

Programmainformatie

Jesu, meine Freude

Orkestsuite no. 3

Brandenburgs Concert no. 3



J.S. Bach

Utrechts Studenten Koor & Orkest

voorjaar 2021

Programmainformatie 5e jaargang, nr. 2

Uitgave van het Utrechts Studenten Koor en Orkest

Auteurs | Abe Wolthuis, Cornelis Bouter, Lisa Lenderink, Merel Derkx, Stijn
Bruning

Gastauteurs | Lars van den Berg

Lay-out | Merel Derkx, Stijn Bruning

De Pico (programmainformatiecommissie) bestaat uit:

Stijn Bruning (hoofdredacteur)

Abe Wolthuis

Anouk Boon

Cornelis Bouter

Justus van Iterson

Lisa Lenderink

Merel Derkx

Michael Huijbregts

Mickey Bramer

Roselinde Wijnands

Biografie Bach

door Lars van den Berg/Merel Derks

Johann Sebastian Bach (1685-1750) zou kunnen worden omschreven als één van de grootste componisten in de muziekgeschiedenis. Sterker nog, vele kenners zijn het met elkaar eens dat hij dat ook daadwerkelijk is. Dat Bachs werk wordt geroemd om haar schoonheid, menselijkheid en intellectuele diepgang, staat dus buiten kijf. De meer dan elfhonderd (!) composities van zijn hand vormen een verbluffend oeuvre met honderden cantates, de Brandenburgse concerten, werken voor orgel en klavecimbel en als hoogtepunten zijn Mis in B klein en natuurlijk de *Johannes-* en *Matthäus-Passion*. Maar wie is deze figuur, die we alleen kennen van een klein portretje (dat overigens meer dan 2,5 miljoen dollar waard is)?



Ironisch genoeg had vrijwel niemand door dat Bach zo'n groot componist was tijdens zijn leven: zijn muziek werd niet goed begrepen en gewaardeerd en hij was vooral bekend als virtuoos organist. Het vak componist was in de 17e en 18e eeuw sowieso van een ander niveau. Muziek componeren en uitvoeren werd gezien als een vorm van dienstverlening voor het hof of voor de kerk: niet veel meer dan een ambacht als smid of glaszetter. Componisten genoten veel minder (artistieke) vrijheid dan vanaf de 19e eeuw gebruikelijk was, en de opdrachtgever had doorgaans een grote invloed op de grote lijnen en de stijl van een muziekstuk door zijn persoonlijke voorkeuren. 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.

Bachs genialiteit kwam niet uit de lucht vallen. Met zeker 53 getalenteerde musici is de familie Bach veruit de belangrijkste muziekfamilie uit de geschiedenis. Hun reputatie was zo groot dat in grote delen van Thüringen, waar de familie leefde, alle musici gewoonweg Bachs werden genoemd. Als we het nu over Bach hebben, bedoelen we meestal Johann Sebastian, maar dit doet dus eigenlijk geen recht aan de complete familie.

De muzikale bloeitijd van de Bachfamilie liep grofweg van 1550 tot 1800, dwars door grote politieke verschuivingen, economische tumulten en oorlogen. Toen (J.S.) Bach in Arnstadt werd geboren, werd het als vanzelfsprekend beschouwd dat alle telgen van de Bach-familie musicus zouden worden. Er heerste een intiem en intens familieleven, en de muzikale opleidingen werden voornamelijk binnen de familiekring gegeven. Bach kreeg les van zijn vader, een oom en een neef - allen beroemde musici aan het hof van Eisenach. Hij was 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, en een jaar later ook 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 Lüneburg (waar hij waarschijnlijk ook door Georg 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. Plotseling vond een bijzondere omslag plaats: hij begon vocale kerkmuziek te componeren. Omdat Bach niet tevreden was over het plaatselijke koor, vertrok hij alweer 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 kreeg hij toch weer ruzie met zijn werkgever: na een mislukte sollicitatie als hofkapelmeester in Weimar verliet hij woedend de stad om een baan aan het hof van Cöthen aan te nemen. Daarvoor moest hij wel eerst nog een maand in arrest verblijven in Weimar wegens "koppig verzet tegen zijn afwijzing." In Cöthen kwam hij onder de hoede van een zeer begaafde en muzikale prins en kreeg hij de beschikking over een ensemble van virtuoze musici, wat toch een bepaalde luxe gaf aan zijn positie als componist. Met veel toewijding stortte hij zich op het componeren van concerten en kamermuziek.

