

Programma-informatie

Johannes Sebastian Bach



Matthäus Passion

Utrechts Studenten Koor & Orkest
voorjaar 2019

Programma-informatie 3e jaargang, nr. 2. Uitgave van het Utrechts Studenten Koor en Orkest
Auteurs | Stijn Bruining, Cornelis Bouter, Mickey Bramer, Maaïke van der Wel, Bas Roetman, Merel Derkx
Gastauteurs | Lars van den Berg (2016), Boukje van Gelder (2016)
Lay-out | Merel Derkx

De Pico (programma-informatiecommissie) bestaat uit:

Stijn Bruining (voorzitter)

Bas Roetman

Cornelis Bouter

Maaïke van der Wel

Merel Derkx

Mickey Bramer

Inhoudsopgave

Biografie J. S. Bach	p. 2
Over de MatthäusPassion	p. 5
Bach als inspiratie	p. 6
De filosofie van de liefde	p. 7
Matthäusaria's voor dummies	p. 11
Nederland en de Matthäus Passion	p. 16
Over de evangelist en Christusrecitatieven	p. 18
Tekstbronnen van de Matthäus	p. 20

Biografie J. S. Bach

Hoewel de muziekliteratuur na Johann Sebastian Bach (1685-1750) nog een enorme ontwikkeling heeft doorgemaakt, behoort zijn werk tot de meest gewaardeerde muziek en wordt deze geroemd om haar schoonheid, menselijkheid en intellectuele diepgang. De meer dan elfhonderd composities van zijn hand vormen een verbluffend breed oeuvre met onder meer honderden cantates, de Brandenburger Concerten, werken voor orgel en klavecimbel en als hoogtepunt zijn Mis in B klein en de Johannes en Matthäus Passion.

In Bachs tijd had vrijwel niemand door dat hij zo'n groot componist was: zijn muziek werd niet goed begrepen en gewaardeerd en hij was vooral bekend als virtuoos organist. In de Barok hadden musici sowieso een relatief lage status: muziek componeren en uitvoeren werd gezien als een vorm van dienstverlening, bijvoorbeeld voor het hof of voor de kerk. Componisten hadden dan ook veel minder vrijheid dan nu en de opdrachtgever had doorgaans een grote invloed op de grote lijnen en de stijl van een muziekstuk. Gelukkig wist Bach van begin af aan heel goed van aanpakken in zijn professionele leven. Dat resulteerde niet zelden in botsingen met de kerk of de autoriteiten.

Als we het over Bach hebben, bedoelen we altijd Johann Sebastian, maar eigenlijk doet dat geen recht aan zijn familie: met zeker 53 zeer getalenteerde musici is het veruit de belangrijkste muziekfamilie uit de geschiedenis. Hun reputatie was zo groot dat in grote delen van Thüringen, waar de familie zich gevestigd had, alle musici gewoonweg Bachs werden genoemd.

De muzikale bloeitijd van de Bachfamilie liep van grofweg 1550 tot 1800, dwars door grote politieke verschuivingen, economische tumulten en oorlogen. Toen Bach in Arnstadt werd geboren, werd het als vanzelfsprekend beschouwd dat alle nakomelingen musicus zouden worden. Er heerste een intiem en intens familieleven, de muzikale opleidingen werden voornamelijk verzorgd binnen de familiekring. Bach werd onderricht door zijn vader, een oom en een neef - allen beroemd musicus aan het hof van Eisenach. Hij was zeer leergierig en naar verluidt was hij vaak 's nachts bladmuziek aan het bestuderen en kopiëren.

Toen hij negen was, werd zijn veilige familieleven ruw verstoord: zijn moeder

overleed, een jaar later zijn vader. Zijn veertien jaar oudere broer nam hem op in zijn huis in Ohrdruf en leidde hem verder muzikaal op. Na een tweejarige opleiding aan de prestigieuze koorschool in het verre Lüneburg, waar hij waarschijnlijk ook door Böhm werd opgeleid tot virtuoos organist, kreeg hij in 1703 zijn eerste baan: hij werd organist in zijn geboorteplaats Arnstadt. Bach was echter veel te ambitieus voor de conservatieve kerkenraad, ze klaagden “dat hij veel vreemde variaties in de koralen maakte en er veel rare noten doorheen mengde”. Met ruzie vertrok Bach in 1707 om organist in Mühlhausen te worden. Plotse-ling vond een bijzondere omslag plaats: hij begon vocale kerkmuziek te componeren. Omdat Bach niet tevreden was over het plaatselijke koor, vertrok hij na een jaar en werd organist in Weimar.

Hiermee brak een nieuw tijdperk voor hem aan, vooral toen hij in 1714 concertmeester werd aan het hof. Het orkest specialiseerde zich in de Italiaanse stijl van met name Vivaldi, wat een geweldige invloed op Bachs compositiestijl heeft gehad. Hij begon nu echt veel te componeren en deed dat met veel energie; maandelijks moest een nieuwe cantate worden uitgevoerd. In 1717 ontstond toch weer ruzie: na een mislukte sollicitatie als hofkapelmeester in Weimar verliet hij, na een maand arrest “wegens koppig verzet tegen zijn afwijzing”, woedend de stad om een gelijkwaardige baan aan het hof van Cöthen aan te nemen. Daar kwam hij onder de hoede van een zeer begaafde en muzikale prins en hij had beschikking over een ensemble van virtuoze musici. Met veel toewijding stortte hij zich op het componeren van concerten en kamermuziek. Na een paar jaar slonk het gezelschap door bezuinigingen en Bach kreeg nog meer familietragiek over zich heen: zijn vrouw Maria Barbara overleed. Een jaar later trouwde hij met hofzangeres Anna Magdalena Wilcke, en verhuisde in 1723 met haar en de kinderen van zijn vorige huwelijk naar Leipzig, onder andere omdat daar betere opleidingsmogelijkheden voor de kinderen lagen.

De rest van zijn leven bleef hij in Leipzig wonen. Daar had hij ongelooflijk veel en brede muzikale verantwoordelijkheden: hij gaf muziekonderwijs aan St. Thomas' school en was muzikaal directeur van de stad en van de vier belangrijkste kerken, waaronder de Thomaskirche. Daarnaast moest hij een fenomenale hoeveelheid muziek componeren: vrijwel elke zondag moest er een nieuwe cantate worden uitgevoerd (uiteindelijk had hij vijf complete jaarlijkse cycli), tussen-door schreef hij zijn twee Passies en de Mis.

