herzen« (Nr.66)

Diverse stijlfiguren manifesteren zich in de 24 instrumentale openingsmaten. Veelvuldig wordt de *circulatio* gebruikt. Tweemaal treedt een *anabasis* op,<sup>693</sup> de eerste keer maar liefst vier maten – met het karakter van een *tirata*, beurtelings in de tonica- en de dominanttoonsoort – en eenmaal een *catabasis*.<sup>694</sup> De *repetitio per gradus* komt in alle maten voor.<sup>695</sup> Achtmaal vertonen zich de hieronder afgedrukte muziekpatronen, die het karakter van een *superjectio* of zelfs *exclamatio* dragen en waarbij de *ad libitum* trompet prominent is. De drie patronen van drie vaak circulerende noten in deze figuren laten een dalende beweging van een tertsinterval zien:<sup>696</sup>

**Muziekvoorbeeld 4.2.2: BWV 66,1, m. 9-10, tutti:**



Dit motief komt in het geheel van deel I (met uitzondering van het *Andante*) nog tientallen malen voor, vrijwel alle keren als tertsparallellen, waarmee het tot ‘ruggengraat’ van het eerste gedeelte van het *Chor* kan worden bestempeld. Laatstgenoemde wordt onderstreept door het feit dat deze motieven in alle tonen van de drie hoofdtoonsoorten van dit gedeelte van deel I voorkomen.<sup>697</sup>

De *stretto*-achtige verklanking van r. 1-3, waarbij deze regels achtereenvolgens twee- en driemaal klinken, wordt omklemd door orkestmuziek; de laatste twee

---

bietet effektivoll gefällige Musik. [...] In der Begleitung dominiert das Freudenmotiv.” (Schweitzer 2005, 664).

<sup>693</sup> Namelijk in m. 5-9 en 22-23.

<sup>694</sup> Namelijk in m. 4.

<sup>695</sup> In m. 9, 11, 13, 17, 18, 19, 23 manifesteert deze stijlfiguur zich over meerdere partijen.

<sup>696</sup> Daarvan is in zes van deze gevallen sprake van een doorlopende tertsinterval, waarbij de blazers een leidende rol spelen, namelijk in m. 9, 11, 13, 17, 18, 19. De overige tweemaal (m. 20, 21) is er een eenstemmig motief, hoewel door meer instrumenten verklankt.

<sup>697</sup> Namelijk *D* (tonica), *A* (dominant) en *G* (subdominant). Het totale aantal van 39 keren wordt door de herhaling van m. 1-156 verdubbeld tot de genoemde 78.

instrumentale gedeelten als herhaling van de feestelijke openingsmaten 1-23.<sup>698</sup> De vijf onderdelen van het eerste gedeelte van het *Chor* vertonen een symmetrische structuur:



R. 1 en 2 worden (incl. de herhaling) twaalfmaal gezongen, meestal door één koorpartij (met uitzondering van de sopraan).<sup>699</sup> R. 3 wordt door alle koorpartijen nog vaker ten gehore gebracht, te weten zestien keer. Grote nadruk krijgt het woord “herrschet”: van de vele keren dat het wordt gezongen, klinkt het diverse malen met een *stretto*.<sup>700</sup> Het muzikale karakter van r. 1 en 2 is dat van een *repetitio*. De tekstueel aan elkaar verbonden regels vertonen eveneens een muzikale band, namelijk in de vorm van een *echo*, waarbij r. 2 meestal door een lagere koorpartij dan r. 1 wordt gezongen.<sup>701</sup>

#### Muziekvoorbeeld 4.2.3: BWV 66,1, m. 24-28, alt en tenor:

Er - freut - euch, ihr Her-zen!

Ent - wei - chet, ihr Schmerzen!

<sup>698</sup> De eerste herhaling wordt gespeeld in *A*, de tweede weer in *D*.

<sup>699</sup> De uitzondering daarop is te vinden in m. 92-97, waar de alt en de bas gedeeltelijk samen zingen.

<sup>700</sup> Te weten in m. 39-42, 46-49, 83-85, 104-111, 114-116, 125-128.

<sup>701</sup> R. 1 wordt alle keren door de alt gezongen. R. 2 tweemaal door de tenor en driemaal door de bas.



Het *Andante* verschilt qua tempo en tekstverklanking met de voorgaande 156 maten.<sup>706</sup> Ruim 80% staat in *b*,<sup>707</sup> het overige gedeelte in de dominanttoonsoort *A*.<sup>708</sup> Over de klagende teneur van het *Andante* merkt Schweitzer op: “Aus dem Mittelstück [...] ist das Freudenmotiv verbannt, weil der Text von »Trauern und Fürchten und ängstlichem Zagen« redet.”<sup>709</sup> Het gebruik van de alt en bas als inleidende solostemmen lijkt daartoe bij te dragen, anders dan William Gillies Whittaker in dit verband schrijft: “There is nothing to justify the exclusive use of the pair of voices for this portion of the text [...].”<sup>710</sup> Petzoldt spreekt over muziek die met “chromatischen Motivik des Trauerns, des Fürchtens und des Zagens [...] arbeitet,” en waarin men “flehenden und seufzenden Bewegungen und Rückungen nicht verleugnen kann.”<sup>711</sup>

Het tientallen malen voorkomende gebruik van syncopen bij r. 4-5 in de solostemmen alt en bas is eveneens veelzeggend, omdat ze doorgaans op woorden als “Trauren”, “Fürchten”, “ängstliche” en “Zagen” vallen:<sup>712</sup> de toestand van neerslachtigheid wordt benadrukt en daarmee wordt de duur van het lijden uitgerekt. Regelmatige septiemakkoorden laten daarbij hun invloed gelden. Het sombere karakter van het *Andante* wordt onderstreept door het regelmatig gebruik van de *repetitio per gradus* bij de alt en de bas tijdens het zingen van r. 4 en 5, waarbij overwegend dalende chromatische bewegingen zich manifesteren. Vanwege bovenstaande zaken betwijfelt Schulze of dit middendeel tot de muziek van BWV 66a heeft behoord:

Ob der Mittelteil des Eingangssatzes mit den von quälender Chromatik geprägten langen Duettpassagen von Alt und Baß sich so in der weltlichen Vorlage vorgefunden hat, bleibe dahingestellt; der relativ neutrale Text „Ach Himmel, wir flehen“ spricht eher gegen eine solche Möglichkeit.<sup>713</sup>

---

<sup>706</sup> *Andante* betekent: gaande, langzaam; daarmee karakter en tempo aanduidend.

<sup>707</sup> Dit afgezien van een enkel majeurekkoord, zoals in m. 208, 247.

<sup>708</sup> Dit betreft m. 224-237.

<sup>709</sup> Schweitzer 2005, 664.

<sup>710</sup> Whittaker 1959/I, 534.

<sup>711</sup> Petzoldt 2004/II, 719.

<sup>712</sup> Met uitzondering van m. 192, 204, 206.

<sup>713</sup> Schulze 2007, 184.



Gesteld mag echter worden dat Schulze aan “flehen” voorbijgaat, terwijl dit woord een uitstekende reden voor Bach zou zijn geweest om dalende chromatiek te gebruiken. Ook Konrad Küsters opmerking daarover: “[...] diese Anteile sind zweifellos erst in der Schlussphase um 1735 in den Satz hineingekommen, denn diese Form der Begleitung polyphoner Vokalsätze ist typisch für spätere Kompositionen Bachs”<sup>714</sup> kan worden bestreden. Bach paste chromatiek niet slechts toe bij negatieve tekstwoorden en/of frasen, maar bijvoorbeeld eveneens om een bede – waarvan sprake is in het betreffende deel van BWV 66a – zeer indringend uit te drukken.<sup>715</sup> Daarbij valt de overeenkomst tussen het *Andante* en het voorgaande deel niet te ontkennen. Dürrs samenvatting van genoemde verschillen en overeenkomsten is verhelderend:

Der Mittelteil tritt nicht nur klanglich, sondern auch im Tempo (»andante«) gegenüber den Rahmenteilten zurück, obgleich er (nach anfänglichem Auftreten neuer, chromatischer Singstimmenmelodik) mit den Hauptteilen durch gleichbleibende Thematik des Instrumentalparts verknüpft ist.<sup>716</sup>

In het *Andante* klinken r. 4-5 bijna even vaak in de alt en de bas, met regelmatige *stretti* op “verjagen”, “Trauren”, “ängstliche”, “Zagen” en “Fürchten”. Opmerkelijk is het *stretto* op “verjagen” (vanaf m. 206), met een lange *tremolo* op “Trauren”:

#### Muziekvoorbeeld 4.2.6: BWV 66,1, m. 208-209, alt en bas:

(ver - ja) ----- (gen)

Trau ----- (ren)

<sup>714</sup> Küster 1999, 240.

<sup>715</sup> Zie voor concrete voorbeelden Clement 1999, 394 (nt. 108).

<sup>716</sup> Dürr 2005, 318.

Bij alle drie de *stretti* op “verjagen” drukt het notenbeeld, vooral vanwege tweeëndertigsten in een *circulatio*-motief, een wat chaotisch, gehaast verjagen uit.<sup>717</sup>

Een duidelijke wending speelt zich af rondom het voor het eerst gezamenlijk ten gehore brengen van r. 6 (vanaf m. 203): “Der Heiland erquicket sein geistliches Reich”. Bij de herhaalde verklanking van r. 4-5 verdwijnt de chromatiek uit het “Ihr könnet verjagen”. De vele basparallellellen met octaafsprongen, de in m. 224 veranderende toonsoort (van *b* naar *A*) en het gebruik van syncopen bij “Heiland” en “geistliches” onderstrepen deze verandering. Het rijk van de Heiland overtreft smart, angst en vrees. De vreugde bij orkest en koor neemt toe als voor de tweede maal r. 6, met een dubbele fugatische inzet (vanaf m. 230 en 242), diverse malen ten gehore gebracht wordt. Daarbij wordt “Heiland” veelvuldig gezongen, waarbij de eenparigheid in het oog loopt als alle partijen dit gezamenlijk doen (m. 234, 239).

## II. *Recitativo*

Het korte bas-*Recitativo* in *b* beweegt zich via *G* naar *A*, met halverwege m. 3 een octaafval in de baspartij. Daarbij vormen de in m. 6 dalende basnoten tezamen (*in retrograde*) een kwartsextakkoord:

### Muziekvoorbeeld 4.2.7: BWV 66,2, m. 6, bas:



De daarna volgende bas-*Aria* neemt deze beweging in het begin van het tweede gedeelte gelijkelijk over:

### Muziekvoorbeeld 4.2.8: BWV 66,3, m. 127-128, bas:

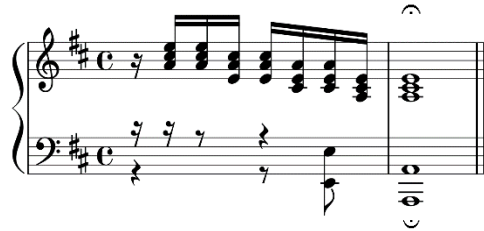


<sup>717</sup> Te weten v.a. m. 204, 206, 224.

De begeleiding door drie strijkers en de B.c. vertoont een heterogeen, monotoon beeld van vooral twee tot vier tellen durende akkoorden.<sup>718</sup> De grondtoon, met een neerwaartse octaafparallel vanaf *B*, blijft daarbij achttien tellen liggen, om daarna vanaf *cis* een neerwaartse octaafparallel van vier tellen te vertonen. Bovenstaande veroorzaakt verschil tussen enerzijds de begeleidende muziek en anderzijds de levendige baspartij en de daaropvolgende *Aria*.<sup>719</sup>

Het instrumentele slot, als herhaling van de laatste drie woorden van r. 4, wordt gevormd door een *catabasis* in zestienden die vier akkoorden in *A* vormen:

**Muziekvoorbeeld 4.2.9: BWV 66,2, m. 6-7, tutti:**



III. *Aria*

In de literatuur wordt deze bas-*Aria* als van bijzondere schoonheid gekwalificeerd.<sup>720</sup> Dürr legt de verbinding met de corresponderende *Aria* uit BWV 66a: “[...] eine prächtige Baß-Arie [...], die ihre tänzerische Bewegtheit aus dem weltlichen Urbild übernommen hat.”<sup>721</sup> Schulze gaat nog verder in zijn vergelijking met BWV 66a: “Die [...] befindliche Baß-Arie [...] weist nicht nur mit ihrem tänzerischen Gestus auf die Köthener Hofmusik zurück, sondern auch mit der beträchtlichen Ausdehnung von mehr als 330 Takten.”<sup>722</sup>

De *Aria* in 3/8 maat begint met een samenspel van houtblazers (hobo I en II en fagot) en strijkers (viool I en II en viola), waarbij meestal de fagot samengaat met de B.c.

<sup>718</sup> Viool I en II en viola.

<sup>719</sup> Vgl. Whittaker 1959/I, 537f.

<sup>720</sup> Schweitzer 2005, 665 spreekt in dit verband over “Die Arien der etwas breit angelegten Kantate sind ebenfalls mehr in gefälligen Stil gehalten.” Rolf vermeldt: “Wie schon der Chorsatz zu Beginn ist auch diese Arie durch den tänzerischen 3/8-Takt geprägt.” (BH/I, 289). Whittaker 1959/I, 538 noemt de *Aria* “splendid”.

<sup>721</sup> Dürr 2005, 318.

<sup>722</sup> Schulze 2007, 184f.

Dit *tutti* wordt vaak onderbroken door een solerende viool I, een solerende hobo I, een samenspel tussen deze instrumenten en een solerende B.c.

Het inleidende instrumentale gedeelte, herhaald na het zingen van r. 1-2, vertoont drie elkaar opvolgende motieven, door Whittaker “principal ideas” genoemd.<sup>723</sup> Bij het eerste motief treedt de *anabasis* in de vorm van een *tirata* van achtsten en zestienden op:

**Muziekvoorbeeld 4.2.10: BWV 66,3, m. 1-4, viool I, hobo I:**



Het motief komt vaak terug, meestal in *D* of *A*: op gelijke wijze, dan wel in gewijzigde, afgeleide vorm.<sup>724</sup> Het tweede motief van zestienden-guirlandes vertoont een *catabasis*:

**Muziekvoorbeeld 4.2.11: BWV 66,3, m. 5-7, viool I, hobo I:**



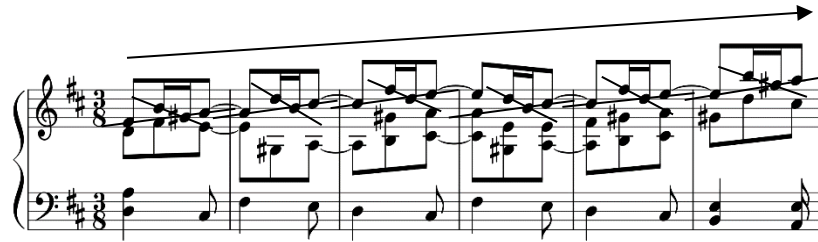
Dit motief komt driemaal op identieke wijze terug (zij het niet altijd in dezelfde toonsoort) en driemaal in gewijzigde, verkorte vorm.<sup>725</sup> Het derde motief bevat zes vrijwel identieke muziekfiguren, waarbij eveneens sprake is van een *anabasis* en waarin telkens een, onderling stijgende, kruisvorm is op te merken:

<sup>723</sup> Whittaker 1959/I, 538.

<sup>724</sup> Te weten resp. in m. 33-36, 41-44, 57-60, 95-98 (herhaling van m. 1-32), 153-155, 185-188; en in m. 62-63, 64-65, 66-67 (2x), 166-167, 182-183, 185-187, 200-201, 202-203, 204-205.

<sup>725</sup> Te weten resp. in m. 45-47, 99-101 (herhaling van m. 1-32), 191-193; en in m. 149, 156, 158.

**Muziekvoorbeeld 4.2.12: BWV 66,3, m. 8-13, viool I, hobo I:**



Het vaak optreden van deze kruisvorm,<sup>726</sup> alsmede het gebruik van de *repetitio per gradus*, maken het motief tot ‘ruggengraat’ van de *Aria*. Richting het einde van de inleiding treedt een *catabasis* op in sequens, waarvan de laatste de baspartij aankondigt:

**Muziekvoorbeeld 4.2.13: BWV 66,3, m. 21-22, 32, viool I, hobo I:**



Krachtig begint de baspartij in r. 1-2, die tweemaal klinken (m. 33-57, 59-94): de eerste keer beginnend in *D* en eindigend in *A* en de tweede maal in omgekeerde volgorde. In het oog lopend is de *emphasis* op “ewige”. Vanwege de lange *stretti* (m. 41-49, 51-56) is er beide keren sprake van een *superjectio*. Dat laatste geldt evenzo de andere drie keren dat dit woord wordt verklankt (m. 77-80, 85-88, 90-93).

Na een herhaling van het inleidende instrumentale gedeelte volgt de verklanking van r. 3-5 in de toonsoorten *b*, *A*, *fis*, *A*, *D* en *fis*.<sup>727</sup> Dit gedeelte van de *Aria* begint met de plotselinge roep dat “Jesus erscheinet” (m. 127), waarmee, zij het in een andere toonsoort, wordt teruggegrepen op de slotwoorden van het *Recitativo*: “vollkommen wohl geraten”.<sup>728</sup>

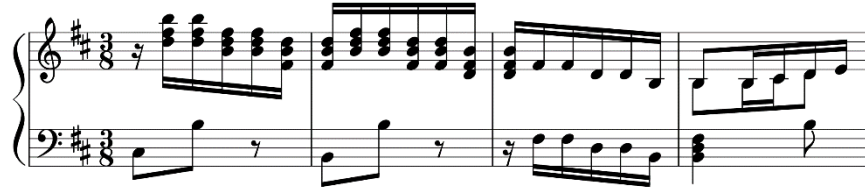
<sup>726</sup> Te weten in m. 8-13, 23-28, 50-55, 86-91, 102-107 (herhaling van m. 1-32), 117-123 (herhaling van m. 1-32), 138-143.

<sup>727</sup> In dit deel komen de meeste toonsoortwijzigingen voor.

<sup>728</sup> Zie de onder 4.2. bij II. *Recitativo* genoemde muziekvoorbeelden.

In een *pausa* van ruim twee maten bij de bas manifesteren zich dalende (*catabasis*) *arpeggio*-achtige drieklanken met toonherhalingen (*repetitio*) in *b*:

**Muziekvoorbeeld 4.2.14: BWV 66,3, m. 128-131, viool I en II, hobo I en II:**



De nogal grillige, dalende noten en de klankcombinatie in akkoorden van viool I en II en hobo I en II zullen Rolf hebben geïnspireerd tot gebruiken van de term *Blitzmotiv*.<sup>729</sup> Het *Blitzmotiv* doet zich opnieuw voor op “Jezus berufet” (m. 150-153), nu in *A*.