Na een paar jaar slonk het muziekgezelschap 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. In totaal kreeg hij 20 kinderen, waarvan slechts de helft volwassen werd.

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 bekende Thomaskirche. Daarnaast moest hij een fenomenale hoeveelheid muziek componeren: vrijwel elke zondag moest er een nieuwe cantate worden uitgevoerd (waardoor hij uiteindelijk vijf complete jaarlijkse cycli schreef). Tussendoor schreef hij nog zijn twee passies en de *Hohe Messe*. Tussen 1729 en 1740 was hij dirigent van het vooraanstaande Collegium Musicum, een soort kwalitatief amateurgezelschap dat in die tijd belangrijk was in het muziekleven in Duitsland. Na 1740 deed hij 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 instrumentenuitleen, werkte aan de publicatie en distributie van zijn werk en stak veel energie in het opleiden van zijn later beroemde zoons. Hij stond met beide benen op de grond, al moge duidelijk zijn dat hij zeker niet de makkelijkste persoon was om mee te werken.

In zijn laatste jaren verzwakte hij erg; hij overleed op 65-jarige leeftijd aan een beroerte. Toch bleef hij tot het einde componeren. Met Johann Sebastian kwam ook een eind aan de rijke traditie van de Bachfamilie. De opkomst van een steeds meer publieke, bourgeois muziekcultuur ten koste van privé muziekorganisaties en de mogelijkheid om niet-muzikale universitaire opleidingen te volgen, haalden de grond onder de voeten van muziekfamilies vandaan (al genoten zijn zoon Carl Philipp Emanuel en Johann Christian ook enige bekendheid). Bovendien raakte Bachs muziek na zijn dood snel uit de mode (hoe geniaal hij ook was, hij was zijn tijd niet vooruit) en wordt met zijn dood dan ook het einde van de barok aangeduid. Pas toen Mendelssohn Bachs werk herontdekte, zorgde dat ervoor dat deze weer begon op te leven onder een breder publiek. Tegenwoordig zijn Bachs status en invloed groter dan ooit.

Jesu, meine Freude

door Stijn Bruning Een geluk bij een ongeluk: door de corona-pandemie kunnen we dit jaar helaas de *Hohe Messe* niet uitvoeren, maar dat biedt ons wel de kans eens in de rest van het oeuvre van Bach te duiken. Voor het koor is de keuze gevallen op *Jesu, meine Freude*, een werk dat coronaproof is, maar ook muzikaal ontzettend interessant.

Motetten en Bach

Naast de drie grote werken van onze ‘cyclus’ (*Matthäus*, *Johannes* en *Hohe Messe*) bestaat het vocale oeuvre van Bach vooral uit *cantates*: bundeltjes van aria’s, recitatieven en koordelen, meestal bestemd voor de kerkdienst - denk aan de *Matthäus* in het klein. De cantates van Bach vormen samen een soort muzikale microkosmos, een repertoire waarin ontzettend veel te ontdekken is. Minder bekend zijn Bachs *motetten*, waarvan *Jesu, meine Freude* het langste is.

Het motet is een oud genre. Motetten zijn composities voor koor, meestal *a capella* (zonder zelfstandige instrumentale begeleiding), gebaseerd op een religieuze tekst. Die tekst wordt meestal redelijk rechttoe rechtaan gezongen, zinnetje voor zinnetje, zonder al te veel herhalingen. Als er al instrumenten meespelen, hebben die een begeleidende rol: er zijn geen zuiver instrumentale passages en geen solo-instrumenten, in tegenstelling tot bij de meeste cantates. Daardoor zijn motetten soberder van klankkleur dan cantates.