Tussen 1729 en 1740 was hij dirigent van het vooraanstaande Collegium Musicum. Daarna deed hij aan zijn verplichtingen slechts het hoogst noodzakelijke en nam hij steeds meer persoonlijke vrijheid. Hij toerde rond om concerten te geven, had een druk privélesschema, werkte mee aan de ontwikkeling van nieuwe instrumenten, runde een muziekwinkel en een instrumententuitleen, werkte aan de publicatie en distributie van zijn werk en stak veel energie in het opleiden van zijn later beroemde zoons. Het is duidelijk dat hij met beide benen op de grond stond.

In zijn laatste jaren verzwakte hij erg; terwijl hij tot het einde doorging met componeren, overleed hij in 1750 aan een beroerte. Met Johann Sebastian kwam ook een eind aan de rijke traditie van de Bachfamilie. De opkomst van de bourgeoismuziekcultuur ten koste van permanente muziekorganisaties en de mogelijkheid om niet-muzikale universitaire opleidingen te volgen, haalden de grond onder de voeten van muziekfamilies vandaan. Bachs muziek raakte uit de mode: pas Mendelssohn zorgde ervoor dat het weer begon op te leven onder een breder publiek. Tegenwoordig zijn Bachs status en invloed groter dan ooit.

Door Lars van den Berg, 2016



Over de Matthäus Passion

Toen Bach cantor van de Thomaskirche in Leipzig was, moest hij ook stukken schrijven voor belangrijke christelijke dagen. De Matthäus-Passion is speciaal geschreven voor Goede Vrijdag. De passie werd voor het eerst uitgevoerd in 1727. Voor die tijd was het twee-en-een-half uur durende werk door zijn twee koren en twee orkesten megalomaan. Er waren bijvoorbeeld door de dubbelkorigheid twee orgels nodig en alle musici in de Thomasschule werden ingezet om de kerkgangers een bijzondere Goede Vrijdag te geven.

De Matthäus is een zeer divers werk met verschillende componenten. Het uitgangspunt van de passie is de bijbeltekst uit het evangelie volgens Matteüs. Deze wordt voor het grootste gedeelte gezongen door de evangelist en door de Christus-solist, maar wanneer er een groep mensen aan het woord is, zoals de discipelen, dan zingt het koor. De evangelist wordt begeleid door een deel van het continuo (een orgel en een cello) en Christus krijgt begeleiding van alle strijkers.

De harmonieën van de strijkers zijn als het halo van Christus, ze duiden op de goddelijkheid van Christus. Daarnaast heeft Bach een dichter in de hand genomen: Picander (Christian Henrici). Hij schreef de teksten van de aria's en de grote koren.

Ten slotte heeft Bach nog enkele koralen uit de zestiende en zeventiende eeuw toegevoegd die in zijn tijd nog steeds in het gebruikelijke kerkrepertoire zaten. De koralen sluiten weer aan op het bijbelverhaal. Een voorbeeld hiervan is het koraal *'Ich bin's, ich sollte büßen'*. Dit wordt gezongen nadat koor 1 aan Christus vraagt *'Herr, bin ich's?'* wanneer Jezus hen vertelt dat eentje onder hen hem zal verraden. Koor 1 belichaamt op dat moment elf discipelen, omdat Judas, de verrader, zwijgt. *'Herr, bin ich's?'* wordt dan ook maar elf keer gezongen. Het aansluitende koraal, gezongen door de twee koren, is een reflectie van de gelovigen die beseffen dat ook zij schuldig zijn aan het verraden van Jezus.

Bach was een meester in het verbeelden van de tekst in zijn muziek. Wanneer de evangelist bijvoorbeeld vertelt hoe de aarde beeft nadat Jezus gestorven is, bootst het continuo deze aardbeving met een laag tremolo na. Voordat hij sterft, roept Christus nog één keer om God *'Eli, Eli, lama, lama asabathani?'* (Mijn God, waarom heeft u mij verlaten?). Christus wordt tijdens deze uitroep slechts begeleid door het continuo, zijn halo is verdwenen, omdat God hem heeft verla-

ten. Ook in de koorstukken is muzikale verbeelding te vinden. Zo roept het volk twee maal ‘*Laß ihn kreuzigen*’, de tweede keer heeft Bach dit koor een toon hoger geschreven om te laten horen dat de opgefokte menigte nog harder schreeuwt dan daarvoor.

Door de Matthäus-Passion heen zijn er nog veel meer voorbeelden van verbeelding van de tekst te vinden en dit laat zien hoe ingenieus Bach te werk is gegaan. Door de opera-achtige vorm met recitatieven, aria's en koorstukken krijgt de Matthäus een dramatisch effect. Of je de Matthäus nu al door en door kent of nu voor het eerst speelt/zingt, het blijft een mooi stuk waarin altijd weer wat nieuws te ontdekken is.

Door Boukje van Gelder, 2016

Bach als inspiratie

Dat Bach van grote invloed is geweest op de muziekgeschiedenis, staat buiten kijf. Menig musicus zal van alle componisten die hij kent Johann Sebastian Bach als grote voorbeeld kiezen. En hoewel hij in zijn eigen tijd als degelijke componist, maar niet per se als beste, meest begenadigde ooit werd bestempeld, heeft hij deze titel later meermaals ontvangen.

Maar wat betekenen Bach en zijn muziek tegenwoordig nog werkelijk voor de muziekwereld? Heeft hij, behalve een spoor van liefhebbers, nog meer nagelaten?

Bach is een grotere inspiratiebron dan je zou denken. In de eerste plaats natuurlijk voor hedendaagse componisten. Voor sommigen klinken moderne werken avantgardistisch of moeilijk, maar vaak putten componisten van dergelijke werken inspiratie uit andere tijden. Veel componisten kijken de contrapuntische kunst van Bach af, een techniek waarbij twee of meer stemmen als het ware tegen elkaar in spelen. Zo ook bijvoorbeeld Gavin Bryars, die helemaal gek is van de barok en dan het liefst ook nog vocaal. Zijn muziek klinkt modern, maar de geoefende luisteraar herkent de invloeden van Bach en zijn tijdgenoten. Maar ook de bekendere 19e eeuwse componisten Schoenberg, Stravinsky en Penderecki waren fan. Naar verluidt begon Stravinsky iedere dag met een fuga van Bach.