R. 3-5 worden verschillende keren ten gehore gebracht. Telkens als “Friede zu geben” wordt gezongen, doet zich een *catabasis* voor: vrede komt van Boven. De tweede maal valt op “Friede” een langdurige *emphasis*, met het karakter van een *superjectio* (m. 138-144). Het verklanken van “leben” gebeurt tweemaal door middel van lange *stretti*, ook als *superjectio* (m. 156-162, 190-194). De eerste keer (m. 156) gaat dit gepaard met zestienden-guirlandes:

**Muziekvoorbeeld 4.2.15: BWV 66,3, m. 156-162, bas:**



De orkestmuziek vertoont beide keren soortgelijke zestienden-guirlandes, soms met tertsparellen (m. 160-161). De vierde en laatste maal bij “leben” brengt de bas een *trillo* ten gehore, begeleid door een krachtig, maar niet minder opgewekt *tutti* van één maat:

<sup>729</sup> BH/I, 289.

**Muziekvoorbeeld 4.2.16: BWV 66,3, m. 196, bas, tutti:**

le - - - - - ben

Deze figuur komt eveneens voor bij “Friede” (m. 185), “geben” (m. 186) en “ihm” (m. 189). De viermaal voorkomende *trillo* voorziet genoemde woorden van een *superjectio*. Het instrumentale motief voorafgaand aan het voor de eerste maal zingen van “Jesus berufet”, is een afgeleide versie van het tweede hoofdmotief van het inleidend gedeelte van de *Aria*:<sup>730</sup>

**Muziekvoorbeeld 4.2.17: BWV 66,3, m. 148, tutti:**

De eerste twee verklankingen van deze woorden komen overeen met die van “Jesus erscheinet” (m. 127-128), waarvan de tweede maal (“Jesus berufet uns”) *in retrograde*, respectievelijk als *catabasis* en *anabasis*:

**Muziekvoorbeeld 4.2.18: BWV 66,3, m. 149-150, 153-154, bas:**

Je - sus be - ru - fet      Je - sus be - ru - fet uns

<sup>730</sup> Zie het muziekvoorbeeld 4.2.11.

De veelvuldig optredende drie achtsten in de B.c. geven de *Aria* een opgewekte beweging.<sup>731</sup> Opmerkelijk is het grote aantal octaafsprongen in de B.c. (soms geoctaveerd en regelmatig zelfs van een dubbeloctaaf),<sup>732</sup> waarvan stuwende kracht uitgaat bij “ewige Treu”, “Jesus erscheinet”, “Uns Friede zu geben”, “Jesus berufet” en “mit Ihm zu leben”.<sup>733</sup>

In het afrondende *ritornello* klinken slechts viool I en hobo I, waarbij de B.c. een vijfvoudige *anabasis* vertoont als variatie op het eerste hoofdthema van de instrumentale inleiding. De muziek wil het geheel op de hemel concentreren, waarvandaan Gods barmhartigheid mag worden verwacht. Nadruk wordt gevraagd voor een voornamelijk vocaal slot als viool I stilvalt bij de laatste verklanking van r. 5 en hobo I zich in tertsparellen voegt naar de baspartij. De *catabasis*, in een transpositie vanuit *D* naar *fis*, kan hier niet over het hoofd worden gezien:

**Muziekvoorbeeld 4.2.19: BWV 66,3, m. 207-210, bas:**

*da capo*

täg - lich - wird - sei - ne - Barm - her - zig - keit neu.

De muziek lijkt uit te drukken dat Gods barmhartigheid blijvend wordt uitgegoten op de gelovigen.

*IV. Recitativo*

Het tweede *Recitativo* is het begin van de dialoog tussen *Furcht* en *Hoffnung*, gezongen door respectievelijk alt en tenor en doorlopend tot en met de volgende *Aria*. De begeleiding wordt slechts door de B.c. gevormd. De structuur van dit deel is recitativo – duet – recitativo,<sup>734</sup> waarbij vier maten van het eerste gedeelte (r. 9-10) en het duet (r. 16-17) een

<sup>731</sup> In het *Aria* is sprake van een 3/8 maat.

<sup>732</sup> Het aantal octaafsprongen naar boven en naar beneden is nagenoeg gelijk: resp. 50 en 46.

<sup>733</sup> Te weten resp. in m. 50-56; in m. 127-129, 135-137, 167-168; in m. 138-144, 168-170; in m. 149-155, 171-172; en in m. 173-174.

<sup>734</sup> Resp. m. 1-21, 22-53, 53-68.



*Arioso* vormen.<sup>735</sup> Alfred Dürr spreekt over een “vielschichtiges Gebilde”,<sup>736</sup> gezien de opeenvolging van diverse tekstfrases over de solostemmen en de variatie daarin, alsmede de lijnen van de B.c. in vooral het duet. Zes toonsoorten worden gebruikt, waarvan drie in majeur.<sup>737</sup> Er is sprake van “partielle Aufspaltung” in het verschillend gebruik van “mein” of “kein”, “nicht” of “noch” door respectievelijk tenor en alt, volgens Dürr kenmerkend voor de muziek van onder andere BWV 66a.<sup>738</sup>

In het eerste deel (*Recitativo*) verklankt de tenor r. 1-15, begeleid door de B.c. met vaak langdurende akkoorden (*emphasis*). Levendig en uitbundig is de begeleiding van r. 9-10 (m. 12-14),<sup>739</sup> waarbij de *repetitio* een veelvoorkomende stijlfiguur is:

**Muziekvoorbeeld 4.2.20: BWV 66,4, m. 12-14, B.c.:**



Door de vele septiemakkoorden in de B.c. krijgt de tekstverklanking een bijzonder accent. De tenorpartij bij “Sterben” en “Auferstehen” vertoont respectievelijk een *saltus duriusculus* van *bes*<sup>1</sup> naar *e*<sup>1</sup> (m. 12-13) en een sprong van *a*<sup>1</sup> naar *f*<sup>2</sup> (m. 13-14), de laatste als *exclamatio*:

**Muziekvoorbeeld 4.2.21: BWV 66,4, m. 12-14, tenor:**



<sup>735</sup> Vooral gezien de nogal levende muziek van de B.c. en de zangwijze van de stemmen. Dit betreft resp. m. 12-14, 21; m. 22-53.

<sup>736</sup> Dürr 2005, 318.

<sup>737</sup> Te weten achtereenvolgens *G, d, a, D, fis, A*.

<sup>738</sup> Dürr 2005, 319.

<sup>739</sup> In dit verband spreekt Whittaker 1959/I, 539 over een pulserend ritme van de continuo en Petzoldt 2004/II, 722 over een doorgaans vriendelijker en helderder muzikaal karakter.

Het duet tussen alt en tenor valt uiteen in twee gedeelten, waarvan het tweede deel (m. 45-53) een verkorte weergave is van de elkaar in woorden en muziek nabootsende solopartijen (m. 22-45). Daarbij treedt de *mimesis* op:

**Muziekvoorbeeld 4.2.22: BWV 66,4, m. 22-24, tenor, alt:**

**Die Furcht**

(Arioso)  
(a tempo)

kein Auge sieht den Hei - land auf - er - weckt, - - - -

Mein Auge sieht den Heiland auf-er-weckt, - - - - -

**Die Hoffnung**

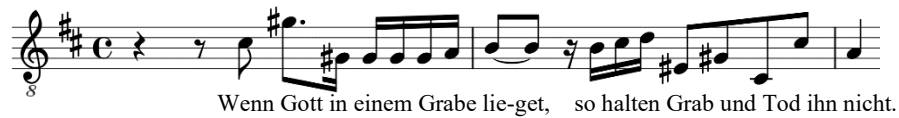
Deze *mimesis* manifesteert zich als tenor en alt verschillen bij “mein” of “kein”, “nicht” of “noch”.<sup>740</sup> R. 16 wordt door beiden tweemaal gezongen. R. 17 klinkt tweemaal in de tenor, opnieuw met inzet en eenmaal in de alt, respectievelijk met “nicht” en “noch”. Beide solopartijen zingen vervolgens nogmaals r. 16-17. In r. 16 vertonen tenor en alt een (bijna) octaaf lange *anabasis*. Zestienden-guirlandes met *circulatio*-motieven bij alt, tenor en B.c. komen veelvuldig voor op “Auferstehen” en “Banden”, telkens met een *stretto*. Bij “Banden” wordt door de solopartijen regelmatig gebruikgemaakt van de *figura corta*. Bij het de laatste maal ten gehore brengen van r. 16-17 (m. 45-51) vertonen de solopartijen aanmerkelijk minder overeenkomst dan voorheen.

Het duet eindigt met een instrumentale uitleiding in *D*, die na een korte rust abrupt overgaat in een sextakkoord in *F* als inleiding van opnieuw een recitativo.

In een levendig tempo worden r. 18-29 door alt en tenor gezongen, opnieuw als respectievelijk *Furcht* en *Hoffnung*. Daarbij speelt de alt de hoofdrol: tegenover drie regels die door de tenor ten gehore worden gebracht, worden er negen door *Furcht* verklankt. De B.c.-begeleiding steekt sober af tegen de non-legato gezongen tekstregels. Opvallend zijn de octaafsprongen aan respectievelijk het begin van r. 20 en het einde van r. 21:

<sup>740</sup> Resp. m. 22-23ff., 28ff., 45-46ff.; m. 31-38ff., 47-49ff.

Muziekvoorbeeld 4.2.23: BWV 66,4, m. 56-58, tenor:



Wenn Gott in einem Grabe lie-get, so halten Grab und Tod ihn nicht.

V. *Aria*

De personificaties *Furcht* en *Hoffnung* (respectievelijk door alt en tenor verklankt) kunnen, hoewel de partituur hen hier niet vermeldt, gemakkelijk worden ingevuld gezien de lijn naar het vorige *Recitativo* en de uitgewisselde persoonlijke ervaringen.<sup>741</sup> De solopartijen worden homofoon opgevoerd en niet, zoals in het voorgaande *Recitativo*, elkaar imiterend. In 12/8 maat, vrijwel onafgebroken begeleid door de violino solo met B.c., vertolken alt en tenor de vijf tekstregels van de *Aria* in *da capo* vorm, waarbij opnieuw verschil wordt gemaakt tussen respectievelijk “zwar” of “nicht”, “klagete” of “hoffete” en “nun” of “nicht”.

De concerto-achtige openingsmuziek vertoont, als uiting van hoop, statige motieven van de obligate soloviool die in de (begeleiding van de) vocale muziek nauwelijks terugkomen. De herhaalde hogere motieven bij viool- en B.c.-partij (*repetitio per gradus*) leggen nadruk op het statige karakter. Daaraan dragen ook de octaafsprongen in de B.c.-partij bij. Opmerkelijk zijn de passages bij “entrissen” (r. 2) waarin de B.c. meermalen eenzelfde noot ten gehore brengt (m. 17-18, 29-30). Twee gelijkende passages, met eveneens vaak dezelfde no(o)t(en) (m. 59, 67), doen zich voor bij “siegen” (r. 5) en het vertolken van r. 5. In het tweede gedeelte van de *Aria* krijgt r. 5 veel nadruk, met name het op lange *melismen* door beide partijen gezongen “siegen”. Na een kort instrumentaal tussendeel, met een regelmatige *catabasis*, zingen alt en tenor opnieuw r. 3-5, ook nu met *repetitio* en *melismen*. Het voorbij zijn van het vrezen – “furchte zwar” staat in de verleden tijd – wordt door de alt in m. 8-9 en 19-20 verklankt met een viervoudige *e'*. Een dergelijk motief treedt op bij “klagete” in m. 14-15 en 26-27, de eerste keer op *b'*. Daarbij treedt de *emphasis* op. Bij “Grabes Finsternissen” maken alt en tenor gebruik van het feestelijke

---

<sup>741</sup> Whittaker 1959/I, 540.



**Muziekvoorbeeld 4.2.26: BWV 66,5, m. 15-16, 27-28, tenor:**

En tenslotte door een beweeglijk stretto van ruim twee maten.<sup>745</sup>

**Muziekvoorbeeld 4.2.27: BWV 66,5, m. 15-18, alt, tenor:**

und kla- gete,- mein Heil sei nun entris - - - - - sen;

Opvallend zijn de elkaar herhalende vioolmotieven, afgesloten door een *arpeggio*, uit m. 15-16, 27-28, 65-66, tweemaal tijdens r. 2 en de laatste keer bij r. 5. De overwinningscadans in telkens twee maten van zes tellen klinkt erin door:

**Muziekvoorbeeld 4.2.28: BWV 66,5, m. 15-16, soloviool:**

**Muziekvoorbeeld 4.2.29: BWV 66,5, m. 10-12, alt, tenor:**

ich fürch - te zwar des Gra - bes Fin - ster-nis - sen

<sup>745</sup> Te weten in m. 17-18, 29-30.

Gaandeweg vertoont *Furcht* meer blijdschap: in m. 14-18 en 26-30 gebruikt de alt dezelfde motieven als de tenor (aanvankelijk *in retrograde*), uitmondend in een tertsparell met de tenor. Vanaf r. 3 wordt de *Aria* ook instrumentaal vreugdevoller van aard. Diverse keren manifesteert zich een vrolijk motief bij de eerste maal zingen van r. 3:

**Muziekvoorbeeld 4.2.30: BWV 66,5, m. 39-41, soloviool, B.c.:**



Beide solostemmen vertonen vanaf het moment dat r. 3-5 voor de tweede maal ten gehore gebracht worden al meer uniformiteit in melodie en tekst.

Met oog voor detail is vooral het laatste gedeelte van de *Aria* gecomponeerd. Muziek en tekst vormen grote eenheid. Indrukwekkend zijn de *melismen* bij “siegen” (m. 42-47, 56-63). Het instrumentale motief bij het de laatste maal zingen van r. 3-5 (m. 48) grijpt terug op dat van m. 6. De herhaling van r. 3-5 vertoont bij elke regel een *catabasis*.<sup>746</sup> In de laatste twee maten manifesteren zich tertsparellenen tussen de solostemmen. Ten slotte worden m. 1-38 nogmaals ten gehore gebracht.

VI. *Choral*

Het slotkoraal is de derde strofe uit het Paasgezag “Christ ist erstanden”.<sup>747</sup> Onzekerheid blijft bestaan over de orkestbezetting van het *Choral*.<sup>748</sup> Meermalen wordt het “Alleluja” in majeur verklankt. Het slot is majestueus:

<sup>746</sup> Te weten tweemaal door de alt (m. 51-52, 53-54) en eenmaal door de tenor (m. 55).

<sup>747</sup> Petzoldt 2004/II, 724.

<sup>748</sup> Schmieder 1990, 105 tekent aan: “Instrumentalbegleitung nicht angegeben.” EB 2019, 44 heeft niet zonder reden de voorgeschreven instrumenten, met uitzondering van de B.c., tussen haakjes geplaatst.

### Muziekvoorbeeld 4.2.31: BWV 66,6, m. 8-9, tutti:

Ky - - - ri - - e - - - e - - leis!

De oproep tot blijdschap in r. 2 wordt bekrachtigd door achtsten in de B.c. en de tenorsprong van *fis*<sup>1</sup> naar *d*<sup>2</sup> op “froh”. Veel beweeglijkheid is te vinden bij “Trost”. Sonoor, maar niet minder majestueus is de verklanking van het “Kyrie eleis” dat de cantate besluit.

#### 4.3. Theologisch-muzikale exegese

In deze paragraaf wordt het libretto van *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66 vergeleken met de muziek. De vraag of en in hoeverre Bach reeds bestaande muziek heeft aangepast aan een aangeleverde tekst, of dat de librettist zijn tekst heeft gericht op bestaande muziek uit BWV 66a is eerder aan de orde geweest.<sup>749</sup> Algemeen kan worden gesteld dat de schoonheid van de muziek aansluit bij het vreugdevolle karakter van het libretto over Christus’ opstanding. Meer dan in BWV 4 en BWV 31 wijst de cantatetekst op de macht van de Opgestane tot nut van de gelovigen: de blijdschap over de Opgestane (de delen I en III), Die het kwade verjaagt (de delen I en II), doortrekt het hart van Zijn volgelingen (deel

---

<sup>749</sup> Zie onder 4.1.1.

IV), ondanks vertwijfeling die soms toeslaat (de delen IV en V) en culmineert in ode aan God, verbonden met gebed om blijvende hulp (deel VI). Diepzinnige, persoonlijk getinte tekst en goed in het gehoor lopende muziek gaan samen. Het gebruik van veel majeuretoonsoorten draagt daaraan bij.<sup>750</sup>

Ook is opmerkelijk dat de cantatetekst de personificaties uit de tekst van BWV 66a heeft laten staan. De muziek, zich bewegend tussen neerslachtigheid en optimisme, geeft daar gestalte aan.<sup>751</sup> Hierbij kan een verband worden gelegd tussen het gehalte van de muziek en de Schriftlezingen voor de Tweede Paasdag in de lutherse eredienst.<sup>752</sup> Ten slotte kan worden gewezen op het christologische karakter van de cantate. Dit betreft de verklanking van Christus' Persoon, werk, genoemde namen, Bijbelse benamingen en metaforen van Hem, alsmede de vrucht voor de gelovigen.

### I. *Chor*

De twee oproepen van r. 1-2 wordt kracht bijgezet door de instrumentale opening van 24 maten die, afgezien van herhaling, nog tweemaal klinkt. Het getal 24 kan hier worden gezien als getal van vervulling met betrekking tot hemelse vreugde.<sup>753</sup> In zijn studie over Bachs h-Moll-Messe verwijst Walter Blankenburg naar de cantate *Liebster Gott, wenn wird ich sterben?* BWV 8 en noemt het getal 24 "Sinnbild der Erfüllung".<sup>754</sup> Men kan hier ook denken aan Variatie 8 uit de koraalpartita voor orgel *O Jesu, du edle Gabe* BWV 768 die geschreven is in 24/16 maat en in het teken staat van het opgaan naar hemelse vreugde.<sup>755</sup>

Diverse muzikale figuren geven uiting aan deze blijdschap. Meest opvallend is het gebruik van zestienden- en tweeëndertigsten-guirlandes. De muziek van de *ad libitum* trompet, aangevuld door het blazerstrio, vormt een voortdurende oproep aan de gelovigen

---

<sup>750</sup> Zie onder 4.1.2.

<sup>751</sup> Zie verder onder 4.3. bij IV. *Recitativo*.

<sup>752</sup> Zie onder 4.1.1. bij *Persoonlijk en Schriftuurlijk*.

<sup>753</sup> Meyer 1975, 153 wijst o.m. op de wisseling van de dagen (24 uren) en daarmee op het licht dat het donker aflost.

<sup>754</sup> Blankenburg 1996, 74. In genoemde cantate staan het openings-*Choral* en de tweede *Aria* in de 24/16 maat.

<sup>755</sup> Clement 1989, 132ff. Vgl. Clement 1991, 330ff.



om Christus' opstanding te bejubelen. Strijkers en blazers wisselen elkaar af: de cadans van de blijdschap komt maar niet ten einde. Met name de trompet vertegenwoordigt meestal de bovenste melodielijnt: een beweging vanuit het graf naar de hemelse heerlijkheid. De tweevoudige *tirata* kan door haar stijging eveneens worden aangemerkt als vertolking van het belang van deze dubbele opdracht.