De ‘gouden eeuw’ van het motet was de renaissancetijd, één stijlperiode eerder dan Bach, toen componisten als Josquin (luistertip: *Miserere mei, Deus*) en Palestrina (luistertip: *Super flumina Babylonis*) vele prachtige motetten schreven. In Bachs tijd was er dus al veel motetrepertoire; voor veel gelegenheden werd van componisten verwacht dat ze met iets moderns (zoals een cantate) op de proppen kwamen. Vandaar dat we slechts een paar motetten van Bachs hand hebben, tegenover zo’n tweehonderd cantates.

Voor de zondagse kerkdiensten waren motetten uit de mode, maar bij begrafenissen was het nog traditie dat er een motet gezongen werd. Meestal werd er iets uit de zangbundel gekozen, maar als de familie van de overledene speciale wensen had moest Bach zelf een motet componeren. Waarschijnlijk is *Jesu, meine Freude* ook om die reden gecomponeerd, hoewel niet met zekerheid te zeggen is voor welke begrafenis het is geschreven.

Structuur van het motet

In *Jesu, meine Freude* worden twee teksten om en om afgewisseld: coupletten van een koraal (traditioneel kerklied) en enkele verzen uit het bijbelboek Romeinen. Van het koraal wordt ook de melodie gebruikt, waardoor ook de muziek een interessante structuur krijgt.

Het koraal *Jesu, meine Freude* stamt uit de traditie van Lutherse kerkmuziek, een traditie die in Bachs tijd al oud en eerbiedwaardig begon te worden. Na de Reformatie werden er in de protestantse kerk veel nieuwe gezangen in de volkstaal gecomponeerd, die vaak eenvoudig door de kerkgangers mee te zingen waren. Veel van deze gezangen werden later door componisten in grotere composities verwerkt. Hier gebruikt Bach de herkenbare melodie van het koraal *Jesu, meine Freude* als een soort architectonische steunbalk voor het (lange!) motet.



Het bijzonderste aan *Jesu, meine Freude* (Bachs gehele motet) is de symmetrische structuur, die in het schema op de vorige pagina is weergegeven. Het werk begint en eindigt met een eenvoudige vierstemmige zetting van het koraal. De twee delen daar net binnen, delen 2 en 10, zijn muzikaal nauw aan elkaar verwant en gebruiken hetzelfde melodische materiaal.

Helemaal in het midden staat deel 6, een fuga ('ingewikkeld meerstemmig deel') over Romeinen 8:9: *Ihr aber seid nicht fleischlich*. Dit deel speelt ook qua tekst een centrale rol: daarover later meer.

Ook tussen de twee blokjes om dit middendeel heen is er een symmetrie:

- deel 3 en deel 7 zijn vrije zettingen van de koraalmelodie
- deel 4 en deel 8 zijn beide driestemmig
- in deel 5 en deel 9 wordt de koraalmelodie zeer vrij verwerkt (in deel 5 is deze bijna onherkenbaar)

Symmetrische structuren zoals in *Jesu, meine Freude* zijn overigens ook in enkele andere werken van Bach te vinden, zoals bijvoorbeeld in het *Credo* uit de *Hohe Messe*.

De tekst

Zoals gezegd zijn in *Jesu, meine Freude* twee verschillende religieuze teksten met elkaar verwoven: een bijbeltekst uit Romeinen 8 en de tekst van het kerkelijke lied *Jesu, meine Freude*. Deze twee teksten behandelen vergelijkbare thema's, maar verschillen nogal van karakter. Dat is niet vreemd: de koraaltekst werd in 1650 geschreven, het bijbelboek Romeinen rond het jaar 55. Tussen deze teksten zit dus zo'n 1600 jaar!

De tekst van het koraal *Jesu, meine Freude* beschrijft op persoonlijke, emotionele toon de band tussen de gelovige en Jezus. Jezus wordt beschreven als een houvast in dit vergankelijke bestaan: rijkdom, aanzien en macht zijn uiteindelijk niets waard, maar het geloof biedt troost. De tegenstelling tussen het wereldlijke en het eeuwige die in de tekst geschetst wordt, maakt het koraal geschikt voor een begrafenisdienst. Omdat ook Bachs motet waarschijnlijk voor een begrafenis geschreven is, is Bachs keuze voor dit koraal begrijpelijk.