Behalve contrapunt vinden veel componisten het ook inspirerend om te zien dat Bach vaak uit één motief of figuur hele composities kon putten. Hij was een ware “materiaalkunstenaar”, van weinig kon hij ontzettend veel maken.

Maar niet alleen in de klassieke muziekwereld is Bach van grote invloed. The Beatles bijvoorbeeld hebben er nooit een geheim van gemaakt dat Bach een inspiratiebron was en dat ze veel naar zijn muziek luisterden en zelfs speelden (al zei Paul McCartney dat dit waarschijnlijk zo was omdat hij de enige klassieke componist was die ze kenden). De hit ‘Blackbird’ is bijna letterlijk gebaseerd op een motief uit een luitsuite. En Simon and Garfunkel baseerden hun nummer ‘American Tune’ op ‘O Haupt voll Blut und Wunden’, voor menig Uskiet een erg bekende passage afkomstig uit de Matthäus-Passion.

Johann Sebastian Bach bewijst zich keer op keer niet alleen als ongeëvenaard componist, maar ook als een onuitputtelijke inspiratiebron voor eenieder die zich met muziek bezighoudt. De volgende keer dat je Bach luistert, probeer de schoonheid van de eenvoud van het motief te herkennen en laat je inspireren door de prachtige samenklanken van deze tijdloze muziek.

Door Merel Derkx

De filosofie van de liefde

‘Christus stierf aan het kruis voor onze zonden.’ Deze zin vormt de kern van een rotsvast geloof voor grofweg 2,4 miljard mensen, maar voor zij die daar niet toe behoren, roept die zin vooral vragen op. Waarom offerde God zijn eigen zoon? Wat heeft dat met onze, laat staan *mijn* zonden te maken? Als God ons geschapen heeft, waarom zijn we dan überhaupt zondig?

Zelf ben ik iemand die zich lange tijd zulke vragen heeft gesteld, totdat ik afgelopen zomer op antwoorden stuitte. Die antwoorden stelden mij in staat om, zonder echt christelijk te zijn, toch onbetaalbare inzichten uit het passieverhaal te halen, die mijn leven hebben verrijkt. Sindsdien voel ik dan ook een veel diepere, emotionele waardering voor kunst met christelijke motieven. Kunst is immers een samenspel tussen vorm en inhoud, en hoewel een kunstwerk uiteraard ook magistraal kan zijn dankzij de vorm alleen, kan een inspirerende inhoud

de kunstbeleving wel versterken. Eerder genoemde vragen an sich zijn dan ook goed noch slecht, maar zolang ze onbeantwoord blijven, hebben ze wel het vermogen het verhaal van de Passie tot een sprookje te reduceren, een absurdistische mythe met weinig betekenis.

In dit artikel deel ik graag de antwoorden die ik zelf heb gevonden. Op geen enkele manier pretendeer ik dat mijn antwoorden *de* antwoorden zijn, slechts dat het een interpretatie is. Mijn doel is dan ook niet om te overtuigen, maar eerder om aan het denken te zetten, in de hoop dat ieder zelf iets waardevols in het verhaal kan vinden.

Een toevallige ontmoeting

Bleke zonnestrallen verlichten de rood bakstenen huizen in een klein dorpje. Een wat oudere man loopt door een verlaten straat, het is een uur of drie 's middags; in de verte is het geluid van vogels en spelende kinderen te horen. De man sjokt monter voort, totdat uit een zijstraat een jongen komt rennen; hij oogt een jaar of veertien. Hij snelt richting de man, blijft vlak voor hem staan, en geeft hem plotseling een schop tegen zijn scheen. De man roept:

'Au! Wat doe je?'

Nogmaals trapt de jongen hem, dit maal tegen zijn andere scheen.

'Au! Waarom doe je dat?'

De jongen gaat door. Nadat de scheenbenen hem niet meer boeien, richt hij zich op de bovenarmen en de romp. De klappen zijn niet hard of gevaarlijk, maar wel pijnlijk. De man blijft in gelijke trend reageren, met een kreet gevolgd door een vraag, totdat de jongen plotseling stopt. Voor hem ziet hij twee weke ogen, die op het punt van huilen staan, maar niet om henzelf, om *hem*. Hij begint zelf oncontroleerbaar te huilen, en rent weg zo snel als hij kan. Later zou hij nooit meer iemand slaan.

Slechte daden

Waarom is de mens zondig, oftewel, waarom doet een mens slechte dingen? Deze vraag houdt theologen en filosofen al eeuwenlang bezig, maar het meest gehoorde antwoord is, dat de mens bij de schepping een vrije wil heeft gekregen. Adam en Eva waren de eersten die deze gave verkeerd gebruikten, en wel zodanig, dat volgens de geschriften elk mens daarmee is belast in de vorm van een erfzonde. Dit is een zondigheid die je vanaf je geboorte al bij je draagt, als residu van de zondeval, de expulsie uit het Paradijs.

Het belangrijke punt hier is, dat daarmee de zondigheid van de mens buiten het

individu wordt geplaatst: je bent zondig, hoe dan ook, en je doel in het leven is om de hoeveelheid persoonlijke zonde te verminderen. Het Oosters-orthodox geloof hanteert een variant hierop, waarin zonde wordt beschouwd als een soort ziekte, hetgeen overigens vaak terugkomt in Russische literatuur: een personage dat een misdaad gaat plegen, wordt vaak overvallen door een aanval van koorts of ijlen. Ook in deze vorm wordt de zonde dus losgekoppeld van individuele verantwoordelijkheid, aangezien natuurlijk niemand ziekte kan controleren.

Ook voor niet-gelovigen is dit geen ongeloofwaardige visie. Hoe komt het dat mensen slechte dingen doen? De achterliggende oorzaak heeft eigenlijk altijd te maken met een vorm van ongelukkigheid, waarmee daders dus eigenlijk slachtoffer zijn van zichzelf en hun omgeving. Zowel groot als klein kan voor elke slechte daad een tragische oorzaak gevonden worden. Een moordenaar handelt wellicht uit een ziekelijke drang naar macht over anderen, omdat zijn vader vroeger zijn moeder afranselde terwijl hij hulpeloos toe keek. Waarom zijn vader dat deed? Misschien omdat hij vroeger altijd door zijn klasgenoten werd gepest en geslagen, en dus een enorm minderwaardigheidscomplex had.