Verder wordt de band tussen het opstandingsfeit en de opstandingsvrucht belicht, vooral in r. 3: Christus stond op tot nut van de gelovigen. De *catabasis* in m. 4 is een antwoord op de verhevenheid die wordt afgebeeld door de voorgaande *anabasis*: Christus' opstandingsglorie bereikt mensen. De *superjectio* onderstreept de blijdschap, volmaaktheid en heilsvrucht: acht keren wordt nadruk gelegd op de vreugde van Christus' verrijzenis, waarbij dalende tertsintervallen de verbinding tussen hemel en aarde uitdrukken.<sup>756</sup> Laatstgenoemde retorische figuur komt daarnaast nog regelmatig voor, vooral bij kernzaken uit r. 1-3: "Herzen", "Schmerzen", "lebet", "Heiland" en "herrschet". Duidelijk wordt dat Christus' opstanding de basis van het Evangelie is. De in het eerste gedeelte van het *Chor* veelvoorkomende *repetitio per gradus* manifesteert zich telkens als r. 1-3 ten gehore worden gebracht: heilsbeleving, vanuit het heilsfeit, vormt een tweede fundament van de vertolkte vreugde. De vier argumenten ter ondersteuning van de dubbele opdracht uit r. 1-2 wordt kracht bijgezet door de *repetitio per gradus*,<sup>757</sup> met vier repeterende noten, die in de 24 openingsmaten optreedt. Genoemde beweegredenen van vreugde moeten voortdurend worden ingeprent, zodat de opstandingslof blijvend wordt gehoord.<sup>758</sup>

---

<sup>756</sup> En wel in dubbel opzicht: de beweging naar beneden drukt de lijn van hemel naar aarde uit, terwijl parallelie van tertsintervallen bij Bach vaker op een dergelijke band wijst. Vgl. Clement 1989, 215, 265 nt. 928.

<sup>757</sup> Te weten resp. r. 3a, 3b, 4-5, 6.

<sup>758</sup> Een tegenargument dat de muziek van BWV 66 op het libretto van BWV 66a is geënt, houdt geen stand. Allereerst is het, om in 4.2. genoemde redenen, aannemelijk dat Bach de oorspronkelijke partituur heeft aangepast aan de tekst van BWV 66. Verder is in de tekst van het met het *Chor* corresponderende gedeelte van BWV 66a eveneens sprake van vier argumenten dat "die Sonne" straalt en "die Wonne" lacht (vanwege de 24e verjaardag van Fürst Leopold): "Es lebe Fürst Leopold" (r. 3a), "ewig beglückt." (r. 3b), "Ach Himmel wir flehen; Diß holde Licht / Die frohe Zeit sechzigmahl wieder zu sehen." (r. 4-5) en "Gib Höchster was unsern Regenten erquickt." (r. 6).

Vocaal klinkt de blijdschap uit r. 1-3 zelfs driemaal. Dit is een getal dat “als vollkommene Zahl verstanden wird” en “vor allem ein Zeichen der Gebote Gottes”:<sup>759</sup> Gods opdracht tot vreugde geeft eeuwig leven.<sup>760</sup> Het allitererend rijm van r. 1 en 2, met parallellisme, vindt muzikale herkenning in de *echo*-achtige inzet van deze regels, waarbij de elkaar opvolgende inzetten de wederzijdse afhankelijkheid van r. 1 en 2 uitdrukken: smarten verdwijnen (r. 2) (pas) na de vreugde door de Opgestane (r. 1). De extreem hoge *a*<sup>3</sup> in m. 59 is een vrijwel letterlijke verwijzing naar hemelse volmaaktheid. Men vergelijk hoe in de koraalpartita voor orgel *O Jesu, du edle Gabe* BWV 768, Var. 9 Bach met dezelfde figuur naar het goede oordeel, dat de van zonden gereinigde mens op de Jongste Dag ten deel zal vallen, verwijst.<sup>761</sup>

Het gegeven dat r. 1-2 (inclusief de herhaling) twaalfmaal worden vertolkt, vrijwel altijd door één koorpartij (alt, tenor en bas), rechtvaardigt het vermoeden dat Bach de dubbele oproep als een transparante apostolische opdracht wilde verklanken.<sup>762</sup> Minstens zoveel nadruk valt op r. 3, die zestienmaal, door alle partijen tegelijkertijd, wordt gezongen: alleen de levende en regerende Christus is oorzaak van blijdschap. De regelmatige octavering in de B.c. bij r. 3 benadrukt die opstandingskracht. Ten slotte kan het meermalen gezongen “Heiland” worden genoemd.

Het minder opgewekte *Andante* (vanaf m. 156) sluit aan bij de aanvankelijke sfeer onder de Emmaüsgangers. De vele syncopen, alle op de vier negatief getinte woorden uit r. 5, de septiemakkoorden en het gebruik van chromatiek dragen bij tot deze sfeer. De vocale *stretti*, met een *tremolo* als uitbeelding van “Trauren” (m. 208-209), maken de teneur extra somber. Ten slotte kan worden gewezen op de toonsoort *b* waarin het grootste

---

<sup>759</sup> Meyer 1975, 142.

<sup>760</sup> Ibid., 143f. wijst daarop als tweede aspect van het getal tien. Vervolgens wordt gesproken over dit getal als vereniging van het goddelijke (3) en menselijke (7), zoals in r. 3: “Es lebet der Heiland und herrschet in euch.” Ten slotte kan in dit verband worden gedacht aan de tien plagen van Egypte die door Gods genade verdwenen: “Entweicht, ihr Schmerzen” (r. 2).

<sup>761</sup> Clement 1989, 140.

<sup>762</sup> Het getal twaalf wijst o.a. op de (twaalf) apostelen en zodanig op voortgang van het geloof door verbreiding van het Evangelie. Daarbij is het loven van God een onmisbaar element. Vgl. Meyer 1975, 146f.

gedeelte van het *Andante* staat. Het woord “verjagen” (r. 4) krijgt gestalte door middel van fugatische inzetten van r. 4,<sup>763</sup> alsmede drie *stretti* (vanaf m. 204, 206, 224).

Een blijmoedige wending in het *Andante* treedt op bij het zingen van r. 6 (vanaf m. 203): r. 6 wordt door de vier gezamenlijke partijen gezongen; de chromatiek bij “Ihr könnet verjagen” (r. 4) ontbreekt; de toonsoort verandert van *b* naar *A*. De Bijbelse, oudtestamentische naam van de komende Verlosser: “Heiland”, Die heilsbelofte, heilsverwerving en heilstoepassing verenigt, wordt door de verschillende partijen zeventien keer gezongen.<sup>764</sup>

Het muzikaal antwoord op het schema in 4.1.,<sup>765</sup> waaruit blijkt dat verjagen van nood alleen mogelijk is door te zien op de Opgestane, is hier de veelvuldige verklanking van het woord “Heiland”, naast de reeds genoemde malen in het eerste gedeelte van het *Chor*.

## II. *Recitativo*

Gods daden worden in dit deel verkondigd: “Es bricht das Grab und damit unsre Not”. Deze tweevoudige benadering, alsmede de band tussen heilsfeit en heilsvrucht komen in de muziek naar voren:<sup>766</sup> de sonore akkoorden van twee tot vier tellen vormen een stabiele, krachtige verklanking van Gods daden. De zestienden in m. 6 beelden de voorspoed van de gelovigen uit. Tekst en muziek verduidelijken dat de Opgestane Dezelfde is als Die heil geeft. De achttien tellen durende, neerwaarts geoctaveerde *B* en het slotakkoord in *A* stralen rust en vastheid uit: de gelovigen vinden verlossing van nood in de Opgestane. Daarbovenuit klinkt de opstandingsboodschap over de heilsvrucht voor de gelovigen. De octaafval van de bas in m. 3 lijkt het persoonlijk karakter ervan te onderstrepen door Gods daden te brengen in de laagte van het leven op aarde. Ook muzikaal worden het verbreken van Christus’ “Grab” en dat van “unsre Not” met elkaar verbonden: de baspartij vertoont in beide gevallen een stijgende lijn. De hoogste toon op “und” benadrukt dit verband.

---

<sup>763</sup> Te weten in m. 156, 170, 202, 219, alwaar de bas inzet en de alt na één tot (ruim) twee maten volgt. Het oorspronkelijke Latijnse woord “fugare”, waarvan *fuga* is afgeleid, betekent *vluchten*.

<sup>764</sup> Het getal zeventien heeft de betekenis van de vervulling van het OT door het NT, met name wat betreft de vervulde belofte van Christus’ komst (vgl. Meyer 1975, 151).

<sup>765</sup> Zie onder 4.1.2. bij I. *Chor*.

<sup>766</sup> Zie onder 4.1.1. bij *Persoonlijk en Schriftuurlijk*.

### III. *Aria*

De taalkundige verbreding in de opdracht aan allen om de Hoogste te loven, uit zich in deze *Aria*. Gods bewogenheid met een zondige wereld komt dichtbij als de instrumentale inleiding afsluit met een dubbele dalende beweging, om zo plaats te maken voor de menselijke baspartij. Deze beweging treedt alle keren op bij “Friede zu geben”: met de Vrededorst daalt vrede neer. Ook “Friede” wordt dichtbij gebracht, zeker als het opnieuw zingen ervan ruim zes maten duurt. In dit verband zij ook gewezen op de *catabasis* vóór het *da capo* bij het muzikaal gestalte geven aan Jezus’ dagelijkse “Barmherzigkeit”.

Jezus’ verschijning vanuit r. 3 krijgt nadruk door het instrumentale *Blitzmotiv*;<sup>767</sup> alle motieven en figuren werken mee om de openbaring van de Opgestane te vertolken. Ook wordt door de dalende beweging van het *Blitzmotiv* Jezus’ komen in het leven van mensen muzikaal geschilderd. Door Zijn opkomst uit het graf is neerdaling in het hart mogelijk. Het doel van Zijn komst voor de gelovigen is om “mit ihm zu leben”, waarbij op “leben” tweemaal lange *stretti* vallen. De regelmatige zestienden-guirlandes en tertsparallellen duiden respectievelijk de vreugde en het gezamenlijke van het leven met de Opgestane aan. De vier trillo’s onderstrepen deze blijdschap.<sup>768</sup> De verklanking van “ewige” kan in vijf van de zes gevallen worden aangemerkt als onderstreping van Gods blijvend “Erbarmen”. Het grote aantal instrumenten wijst op de omvang van Gods genade.

Het getal drie, onder meer als aanduiding van de Drie-eenheid,<sup>769</sup> speelt een prominente rol: de 3/8 maat, de vele drieklanken, de drie opeenvolgende motieven in de instrumentale inleiding – die vaak terugkomen in het vervolg van de *Aria* en waarbij het derde motief bestaat uit drie opeenvolgende noten – en de driemaal gezongen r. 3-5. Daarbij lijkt het eerste (stijgende) motief, regelmatig optredend in r. 1, te wijzen naar God als Vader, het tweede (dalende en zwevende) motief de Heilige Geest aan te duiden – de Gever van “ewige Treu” en “Friede”, alsmede de Bewerker van het “mit ihm zu leben”<sup>770</sup> – en het derde (stijgende) motief te wijzen op de verrezen Zoon van God. Vooral het laatste (kruis)motief is een substantieel element van de *Aria*: alles staat of valt met de Opgestane.

---

<sup>767</sup> Zie BH/I, 289.

<sup>768</sup> Te weten in m. 185, 186, 189, 196; deze laatste op de laatste verklanking van “Leben”.

<sup>769</sup> Zie bijv. BWV 675, waarin Bach dit getal muzikaal tot uitdrukking brengt.

<sup>770</sup> Dit tweede motief treedt, naast in het instrumentale gedeelte, juist bij genoemde drie uitdrukkingen op.

Bach verbindt de opstanding van Christus en de plicht van de gelovigen met Hem te leven (r. 4) op dubbele wijze aan elkaar. Allereerst komt de muziek van de baspartij bij de eerste verklanking van “Jesus erscheint” (m. 127-128) overeen met die bij de eerste keren ten gehore brengen van “Jesus berufet uns” (m. 149-150, 153-154 – deze laatste keer vrijwel in *retrograde*). Daarbij is respectievelijk sprake van een dalende en stijgende beweging: het bevel met Christus te leven komt vanaf boven en geeft verplichting tot nederig gehoorzamen van de hoogste God. Vervolgens laat Bach het *Blitzmotiv* bij “Jesus erscheint” (m. 128-130) terugkomen bij “Jesus berufet uns” (m. 150-152). De majeurtoonsoort bij deze woorden laat de verhevenheid van het bevel tot gehoorzaamheid zien. Petzoldt merkt op: “Die Doppelung der Formulierung »Jesus erscheint ...« und »Jesus berufet ...« ist poetisch und theologisch sehr bewußt gewählt und greift jeweils auf konkrete Situationen der Jüngerbegegnung mit Jesus zurück [...]”<sup>771</sup>

Een vlak voor het *da capo* in de B.c. meermalen optredende *anabasis* (m. 200-204) tilt, samen met de stuwende beweging van viool I en hobo I, de muziek naar het hoogste niveau, precies vóór de laatste verklanking van r. 5. Tertsparallellen en de *catabasis* in de slotmaten bij B.c. en bas verklanken de kern van Christus’ opstanding: respectievelijk de band tussen de Opgestane en Zijn volk en het neerdalen van het heil in de gelovigen. Zelfs het volume van de uitvoering, gezien de diverse voorschriften, lijkt dienstbaar te zijn aan het op de juiste wijze uiten van het danklied aan God. Rechtvaardiging, heiliging en verheerlijking, als elementen van de zaligheid, worden door tekst en muziek aangeduid, waarbij voortdurend wordt opgeroepen tot lof aan de Allerhoogste Die is opgestaan.

#### IV. *Recitativo*

Hoewel in tekst en muziek sprake is van tegenstellingen tussen *Hoffnung* en *Furcht*,<sup>772</sup> blijft de Opgestane de bron van geestelijke voeding. Achtmaal wordt aan de triomf van leven boven dood gerefereerd, wat deze tot substantieel element van het libretto maakt.

---

<sup>771</sup> Petzoldt 2004/II, 721.

<sup>772</sup> De tenor (als *Hoffnung*) is daarbij het beeld van kracht en de alt (als *Furcht*) dat van vrees. Dit is in overeenstemming met het karakter van beide stemmen, zowel qua klankkleur als gezien het verband met de andere stemmen: resp. de somberder bas en de helderder sopraan.

De muziek doet daarbij recht aan de tekst. Sonore (majeur)akkoorden bij het openingsgedeelte, waarin *Hoffnung* het leven vanuit de Opgestane tot uitdrukking brengt, geven kracht aan deze opstandingsboodschap en stralen de rust vanuit de Verrezene uit; een rust van vreugde (r. 1), licht (r. 2), troost (r. 3) en toekomst (r. 4). Soortgelijke akkoorden bij *Furchts* overwinningszang aan einde van het *Recitativo* onderstrepen dit. Het slot van het openingsgedeelte wordt gekenmerkt door een levendige begeleiding, met gebruikmaking van de *repetitio* bij “Mein Grab und Sterben bringt euch Leben, mein Auferstehen ist euer Trost”.

Muziek en tekst van r. 16 bevatten diverse figuren en motieven ter ondersteuning van de opstandingsvreugde: vocale zestienden-guirlandes met *circulatio*-motieven, stijgende octaafsprongen, *stretti* bij “Auferstehen” en “Banden” en *figurae corta* bij “Banden”. Tegelijkertijd wordt de tweeslachtigheid van de tekst muzikaal onderstreept. Opvallend zijn de regelmatige septiemakkoorden, die een nogal somber karakter geven aan de openings- en slotwoorden, corresponderend met het verschil tussen *Hoffnung* en *Furcht*. De opstandingslof van *Hoffnung* wordt getemperd door de twijfel van *Furcht*, die in de slotwoorden terugblijkt naar het graf, “Schwachen” en “Zweifelmüt” benoemt en om kracht vraagt. Een soortgelijke ambiguïteit, maar dan ten aanzien van de Heiland, voltrekt zich bij “und Sterben” en “Auferstehen” (m. 12-13, 13-14): respectievelijk een dalende *saltus duriusculus* en een stijgende majeure sprong. Christus’ sterven, dat geestelijk leven geeft, veroorzaakt vrees bij de twijfelende christen; opstanding verschaft vreugde.

Bij het zingen van r. 11-15 wordt het “wie klein”, “wie wenig” en “wie so gar geringe” van het offer heel visueel uitgebeeld door respectievelijk het kleinste interval te kiezen (een halve secunde: van  $e^2$  naar  $f^2$ ; m. 16-17),<sup>773</sup> vier opeenvolgende tonen die samen een verminderde drieklank vormen ( $f^2 - d^2 - b^2$ ; m. 17) en drie dezelfde tonen (*cis*<sup>2</sup>; m. 17-18). De melodielijn van de tenor is als een verstild *soliloquium*: *Hoffnung* spreekt zichzelf aan. Daartegenover klinkt de feestelijke, instrumentale afronding van dit gedeelte, met een

---

<sup>773</sup> Men vergelijk hoe Bach in zijn Kanonische Veränderungen BWV 769 het kleinste canoninterval (de secunde) gebruikt waar in de tekst (van het Lutherlied “Vom Himmel hoch, da komm ich her”) sprake is van de Hoogste, Die Zichzelf vernederde en “so gering” werd dat Hij na Zijn geboorte in het gras lag waarvan rund en ezel aten. Zie Clement 1989, Hoofdstuk IV.

stijgende baspartij van de B.c. Zowel betreffende muziek als tekst is de cirkel rond: de Opgestane verdient alle lof en wordt verheven tot grote “Sieger”.

In het duet volgen alt en tenor elkaar tekstueel op en imiteren elkaar muzikaal. De intensiteit van de discussie tussen *Hoffnung* en *Furcht* wordt levendig. Opmerkelijk is het verschil tussen *Hoffnung* en *Furcht* in r. 17: de laatste met een lang *stretto* – alsof er geen einde aan de “Banden” komt, de eerste tweemaal zingend dat Christus er “niet” door gehouden wordt. Het einde van het duet is verrassend en hoopvol: de gedachtewisseling, ingekleurd door de tegenstelling tussen hoop en vrees, wordt afgesloten met een instrumentale uitleiding en eindigt in een stralend akkoord: eens zal twijfel verdwijnen.

Ook het recitatief vertoont contrasten: de stabiele klanken van de B.c staan tegenover de hortende en stotende zangwijze van *Furcht*. De *interrogatio*, gebruikt bij de vraag aan *Furcht* (r. 18), verwijst zowel naar het prangende als onvoorstelbare van een eventueel negatief antwoord. Vertwijfeling tekent zich af in het antwoord van *Furcht* (r. 19): een bevestigen noch ontkennen van vrees. Niettemin daagt het geloof: muzikale omlijsting door zestienden van het antwoord op de wedervraag van *Furcht* bevestigt de zekerheid van het heil door de Verrezene. Contrast blijkt uit de dalende octaafsprong aan het begin van r. 20 en de stijgende aan het einde van r. 21: er is geen groter verschil denkbaar dan dat tussen de begraven en de opgestane Christus.