Waar de koraaltekst persoonlijk van karakter is, is de bijbeltekst uit Romeinen in een wat zakelijker stijl geschreven. Het bijbelboek Romeinen is een brief, door de apostel Paulus gericht aan de vroegchristelijke gemeenschap in Rome; Bach gebruikt van deze brief slechts een paar zinnnetjes uit hoofdstuk 8. In deze verzen maakt Paulus één specifiek punt: door het geloof in Jezus wordt de gelovige van een ‘lichamelijke’ mens tot een ‘geestelijke’ mens. Dit onderscheid heeft allerlei theologische consequenties, maar is in zijn eenvoudigste vorm vergelijkbaar met het in de koraaltekst beschreven contrast tussen het wereldlijke en het eeuwige.

De tegenstelling tussen lichamenlijk en geestelijk, tussen wereldlijk en eeuwig, wordt het letterlijkst verwoord in het deel *Ihr aber seid nicht fleischlich*. Dit deel staat, zoals gezegd, precies in het midden van het motet; zo stelt Bach deze boodschap ook in de muziek centraal!

Retorica

Een kenmerk van de stijl van Bach en andere barokcomponisten is het gebruik van retorische effecten en tekstuitbeelding in de muziek. Dat wil zeggen dat de woorden van de tekst in de noten van de muziek weerspiegeld worden. Een frappant voorbeeld dat je misschien kent is de “Schlange” in de aria *Blute nur* uit de *Matthäus*: dat woord zingt de sopraansoliste op een lange, ‘slangachtige’ reeks krioelende noten.

Ook *Jesu, meine Freude* zit bomvol met dit soort effecten. Paulus’ verschil tussen ‘lichamelijk’ en ‘geestelijk’ wordt in het hoofdthema van *Ihr aber seid nicht fleischlich* gelijk duidelijk uit de muziek: “fleischlich” op een kort stilstaande overgebonden kwartnoot, “geistlich” op een enorme wappercoloratuur van vlugge zestienden. Aan het eind van ditzelfde deel gebruikt Bach een wat diepzinnigere techniek: waar in de tekst de focus verschuift van de ‘geestelijke’ mensen naar de ‘lichamelijke’ mensen verandert het karakter van de muziek compleet, van een vlotte fuga naar plechtige, gedeclameerde akkoorden met het opschrift “adagio”.

Vanuit retorisch oogpunt is over bijna elk deel van het motet wel wat te vertellen, maar het duidelijkste voorbeeld is deel 5, het derde koraalvers *Trotz dem alten Drachen*. In theorie is dit deel gebaseerd op de oorspronkelijke koraalmelodie, maar die melodie is bijna niet meer herkenbaar. Veel opvallender zijn de ‘special effects’ die Bach bij veel van de woorden van de tekst gecomponeerd heeft. De baspartij ‘raast’ (“Tobe, Welt”) omhoog op een lange reeks zestienden, ‘rust’

(“gar sichrer Ruh”) klinkt juist als lange halve en overgebonden noten. Op de ‘afgrond’ (“Abgrund”) schrijft Bach een grote octaafsprong naar beneden; daarna ‘verstomt’ de muziek (“verstummen”).

In de meeste andere delen gebruikt Bach vergelijkbare effecten, maar meestal op wat subtielere wijze. Het nadeel van al deze retorische effecten is dat de nuances soms verloren gaan voor wie de Duitse tekst niet kan volgen. Het stuk laat zich ook niet vertalen: het is onmogelijk om de muziek mét alle retorische nuances op een andere tekst te laten passen. Als je weet waar je op moet letten kom je echter een heel eind!

Conclusie

Hoewel het natuurlijk jammer is dat we dit jaar niet de *Hohe Messe* kunnen uitvoeren, is *Jesu, meine Freude* voor het koor een waardig alternatief. Ondanks de sobere bezetting is dit motet een complex en kleurrijk stuk, een soort lowbudgetmeesterwerk. Verstilde melodieën en theatrale effecten, ingewikkelde fuga’s en eenvoudige koralen: het beste van Bachs vocale muziek is in *Jesu, meine Freude* terug te vinden.