Liefde

Dit brengt ons terug bij de ontmoeting tussen de man en de jongen. Waarom gedraagt de jongen zich zo? Hoewel er natuurlijk tal van opties zijn, is de jongen op de een of andere manier op zoek naar erkenning, naar macht, naar een manier om zijn eigen leed teniet te doen ten koste van anderen. Het is precies vanuit dat oogpunt, dat de houding van de man exemplarisch is: hij beantwoordt de agressie van het jongetje met bezorgdheid, met compassie, met liefde. Als het leed is dat de agressie veroorzaakt, dan zorgt een agressief antwoord alleen maar voor nog meer leed en dus nog meer zonde. De enige manier om die cyclus van zondigheid te stoppen, is er zelf niet aan mee te doen, en alleen maar liefde te verspreiden. Het is dan ook liefde, die de jongen zich beter laat voelen, waardoor hij uiteindelijk inziet wat hij aan het doen is. Uit schuldbesef maakt hij zich vervolgens uit de voeten.

De Matthäus

Het is de kracht van naastenliefde die de kern vormt van het passieverhaal. Christus zelf is hier natuurlijk de belichaming van. Elke daad van agressie beantwoordt hij met compassie, met het tonen van de andere wang. Op aantijgingen verdedigt hij zich niet, en antwoordt hij slechts: *'Du sages'*. Precies daarom houden zijn discipelen zo van hem, en zitten er soms zulke zoetsappige stukjes

in, zoals het gebruik van ‘*mein*’ Jezus, alsof het over een geliefde gaat. Denk ook aan het stuk direct na de pauze, ‘*Wo ist den dein Freund hingegangen?*’. Jezus vertegenwoordigt de liefde, de vergeving, het goede in de mens, en het verlies daarvan is ondraaglijk.

Waarom is het dan toch Gods wil om hem te offeren? Een groter teken van liefde, van vergeving bestaat er natuurlijk niet: hij houdt zoveel van ons, hij wil ons onze zonden zo graag vergeven, dat hij zelfs bereid is zijn eigen zoon te offeren. Petrus maakt ook aanspraak op deze zonde: ‘*Ich verleugne nicht die Schuld, aber deinen Gnad und Huld, is doch größer als die Sunde, die ich stets in mir befindet.*’ Het is ook dit gedachtegoed dat doorklinkt in het ‘*Ach, meine Sunden haben dich geslagen!*’, waarin de dood van Christus wordt gekoppeld aan het algemene zondigen der mensheid. De mens wordt vergeven, maar moet daarvoor een enorme prijs betalen.

Uiteraard zijn er nog veel meer voorbeelden te vinden, waarin de tekst direct verwijst naar de magie van de liefde. Vind ze, en ineens krijgt de tekst een heel andere lading, de muziek een veel intensere betekenis. Korallen komen tot leven! Bij de kunst hoeft het overigens niet te blijven: ook in je eigen leven kan je van een filosofie als deze genieten. Verspreid liefde in plaats van onzekerheid; beantwoord agressie met compassie; koester geen verwijten en vergeef. Denk aan de man, en omarm het jongetje.

Door Mickey Brammer

Matthäusaria's voor dummies

De komende twee maanden zal een significant deel van je leven gevuld zijn met het uitvoeren van de Matthäus met het USKO. Een significant deel omdat het werk met een duur van 2,5 tot 3 uur niet tot de meest korte, licht verteerbare klassieke werken behoort. Zelfs als je meezingt of -speelt ben je tijdens het concert en de repetities veel aan het wachten. Zelf ben ik orkestlid en ik kan me voorstellen dat als je in het koor zingt het af en toe best saai en langdradig kan zijn als je een tijd lang niks te doen hebt. Maar omdat de Matthäus mijn absolute favoriet is van de drie grote Bachwerken die we met het USKO uitvoeren, wil ik een poging doen om het wachten wat interessanter te maken door de onderdelen van de Matthäus uit te leggen die ik het allermooist vind: de aria's.

Voordat de individuele aria's aan bod komen nog even een korte recap van de verschillende vormen die voorkomen in de Matthäus. De letterlijke Bijbeltekst van het Evangelie verteld volgens Matteüs wordt in vertellende vorm gezongen door de Evangelist, met af en toe rollen voor andere solisten, zoals Pilatus en Petrus, en voor jullie, koor 1 en koor 2. Ook de Christussolist zingt de Bijbeltekst, maar waar de Evangelist alleen begeleid wordt door continuo, heeft de Christus een soort 'halo' van strijkers als begeleiding. Soms is de begeleiding van de strijkers zo uitgebreid dat er een kort aria-achtig stukje te horen is, zoals in deel 11 (Peters deel 17) en, mijn persoonlijke favoriet, deel 18 (Peters deel 24). Het verhaal wordt onderbroken door koralen. Deze zijn door Bach zo geplaatst dat ze reageren op wat er in het verhaal gebeurt; als Jezus op zijn hoofd geslagen wordt door zijn tegenstanders reageert Bach met het koraal *O Haupt voll Blut und Wunden*. Tot slot zijn er de aria's, arioso's en de grote koordelen, die voorzien zijn van een (destijds) nieuw geschreven tekst van Picander, die stilstaan bij de gebeurtenissen in het verhaal. De aria's en arioso's zijn steeds gegroepeerd met een stuk tekst uit het Evangelie. De arioso dient vaak als inleiding van de aria, die het gevoel van een toehoorder van het verhaal uitdrukt.

Het eerste ariagroepje dat je tegenkomt komt vlak na het epische 'Dieses Was-ser'-tenorenstukje draait om de alt en fluitaria *Buß und Reu* (nr. 6/10). Hierin

bezingt de alt dat de zondaars huilen om de boete en berouw die ze voelen voor hun zonden. De tranen van de zondaars zijn te horen in het middendeel van de aria, als de fluiten korte, naar beneden klinkende loopjes spelen. Ook in de aria daarna druppelt er vloeistof, maar in deze aria is het bloed dat je naar beneden hoort vallen in de violen in sopraanaria *Blute nur* (nr. 8/12). In de tweede helft van de aria zingt de zangeres dat het kind dat is grootgebracht zijn verzorger dreigt te vermoorden omdat het verandert is in een slang, en de sopraanpartij (en de unisono fluitpartij) krijgt een slingerend, slangachtig motief op het woord 'Schlange'. In de arioso een stukje verderop (nr. 12/18) zijn de tranen weer terug: het hart van de sopraan zwemt in tranen. Ook dit is terug te horen in de orkestpartij: de hobo's spelen een soort drijvend, zwemmend heen-en-weermotief. Na dit tranendal is het tijd voor een vrolijker aria: *Ich will dir mein Herze schenken* (nr. 13/19). De sopraan bezingt hier haar liefde voor Christus. Ze wordt begeleid door twee hobo d'amores die bespeeld worden door onze lieflijke hoboïsten van orkest 2: Rogier en Sterre. Eigenlijk is dit een orkest 1-aria, maar omdat de hobo's van orkest 2 anders vrij weinig te doen hebben doet het USKO dit zo.