#### V. *Aria*

In dit duet openbaren *Hoffnung* en *Furcht* meer eenheid dan in het voorgaande deel. Polyfonie en imitatie maken plaats voor homofonie: de tekstregels worden vooral gelijktijdig ten gehore gebracht. Het voorbeeld van *Hoffnung* vond navolging en de vertwijfeling van *Furcht* verdween. Het vertrouwen dat daarvoor in de plaats kwam, wordt verklankt in vier opeenvolgende noten bij “furchte zwar” (m. 8-9) en “klagete” (m. 14-15, 26-27). Het regelmatig gebruik van de *repetitio per gradus*, vooral bij de hogere tonen, geeft het geheel een verheven karakter. Vastheid en vertrouwen blijken ook uit vier passages waar, bij “entrissen” en “siegen”, de B.c. twaalf, dan wel dertienmaal dezelfde noot speelt (respectievelijk m. 59, 67 en m. 17-18, 29-30).

De vreugdevoller muziek in 12/8 maat gaat hand in hand met de steeds optimistischer tekst, met name bij *Furcht*: tertsparallellen tussen alt en tenor, elkaar meer

gelijkende solopartijen, eenvormigheid van tekst en overwegende gelijkheid in het aantal malen dat de tekstregels klinken, karakteriseren dit deel. Opmerkelijk zijn de elkaar gelijkende, harmonische passages waarbij alt en tenor tegelijk “siegen” verklanken (m. 42-47, 56-63). Uit de muziek valt, net als uit het libretto, af te leiden dat *Hoffnung* en *Furcht* metaforen zijn van twee kanten van dezelfde gelovige, in wie zich strijd en overwinning beurtelings afwisselen, maar bij wie uiteindelijk de overwinning zal zegevieren.

De zestienden-guirlandes bij “entrissen” van “mein Heil” geven uiting aan vreugde. Dit wordt onderstreept door de driemaal optredende vioolmotieven in m. 15-16, 27-28 en 65-66, waarin de overwinningstriomf doorklinkt: het “Heil” is gekomen (r. 2) en overwinning in God verkregen (r. 5). Een substantiële bijdrage wordt geleverd door de violino solo met de B.c., als een vrijwel onafgebroken onderstreping van de vreugde bij de solopartijen. Het viermaal optredende instrumentale motief bij de verklanking van r. 3 lijkt uiting te geven aan de volheid van “Trost” in het hart, in navolging van *Hoffnung* door *Furcht* gezongen. De drievoudige *catabasis* bij het opnieuw zingen van r. 3-5 wijst op een dalende beweging: door het ontvangen heil zinkt de gelovige, met “Trost” vervuld, neer op het fundament van Christus’ verrijzenis. Tekst en muziek komen tot een hoogtepunt bij “voller Trost”: de overwinningsvreugde wordt gevierd in acht *stretti* op “siegen”:<sup>774</sup> alleen door Christus’ opstanding is er overwinning op de vijand, wat het hart met troost vervult.

## VI. Choral

In het slotkoraal, de derde strofe van het Paasgezag “Christ ist erstanden”, wordt lof aan God driemaal onderstreept met een feestelijk “Alleluja”. Onafgebroken instrumentale octavering drukt kracht, eenheid en trouw uit. De achtsten in r. 2 zetten kracht bij aan de oproep tot blijdschap, versterkt door de tenorsprong op “froh”. Eenzelfde blijdschap verklanken de achtsten op “Trost”. Daarmee verbindt Bach vreugde aan troost vanuit de opgestane vertrooster. De krachtige akkoorden benadrukken de opdracht tot blijdschap: Christus als “unser Trost” is een gegeven dat tot vreugde leidt en blijdschap in Hem biedt troost. Hoewel de slotregel een bede om blijvende erbarming uitdrukt, wordt deze vol

---

<sup>774</sup> Te weten m. 42-47 (viermaal), 56-66 (viermaal).



vertrouwen gezongen. Het gebed om ontferming op aarde zal eens overbodig worden en zijn vervangen door hemelse jubel: een eeuwig *Soli Deo Gloria*.

#### 4.4. Conclusie

De theologische lijn van graf naar opstanding vormt de inzet van het libretto van deze cantate. Dit wordt onderstreept door een feestelijke trompetpartij die de andere muziek overstijgt met een cadans van blijdschap. De retorische figuur van een tweevoudige *tirata* draagt daaraan bij. De band tussen heilsfeit en heilsvrucht wordt in deel I, *Chor* met diverse retorische figuren duidelijk gemaakt. Opmerkelijk is een achtvoudige *superjectio* bij de opstandingsvreugde, waarbij dalende tertsintervallen de verbondenheid tussen hemel en aarde lijken te verklanken. De veelvuldig optredende *repetitio per gradus* bij r. 1-3 vertolkt tevens deze blijdschap. In deel II, *Recitativo* worden heilsfeit en heilsvrucht tot uiting gebracht door middel van respectievelijk sonore grondakkoorden met daarbovenuit sierlijke zestienden en een lange, stabiele grondtoon met daarboven een vreugdevolle verkondiging van de opstandingsboodschap. Op dit gegeven gaat ook deel III, *Aria* in: de dubbele verbondenheid van de gelovigen met Christus wordt muzikaal gestalte verleend. Daarbij duiden dalende en stijgende bewegingen respectievelijk de afkomst van en de wederkerigheid in deze verbondenheid aan. Met andere woorden: Christus' opstanding verplicht tot het leven met Hem. In deel III, *Aria* krijgt het getal drie aandacht door middel van maatsoort en drieklanken. Bijzonder daarbij is dat drie opeenvolgende muzikale motieven achtereenvolgens de Vader, de Heilige Geest en de Zoon verklanken. Als laatste voorbeeld kan de band tussen vreugde en troost, voortkomend uit de opgestane Vertrouster, worden genoemd. Deze theologisch-pastorale notie wordt in deel VI, *Choral* muzikaal vormgegeven door achtsten bij zowel "froh" als "Trost".

Net als in BWV 31 worden guirlandes ingezet om feestvreugde aan te duiden, onder meer in deel I, *Chor* en deel V, *Aria*. Een voor de vioolpartij uiterst zeldzame en extreem hoge  $a^3$  in deel I, *Chor* duidt de hemelse volmaaktheid aan. Op kernpunten van het libretto worden geregeld muzikale middelen ter vertolking daarvan ingezet, zoals bij de bedrukte sfeer van de Emmaüsgangers in het *Andante* van deel I, *Chor* (*stretto*, *tremolo*, chromatiek,

septiemakkoorden, gebruik van verschillende toonsoorten) en opstandingsvreugde in r. 16 van deel IV, *Recitativo* (*circulatio*-figuren, *figura corta*, *stretto*, octaafsprongen, zestienden-guirlandes). Het *Blitzmotiv* in III, *Aria* lijkt de verschijning van de Opgestane aan te duiden, waarbij het dalende karakter ervan wijst op Zijn afdaling vanuit het hemelrijk. Zes opeenvolgende visuele kruisvormen, die zich onderling als *anabasis* manifesteren, wijzen op de verhoging van de gekruisigde Christus in Zijn opstanding. Begeleidende zestienden-guirlandes, tertsparallellen, octaafsprongen en het grote aantal instrumenten lijken daarbij gevoelens te vertolken van respectievelijk vreugde, gezamenlijkheid, betrouwbaarheid en omvangrijkheid van Gods genade. Acht langdurige *stretti* op “siegen” in deel V, *Aria* benadrukken de troost van de overwinning. Onafgebroken octavering in deel VI, *Choral* bij de B.c. kan worden geïnterpreteerd als muzikale verwijzing naar kracht, eenheid en trouw.

De vier argumenten voor de dubbele opdracht in deel I, *Chor* worden bekrachtigd door de *repetitio per gradus* met vier identieke noten in de 24 openingsmaten. Het gebruik van getalswaarden in deel I, *Chor* is opmerkelijk. Het ambivalente karakter van het libretto in deel IV, *Recitativo* wordt muzikaal tot uitdrukking gebracht door feestelijke muziek met vrolijke majeursprongen bij *Hoffnung* versus sombere septiemakkoorden, de *saltus duriusculus* en hortende, stotende klanken bij *Furcht*. De ootmoedige gedachte van de geringheid van het eigen offer in hetzelfde cantatedeel wordt onder meer verklankt door het kleinste interval, de secunde. De geestelijke verandering ten goede bij *Furcht* wordt muzikaal onderstreept door imitatie van *Hoffnung*, waarbij de *repetitio per gradus*, de 3/8 maatsoort, de toonsoort en het gebruik van hoge tonen het toegenomen vertrouwen onderstrepen. In het slotkoraal wordt het drievoudige “Alleluja” feestelijk bezongen en begeleid, om het verband te leggen – vanuit de derde strofe van “Christ ist erstanden” – naar Christus’ opstanding. 24 maten zijn nodig om de twee opdrachten in r. 1-2 instrumentaal in te luiden (vervulling) en tien keer worden r. 1-3 als geheel gezongen (volheid van Gods geboden). Twaalfmaal klinken r. 1-2 (apostolisch getuigenis) en zeventien keer wordt het woord “Heiland” vertolkt (vervulling OT door NT).

Geconcludeerd kan worden dat tekst en muziek in BWV 66 als twee-eenheid functioneren om het Opstandingsevangelie, tot zegen en troost van Christus’ volgelingen, te verklanken.

## HOOFDSTUK 5 SLOTBESCHOUWING

### 5.1. Introductie

In dit onderzoek zijn tekst en muziek van BWV 4, BWV 31 en BWV 66 geanalyseerd vanuit theologisch, musicologisch en retorisch perspectief. Dit blijkt noodzakelijk te zijn om Bachs vaak gecompliceerde muziek enigermate te doorzien, alsmede om de bedoeling en boodschap ervan te doorgronden. Rolf Dammann merkte ruim vijftig jaar geleden op: “Bachs rhetorisch-lehrhafte Absicht ist oft dermaßen tiefsinnig, daß sie sich erst einem wissenschaftlichen Studium erschließt. Dem unbefangenen Hörer bleibt das meiste verschlossen.”<sup>775</sup> Dat dit eveneens geldt voor Bachs vocale muziek, waarbij het theologisch kader waarin de componist stond van groot belang is, was het uitgangspunt bij dit onderzoek naar Bachs drie vroegste Paascantates. Albert Clement merkte ruim dertig jaar geleden op: “Wer mit der Kunst Johann Sebastian Bachs vertraut ist, weiß, daß seine vokalen Kompositionen einen Zusammenhang zwischen Worten und Musik aufweisen, der meistens komplizierter ist, als zunächst wahrgenommen werden kann.”<sup>776</sup>

Als Bach geen grondige kennis van – onder andere in zijn privébibliotheek aanwezige – theologische werken zou hebben gehad, zou het ondenkbaar zijn geweest dat zijn cantates, muzikaal en theologisch gezien, die ongekende en moeilijk te evenaren diepte hadden zoals deze wordt ervaren en – in elk geval puur qua klank – breed worden onderkend. Wellicht zouden ze evenmin zo direct in het teken hebben gestaan van de verbreiding van Gods eer. Bij Bach zijn tekst en muziek onlosmakelijk met elkaar verbonden. De wijze waarop Bach in het verklanken van cantateteksten te werk ging, raakte het gedachtegoed van zijn geestelijke inspirator Martin Luther. Zoals Bach zich beijverde door met zijn – vooral geestelijke – muziek, als voertuig van de theologie, de boodschap van Gods genade te verbreiden, zag Luther ongeveer twee eeuwen daarvoor op zijn beurt de muziek als gave van de genadige God: “Die Musica ist eine schön und herrliche Gabe

---

<sup>775</sup> Dammann 1967, 121.

<sup>776</sup> Clement 1989, 9.

Gottes und nahe der Theologia.”<sup>777</sup> Muziek was in zijn ogen het communicatiemiddel bij uitstek met God: “[...] daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang.”<sup>778</sup>

Voor zowel Luther als Bach was de muziek een dienstmaagd van de theologie. Als onderlegd lutheraan heeft Bach deze opvatting gestalte gegeven door in zijn kerkmuziek de erediensten op te luisteren met een muzikale interpretatie die de lutherse theologie en (dichterlijke) teksten van de librettisten van zijn cantates recht deed. Op deze wijze kon, naar het uitgangspunt van Luther, de polyfone koormuziek verder worden doorontwikkeld.<sup>779</sup>

## 5.2. Terugblik

De drijfveren van de tekstdichters Luther en Salomon Franck en de componist Bach zijn overeenkomend: alle drie hebben zij zich consciëntieus gekweten van hun taak (die zowel door predikanten als door Bach werd beschouwd als onderdeel van hun ambt) om in respectievelijk tekst en muziek recht te doen aan het vertolken en verklanken van de kernboodschap van Gods Woord. Deze boodschap luidde dat “Jesus Christus, Gottes Sohn, an unsrer Statt ist kommen” (BWV 4/IV,1-2), “der Höchste triumphieret und ist von Todesbanden los” (BWV 31/II,3-4) en “der Heiland lebt, so ist in Not und Tod den Glaubigen vollkommen wohl geraten” (BWV 66/II,3-4).

Zowel de libretti als de muziek van de besproken Paascantates verbinden Christus’ opstanding nauw aan Zijn sterven: leven volgt de dood op, overwinning het lijden. Vanuit de “Todesbanden” wordt gekeken naar Christus’ verrijzenis (BWV 4), vanuit de “Todesbanden” naar de Opgestane Die leeft en triomfeert (BWV 31) en vanuit Christus’ “Grab und Sterben” naar het leven van de gelovigen met de Verrezene (BWV 66). Alle

---

<sup>777</sup> Werckmeister 1691, 38.

<sup>778</sup> WA 49, 588. Vgl. Zwitser 2012, 233, die muziek vanuit Luthers opvattingen zelfs als “werktuig van de Heilige Geest” benoemt.

<sup>779</sup> Vgl. MacCulloch 2005, 591.

nadruk wordt tekstueel en muzikaal gevraagd voor de almacht, heerlijkheid en onmisbaarheid van de opgestane Christus Die alleen “Todesbanden” verbreken kan.

Het terugblikken naar Christus’ “Todesbanden” in BWV 4 tekent het onmisbare van Christus’ overwinning in het tenietdoen van de dood en het effectief maken van het door Hem als Paaslam verworven heil voor de gelovigen. Zowel het objectieve als het subjectieve van Christus’ verlossingswerk worden in de tekst en muziek van deze cantate belicht. Aandacht verdient daarbij het veelvuldig terugkerende “Halleluja”. In tekst en muziek wisselen gemoedstoestanden elkaar voortdurend af: van het sombere, melancholische karakter van deel III – ingekleurd door het vele malen klinkende “Todesbanden” vanuit de voorgaande strofe – naar de levendige verklanking van de Kerstboodschap in deel IV, van de heftige strijd tussen dood en leven in deel V – visueel uitgebeeld door het onrustige notenbeeld – naar de feestelijke boodschap van verlossing door het Paaslam in de delen VI en VII, van de nacht van zonde en dood in deel II naar de majeur gekleurde verklanking van de geloofsmaaltijd in deel VIII. Bach heeft in de muziek van genoemde strofen getoond deze afwisseling te hebben begrepen.

Dat Bach vaak voor Franck als librettist voor zijn cantates heeft gekozen, drukt niet alleen waardering voor diens dichtkunst, maar tevens persoonlijke en theologische verbondenheid uit. Als in geen andere Paascantate wordt in BWV 31 regelmatig, soms bijna verinnerlijkt, de verbinding gelegd tussen heilsfeit en heilsvrucht. Onder meer met gebruikmaking van muzikaal-retorische figuren drukt de muziek van BWV 31 de bevrijdingsvreugde van de verlostte gelovigen uit. Een tweede persoonlijke lijn in deze Paascantate is die van de opstanding als voorbeeld: telkens weer moet de gelovige opstaan uit het graf van zonde en de Opgestane volgen in een nieuw leven. Christus’ lijden en opstanding, waartoe Hij zich verplichtte ten behoeve van het geluk van Zijn kinderen, roept de gelovigen op tot identificatie met Hem in gehoorzaamheid. Regelmatig voorkomende parallellie en tertsintervallen tussen verschillende (vocale en instrumentale) partijen en elkaar opvolgende octaafsprongen geven uiting aan het in praktijk brengen van deze geloofsgehoorzaamheid. Gelijkvormigheid aan Christus wordt in de muziek van deel VI gevisualiseerd door een drievoudige kruisvorm. Een derde lijn wordt benadrukt: hemelse heerlijkheid voor Christus’ volgelingen. De vele teleurstellingen in de levens van librettist en componist, met name de regelmatige sterfgevallen in gezins- en familiekring, zullen

daartoe hebben bijgedragen. Tekst en muziek van vooral de vier laatste cantatedelen (de delen VI, VII, VIII en IX) vormen een eenheid in het uitdragen van het hemels geluk. Diverse figuren, waaronder die van de *extensio* – uitdrukking van een reikhalzend verlangen – en de *anabasis* – uitdrukking van de gang naar de hemel – onderstrepen dit.

De meervoudige rijkdom vanuit Christus' verrijzenis voor de gelovigen wordt in deze cantate temeer verwonderlijk, zeker als men deze beziet tegen de achtergrond van Zijn lijden. Met name deel IV biedt tekstueel en muzikaal, met een vijfvoudige *saltus duriusculus*, een ingrijpende terugblik op de doodsbanden, juist in die *Aria* waar gezongen wordt over de "Fürst des Lebens", de "starker Streiter", de "Hochgelobter GOTTes=Sohn". Bachs muziek sluit overigens naadloos aan bij de tekst als deze niet alleen de vragende trant van de drie vragen daarin volgt, maar daarbij een antwoord daarop geeft.

De anonieme tekstschrijver van BWV 66 bevindt zich in hetzelfde theologische kader. Met name het beschrijven van de blijdschap over Christus' opstanding en de oproep tot het bedrijven van vreugde daarover vormen tekstueel het begin en het slot van de cantate. Feestelijke (instrumentale) muziek bij het inleidende *Chor* en vreugdevolle majeurakkoorden met basale octavering bij het afrondende *Choral* zijn daar een onderstreping van. Gebruikte toonsoorten dragen tot genoemde feestvreugde bij.