De orkestsuites van Bach

door Stijn Bruning

Van de derde orkestsuite van Bach is het bekendste deel de *Air*, direct herkenbaar aan de octaafsprongen in de eerste noten van het continuo. Deze *Air* heeft zijn weg gevonden naar vele verzamelcd's van het kaliber *Treasures of Classical Music* (of dergelijke) - overigens wel terecht, want mooie muziek is het zeker. Toch is de *Air* een vreemde eend in de bijt. Suites bestaan namelijk voornamelijk uit dansmuziek, en een *air* is geen dans, maar een rustige melodie met begeleiding.

De barokperiode (ca. 1600-1750), waar Bach (1685-1750) een late vertegenwoordiger van was, was rijk aan dansstijlen, zoals de sierlijke *gavotte*, de langzame *courante* en de opgewekte *gigue*, met bijbehorende muziek. Veel van deze dansen waren oorspronkelijk afkomstig van het platteland of uit de volkscultuur. In de danszalen van de adel of onder de pen van geschoolde componisten veranderden deze dansen vaak van karakter. Zo was de *sarabande* oorspronkelijk een snelle Mexicaanse dans, die volgens enkele bronnen als vunzig en ongepast gezien werd; in de baroktijd was de *sarabande* echter een keurige, rustige dans in driekwartsmaat geworden.

Een suite was een verzameling dansmuziek voor verschillende dansen, waarvan de delen qua sfeer bij elkaar pasten. Zulke suites bestonden al sinds de middeleeuwen. In de barokperiode werd de suite een 'serieus' muziekgenre: componisten begonnen wat meer na te denken over de volgorde van de dansen en de muziek werd ingewikkelder.

Belangrijk voor de ontwikkeling van de klassieke baroksuite was de Duitse componist Johann Jakob Froberger (1616 - 1667), tegenwoordig onterecht vergeten. Froberger schreef een groot aantal werken voor klavecimbel, waarvan vele suites. Deze suites hadden een vaste structuur: allemande, courante, sarabande (in deze volgorde) en vaak een *gigue*. De muziek was inmiddels niet erg geschikt meer om op te dansen: Frobergers suites waren luistermuziek voor liefhebbers geworden, met alleen de sfeer en de ritmes van dansmuziek. Dat geldt ook voor veel andere baroksuites, waaronder die van Bach.

Frobergers suites veel invloed op latere componisten, zodat de structuur van allemande, courante, sarabande en *gigue* de norm werd, vaak aangevuld met nog andere dansen (zogenaamde *galanteries*) tussendoor. Veel van Bachs suites

voor soloinstrumenten zijn nog steeds naar Frobergers voorbeeld geschreven. Bachs orkestsuites verraden echter vooral de invloed van een andere belangrijke figuur: Jean-Baptiste Lully (1632-1687), de hofcomponist van de Franse koning Lodewijk XIV (1638-1715).

Lodewijk XIV was maar liefst 72 jaar lang koning van Frankrijk. Hij was een dansliefhebber: zijn bijnaam 'Zonnekoning' heeft hij te danken aan een balletvoorstelling, waarin hij op 14-jarige leeftijd de rol van de zonnegod danste. Het is dus niet verrassend dat er aan het Franse hof heel wat gedanst werd. Voor de muziek was Lully verantwoordelijk. Lully schreef bovendien veel opera's, waar hij ook dansmuziek in verwerkte. Hij populariseerde diverse nieuwe dansvormen aan het hof, waaronder de *bourrée* en de bekendste barokdans, het *menuet*.