O Schmerz (nr. 19/25) is waarschijnlijk al zeer bekend bij koor 2. Hier zingt de tenorsolist over alle hellepijnen die Jezus ondergaat door de zonden van anderen, en het koor zingt in een vrij rustige koraalmelodie kalmpjes dat het hun schuld is. In *Ich will bei meinem Jesu wachen* (nr. 20/26) bezingt de tenor samen met koor 2 hoe letterlijk bitterzoet het lijden van Jezus de oplossing is van de zonden van iedereen. Dit drukt Bach uit in een prachtige hobosolo door in dit geval Dorien.

Dan is de bassolist aan de beurt, allereerst in een arioso waarbij hij bezingt hoe de heiland voor zijn vader neervalt (nr. 22/28). De violen en altviolen van orkest 2 illustreren dit door te begeleiden met drieklanken naar beneden. Voor de aria daarna mogen de altviolen weer in ruststand, want nr. 23/29 is een lastige aria voor de eerste en tweede violen van orkest 2. In deze aria is de bas bereid om het kruis en de beker (met azijn) aan te nemen om zo het lot van de verlosser te volgen. Wellicht wilde Bach dit illustreren door de melodie alle kanten op te laten 'zwalken,' alsof zanger en violen iets te diep in het glaasje hebben gekeken.

De laatste aria van voor de pauze is voor de sopraan- en altsolist (nr. 27a/33 deel 1), met een spectaculair einde voor het hele koor en orkest (nr. 27b/33 deel 2). Dat laatste is natuurlijk erg leuk om te zingen/spelen, maar ik wil toch graag

even de aandacht vragen voor het prachtige duet wat aan het *Sind Blitzen* vooraf gaat. De sopraan en alt bezingen treurig hoe Jezus gevangengenomen is, begeleid door treurige blazerspartijen en een baslijn die niet wordt gespeeld door de groep die dat meestal doet, namelijk het continuo (cello, contrabas, fagot, toetsen), maar door de violen en de altviolen. Bach creëerde hiermee een soort hemelse, symbolische onschuld die in schril contrast staat met de brullende bassen en continuo die bij het *Sind Blitzen* de donder zo doeltreffend uitvoeren. Nog even een shout out naar de uitroepen van orkest en koor 2, die graag willen dat Jezus weer wordt losgelaten (maar uiteraard helpt dit weinig in zijn uiteindelijke lot).

Na de pauze blikt de alt nog een keer treurig terug op het wegvoeren van Jezus, die als een lam in tijgerklauwen verloren is (nr. 30/36). Koor 2 biedt wel aan om te helpen met zoeken maar ze is ontroostbaar. Misschien dat Bach daarom een van de voor orkest 1 (en dan vooral de hobo en de 1e violen) meest kwalitatief uitermate teleurstellend moeilijke noten van de Matthäus heeft opgenomen, namelijk een hoge C uit het niets die heel lastig is om perfect te raken. De aria heeft een open einde (een ander eindakkoord dan beginakkoord), een soort muzikaal vraagteken waardoor het verhaal verder verteld wil worden.

In de recitatieven worden vervolgens valse getuigenissen gegeven door vrienden van de hogepriesters. Jezus zwijgt, waarna Bach de aria *Geduld* (nr. 35/41) gebruikt om het geduld te benadrukken dat Jezus heeft bij het negeren van deze leugens. De solopartij wordt gespeeld door een bijzonder instrument, namelijk de viola da gamba (ziet eruit als een cello zonder pin met teveel snaren en een vrouwenhoofd i.p.v. een krul). Het woord 'Geduld' klinkt in rustige achtsten, de valse tongen die steken en bespotten worden contrasterend begeleid door een heftig gepuncteerd ritme.

Petrus, die in deel 1 (voor de pauze) nog heftig ontkende dat hij Jezus drie keer zou verloochenen, verloochent Jezus natuurlijk wel drie keer en gaat daarna 'bitter wenend heen.' Deze tranen zijn voor Bach de reden voor een van de mooiste en zeker weten een van de beroemdste aria's: het *Erbarme Dich* (nr. 39/47) In deze aria speelt de concertmeester van orkest 1 een prachtige, snikkende melodie. De alt zingt een versimpelde, gefragmenteerde versie van de melodie, waarmee Bach volgens sommige musicologen de imperfectie van de mens wilde uitdrukken ten opzichte van het hogere (de viool dus).

Judas had in deel 1 30 zilverlingen gekregen van de hogepriesters om Jezus te verraden, maar nu die laatste ter dood veroordeeld was kreeg hij spijt. Hij bracht de zilverlingen terug naar de hogepriesters en gooide ze op de grond (en hing zichzelf daarna op). De munten zijn het thema van de violaria van orkest 2 (nr. 42/51): je kunt ze horen rollen in de virtuoze loopjes door het hele deel heen. De bas zingt dat hij Jezus terug wil nu het moordenaarsloon weer terug is gebracht door de verloren zoon.

Het verhaal gaat verder: het volk wordt steeds bozer en wil Jezus laten kruisigen. Op dat moment last Bach een stiltemomentje in met *Aus Liebe* (nr. 49/58). De melancholische fluit (prachtig gespeeld door Miriam) en heldere sopraan worden alleen ondersteund door een minimale begeleiding van de hobo's. In deze aria zit wederom geen continuo (net zoals in deel 27/33), waarmee Bach nogmaals de onschuld van Christus benadrukt. Oorspronkelijk werd de aria gezongen door een jongenssopraan, wat de onschuld waarschijnlijk nog meer versterkte. De magie wordt na de aria ruw onderbroken door het koor dat nog een keer eist dat Jezus gekruisigd moet worden.