In deze cantate wordt opnieuw gesproken over de drievoudige vrucht van Christus' kruislijden en opstanding: rechtvaardiging, heiliging en verheerlijking. Daarbij valt telkens weer de persoonlijke tint op, zowel in tekst als muziek. Dat laatste betreft het regelmatig gebruik van *tremoli*, *stretti* en *circulatio*-motieven daar waar de tekst persoonlijk van aard is. Met name in de dialogen tussen *Furcht* en *Hoffnung* (de delen IV en V) – waar de tekst persoonlijke vertwijfeling en geloofsmoed verwoordt – wordt de luisteraar een blik in het hart van Christus' volgelingen gegund: harten die in beide gevallen een relatie vertegenwoordigen met de Opgestane. Verschillen in geloofservaring en geloofsbeoefening van beide persoonlijkheden, maar ook het langzamerhand verdwijnen daarvan, worden muzikaal kracht bijgezet. Bach laat *Furcht* en *Hoffnung*, die aanvankelijk nogal verschilden in structuur en muzikale lijnen, al meer overeenkomen en uiteindelijk (aan het einde van deel V) in tertsparallellen zelfs bijna samenvallen. Ook BWV 66 blikt diverse keren terug naar Christus' lijden, sterven en begraven zijn. De muziek sluit daar in alle gevallen nauwgezet op aan. Met name het gebruik van de zesvoudige visuele

kruisvorm in de instrumentale inleiding van de eerste *Aria* is daarvan een indrukwekkend voorbeeld, precies daar waar tekst en muziek een uitbundige vreugde verklanken.

Het groot aantal Bijbelteksten waarop de tekst van de drie vroegste Paascantates is gebaseerd, bewijst hoezeer Luther in BWV 4, Franck in BWV 31 en de anonieme tekstschrijver van BWV 66 zich in hun libretti grondden op het Woord van God. Typerend daarbij zijn de dwarsverbindingen tussen OT en NT, met name in de genoemde metaforen van Christus, die de eenheid van profetie en vervulling van de Godsopenbaring daarin bewijzen. Christus' opstanding was in het lutheranisme het hoogtepunt van het kerkelijk leven. Deze notie is door Bach gevolgd in zijn verklanken van de libretti van de drie vroegste Paascantates.

### 5.3. Conclusies

In dit onderzoek is gekozen voor Paascantates omdat deze binnen Bachs vocale oeuvre in het bijzonder de kern van het Evangelie tot thema hebben: Christus' verrijzenis uit de dood. Van de zeven Paascantates die Bach heeft gecomponeerd,<sup>780</sup> zijn in dit proefschrift de drie vroegst ontstane onderzocht. Deze keuze zorgde voor een duidelijk afgebakend en overzichtelijk onderdeel uit Bachs oeuvre dat zich, mede met het oog op de grote hoeveelheid bestaande literatuur over Bach, voortreffelijk bleek te lenen voor een interdisciplinaire benadering binnen de praktische kaders van een promotietraject.

Op grond van de analyse van elke cantate zijn aan de hand van de in 1.5. geformuleerde probleemstelling en onderzoeksvragen concluderende opmerkingen gemaakt waarin de onderzoeksvragen per cantate werden beantwoord. Voor concrete voorbeelden zij verwezen naar de paragrafen 2.4., 3.4. en 4.4.

In relatie tot de eerste onderzoeksvraag kan een aantal hoofdthema's worden onderscheiden. In BWV 4 betreft dat in de eerste plaats het regelmatig terugzien vanuit de opstanding naar het graf, het opkomen van het Opstandingsevangelie vanuit de doodsbanden. Ook het kruis van Christus, als kernpunt van de lutherse theologie, wordt in

---

<sup>780</sup> Namelijk voor de Eerste Paasdag BWV 4 en BWV 31, voor de Tweede Paasdag BWV 66 en BWV 6 en voor de Derde Paasdag BWV 134, BWV 145 en BWV 158.

de muziek vaak onderstreept, getuige de letterlijke kruisvorm die in alle besproken cantates meermalen voorkomt. De gedachte dat Christus hemel en aarde verbindt door geboorte en opstanding vindt eveneens in elke cantate muzikale ondersteuning. Het “Halleluja” als uiting van Gods lof wordt in BWV 4 en BWV 66 vreugdevol verklankt. De relatie tussen heilsfeit en heilsvrucht krijgt in elke besproken cantate muzikale aandacht, in BWV 31 nauw verbonden aan troost. Het gegeven dat de gelovigen met en vanuit hun opgestane Christus moeten leven (de lijn rechtvaardiging – heiliging), wordt in BWV 31 en BWV 66 duidelijk verklankt. In BWV 66 ontvangt de Drie-eenheid nadrukkelijk muzikale aandacht. Verinnerlijking en persoonlijke geloofsbeleving, met hun hoogten (*Hoffnung*) en diepten (*Furcht*), worden door Bach onderstreept in BWV 66. Het primaat van Gods Woord, dat in alles gezaghebbend is, wordt regelmatig muzikaal benadrukt, vooral in BWV 31.

Als antwoord op de tweede onderzoeksvraag – het gebruik van retorische figuren en muzikale vormen – kon worden aangetoond dat deze door Bach niet alleen vaak maar tevens consistent werden gebruikt. Mede daardoor verkreeg de Bijbelse boodschap in het kader van bovengenoemde theologische thema’s het primaat dat haar toekwam en kon het Opstandingsevangelie zo dicht bij de hoorders worden gebracht.

Uit bovenstaande moge het antwoord op de derde onderzoeksvraag – de veronderstelde twee-eenheid tussen tekst en muziek – duidelijk zijn. In de paragrafen 2.4., 3.4. en 4.4. is ten bewijze daarvan een reeks voorbeelden genoemd. In het zoeken van eenheid tussen tekst en muziek lijkt Bach dusdanig ver te zijn gegaan, dat zelfs vragen met achterliggende motivaties en antwoorden daarop muzikaal met elkaar in verband werden gebracht (BWV 31). Daarnaast werden verschillende aspecten van concepten uit het libretto door Bach uitgewerkt. Het gebruikmaken van getallen kon in diverse gevallen als muzikale duiding van een theologisch gegeven worden verondersteld. Dit manifesteert zich in alle drie de cantates.

In het licht van bovenstaande en gerelateerd aan de probleemstelling – waarin gevraagd wordt naar de relatie tussen theologische achtergrond en verklanking – kan worden gesteld dat bij Bach als muzikale dienaar van het Evangelie libretto en verklanking daarvan een ware twee-eenheid vormen.



#### 5.4. Besluit

Het behoeft geen betoog dat het niet eenvoudig is Bachs muziek te begrijpen. De Duitse musicoloog Hans Klotz stelde: “Bach war der Genius, der die Traditionen von Jahrhunderten zusammenfassen konnte, und dies ist nicht nur poetisch-apotheotisch zu verstehen, sondern real und konkret. [...] Sehr leicht macht Bach es auch uns nicht, ihn zu verstehen.”<sup>781</sup> De Nederlandse theoloog en hoogleraar Casper Honders merkte op: “En op onze tocht zouden we voldoende hebben aan het parool ‘sola musica’: Bach verstaan en genieten doen we ‘door muziek alleen’.”<sup>782</sup> Hieraan kan worden toegevoegd: men verstaat en geniet de kunst van Bach pas werkelijk door muziek en theologie heen en dat met gebruikmaking van het muzikaal-retorisch instrumentarium. Het bestuderen van Bachs (geestelijke) muziek vanuit dat vertrekpunt en in dat kader, waartoe voortdurend dient te worden opgeroepen, behoort tot één van de belangrijkste elementen van het huidige Bachonderzoek. Albert Clement riep in het kader van zijn studie naar Bachs Clavierübung III op: “Es hilft uns weiter, nach den geistlichen Hintergründen sowie nach den inneren Zusammenhängen der Sammlung zu fragen. Darin liegt eine Aufgabe der theologischen Bachforschung.”<sup>783</sup>

Marcel Zwitser ging in op de vraag wat Bachs muziek zo bijzonder maakt: zelfverzekerdheid, bezonkenheid, openheid en weidsheid, verbluffende balans tussen muzikale parameters, voorvloeiend uit een kerkelijk en theologisch levensideaal en naglans van vroomheid.<sup>784</sup> Daaraan kunnen worden toegevoegd: het nodig hebben van de opgestane Zaligmaker en het beogen van Gods eer. De Heiland leeft niet alleen ten behoeve van de zaligheid van Zijn volgelingen, maar evenzo in relatie tot Zijn Vader, Wiens eer Hij telkens op het oog heeft. Bach heeft in zijn muziek de reformatie, zoals ingezet door Luther, muzikaal samengevat met de vraag om hulp aan een genadige God – *Jesu Juva* – en het beogen van Gods eer – *Soli Deo Gloria*. Vanuit die noties moet naar zijn muziek worden geluisterd en komt zij tot volle ontplooiing.

---

<sup>781</sup> Klotz 1985, 103.

<sup>782</sup> Honders 1985, 10.

<sup>783</sup> Clement 1998, 454.

<sup>784</sup> Zwitser 2012, 237.



Afbeelding 9. Avondmaalsstel voor het Avondmaal van de zieken, tentoongesteld in de Petzoldt Sakristei in de Thomaskirche te Leipzig. Bach heeft zes dagen vóór zijn dood, op woensdag 22 juli 1750, aan dit sacrament deelgenomen, met gebruikmaking van bovenstaand servies. Foto: Gert Jan Baan.

## SUMMARY

This research aims to prove that Bach's work as a composer was closely related to what he believed theologically, by studying the relationship between text and music in his three earliest Easter cantatas. By analysing his music, it is demonstrated that Bach adhered to fundamental Biblical truths and propagated them (from theology to music: the theological-exegetical line), within the framework of Lutheranism. At the same time, Bach's music may be seen as a means of shedding light on the above-mentioned theological concepts (from music to theology: the personal-pastoral line).

The present study is limited to Bach's cantatas *Christ lag in Todes Banden* (*Christ lay in death's bonds*) BWV 4, *Der Himmel lacht! die Erde jubiliert* (*The heavens laugh! The earth shouts with joy*) BWV 31 and *Erfreut euch, ihr Herzen* (*Rejoice, you hearts*) BWV 66, and thus focusses on Lutheran theological views regarding the gospel of Christ's resurrection. All three cantatas regularly refer back to Christ's suffering, death and burial. It is due to these events that His resurrection may be glorified. Secondly, it is shown that Bach understood and propagated the connection between the *fact* and the *fruit* of salvation, a biblical theological core issue within Lutheranism, which constantly recurs in the libretto of the mentioned cantatas. Thirdly, the multitude of Scriptural data may be mentioned on which the text of each of these Easter cantatas is based and/or to which it is connected. It were Bach's theological background, his interest in the Word of God, and his corresponding daily life which stimulated him to find such libretti for his cantatas.

The text of BWV 4 as discussed in Chapter 2 originates from Luther. This cantata is special in being perhaps the earliest preserved Bach cantata and because all seven stanzas of this *chorale cantata* were adopted and each uniquely composed to express its contents (*per omnes versus*). The text shows that Luther regarded Christ's resurrection, being the culmination of the ecclesiastical year, as inextricably linked to His suffering, death and burial. By regularly describing the "Todesbanden" ("death's bonds"), the resurrection power of the Risen One gets more emphasize. The musical structure of the cantata (the so-called *axial symmetry*) indicates the majesty of the victory of life over death. Various figures refer to the frightening "Todesbanden" ("death's bonds") – of which the *cross*

*figures* in the third verse and the figure of *circulatio* are most striking – and to the horror of sin, and on the other hand to the joy of victory.

At least 65 Biblical texts form the Scriptural basis of this libretto. The unity and mutually complementing character of OT and NT (respectively promise and fulfillment) are striking. Luther describes the Person and work of Christ by seven images. All images get musical emphasis. The seven- and eight-syllable metre contribute to focus on Christ, His death's bonds, and His resurrection. The linguistic *cross shape* in the first verse adds to this means of musical hermeneutics, which also appears in the second verse. In both cases, the musical expression filled with contrasts is closely related to the text.

In verses 6 and 7 a connection is made between Christ's resurrection and the sacrament of the Lord's Supper: the Risen One is the spiritual food and drink of the believers by Whom they live. Thus, this literal meal is a sacramental meal, which, as a joyful meal of faith and a meal in honor of the history of salvation, one day ends in an eternal heavenly "Hallelujah". Bach expresses this in the cantata by differentiating collectivity and individuality in his music.

Chapter 3 discusses BWV 31, with its libretto written by the Lutheran lyricist Salomon Franck. Facts of salvation and its blessing in enjoying the fruits of salvation, in accordance with Luther's theological approach, are echoed in Franck's cantata text. In the libretto much attention is paid to the resurrected Christ; the jubilant, massive-instrumental opening movement (full of fanfare and *circulatio* motives) introduces this. From there the line is drawn to the threefold 'resurrection' of the believer: justification, sanctification, and glorification, by which personal experience of faith is emphasized.

At the same time, the text regularly refers back to the horror of suffering, death and grave that preceded Christ's resurrection, which is underlined by musical-rhetorical figures. The (musical) symmetrical arrangement of the parts of the cantata, falling into the category of *Neumeister cantatas*, is particularly suitable for a visual proclamation of the Biblical message in worship.

BWV 31 contains at least 76 (in)direct references to Bible texts. The cantata text refers several times (including in *Coro* and the first *Aria*) to the two natures of Christ, musically underpinned by respectively seventh chords, and musical-rhetorical figures. These facts cannot be separated from the regular reflection on Christ's humiliation from

Christ's exaltation, which is addressed by three questions raised (regarding the dilemma of suffering and glory) in the mentioned *Aria*. The missing answers to these questions are in all cases "No": humiliation precedes exaltation, never ends it, and glorifies it even more. All three questions are musically emphasized and mutually distinguished.

The character of the cantata text becomes even more personal from the second *Recitative* onwards, especially in its last three movements (from the third *Recitativo* onwards), where the (longing for) death and the heavenly glory of the believer, sometimes almost mystical in nature, is expressed. The libretto of the closing chorale depicts the four elements of perfection of heavenly joy, dependence on Christ, willingness to follow Him, and reliability of this Leader.

Chapter 4 of this study is devoted to BWV 66. It is conceivable that Bach had a say in the preparation of the cantata text. The libretto is Christological in nature. The music of especially the opening *Chor* closely connects to this. The second and third movements of the cantata continue to proclaim the deeds of God. The purposes of Jesus' resurrection, namely: to give peace, to call to live with Him, and to show His mercy, are worthy of thanksgiving. The accompanying music is exalted, using many musical-rhetorical figures, especially in the first *Aria*. The threefold fruit of salvation (justification, sanctification and glorification), from the salvation *fact* of the resurrection, also stands out in the libretto of this cantata. The many festive musical-rhetorical figures give voice to these blessings from the Risen One.

In addition to the Scriptural content (at least 52 Biblical texts form the basis of the cantata text), the emphasis on personal experience of faith is striking, especially in the two-fold dialogue between *Hoffnung* (*Hope*) and *Furcht* (*Fear*), as being personifications of one and the same believer. The libretto is closely related to the Gospel reading of Easter Monday from Luke 24: there, the two people travelling to Emmaus also alternated hope and fear. The same applies to the Epistle reading from Acts 10: Peter's preaching to Cornelius about Christ's mercy, death on the cross, and resurrection, and the necessity to speak about them are (in)directly mentioned in the libretto.

The text in which the mentioned dialogue emerges, is internalised, because of the great difference between *Hoffnung* (*Hope*) and *Furcht* (*Fear*). Ultimately, the dialogue is drowned out by *Hoffnung* (*Hope*), and the disbelief of *Furcht* (*Fear*) disappears: both agree

in embracing and practicing the fruits of salvation. In the music, polyphony and imitation of voices give way to unity and homophony.

Studying Bach's music can only be fruitful if it is done from the theological-Biblical framework of Lutheranism which the composer adhered to. This has been done in the present study, which aims to contribute to a better understanding of Bach's music.

## BIBLIOGRAFIE

### Afkortingen en primaire bronnen

- AC DHB                      Calov[ius], Abraham, *Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. MARTINI LUTHERI Deutscher Dolmetschung/ und Erklärung/ vermöge des Heil. Geistes/ im Grund=Text/ Richtiger Anleitung der Cohaerentz, Und der gantzen Handlung eines jeglichen Texts/ Auch Vergleichung der gleichlautenden Sprüche/ enthaltenen eigenen Sinn und Meinung/ Nechst ordentlicher Eintheilung eines jeden Buches und Capitels/ und Erwegung der nachdrücklichen Wort/ und Redens=Art in der Heil. Sprache/ sonderlich aber Der Evangelischen allein seligmachenden Warheit/ gründ= und deutlich erörtert/ und mit Anführung Herrn LUTHERI deutschen/ und verdeutschten Schrifften/ also abgefasset, daß der eigentliche Buchstäbliche Verstand/ und gutes Theils auch der heilsame Gebrauch der Heil. Schrift fürgestellet ist/ Mit grossem Fleiß/ und Kosten ausgearbeitet/ und verfasset/ von D. ABRAHAM CALOVIO... Wittenberg: Christian Schrödter (1681).*
- AP EAA                      Pfeiffer August, *Evangelische Aug=Apfel/ Oder Schrifftmässige Erklärung aller Articul Der Augspurgischen CONFESSION, Als des Evangelischen Glaubens=Bekäntnüsses/ Darinnen So wohl die Evangelische Warheit/ als der Papisten und anderer Falschgläubigen Irrthümer und Mißbräuche durch eigene hierüber zu S. Thomas in Leipzig gehaltene SERMONES Gründlich und deutlich vorgestellet werden Von D. AUGUSTO Pfeiffern... Leipzig: Johann Herbordt Kloß (1685).*
- AP ECS                      Pfeiffer, August, *Evangelische Christen=Schule/ Darinnen das gantze SYSTEMA THEOLOGIAE, Oder die Articul der Christlichen Religion in ihrer richtigen Ordnung/ aus denen Evangelischen*

*Sonn= und Fest=Tags=Texten deutlich gewiesen/ So Daß nicht allein Lehr=begierige Christen ihren Glauben daraus erbauen/ und falschen Lehrern nach Nothdurfft begegnen; Sondern auch angehende Prediger den Usus Didascalico-Elenticum aus denen Evangelischen Texten den Ihrigen nütlich beybringen können...*  
Leipzig: G.H. Fromann Wittbe (1710).

- BC Hans-Joachim & Wolff, Christoph, *Bach Compendium. Analytisch bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC) I-IV*. Leipzig / Dresden: Edition Peters (1985-).
- BH Emans, Reinmar & Hiemke, Sven (ed.), *Das Bach-Handbuch I-VII*. Laaber: Laaber-Verlag (2012-).
- EB 1968 Bach, Johann Sebastian, *Edition Breitkopf 7004. Kantate Nr. 4: Christ lag in Todes Banden BWV 4*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1968).
- EB 2000 Bach, Johann Sebastian, *Edition Breitkopf 7031. Kantate Nr. 31: Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret BWV 31*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (2000).
- EB 2019 Bach, Johann Sebastian, *Edition Breitkopf 7066. Kantate Nr. 66: Erfreut euch, ihr Herzen BWV 66*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (2019).
- EN TdH Neumeister, Erdmann, *Tisch des Herrn, in LII. Predigten über 1. Cor. XI. 23---32. Da zugleich in dem Eingange unterschiedliche Lieder erklärt worden, und statt der Vorrede D. Balthas. Bebelii Bericht von der Meße voran gesetzt ist*. Hamburg: Johann Christoph Kißner (1722).
- HM EP Müller, Heinrich, *Evangelisches PRAESERVATIV wider den Schaden Josephs/ in allen dreyen Ständen/ Herausgezogen Auß den Sonn= und Fest=Tags Evangelien/ und in öffentlicher Versammlungen zu S. Marien vorgestellt von Heinrich Müller...*  
Frankfurt: Joachim Wilde (1681).



- KD COT Keil, Carl Friedrich and Delitzsch, Franz, *Commentary on the Old Testament* I-X. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company (1988-).
- LH CLT Hütter, Leonhard, *COMPENDIUM LOCORUM THEOLOGICORUM, EX SCRIPTURIS SACRIS ET LIBRO CONCORDIAE Antehac collectum OPERA ET STUDIO LEONHARDI HUTTERI... Ist aber jetzo/ allegemeiner Christenheit/ und sonderlich der lieben Schul=Jugend/ zum besten/ die Deutsche Version/ wie sie der Herr Autor Seel. Selbst übersetzt hat/ auff jedem Blat hiebey gefüget.* Hildesheim: Just Hageman (1661).
- NBA Bach, Johann Sebastian, *Neue Bach-Ausgabe.* Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (1954-).
- NBA 1985 Bach, Johann Sebastian, *Christ lag in Todes Banden. Kantate zum 1. Ostertag BWV 4.* Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (1985).
- NBA 1998 Bach, Johann Sebastian, *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert. Kantate zum 1. Ostertag BWV 31.* Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (1998).
- NG Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* I-XX. London: Macmillan Publishers Limited (1991).
- SBA 2000 Bach, Johann Sebastian, *Stuttgarter Bach-Ausgaben Urtext. Erfreut euch, ihr Herzen BWV 66.* Leinfelden - Echterdingen: Carus-Verlag (2000).
- SBA 2005 Bach, Johann Sebastian, *Stuttgarter Bach-Ausgaben Urtext. Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert BWV 31.* Leinfelden - Echterdingen: Carus-Verlag (2005).
- SF EAO Franck, Salomon, *Evangelisches Andachts=Opffer/ Dem Durchlauchtigstem Fürsten und Hernn/ HERRN Wilhelm Ernsten...* Weimar (1715).

- SU ETS Susenbroto, Ioanne, *EPITOME TROPORUM AC SCHEMATUM ET Grammaticorum & Rhetorum, ad Authores tum prophanos tum sacros intelligendos non minus utilis quam necessaria*. Lugdunum: Apud Ioannem Frellonium (1561).
- WH NTC Henkdrisen, William, *New Testament Commentary I-XIII*. Grand Rapids, MI: Baker Book House (1985-).
- ZU SHC Ursinus, Zacharias, *Het Schatboek der verklaringen over de Heidelbergse Catechismus I-II*. Dordrecht: Uitgeverij J.P. van den Tol (1980).

#### Seriewerk

- ML WA Luther, Martin, *Werke* [Weimarer Ausgabe, *WA*], Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger/Stuttgart: Metzler (1883-2009).
- ML AE Luther, Martin, *Luther's Works* [American Edition] I-LXXVII. Saint Louis, MO: Concordia Publishing House (1957-).

#### Secundaire literatuur

- Akerboom 2001 Akerboom, T.H.M. (ed.), *Bach en de theologie. Een verkenning van geloof en gevoel*. Nijmegen: Valkhof Pers (2001).
- Aland 1996 Aland, Kurt, *Hilfsbuch zum Lutherstudium*. Bielefeld: Luther-Verlag (1996).
- Bartel 2010 Bartel, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag (2010).
- Berkhof 1990 Berkhof, Louis, *Principles of Biblical Interpretation*. Grand Rapids, MI: Baker Book House (1990).

- Besch 1949 Besch, Hans, *Johann Sebastian Bach. Frommigkeit und Glaube. Band I: Deutung und Wirklichkeit. Das Bild Bachs im Wandel der Deutschen Kirchen- und geistesgeschichte*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (1949).
- Blankenburg 1983 Blankenburg, Walter, 'Die Bachforschung seit etwa 1965' (III). In: *Acta Musicologica* 55 (1983), 1-58.
- Blankenburg 1985 Blankenburg, Walter, 'Theologische Bachforschung heute'. In: Steiger, Renate (ed.), *Theologische Bachforschung heute. Dokumentation und Bibliographie der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung 1976-1996*. Glienicke / Berlin: Galda und Wilch (1998), 173-189.
- Blankenburg 1996 Blankenburg, Walter, *Einführung in Bachs h-moll-Messe*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (2005).
- Bruggen 1994 Bruggen, Jacob van, *Christus op aarde. Zijn levensbeschrijving door leerlingen en tijdgenoten* (Serie: Commentaar op het Nieuwe Testament. Derde serie). Kampen: Uitgeverij Kok (1994).
- Chafe 2000 Chafe, Eric, *Analyzing Bach Cantatas*. New York / Oxford: Oxford University press (2000).
- Clement 1989 Clement, Albert, "*O Jesu, du edle Gabe*". *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach*. Diss. Utrecht (1989).
- Clement 1991 Clement, Albert, "'Als dann ich ganz freudig sterbe...'" Zu J.S. Bachs Deutung des 24/16 Taktes'. In: Steiger, Renate (ed.), *Theologische Bachforschung heute. Dokumentation und Bibliographie der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung 1976-1996*. Glienicke / Berlin: Galda und Wilch (1998), 330-343.
- Clement 1995 Clement, Albert, ed., *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs / The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation in the Works of Johann Sebastian Bach*. Proceedings of the International Colloquium, Amsterdam,

- 14-17 September 1993. Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences [Verhandelingen, Afd. Letterkunde, Nieuwe reeks, deel 164] (Amsterdam / Oxford / New York / Tokyo 1995).
- Clement 1998 Clement, Albert, 'Zu den Quellen von J.S. Bachs ›Dritter Theil der Clavier Übung‹'. In: Steiger, Renate (ed.), *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Heidelberg: Manutius Verlag (1998), 449-454.
- Clement 1999 Clement, Albert, *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach. Musik – Text – Theologie*. Middelburg: AlmaRes (1999).
- Clement 2005 Clement, Albert, *Over Bach, boeken en barbaren. Muziek in het wereldbeeld van de Duitse barok*. Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (2005).
- Clement 2007 Clement, Albert, 'Johann Sebastian Bach and the Praise of God: Some Thoughts on the *Canon Triplex* (BWV 1076)'. In: Zager, Daniel (ed.), *Music and Theology: Essays in Honor of Robin A. Leaver*. Lanham: Scarecrow Press (2007), 147-168.
- Clement 2014 Clement, Albert (ed.), *Studies in Baroque. Festschrift Ton Koopman*. Bonn: Musikverlag Dr. J. Butz (2014).
- Dammann 1967 Dammann, Rolf, *Der Musikbegriff im Deutschen Barock*. Köln: Arno Volk Verlag (1967).
- Dürr 1963 Dürr, Alfred, *Johann Sebastian Bach. Festmusiken für die Fürstenhäuser von Weimar, Weißenfels und Köthen* (Kritischer Bericht NBA I/35). Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (1963).
- Dürr 1977 Dürr, Alfred, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1977).
- Dürr 1988 Dürr, Alfred, *Im Mittelpunkt Bach*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (1988).
- Dürr 2005 Dürr, Alfred, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (2005).

- Erhardt 2007 Erhardt, Tassilo, *Händels Messiah. Text – Musik – Theologie*. Bad Reichenhall: Comes Verlag (2007).
- Gardiner 2014 Gardiner, John Eliot, *Music in the Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach*. London: Penguin Books (2014).
- Geck 1991 Geck, Martin, *Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245*. München: Wilhelm Fink Verlag (1991).
- Geck 2003 Geck, Martin, *Bach*. London: Hans Publishing Limited (2003).
- Gesenius 1990 Gesenius, William, *Gesenius' Hebrew and Chaldee Lexicon*. Grand Rapids, MI: Baker Book House (1990).
- Gojowy 1978 Gojowy, Detlev, 'Kirchenlieder im Umkreis von J.S. Bach'. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 22 (1978), 79-123.
- Grasmück 1990 Grasmück, Heinz, "'Christ lag in Todesbanden". Bibliodrama und Osterkantate – Lutherlied und Osterspiel'. In: *Musik und Kirche* 60 (1990), 117-129.
- Häfner 1987 Häfner, Klaus, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*. Laaber: Laaber-Verlag (1987).
- Hase-Koehler 1928 Hase-Koehler, Else von (ed.), *Max Reger – Briefe eines Deutschen Meisters. Ein Lebensbild*. Leipzig: Von Hase & Koehler Verlag (1928).
- Heber 2017 Heber, Noelle, *Treasures in Heaven and on Earth: Poverty and Abundance in the Life and Sacred Cantatas of Johann Sebastian Bach*. Diss. Utrecht (2017).
- Hendriksen 1990 Hendriksen, William, *More than Conquerors*. Grand Rapids, MI: Baker Book House (1990).
- Hofmann 1993 Hofmann, Klaus, 'Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender'. In: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), 9-29.
- Honders 1985 Honders, Casper, *Over Bachs schouder. Een bundel opstellen*. Groningen: Niemeijer (1985).
- Jenny 1983 Jenny, Markus, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*. Zürich: Theologischer Verlag (1983).

- Jenny 1985 Jenny, Markus, *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge*. Köln: Böhlau Verlag (1985).
- Jones 2013 Jones, Richard D.P., *The Creative Development of Johann Sebastian Bach. Volume II: 1711-1750. Music to Delight the Spirit*. Oxford: Oxford University Press (2013).
- Kappner 1952 Kappner, Gerhard, *Sakrament und Musik zur Liturgischen und Musikalischen Gestaltung des Spendeaktes*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag (1952).
- Kingston 1970 Kingston Siggins, Ian D., *Martin Luther's Doctrine of Christ*. New Haven: Yale University Press (1970).
- Kittel 1977 Kittel, Gerhard (ed.), *Theological Dictionary of the New Testament I-XI*. Grand Rapids, MI: Wm. B. Eerdmans Publishing Company (1977).
- Klek 2015 Klek, Konrad, *Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt I-III*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt (2015-).
- Klotz 1985 Klotz, Hans, *Studien zu Bachs Registrierkunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1985).
- Koch 1866 Koch, Eduard Emil, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche I-VIII*. Stuttgart: Druck und Verlag der Chr. Belser'schen Verlagshandlung (1866).
- Kooiman 1943 Kooiman, Willem Jan, *Luther's Kerklied in de Nederlanden*. Amsterdam: NV Drukkerij "t Koggeschip" (1943).
- Kulp 1958 Kulp, Johannes, *Die Lieder unserer Kirche. Eine Handreichung zum Evangelischen Kirchengesangbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1958).
- Küster 1999 Küster, Konrad (ed.), *Bach-Handbuch*. Kassel: Bärenreiter-Verlag (1999).
- Leahy 2002 Leahy, Anne, *Text-Music Relationships in the 'Leipzig' Chorales of Johann Sebastian Bach*. Diss. Utrecht (2002).

- Leaver 1983 Leaver, Robin A., *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie* [Beiträge zur theologischen Bachforschung 1], Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1983).
- Leaver 1998 Leaver, Robin A., 'Liturgical Chant Forms in Bach's Compositions for Lutheran Worship: A Preliminary Survey'. In: Steiger, Renate (ed.), *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Heidelberg: Manutius Verlag (1998), 417-428.
- Lienhard 1982 Lienhard, Marc, *Luther: Witness to Jesus Christ. Stages and Themes of the Reformer's Christology*. Minneapolis: Augsburg Publishing House (1982).
- Loewe 2014 Loewe, Andreas, *Johann Sebastian Bach's St John Passion (BWV 245): A Theological Commentary*. Leiden: Koninklijke Brill NV (2014).
- MacCulloch 2005 MacCulloch, Diarmaid, *Reformatie. Het Europese huis gedeeld 1490-1700*. Utrecht / Antwerpen: Spectrum / Standaard Uitgeverij (2005).
- Marti 1981 Marti, Andreas, "... die Lehre des Lebens zu hören" *Eine Analyse der drei Kantaten zum 17. Sonntag nach Trinitatis von Johann Sebastian Bach unter musikalisch-rhetorischen und theologischen Gesichtspunkten*. Bern: Peter Lang (1981).
- Meier 2018 Meier, Siegfried, *Bach – der heimliche Theologe. Kantatengottesdienste und Studien zu Johann Sebastian Bachs Weihnachts-, Oster- und Michaeliskantaten*. Mauritius: Fromm Verlag (2018).
- Meyer 1975 Meyer, Heinz, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*. München: Wilhelm Fink Verlag (1975).
- Meyer 1977 Meyer, Ulrich, 'Johann Sebastian Bachs theologische Äußerungen'. In: *Musik und Kirche* 47 (1977), 112-118.
- Meyer 1979 Meyer, Ulrich, *J.S. Bachs Musik als theonome Kunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1979).

- Meyer 1997 Meyer, Ulrich, *Biblical Quotation and Allusion in the Cantata Libretti of Johann Sebastian Bach* [Studies in Liturgical Musicology V]. Lanham / London: Scarecrow Press (1997).
- Pelikan 1986 Pelikan, Jaroslav, *Bach among the Theologians*. Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers (1986).
- Petzoldt 1988 Petzoldt, Martin & Petri, Joachim, *Johann Sebastian Bach. Ehre sei dir Gott gesungen: Bilder und Texte zu Bachs Leben als Christ und seinem Wirken für die Kirche*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt GmbH (1988).
- Petzoldt 1998 Petzoldt, Martin, 'Gottes Wohnung beim Menschen. Bachs Kirchweihkantate »Höchsterwünschtes Freudenfest« BWV 194'. In: Steiger, Renate (ed.), *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Heidelberg: Manutius Verlag (1998), 135-151.
- Petzoldt 2004 Petzoldt, Martin, *Bach-Kommentar: Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der Geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs I-IV*. Stuttgart: Internationale Bachakademie (2004-).
- Pirro 2014 Pirro, André, *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield (2014).
- Randwijck 2008 Randwijck, Rutger J.C. graaf van, *Music in Context. Four Case Studies*. Diss. Utrecht (2008).
- Schmend 1966 Schmend, Friedrich, *Johann Sebastian Bach: Kirchen-Kantaten*. Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag (1966).
- Schmieder 1990 Schmieder, Wolfgang, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990).
- Schönstedt 1968 Schönstedt, Arno (ed.), *Johann Sebastian Bach (1685-1750). Kantate Nr. 4 am Osterfest "Christ lag in Todes Banden" für Sopran-, Alt-, Tenor-, Bass-Solo, Chor und Orchester*. Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel (1968).



- Schulze 1998 Schulze, Hans-Joachim, 'Bachs Kantatentexte: Fragen nach theologischem Gehalt, sprachlicher Qualität und musicalischer Brauchbarkeit'. In: Steiger, Renate (ed.), *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Heidelberg: Manutius Verlag (1998), 417-428.
- Schulze 2007 Schulze, Hans-Joachim, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt (2007).
- Schweitzer 2005 Schweitzer, Albert, *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel (2005 [1908]).
- Spitta 1873/1880 Spitta, Philipp, *Joh. Seb. Bach I-II*, Leipzig: Breitkopf & Härtel (1873/1880).
- Spitta 1905 Spitta, Friedrich, "Ein Feste Burg Ist Unser Gott.": *Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das evangelische Kirchenlied*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (1905).
- Stapel 1950 Stapel, Wilhelm, *Luthers Lieder und Gedichte*. Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk GmbH (1950).
- Steiger 1998-1 Steiger, Renate (ed.), *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Heidelberg: Manutius Verlag (1998).
- Steiger 1998-2 Steiger, Renate (ed.), *Theologische Bachforschung heute. Dokumentation und Bibliographie der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung 1976-1996*. Glienicke / Berlin: Galda und Wilch (1998).
- Steiger 2002 Steiger, Renate, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit [Doctrina et Pietas II/2]*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog (2002).
- Steiger&Steiger 1992 Steiger, Lothar und Renate, *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1992).
- Steiger&Steiger 1995 Steiger, Lothar und Renate, 'Überblick über Phänomenalität und Hinsichten des Redens vom Blut Jesu im Werk Bachs und deren

- theologische Mitte. Kantate BWV 5 “Wo soll ich fliehen hin”. In: Clement, Albert, ed., *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs / The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation in the Works of Johann Sebastian Bach*. Proceedings of the International Colloquium, Amsterdam, 14-17 September 1993. Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences [Verhandelingen, Afd. Letterkunde, Nieuwe reeks, deel 164] (Amsterdam / Oxford / New York / Tokyo 1995), 103-137.
- Suzuki 2015 Suzuki, Masaaki, *Woorden van God in een muzikale structuur*. Aanvaardingsrede bij een eredoctoraat aan de Theologische Universiteit Kampen (2015).
- Terry 1999 Terry, Milton Spenser, *Biblical Hermeneutics*. Eugene, OR: Terry Wipf & Stock Publishers (1999).
- Thayer 1981 Thayer, Joseph Henry, *The New Thayer's Greek-English Lexicon of the New Testament*. Peabody, MA: Hendrickson Publishers (1981).
- Theill 1983 Theill, Gustav Adolf, *Beiträge zur Symbolsprache JOHANN SEBASTIAN BACHS I-III*. Bonn: Max Brockhaus Musikverlag (1983-).
- Veit 1986 Veit, Patrice, *Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers. Eine thematische und semantische Untersuchung*. Stuttgart: Steiner (1986).
- Wallmann 2010 Wallmann, Johannes, *Pietismus und Orthodoxie*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) (2010).
- Walter 1998 Walter, Meinrad, ‘»Quellen J.S. Bachs« und »Bach im Gottesdienst« – anhand einer Auslegung der Bachkantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« (BWV 12)’. In: Steiger, Renate (ed.), *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Heidelberg: Manutius Verlag (1998), 343-368.
- Walther 1732 Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches LEXICON Oder Musicalische Bibliothec*. (1732). [facsimile-editie Kassel: Bärenreiter-Verlag 2001].