De volgende arioso en aria zijn (in ieder geval in het USKO) het minst geliefd door het orkest. De arioso (nr. 51/60) omdat deze een heel lastige, vermoedende streek in zich heeft die het geselen van Jezus symboliseert (wat natuurlijk ook geen pretje was). De aria daarna (nr. 52/61) duurt vooral erg lang door de da capo (herhaling naar het begin), zeker omdat de Matthäus dan al heel wat tijd heeft geduurd. Voor de violen voor orkest 2 is het belangrijk om toch gefocust te blijven, want de aria is niet makkelijk helemaal zuiver en gelijk te krijgen. De tranen van de tekst, die over de wangen naar beneden lopen, hoor je in de strijkers en ook in het continuo in seufzers: achtsten die per 2 in boogjes zijn verbonden. Deze seufzers lopen net als de tranen naar beneden.

De gamba is terug in de aria daarna, *Komm süßes Kreuz* (nr. 57/66). Deze aria zit al best ver aan het eind van de Matthäus (waardoor de aandacht misschien al is verslapt) maar verdient absoluut aandacht. Allereerst is de gambasolo zeer de moeite waard om te beluisteren: deze is zo lastig dat hij misschien wel symbool staat voor de last die het kruis op de schouders van Christus zet in het verhaal. Daarnaast is de klank van de aria berustend en enigszins troostend: in de tekst zingt de solist dat hij Jezus wil helpen met het dragen van het kruis, maar ook dat Jezus hem moet helpen met het dragen van deze last. In ieder geval wil de zanger

delen in de last die Jezus op zijn schouders draagt.

De altarioso daarna (nr. 59/69) is een van de meest dissonante delen uit de Matthäus, waarin de akeligheid van de plek en de gebeurtenissen wordt bezongen. De aria daarna is contrasterend, want vrolijk van klank. De in Gerrits woorden knorrende fagot en hobo's buitelen over elkaar heen om te kijken naar hoe Jezus gekruisigd hangt en volgens de altsolist de verlossing zal brengen. Dit deel is meteen een test van wakker blijven voor koor en orkest 2, die hele korte nootjes 'wohin' en 'wo' zingen op onverwachte momenten.

Het laatste arioso- en ariaduo zijn voor de bassolist. In *Am Abend* (nr. 64/74) wordt de avondsfeer van rust en koelte uitgedrukt door rustig kabbelende akkoorden in de strijkers, maar door de aanwezigheid van allerlei dissonanten is de rust nog niet helemaal terug. Die spanning wordt opgelost in het *Mache dich* (nr. 65/75), een wiegende dans met een meezingwaardige bassolo (die dan ook vaak wordt meegezongen op repetitiekamp). Wellicht wilde Bach hiermee aangeven dat het offer van Jezus alle zonden liet verdwijnen. Op het eind van de Matthäus komt het verdriet wel weer terug in het slotkoor. Voor het slotkoor zit nog een kort arioso waarin alle solisten nog een zinnetje hun zegje mogen doen om Jezus te bedanken voor zijn offer (nr. 67/77).

Door Maaïke van der Wel

Nederland en de Matthäus Passion

'Het mooiste keur dat ooit geschreeven is'

'Elk jaar in de lente gonst dat geluid uit de diepte, als de grondtoon der aarde. Het is de lage e waarmee de Matthäuspassie begint, en zodra ik haar denk - die noot - verschijnt de klank in mijn oor en gaat bewegen. Hij vergezelt mij sinds ik mij herinner'. Zo omschreef componist Matthijs Vermeulen in 1958 zijn persoonlijke relatie met de Matthäus. Zijn woorden zijn emblematisch voor de bijzondere relatie tussen Nederland en de Matthäus. In geen enkel ander land wordt het stuk zo vaak opgevoerd als in ons land. Maar waar is deze Matthäus-traditie ooit begonnen?

We gaan terug in de tijd, naar 11 maart 1829. Op die dag dirigeert Felix Mendelssohn Bartholdy in Berlijn een nagenoeg vergeten werk. Het is de Matthäus Passion, die sinds het overlijden van Bach in 1750 niet meer is uitgevoerd. Het concert is een groot succes. Tachtig jaar na zijn dood ontdekken steeds meer mensen zijn genie, hoewel sommige critici Bach's muziek bestempelen als 'onmelodisch, berekend, droog en onbegrijpelijk'.

Bach's ster is rijzende, en zijn muziek bereikt ook Nederland. De stad waar Bach het meest wordt gespeeld is Rotterdam, omdat het conservatorium van Rotterdam goede banden heeft met Leipzig, de stad van Bach. Woldemar Bargiel, een Duitse componist en stiefbroer van Clara Schumann, leidt in 1870 de eerste uitvoering van de Matthäus Passion in Nederland met het Toonkunstkoor Rotterdam. Hele delen worden eruit geknipt omdat het publiek niet in staat werd geacht om een gehele Matthäus lang de concentratie vast te kunnen houden. Net zoals bij vele hedendaagse uitvoeringen mag het publiek niet klappen. 'Applaudissementen' waren uit den boze.

De eerste uitvoering van de Matthäus is een groot succes, de pers schrijft lovende kritieken. In 1874 kan men ook in de hoofdstad van de Matthäus genieten. Dirigent Johannes Verhulst is idolaat van Bach, en heeft het er moeilijk mee dat niet iedereen in het Amsterdamse publiek het geduld heeft om het einde van het slotkoor af te wachten. Wanneer de zaal al leeg begint te stromen als het slotkoor nog volop gaande is, schijnt hij te hebben uitgeroepen: 'Menschen, wat doen jullie nou, nou lopen jullie weg bij het mooiste keur, dat er ooit geschreeven is!'

In de jaren daarna groeit het aantal uitvoeringen, maar van een traditie is nog geen sprake. De echte Nederlandse Matthäustraditie begint in 1899, als Willem Mengelberg, dirigent van het Concertgebouworkest, besluit om voortaan elk jaar de Matthäus uit te voeren. Door die jaarlijkse uitvoeringen groeit de bekendheid van het werk in heel Nederland, mede doordat de uitvoeringen vanaf 1925 ook rechtstreeks via de radio worden uitgezonden. Mengelberg kiest voor een uitgesproken romantische stijl; van een historische uitvoeringspraktijk was totaal geen sprake. Het koor en orkest zijn heel groot, de tempi zijn tergend langzaam, met grote ritenuto's en andere tempowisselingen en de zangers en instrumentalisten zingen en spelen met veel vibrato (luister voor de lol eens op YouTube naar een opname van de Matthäus door Mengelberg uit 1939, je zult versteld staan).