- Werckmeister 1691 Werckmeister, Andreas, *Der Edlen Music-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch, So wohl Aus der Heiligen Schrift Als auch Aus etlich alten und neu-bewährten reinen Kirchen-Lehrern, und dann aus den Music-Gründen selbst eröffnet und vorgestellt*. Quedlinburg: Verlegts Theodorus Philippus Calvisius (1691).
- Werthemann 1960 Werthemann, Helene, *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) (1960).
- Werthemann 1985 Werthemann, Helene, '»Gottlob, wir wissen den rechten Weg zur Seligkeit«. Bach und die konfessionellen Auseinandersetzungen seiner Zeit.' In: Böhme, Wolfgang (ed.), *Johann Sebastian Bach. Prediger in Tönen (Herrenalber Texte 64)*. Bad Herrenalb: Selbstverlag Dr. Wolfgang Böhme (1985), 9-24.
- Whittaker 1959 Whittaker, William Gillies, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach: Sacred and Secular I-II*. London: Oxford University Press (1959).
- Williams 2008 Williams, Peter, *The Organ Music of J.S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press (2008).
- Wolff 1985 Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach. Orgelchoräle der Neumeister Sammlung*. New Haven/Kassel: Yale University Press / Bärenreiter (1985).
- Wolff 1995 Wolff, Christoph (ed.), *De wereld van de Bach-Cantates I-III*. Abcoude: Uitgeverij Uniepers (1995-).
- Wolff 2000 Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach. Zijn leven, zijn muziek, zijn genie*. Utrecht: J. Bijleveld (2000).
- Zander 1968 Zander, Ferdinand, 'Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bahs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung'. In: *Bach-Jahrbuch 54* (1968), 9-64.
- Zimmermann 2015 Zimmermann, Heinz Werner, *Über Musik und Musiker. Streifzüge durch die Musikgeschichte*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (2015).

Zwitser 2012

Zwitser, Marcel Samuël, *Göttliche Liebes=Flamme. De lutherse leer van de Heilige Geest en haar invloed op Johann Sebastian Bach*. Diss. Utrecht (2012).

## APPENDIX A

### Diverse spellingen van *Christ lag in Todes Banden* BWV 4

1. Voor de spelling volgens *Markus Jenny* (Jenny 1983, 58ff.) zie onder 2.1.

2. Spelling volgens *Das Bach-Handbuch* (BH/II, 352f.):

2. Versus 1

Christ lag in Todesbanden  
Für unsre Sünd gegeben,  
Er ist wieder erstanden  
Und hat uns bracht das Leben;  
Des wir sollen fröhlich sein,  
Gott loben und dankbar sein  
Und singen halleluja,  
Halleluja.

3. Versus 2

Den Tod niemand zwingen kunnt  
Bei allen Menschenkindern;  
Das macht alles unsre Sünd,  
Kein Unschuld war zu finden.  
Davon kam der Tod so bald  
Und nahm über uns Gewalt,  
Hielt uns in seinem Reich gefangen.  
Halleluja.

4. Versus 3

Jesus Christus, Gottes Sohn,  
An unser Statt ist kommen  
Und hat die Sünde weggetan,  
Damit dem Tod genommen  
All sein Recht und sein Gewalt;  
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,  
Den Stachel hat er verloren.  
Halleluja.

5. Versus 4

Es war ein wunderlicher Krieg,  
Da Tod und Leben rungen,  
Das Leben behielt den Sieg,  
Es hat den Tod verschlungen.  
Die Schrift hat verkündigt das,  
Wie ein Tod den andern fraß,  
Ein Spott aus dem Tod ist worden.  
Halleluja.

6. Versus 5

Hier ist das rechte Osterlamm,  
Davon Gott hat geboten,  
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm

7. Versus 6

So feiren wir das hohe Fest  
Mit Herzensfreud und Wonne,  
Das uns der Herre scheinen läßt,

In heißer Lieb gebraten,  
Das Blut zeichnet unser Tür,  
Das hält der Glaub dem Tode für,  
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.  
Halleluja.

Er ist selber die Sonne,  
Der durch seiner Gnade Glanz  
Erleuchtet unsre Herzen ganz,  
Der Sünden Nacht ist verschwunden.  
Halleluja.

8. Versus 7

Wir essen und leben wohl  
In rechten Osterfladen,  
Der alte Sauerteig nicht soll  
Sein bei dem Wort der Gnaden,  
Christus will die Koste sein  
Und speisen die Seel allein,  
Der Glaub will keins andern leben.  
Halleluja.

3. Spelling volgens *Alfred Dürr* (Dürr 2005, 301ff.):<sup>785</sup>

2. VERSUS 1

**Christ lag in Todes Banden  
Für unsre Sünd gegeben,  
Er ist wieder erstanden  
Und hat uns bracht das Leben;  
Des wir sollen fröhlich sein,  
Gott loben und dankbar sein  
Und singen halleluja,  
Halleluja.**

3. VERSUS 2

**Den Tod niemand zwingen kunnt  
Bei allen Menschenkindern;  
Das macht alles unsre Sünd,  
Kein Unschuld war zu finden.  
Davon kam der Tod so bald  
Und nahm über uns Gewalt,  
Hielt uns in seinem Reich gefangen.  
Halleluja.**

4. VERSUS 3

**Jesus Christus, Gottes Sohn,  
An unser Statt ist kommen**

5. VERSUS 4

**Es war ein wunderlicher Krieg,  
Da Tod und Leben rungen,**

---

<sup>785</sup> Vetgedrukt volgens originele bron.

**Und hat die Sünde weggetan,  
Damit dem Tod genommen  
All sein Recht und sein Gewalt;  
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,  
Den Stachel hat er verloren.  
Halleluja.**

**Das Leben behielt den Sieg,  
Es hat den Tod verschlungen.  
Die Schrift hat verkündigt das,  
Wie ein Tod den andern fraß,  
Ein Spott aus dem Tod ist worden.  
Halleluja.**

6. VERSUS 5

**Hie ist das rechte Osterlamm,  
Davon Gott hat geboten,  
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm  
In heißer Lieb gebraten,  
Das Blut zeichnet unser Tür,  
Das hält der Glaub dem Tode für,  
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.  
Halleluja.**

7. VERSUS 6

**So feiren wir das hohe Fest  
Mit Herzensfreud und Wonne,  
Das uns der Herr erscheinen läßt.  
Er ist selber die Sonne,  
Der durch seiner Gnaden Glanz  
Erleuchtet unsre Herzen ganz,  
Der Sünden Nacht ist verschwunden.  
Halleluja.**

8. VERSUS 7

**Wir essen und leben wohl  
In rechten Osterfladen,  
Der alte Sauerteig nicht soll  
Sein bei dem Wort der Gnaden,  
Christus will die Koste sein  
Und speisen die Seel allein,  
Der Glaub will keins andern leben.  
Halleluja.**

4. Spelling volgens *Friedrich Spitta* (Spitta 1905, 256f.):

1. Christ lag in Todes Banden  
für unser Sünd gegeben,  
der ist wieder erstanden  
und hat uns bracht das Leben:

2. Den Tod niemand zwingen kunnt  
bei allen Menschenkindern,  
das macht alles unser Sünd,  
kein Unschuld war zu finden.

Des wir sollen fröhlich sein,  
Gott loben und dankbar sein  
Und singen Halleluja.

Davon kam der Tod so bald  
und nahm über uns Gewalt,  
hielt uns in seim Reich gefangen.

3. Jesus Christus, Gottes Sohn,  
an unser Statt ist kommen  
und hat die Sünd abgetan,  
damit dem Tod genommen  
all sein Recht und sein Gewalt  
da bleibt nichts denn Todsgestalt,  
den Stachel hat er verloren.

4. Es war ein wunderlich Krieg,  
da Tod und Leben rungen,  
das Leben behielt den Sieg,  
es hat den Tod verschlungen.  
Die Schrift hat verkündet das,  
wie ein Tod den andern fraß,  
ein Spott aus dem Tod ist worden.

5. Hie ist das recht Osterlamm,  
davon Gott hat geboten,  
das ist an des Kreuzes Stamm  
in heißer Lieb gebraten.  
Des Blut zeichnet unser Thür,  
das hält der Glaub dem Tod für,  
der Würger kann uns nicht rühren.

6. So feiern wir dies hoh Fest  
mit Herzen Freud und Wonne,  
das uns der Herr scheinen läßt,  
er ist selber die Sonne,  
der durch seiner Gnaden Glanz  
erleucht unser Herzen ganz,  
der Sünden Nacht ist vergangen.

7. Wir essen und leben wohl  
in rechten Osterfladen,  
der alte Sauerteig nicht soll  
sein bei dem Wort der Gnaden.  
Christus will die Koste sein  
und speisen die Seel allein,  
der Glaub will keins andern leben.

5. Spelling volgens *Wilhelm Stapel* (Stapel 1950, 58f.):

1. Christ lag in Todes=Banden,  
für unser Sünd gegeben.  
Der ist wieder erstanden

2. Den Tod niemand zwingen kunnt  
bei allen Menschen=Kindern.  
Das macht alles unser Sund,



und hat uns bracht das Leben.  
Des wir sollen fröhlich sein,  
Gott loben und dankbar sein  
und singen Halleluja.

kein Unschuld war zu finden.  
Davon kam der Tod so bald  
und nahm über uns Gewalt,  
hielt uns in seim Reich gefangen.

3. Jesus Christus, Gottes Sohn,  
an unser Statt ist kommen  
und hat die Sund abgetôn,  
damit dem Tod genommen  
all sein Recht und all sein Gewalt.  
Da bleibt nichts denn Tods Gestalt.  
Den Stachel hat er verloren.

4. Es war ein wunderlich Krieg,  
da Tod und Leben rungen.  
Das Leben behielt den Sieg,  
es hat den Tod verschlungen.  
Die Schrift hat verkündet das,  
wie ein Tod den andern fraß.  
Ein Spott aus dem Tod ist worden.

5. Hie ist das recht Osterlamm,  
davon Gott hat geboten.  
Das ist an des Kreuzes Stamm  
in heißer Lieb gebroten.  
Das Blut zeichnet unser Tür.  
Das hält der Glaub dem Tod für.  
Der Würger kann uns nicht rühren.

6. So feiren wir dies hoh Fest  
mit Herzen=Freud und Wonne,  
das uns der Herr scheinen läßt.  
Er ist selber die Sonne,  
der durch seiner Gnaden Glanz  
erleucht' unser Herzen ganz.  
Der Sünden Nacht ist vergangen.

7. Wir essen und leben wol  
in rechten Oster=Fladen.  
Der alte Saurteig nicht soll  
sein bei dem Wort der Gnaden.  
Christus will die Koste sein  
und speisen die Seel allein.  
Der Glaub will keins andern leben.

## APPENDIX B

### Diverse spellingen van *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* BWV 31

1. Voor de spelling volgens *Salomon Frank* (SF EAO, 75ff.) zie onder 3.1.

2. Spelling volgens *Das Bach-Handbuch* (BH/II, 370f.):

2. Chor

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert  
Und was sie trägt in ihrem Schoß;  
Der Schöpfer lebt! der Höchste triumphieret  
Und ist von Todesbanden los.  
Der sich das Grab zur Ruh erlesen,  
Der Heiligste kann nicht verwesen!

3. Recitativo

Erwünschter Tag! sei, Seele, wieder froh!  
Das A und O,  
Der erst und auch der letzte,  
Den unsre schwere Schuld in Todeskerker setzte,  
Ist nun gerissen aus der Not!  
Der Herr war tot,  
Und sieh, er lebet wieder;  
Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder!  
Der Herr hat in der Hand  
Des Todes und der Hölle Schlüssel!  
Der sein Gewand  
Blutrot bespritzt in seinem bitterm Leiden,  
Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

#### 4. Aria

Fürst des Lebens! starker Streiter,  
Hochgelobter Gottessohn!  
Hebet dich des Kreuzes Leiter  
Auf den höchsten Ehrentron?  
Wird, was dich zuvor gebunden,  
Nun dein Schmuck und Edelstein?  
Müssen deine Purpurwunden  
Deiner Klarheit Strahlen sein?

#### 5. Recitativo

So stehe dann, du gottergebne Seele,  
Mit Christo geistlich auf!  
Tritt an den neuen Lebenslauf!  
Auf! von des Todes Werken!  
Laß, daß dein Heiland in der Welt,<sup>786</sup>  
An deinem Leben merken!  
Der Weinstock, der jetzt blüht,  
Trägt keine tote Reben!  
Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben!  
Ein Christe flieht  
Ganz eilend von dem Grabe!  
Er läßt den Stein,  
Er läßt das Tuch der Sünden  
Dahinten  
Und will mit Christo lebend sein!

#### 6. Aria

Adam muß in uns verwesen,  
Soll der neue Mensch genesen,  
Der nach Gott geschaffen ist.

---

<sup>786</sup> “in der Welt” is waarschijnlijk abusievelijk afgedrukt: het wijkt te veel af van “in der lebt” en taalkundig is daardoor niet sprake van een correcte zin.

Du mußt geistlich auferstehen  
Und aus Sündengräbern gehen,  
Wenn du Christi Gliedmaß bist.

#### 7. Recitativo

Weil dann das Haupt sein Glied  
Natürlich nach sich zieht;  
So kann mich nichts von Jesu scheiden.  
Muß ich mit Christo leiden,  
So werd ich auch nach dieser Zeit  
Mit Christo wieder auferstehen  
Zur Ehr und Herrlichkeit  
Und Gott in meinem Fleische sehen!

#### 8. Aria

Letzte Stunde, brich herein,  
Mir die Augen zuzudrücken!  
Laß mich Jesu Freudenschein  
Und sein helles Licht erblicken,  
Laß mich Engeln ähnlich sein!  
Letzte Stunde, brich herein!

#### 9. Choral

So fahr ich hin zu Jesu Christ,  
Mein' Arm tu ich ausstrecken;  
So schlaf ich ein und ruhe fein,  
Kein Mensch kann mich aufwecken,  
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,  
Der wird die Himmelstür aufthun,  
Mich führn zum ewgen Leben.

3. Spelling volgens *Alfred Dürr* (Dürr 2005, 307f.):

2. CORO

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert  
Und was sie trägt in ihrem Schoß!  
Der Schöpfer lebt! Der Höchste triumphiert  
Und ist von Todesbanden los.  
Der sich das Grab zur Ruh erlesen,  
Der Heiligste kann nicht verwesen!

3. RECITATIVO

Erwünschter Tag! sei, Seele, wieder froh!  
Das A und O,  
Der erst und auch der letzte,  
Den unsre schwere Schuld  
in Todeskerker setzte,  
Ist nun gerissen aus der Not!  
Der Herr war tot,  
Und sieh, er lebet wieder!  
Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder!  
Der Herr hat in der Hand  
Des Todes und der Höllen Schlüssel!  
Der sein Gewand  
Blutrot besprützt in seinen bitteren Leiden,  
Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

4. Aria

Fürst des Lebens! starker Streiter,  
Hochgelobter Gottessohn!  
Hebet dich des Kreuzes Leiter  
Auf den höchsten Ehrentron?  
Wird, was dich zuvor gebunden,  
Nun dein Schmuck und Edelstein?

Müssen deine Purpurwunden  
Deiner Klarheit Strahlen sein?

#### 5. RECITATIVO

So stehe dann, du gottergebne Seele,  
Mit Christo geistlich auf!  
Tritt an den neuen Lebenslauf!  
Auf! von den Toten Werken!  
Laß, daß dein Heiland in dir lebt,  
An deinem Leben merken!  
Der Weinstock, der jetzt blüht,  
Trägt keine tote Reben!  
Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben!  
Ein Christe flieht  
Ganz eilend von dem Grabe!  
Er läßt den Stein,  
Er läßt das Tuch der Sünden  
Dahinten  
Und will mit Christo lebend sein!

#### 6. ARIA

Adam muß in uns verwesen,  
Soll der neue Mensch genesen,  
Der nach Gott geschaffen ist!  
Du mußt geistlich auferstehen  
Und aus Sündengräbern gehen,  
Wenn du Christi Gliedmaß bist.

#### 7. RECITATIVO

Weil dann das Haupt sein Glied  
Natürlich nach sich zieht;  
So kann mich nichts von Jesu scheiden.  
Muß ich mit Christo leiden,  
So werd ich auch nach dieser Zeit

Mit Christo wieder auferstehen  
Zur Ehr und Herrlichkeit  
Und Gott in meinem Fleische sehen!

8. ARIA

Letzte Stunde, brich herein,  
Mir die Augen zuzudrücken!  
Laß mich Jesu Freudenschein  
Und sein helles Licht erblicken!  
Laß mich Engeln ähnlich sein!  
Letzte Stunde, brich herein!

9. CHORAL

**So fahr ich hin zu Jesu Christ,  
Mein Arm tu ich ausstrecken,  
So schlaf ich ein und ruhe fein;  
Kein Mensch kann mich aufwecken  
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,  
Der wird die Himmelstür auftun,  
Mich führn zum ewgen Leben.<sup>787</sup>**

---

<sup>787</sup> Vetgedrukt volgens originele bron.

## APPENDIX C

### Diverse spellingen van *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66

1. Voor de spelling volgens *Alfred Dürr* (Dürr 2005, 315ff.) zie onder 4.1.
2. Spelling volgens *Das Bach-Handbuch* (BH/II, 393):

#### *Dialogus*

#### *Furcht (A), Hoffnung (T)*

##### 1. Chor

Erfreut euch, ihr Herzen,  
Entweicht, ihr Schmerzen,  
Es lebet der Heiland und herrschet in euch.  
Ihr könnet verjagen  
Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen,  
Der Heiland erquicket sein geistliches Reich.

##### 2. Recitativo

Es bricht das Grab und damit unsre Not,  
Der Mund verkündigt Gottes Taten;  
Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod  
Den Gläubigen vollkommen wohl geraten.

##### 3. Aria

Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen  
Vor sein Erbarmen und ewige Treu.  
Jesus erscheinet, uns Friede zu geben,  
Jesus berufet uns, mit ihm zu leben,  
Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.



#### 4. Recitativo (Dialogus)

*Tenor*

Bei Jesu Leben freudig sein  
Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.  
Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen  
Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,  
Ist wahrer Christen Eigentum.  
Doch weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,  
So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,  
Mein Heiland ruft mir kräftig zu:  
»Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,  
Mein Auferstehn ist euer Trost.«  
Mein Mund will zwar ein Opfer geben,  
Mein Heiland, doch wie klein,  
Wie wenig, wie so gar geringe  
Wird es vor dir, o großer Sieger, sein,  
Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe.

*{Tenor, Alt}*

*{Mein, Kein}* Auge sieht den Heiland auferweckt,  
Es hält ihn *{nicht, noch}* der Tod in Banden.

*Tenor*

Wie? darf noch Furcht in einer Brust entstehn?

*Alt*

Läßt wohl das Grab die Toten aus?

*Tenor*

Wenn Gott in einem Grabe lieget,  
So halten Grab und Tod ihn nicht.

*Alt*

Ach Gott! der du den Tod besieget,  
Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,  
Ich glaube, aber hilf mir Schwachen,  
Du kannst mich stärker machen;  
Besiege mich und meinen Zweifelmuth,  
Der Gott, der Wunder tut,

Hat meinen Geist durch Trostes Kraft gestärket,  
Daß er den auferstandnen Jesum merket.

5. Aria (Duetto)

*{Alt, Tenor}*

Ich fürchte {zwar, nicht} des Grabes Finsternissen  
Und {klagete, hoffete} mein Heil sei {nun, nicht} entrissen.  
beide

Nun ist mein Herze voller Trost,  
Und wenn sich auch ein Feind erbost,  
Will ich in Gott zu siegen wissen.

6. Choral

Alleluja! Alleluja! Alleluja!  
Des solln wir alle froh sein,  
Christus will unser Trost sein.  
Kyrie eleis.

## APPENDIX D

### Verwijsteksten bij *Christ lag in Todes Banden* BWV 4<sup>788</sup>

- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| 1. Christ lag in Todesbanden         | Ps 18:5; <b>116:3</b>                           |
| für unsre Sünd gegeben.              | <u>1 Ko 15:3</u> ; Gl 1:4                       |
| Der ist wieder erstanden,            | Js 63:3(K); <u>1 Ko 15:20</u> ; 2 Tm 1:10       |
| und hat uns bracht das Leben.        | Ps 90:14; <u>1 Ko 15:22</u>                     |
| Des wir sollen fröhlich sein,        | Ps 146:1; <u>118:15f.</u>                       |
| Gott loben und dankbar sein          | <u>Ps 118:28</u>                                |
| und singen: Halleluja,               | <b>Ps 148:1; 149:1; 150:6</b>                   |
| Halleluja.                           |   |
| 2. Den Tod niemand zwingen konnt     | <u>1 Ko 15:25</u>                               |
| bei allen Menschenkinderen.          | Rm 5:12   |
| Das macht alles unser Sünd;          |   |
| kein Unschuld war zu finden.         | Ex 34:7; Nh 1:3; Rm 7:23f.                      |
| Davon kam der Tod so bald            |   |
| und nahm über uns Gewalt,            |   |
| hielt uns in seim Reich gefangen.    | <u>Ps 68:19</u>                                 |
| Halleluja.                           | Zie de laatste regel van couplet 1, enzovoorts. |
| 3. Jesus Christus, Gottes Sohn,      | <u>1 Tm 2:5</u>                                 |
| an unsrer Statt ist kommen           | 2 Tm 1:10; <u>Tt 2:14</u>                       |
| und hat die Sünd abgetan,            | <u>1 Jh 3:5</u>                                 |
| damit dem Tod genommen               | Hb 2:14   |
| all sein Recht und sein Gewalt;      |   |
| da bleibt nichts, denn Tods Gestalt; | 1 Ko 15:55ff.                                   |

---

<sup>788</sup> Deze teksten kunnen worden beschouwd als Bijbelcitatien waarnaar het libretto van de cantate verwijst en/of waarop het is gebaseerd. Normaal afgedrukte teksten worden genoemd door Meyer 1997, 45f. De tekst met (K) wordt genoemd door Klek 2015/I, 263. Cursief gedrukte teksten worden genoemd door Jenny 1983, 60. Onderstreepte teksten worden genoemd door Petzoldt 2004/II, 671f. Vetgedrukte teksten zijn door mij bijgevoegd. Voor de motivatie van de keuze van deze teksten zie onder 2.1.1. bij *Bijbelcitatien, namen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*.

- den Stachel hat er verloren. *1 Ko 15:54*  
Halleluja.
4. Es war ein wunderbarlich Krieg,  
Da Tod und Leben rungen. *Lk 22:44*  
Das Leben behielt den Sieg;  
es hat den Tod verschlungen. *Js 25:8; 1 Ko 15:55ff.; Hb 2:14*  
Die Schrift hat verkündet das,  
wie ein Tod den andern fraß;  
ein Spott aus dem Tod ist worden. *Ko 2:15*  
Halleluja.
5. Hier ist das recht Osterlamm,  
davon Gott hat geboten. *Ex 12:3,7f.,13; Js 53:7; Jh 1:29*  
*Ex 12:1ff.; Hb 9:20*  
Das ist an des Kreuzes Stamm  
in heißer Lieb gebraten. *Jh 3:14; 12:32*  
*Ex 12:9*  
Das Blut zeichnet unsre Tür;  
das hält der Glaub dem Tod für. *Ex 12:13; Op 7:14*  
*Hb 11:28*  
Der Würger kann uns nicht rühren. *Ex 12:27*  
Halleluja.
6. So feiern wir dies hoch Fest  
mit Herzensfreud und Wonne, *Ex 12:14; 13:6*  
das uns der Herr scheinen läßt; *Ps 63:6; 118:15*  
er ist selber die Sonne, *2 Pt 1:19*  
*Ps 84:12*  
der durch seiner Gnaden Glanz  
erleucht unsre Herzen ganz; *Ps 118:27; Ef 5:14; Hb 1:3*  
*Ml 4:2*  
der Sünden Nacht ist vergangen. *Rm 13:12*  
Halleluja.
7. Wir essen und leben wohl  
in rechten Osterfladen. *Ex 12:8,15ff.; Jh 6:35*  
*Ex 29:2*  
Der alte Saurteig nicht soll  
sein bei dem Wort der Gnaden. *Ex 13:3; Hd 20:32*

Christus will die Koste sein      **Jh 6:35,48;** 6:55  
und speisen die Seel allein;      Jh 6:27; Gl 2:20  
der Glaub will keins andern leben.      Fl 3:8  
Halleluja.<sup>789</sup>

---

<sup>789</sup> Spelling volgens Markus Jenny (Jenny 1983, 58ff.).

## APPENDIX E

### Verwijsteksten bij *Die Himmel lacht! die Erde jubiliert* BWV 31<sup>790</sup>

#### II. CORO

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert,	<u>Ps 96:11</u> ; <u>Js 49:13</u>
Und was sie trägt in ihrem Schooß!	<u>Gn 1:24</u>
Der Schöpffer lebt! der Höchste triumphieret,	Ko 2:12,15
Und ist von Todes=Banden loß.	Ps 18:5
Der sich das Grab zur Ruh' erlesen,	
Der Heiligste kan nicht verwesen!	Ps 16:10

#### III. RECITATIVO

Erwünschter Tag! sey, Seele, wieder froh!	
Das A und O,	Op 1:11,18
Der Erst'= und auch der Letzte,	
Den unsre schwere Schuld	<u>Js 53:5</u> ; <u>1 Pt 2:24</u>
In Todes=Kerker setzte,	
Ist nun gerissen aus der Noth!	<u>Js 53:8</u>
Der HERR war todt,	
Und sieh', er lebet wieder!	
Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder!	<u>Rm 6:4,8</u> ; 1 Ko 12:27; Ko 1:18
Der HERR hat in der Hand	
Des Todes und der Höllen Schlüssel!	
Der sein Gewand	
Blutroth besprützt in seinem bitterm Leiden,	<b>Mt 27:28</b>
Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.	Ps 8:6; <u>Fl 3:10</u>

---

<sup>790</sup> Deze teksten kunnen worden beschouwd als Bijbelcitaten waarnaar het libretto van de cantate verwijst en/of waarop het is gebaseerd. Normaal afgedrukte teksten worden genoemd door Meyer 1997, 46f. Cursief gedrukte teksten worden genoemd door Steiger 2002, 104. Onderstreepte teksten worden genoemd door Petzoldt 2004/II, 678f. Vetgedrukte teksten zijn door mij bijgevoegd. Voor de motivatie van de keuze van deze teksten zie onder 3.1.1. bij *Bijbelcitaten, namen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*.

#### IV. ARIA

Fürst des Lebens! starker Streiter,  
Hochgelobter GOTTes=Sohn  
Hebet dich des Kreuzes Leiter  
Auff den höchsten Ehren=Thron?  
Wird, was dich zuvor gebunden,  
Nun dein Schmuck und Edelstein?  
Müssen deine Purpur=Wunden  
Deiner Klarheit Strahlen sein?

Hd 3:15  
Mk 14:61  
Gn 28:12; **Jh 3:14; 12:32**  
Jr 17:12  
Jh 18:12; 19:2  
  
Mt 27:28ff.; 1 Jh 1:7  
2 Ko 3:18

#### V. RECITATIVO

So stehe dann, du GOTT=ergebne Seele  
Mit CHristo geistlich auff!  
Tritt an den neuen Lebens=Lauff!  
Auff! von den Todten Wercken!  
Laß, daß dein Heyland in dir lebt,  
An deinem Leben mercken!  
Der Weinstock, der itzt blüht,  
Trägt keine todte Reben!  
Der Lebens=Baum läst seine Zweige leben!  
Ein Christe flieht  
Ganz eilend von dem Grabe!  
Er läßt den Stein,  
Er läßt das Tuch der Sünden  
Dahinden,  
Und will mit CHristo lebend seyn!

2 Ko 8:5  
Ef 5:14; Ko 3:1  
Rm 6:4  
**Rm 6:8; 2 Tm 2:11**; Hb 9:14  
Gl 2:20; 1 Jh 2:2f.  
  
Hs 14:7f.; Jh 15:5  
Jh 15:2  
Gn 3:22; 2:9; Sp 3:18; Hs 14:7  
  
Lk 24:2  
Lk 24:12  
  
**Rm 6:8**; 1 Th 5:10; **2 Tm 2:11**; Op 20,4

#### VI. ARIA

Adam muß in uns verwesen,  
Soll der neue Mensch genesen,  
  
Der nach GOTT geschaffen ist!  
Du must geistlich auferstehen,

**1 Ko 15:22**; Ef 4:22  
Gn 32:31; Ps 80:4; 1 Ko 15:42,44; **Ef 2:15; Ko 3:10**  
Ef 4:24  
Rm 6:11; **Ef 5:14**

Und aus Sünden=Gräbern gehen,  
Wenn du CHristi Gliedmaß bist.

1 Ko 12:27; **Ef 5:30**

#### VII. RECITATIVO

Weil dann das Haupt sein Glied  
Natürlich nach sich zieht;  
So kan mich nichts von JESu scheiden,  
Muß ich mit CHristo leyden,  
So werd ich auch nach dieser Zeit  
Mit CHristo wieder aufferstehen,  
Zur Ehr' und Herrlichkeit,  
Und GOtt in meinem Fleische sehen!

1 Ko 12:12; Ef 1:22; **4:15; 5:23**

Jh 12:32

Rm 8:35; 8:39

Rm 8:171; Pt 4:13

1 Ko 15:20; **Ef 2:5**

Jb 19:26

#### VIII. ARIA

Letzte Stunde brich herein  
Mir die Augen zu zu drücken!  
Laß mich JESU Freudenschein,  
Und sein helles Licht erblicken!  
Laß mich Engeln ähnlich seyn!  
Letzte Stunde brich herein!

1 Jh 2:18

Lk 2:29f.

Js 9:1; 2 Ko 4:6

Mt 22:30

#### IX. CHORAL

So fahr' ich hin zu JESu Christ  
Mein Arm tu ich ausstrecken,  
So schlaf' ich ein und ruhe fein,  
Kein Mensch kan mich auffwecken  
Denn JESus CHristus, GOTTes=Sohn,  
Der wird die Himmels=Tür aufftun,  
Mich führn zum ew'gen Leben.<sup>791</sup>

**Pr 3:21**

Jb 14:12

Jh 5:28f.

Jh 5:21; 11:11

Jh 10:9; Op 4:1

**Dn 12:2**; Mt 7:14; 1 Tm 1:16

---

<sup>791</sup> Spelling volgens Salomon Franck (SF EAO, 75ff.).



## APPENDIX F

### Verwijsteksten bij *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66<sup>792</sup>

#### 1. [CHOR]

Erfreut euch, ihr Herzen,	<b>Zc 9:9</b>
Entweicht, ihr Schmerzen,	Js 35:10
Es lebet der Heiland und herrschet in euch.	<b>Gl 2:20</b>
Ihr könnet verjagen	<u>Dt 6:19</u>
Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen,	<u>Mt 11:28</u>
Der Heiland erquicket sein geistliches Reich.	

#### 2. RECITATIVO

Es bricht das Grab und damit unsre Not,	
Der Mund verkündigt Gottes Taten;	Ps 71:15; <u>Hd 2:11</u>
Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod	<u>1 Tm 4:10</u>
Den Gläubigen vollkommen wohl geraten.	

#### 3. ARIA

Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen	<u>Ps 66:8</u>
Vor sein Erbarmen und ewige Treu.	<u>Gn 32:10</u>
Jesus erscheinet, uns Friede zu geben,	<u>Lk 24:36</u> ; <b>Jh 20:21,26</b> ; <sup>793</sup>
Jesus berufet uns, mit ihm zu leben,	<b>Jh 11:25</b> ; 14:19f.; Rm 1:6; 1 Tm 6:12
Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.	Kl 3:22f.

---

<sup>792</sup> Deze teksten kunnen worden beschouwd als Bijbelcitaten waarnaar het libretto van de cantate verwijst en/of waarop het is gebaseerd. Normaal afgedrukte teksten worden genoemd door Meyer 1997, 48. De cursief gedrukte tekst wordt genoemd door Klek 2015/II, 324. Onderstreepte teksten worden genoemd door Petzoldt 2004/II, 713ff. Vetgedrukte teksten zijn door mij bijgevoegd. Voor de motivatie van de keuze van deze teksten zie onder 4.1.1. bij *Bijbelcitaten, namen, Bijbelse benamingen en beelden van de Opgestane*.

<sup>793</sup> Jh 21:19 wordt hier niet genoemd, daar deze tekst de synoptische is van het reeds genoemde Lk 24:36 (tevens Jezus' eerste groet bij binnenkomst van de vergaderzaal van de discipelen op de opstandingsdag). Vs. 21 betreft Jezus' herhaalde vredegroet tijdens hetzelfde bezoek. Vgl. Bruggen 1994, 252.

#### 4. RECITATIVO à 2

##### *Hoffnung*

Bei Jesu Leben freudig sein

Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.

2 Ko 4:6

Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen

Lk 2:30; 17:21; Hd 9:31; 2 Ko 7:4

Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,

Ist wahrer Christen Eigentum.

1 Pt 2:9

Doch! weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,

So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,

Mein Heiland ruft mir kräftig zu:

Jh 11:43

»Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,

Jh 11:25; 2 Ko 4:10

Mein Auferstehn ist euer Trost.«

Mein Mund will zwar ein Opfer geben,

Ps 51:17; 110:3; 118:15; Hb 13:15

Mein Heiland! doch wie klein,

Ps 51:19

Wie wenig, wie so gar geringe

Wird es vor dir, o großer Sieger, sein,

Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe?

##### *Hofnung / Furcht*

Mein / KeinAuge sieht den Heiland auferweckt,

Lk 10:23f.

Es hält ihn nicht /noch der Tod in Banden.

Ps 18:5; 116:3,16; Hd 2:24; Ko 1:18

##### *Hoffnung*

Wie? darf noch Furcht in einer Brust entstehn?

##### *Furcht*

Läßt wohl das Grab die Toten aus?

**Ps 88:11; Mt 27:52f.**

##### *Hoffnung*

Wenn Gott in einem Grabe lieget,

Ps 69:16

So halten Grab und Tod ihn nicht.

Ps 16:10; Hd 2:24

##### *Furcht*

Ach Gott! der du den Tod besieget,

1 Ko 15:55

Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,

Mt 27:66

Ich glaube, aber hilf mir Schwachen,	Mk 9:24
Du kannst mich stärker machen.	<u>1 Kr 29:12</u> <sup>794</sup>
Besiege mich und meinen Zweifelmuth,	<u>Mk 14:31</u>
Der Gott, der Wunder tut,	Ps 77:15
Hat meinem Geist durch Trostes Kraft gestärket,	<u>Ef 3:16</u>
Daß er den auferstandnen Jesum merket.	

5. [ARIA]

*Furcht / Hoffnung*

Ich furchte zwar / furchte nicht des Grabes Finsternissen Ps 23:4; 116:8; 143:3f.

Und klagete, / hoffnete, mein Heil sei nun / nicht entrissen. Ps 116:8

à 2

Nun ist mein Herze voller Trost,	Ps 73:26
Und wenn sich auch ein Feind erbost,	<u>Ps 13:3</u>
Will ich in Gott zu siegen wissen.	1 Ko 15:57; 2 Ko2:14; <u>1 Jh 5:4</u>

6. [CHORAL]

<b>Alleluja! Alleluja! Alleluja!</b>	<u>Ps 146:1; Js 49:13; 52:9</u>
<b>Des solln wir alle froh sein,</b>	<u>Lk 24:41; Jh 20:20</u>
<b>Christus will unser Trost sein.</b>	<u>Lk 2:25; 2 Ko 1:5; Fl 2:1</u>
<b>Kyrie eleis.</b> <sup>795</sup>	<u>Mt 15:22</u>

---

<sup>794</sup> Petzoldt 2012/II, 715 vermeldt hier abusievelijk 1 Kr 30:12.

<sup>795</sup> Spelling volgens Alfred Dürr (Dürr 2005, 315ff.).

## CURRICULUM VITAE

Gert Jan Baan werd geboren op 27 december 1968 te Middelburg. Hij volgde zijn VWO-opleiding aan het Van Lodenstein College (Amersfoort). Daarna studeerde hij drie jaren Bestuurskunde aan de Erasmus Universiteit (Rotterdam) en vervulde in die tijd zijn militaire dienstplicht. Hij onderbrak deze studie door een dienstbetrekking aan te gaan bij het softwarebedrijf Baan Company, waar hij werd opgeleid tot software-consultant. In 1991 werd hij toegelaten tot de predikantsopleiding aan de Theologische School van de Gereformeerde Gemeenten (Rotterdam). Na het afronden van deze vierjarige opleiding werd hij predikant van de Gereformeerde Gemeente te Lisse. In 2001 werd hij als zendingspredikant van Doetinchem door de ZGG (Zending Gereformeerde Gemeenten) uitgezonden naar Papua (Indonesië), waar hij verantwoordelijk was voor de opleiding van lokale predikanten. In 2005 nam hij een beroep aan naar Kapelle-Biezeling, gevolgd door Kalamazoo, MI (USA) in 2011 en Vlissingen in 2015. Vanaf september 2018 is hij predikant van de Gereformeerde Gemeente te Rotterdam-Zuidwijk.

Tijdens de predikantstijd te Kapelle-Biezeling studeerde hij aan het Fontys Conservatorium (Tilburg) met als hoofdvak orgel (bij Bram Beekman) en bijvak klavecimbel (bij Geert Bierling). In het derde jaar van deze studie werd hij toegelaten tot het University College Roosevelt (Middelburg). Daar behaalde hij in 2011 zijn BA diploma (*cum laude*) met een Major in Arts & Humanities, waaronder hoofdvak orgel (bij Margreeth de Jong). Tijdens het predikantschap te Vlissingen studeerde hij Theologie aan de Theologische Universiteit Kampen. Deze Masteropleiding rondde hij in 2017 af.

Daarnaast is hij vanaf 2005 betrokken bij toerustingswerk van lokale voorgangers en de opleiding tot predikant in Azië. In dat kader bezocht hij jaarlijks onder meer India. Vanaf 2017 is hij voorzitter van de Karunia foundation. Deze stichting ontwikkelt en ondersteunt grootschalige onderwijsprojecten te Wamena en omstreken op het eiland Papua (Indonesië), in 2001 geïnitieerd door zijn vrouw Netty Baan-Clements.