Niet iedereen is blij met Mengelbergs interpretatie. Vanaf 1922 besluit de Nederlandse Bachvereniging om ook jaarlijks een meer historisch geïnspireerde Matthäus uit te voeren, als tegenhanger van Mengelberg. In het boekje van de eerste uitvoering wordt uitgelegd dat massaliteit niet goed past bij het karakter van Bachs muziek. Het is het begin van de jaarlijkse uitvoeringen van de Bachvereniging in de Grote Kerk in Naarden. De Matthäustraditie van de Nederlandse Bachvereniging in Naarden is still going strong. Alleen de editie van 1945 werd overgeslagen vanwege de oorlog.

Het einde van de populariteit van de Matthäus is nog lang niet in zicht: elk jaar blijft het aantal uitvoeringen van de Matthäus weer toenemen. De uitvoeringen van Mengelberg en de Bachvereniging vormen daarvoor de basis. Ze werden de inspiratiebron voor duizenden Bachliefhebbers in heel Nederland, die hun eigen Matthäustradities in het leven riepen: zo ook de Bachcyclus van het USKO! Zo kon de Matthäus Passion uitgroeien tot een vaste component van de Nederlandse identiteit.

Door Bas Roetman



De poster van de eerste uitvoering van de Matthäus Passion van de NBV in Naarden

Over de evangelist en Christusrecitatieven

Een groot deel van de Matthäus-Passion bestaat uit de recitatieven van de evangelist, Christus en de verschillende andere personages. In deze recitatieven wordt het eigenlijke passieverhaal verteld, volgens de letterlijke bijbeltekst, zoals die in Bachs tijd gebruikt werd: de hoofdstukken 26 en 27 van het evangelie volgens Matteüs, in de vertaling van Maarten Luther. Het loont zich deze passages eens in de Nederlandse vertaling te lezen, en de relatie tussen tekst en melodie onder de loep te nemen.

Het gebruik om het lijdensverhaal van Christus in muzikale vorm uit te voeren is afkomstig uit de reguliere godsdienstpraktijk in de katholieke kerk. In de week voor Goede Vrijdag was het gebruikelijk dat in de mis de bijbelteksten over de kruisiging van Christus voorgelezen werden. Al in de vroege middeleeuwen werd de tekst vaak (eenstemmig) gezongen door de voorganger. Later kwam men op het idee de tekst te verdelen over verschillende zangers, al naar gelang wie er aan het woord was: de evangelist, Christus of iemand anders (Petrus, Judas). Nog later werd tekst die specifiek door een groep mensen gesproken wordt, bijvoorbeeld door het volk of door de hogepriesters, meerstemmig gezongen, de zogeheten turba-koorden ('turba' is Latijn voor 'menigte' of 'tumult').

Na de Hervorming werd het zo ontstane genre van de passiemuziek overgenomen door de protestanten. Bekende protestantse passies zijn de drie Passionen (Lukas-, Johannes- en Matthäus-Passion) van Heinrich Schütz (1585-1672), een belangrijke voorganger van Bach. Voor de liefhebber zijn de Passionen van Schütz zeer het beluisteren waard, al zijn deze sobere a capella-werken wat minder toegankelijk dan de Matthäus-Passion van Bach. In de Passionen van Schütz zijn nog geen aria's en koralen te vinden (die zijn een late toevoeging), hoewel Schütz wel een openingskoor en een slotkoor toevoegt. Ze staan dus nog dicht bij de vorm zoals die in de katholieke kerk is ontstaan: de gedeclameerde tekst van Christus, de evangelist en de overige personages, met tussendoor meerstemmige passages om de uitroepen van het koor uit te beelden.

Al in de passies van Schütz beeldt de zangmelodie vaak uit wat er in de tekst

gebeurt. Als Christus spreekt over zijn begrafenis doet hij dat in lage basnoten, terwijl de evangelist een stijgende melodie zingt zodra hij vertelt hoe de hogepriester van zijn zetel opstaat. In de Matthäus-Passion van Schütz zingt Judas als hij de eerste keer aan het woord is een vinnige es op het woord “verräten”, een noot die binnen de melodie niet helemaal op zijn plek lijkt en daardoor ‘verraderlijk’ klinkt. De haan die kraait nadat Petrus Christus driemaal heeft verloochend wordt uitgebeeld door glijdende noten op “krähen”. De kerkgangers uit die tijd kenden de bijbeltekst goed en die tekst werd bovendien in hun moedertaal gezongen; daarom zal deze muzikale decoratie voor veel luisteraars begrijpelijk geweest zijn.

Net als Schütz maakt Bach veelvuldig gebruik van dit soort tekstuitbeelding. Als de evangelist, Judas of Christus het woord “verräten” zingt speelt het continuo daar vaak een scherpe dissonant bij. Het woord “kreuzigen” (of “gekreuziget”, “Kreuz”) wordt meestal op een opvallende reeks ‘kruisvormige’ zestiende noten gezongen, zoals aan het eind van het eerste Christusrecitatief:



Overigens gebruikt Bach ook in aria’s en koordelen deze letterlijke tekstuitbeelding. Het “Aufruhr” in ‘Ja, nicht auf das Fest’ wordt, om het oproer uit te beelden, gezongen op snelle zestienden en in ‘Laß ihn kreuzigen’ zijn dezelfde kruisvormige melodieën te herkennen als in bovenstaand notenvoorbeeld. In veel delen is er zo iets te ontdekken.

Door Stijn Bruijning

Tekstbronnen van de Matthäus

De muziek van de Matthäus is gecomponeerd in 1727, maar de tekst heeft een enorm verscheiden geschiedenis. De jongste tekst is geschreven vlak voordat Bach begon met componeren, maar het oudste dateert misschien wel van het jaar 1000 voor Christus. In dit stukje ga ik steeds verder terug in de tijd en zal ik alle tekstuele bronnen langsgaan. Voor het antwoord op de vraag welke tekst al 3000 jaar oud is, zul je nog even geduld moeten hebben.

De tekstdichter van alle aria's en arioso's is Christian Friedrich Henrici, alias Picander. Hij zorgde ook voor de tekst van het openings- en het slotkoraal, die hij ook als aria's aanduidde. De samenwerking tussen Bach en Picander was hecht. Gedurende een periode van 20 jaar componeerde Bach muziek op teksten van Picander. Dit waren voornamelijk kerkelijke cantates, maar Picander schreef ook de tekst van de seculiere Koffiecantate, met daarin een lofzang op koffie ('*Ach, wie schmeckt die Kaffee süsse*').

Picander schreef de aria's voor de meest emotionele momenten in de Matthäus. De aria's werden niet alleen op muziek gezet: ze waren ook geschikt voor persoonlijke devotie, om naast de Bijbel te lezen. Bij iedere aria geeft Picander namelijk aan op welk moment ze gelezen moeten worden. De aria's worden daarom niet door de karakters uit het verhaal gezongen, zoals bij een opera gebruikelijk zou zijn. Het '*Erbarme dich*' wordt niet door Petrus gezongen, want de aria is voor de alt terwijl het karakter van Petrus door een bas wordt vertolkt. Het '*Gebt mir meinem Jesum wieder*' wordt niet door Judas gezongen, want hij heeft zichzelf net opgehangen. De aria's zijn vertolkingen in woord en muziek van de abstracte complexe emotie die op dat bepaalde punt van de Matthäus bij de toehoorder moet worden opgeroepen of versterkt. Intens berouw bij het '*Erbarme dich*', hoop bij '*Sehet, Jesus, hat die Hand*' en gebukt gaan onder zware lasten bij '*Komm, süsses Kreuz*'.

Bij de koralen, na de aria's de jongste tekstbron, gaat het niet om het componeren van een abstracte emotie. De koralen hebben een heel ander doel, dat sterk verband houdt met de geschiedenis. De koraalteksten en -melodieën (dus de sopraanpartijen) zijn namelijk ontstaan gedurende de Reformatie. De protestantse kerkleiders wilden niet langer het Latijn gebruiken, maar gingen over op

de volkstaal. Helaas bestond er nog geen verzameling kerklieiden in het Duits. In de 16e en 17e eeuw ontstonden daarom veel Duitstalige kerklieiden, die vervolgens in een soort kerkcanon terecht kwamen. Iedere kerkganger in Bachs tijd kende deze koraalteksten en -melodieën door en door.

Hiermee wordt de functie van de koralen ook gelijk duidelijk: herkenning. De kerkgangers hoorden de Matthäus op Goede Vrijdag voor het eerst, maar het is erg moeilijke muziek om gelijk te waarderen en mooi te vinden. Daarom reikt Bach de luisteraars een handvat aan. Kijk bijvoorbeeld naar het openingskoor: het begin zal ingewikkeld hebben geklonken voor een doodgewone kerkganger van destijds, die geen doorgewinterde musicus was en de muziek slechts eenmaal hoorde. Bach geeft ze een bijzonder herkenningspunt door al snel het koraal 'O, *Lamm Gottes unschuldig*' in te zetten. Dit koraal kende iedere kerkganger. Ook de betekenis ervan zal de luisteraars niet zijn ontgaan. Bach gebruikt zelfs nog enkele muzikale trucjes om het koraal nog beter tot zijn recht te laten komen. Het openingskoor staat in E mineur, maar de koraalmelodie staat in de parallelle toonsoort G majeur. Daarom wordt het muziekweefsel opeens veel helderder van kleur. Tot slot positioneerde Bach de sopranen die de koraalmelodie in het openingskoor zongen, aan het andere uiteinde van de kerk ten opzichte van de rest van het koor. Zo kwam de koraalmelodie nog sterker binnen bij de luisteraar.

Daarmee komen we aan bij de belangrijkste tekstbron: Matthäus 26 en 27 uit de Bijbel. Doorgaans wordt aangenomen dat het evangelie van Matthäus is geschreven tussen 80 en 90 na Christus. In vergelijking met het Johannesevangelie wordt Jezus in het Matthäusevangelie veel meer als mens neergezet. In de Johannes ondergaat Jezus zijn lot gedwee, omdat hij weet dat zijn rijk hemels is in plaats van aards. In de Matthäus ziet Jezus de kruisiging als een gifbeker die hij liever aan zich voorbij laat gaan.

Dit verschil komt perfect terug in de slotkoren van de Mattheus en Johannes. Vergelijk maar:

Mattheus: *Wir setzen uns mit Tränen nieder*

Johannes: *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine*

De Johannes eindigt zonder tranen vanwege het geloof in het beloofde eeuwig

leven. De Matthäus eindigt met tranen om het verlies van je allerliefste vriend. In de tijd van Bach was het namelijk heel normale beeldspraak om de relatie tussen de ziel en Jezus als tussen twee geliefden te zien. Luister bijvoorbeeld naar de twee duetaria's voor sopraan (de ziel) en bas (stem van Christus) uit de geweldige cantate 140 (*Wenn kömst du, mein Heil?* en *Mein Freund ist mein*, toevallig onlangs aan AllOfBach toegevoegd.). Het is je reinste erotiek.

Daarom is het heel toepasselijk dat in de aria *'Ach, nun ist mein Jesus hin'* het liefdeshoofdstuk uit de bijbel citeert: Hooglied. *'Wo ist denn dein Freund hingegangen?'* gaat letterlijk over het vinden van je geliefde, maar behoort tot de meest propere delen van Hooglied. Bach en Picander vonden het blijkbaar "je tanden lijken op geschoren schapen" of "zijn lichaam is een kunstwerk van ivoor" toch niet gepast.

Met het citaat uit Hooglied zijn we uitgekomen bij de oudste tekstbronnen van de Matthäus. Hooglied staat namelijk in het Oude Testament. Zowel voor Picander als voor de schrijver van het Matthäusevangelie vormde het Oude Testament een belangrijke bron. Matthäus wilde namelijk laten zien dat Jezus de messias was waar in het Oude Testament vaak naar vooruitgewezen wordt. In Matthäus vers 58a/67 wordt bijvoorbeeld expliciet genoemd dat het dubbelen om Jezus' kleren een profetie vervult. Deze profetie wordt expliciet genoemd in vers 19 van psalm 22. Daarmee komen we bij de alleroudste tekstbron van de Matthäus. Het Hooglied is het "mooiste lied van Salomo", maar psalm 22 komt uit de bundel van Salomo's vader David. Het zal geen toeval zijn dat psalm 22 begint met *'Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?'*

Door Cornelis Bouter