Lully liet zijn opera's en balletsuites voorafgaan door een *ouverture*, een plechtig openingsdeel met een vaste structuur (traag-snel-traag) voor het moment dat de koning met zijn hofhouding de zaal binnenkwam. Eerdere opera's begonnen ook al met een instrumentale opening, maar de ouvertures van Lully waren groter van opzet. Lully had veel invloed op andere componisten, die vergelijkbare werken begonnen te schrijven, en de 'Franse ouverture' werd ook een vast onderdeel van de orkestsuite. Orkestsuites werden vaak in hun geheel 'ouvertures' genoemd, naar het eerste deel; ook Bach noemde zijn orkestsuites 'ouvertures'.

Bachs vier orkestsuites zijn niet bedoeld als vier delen van één bundel: het zijn losse werken, hoewel de suites tegenwoordig wel samen worden opgenomen. Ze hebben eerder de pracht en praal van Lully's muziek dan de genuanceerde geleerdheid van Frobergers muziek. Bachs orkestsuites (in tegenstelling tot zijn suites voor solo-instrumenten) zijn ook niet geschreven volgens de vaste structuur van Froberger: de derde orkestsuite bevat van de vier 'vaste' dansen alleen een gigue. Qua tijdsduur bestaat de derde suite überhaupt maar voor de helft uit dansmuziek! Het langste deel is de ouverture, die netjes volgens Lully's model gecomponeerd is. Ook in de andere orkestsuites nemen de ouvertures een prominente plek in. Het is duidelijk dat Bach zich door Lully liet beïnvloeden.

En die *Air*? Wel, zo'n suite/ouverture kon ook wel andere aardigheidjes bevatten. Bachs voorganger Telemann verwerkte al airs in zijn orkestsuites en uit Bachs tweede orkestsuite is de *Badinerie* (kort vrolijk deel) tamelijk bekend. Dans of geen dans - als het maar in de geest van Lodewijk XIV was!

Brandenburgse concerten: de favoriete muziek van aliens en altviolisten

door Michael Huijbregts
Wat hebben een kundige altviolist en buitenaards leven met elkaar gemeen? Een bijdehand orkestlid zou kunnen beweren dat van beiden nog geen spoor is gevonden...

Er is echter nog een ander verband en wel het volgende. In 1977 vond er een bijzondere ruimtemissie plaats. De NASA lanceerde twee sondes met daarin een boodschap voor buitenaards leven. In de sondes werden allerlei uitingen van de menselijke geest, plaatjes van mensen en geluiden van mensen geplaatst. In deze sondes zit ook een grammfoonplaat met muziek (en een IKEA-achtige tekening hoe deze te gebruiken).

Het bijzondere is: de Brandenburgse concerten zijn vertegenwoordigd op deze plaat! Andere bekende klassieke stukken die de elpee gehaald hebben zijn Bachs *Wohltemperiertes Klavier* en Stravinsky's *Sacre du Printemps*. Inmiddels zijn de Voyagers de menselijke objecten die het verst van de aarde af zijn en ze vliegen nog steeds: in respectievelijk 2012 en 2019 verlieten de twee sondes ons zonnestelsel. Zover we weten zijn ze nog niet gespot door aliens.

Dat deze Brandenburgse concerten in een dergelijke compilatie opgenomen zouden worden, was bij de première nog geenszins duidelijk. Sterker nog, eigenlijk was er niet eens sprake van een première. Bach schreef een reeks instrumentale concerten als sollicitatie aan vorst Christian Ludwig, markgraaf van Brandenburg. Eigenlijk schreef hij ze niet speciaal voor deze gelegenheid: hij maakte een compilatie van eerder geschreven concerten, bundelde deze samen en voorzag ze van een sollicitatiebrief in het Frans, de gesproken taal aan de hoven. Ondanks het feit dat vorst Ludwig niet eens de moeite heeft genomen een antwoord te schrijven, is deze sollicitatie voldoende aanleiding geweest om deze reeks postuum te dopen als de Brandenburgse concerten.

Opvallend is dat Bach koos voor sterk variërende bezettingen voor elk van zijn concerten. In Bachs tijd had het orkest geen standaardbezetting: iedere componist schreef voor de bezetting van het hoforkest waar hij op dat moment een opdracht voor had. In de muziekwetenschap is dit ook een belangrijk uitgangs-

punt: op deze manier kunnen we namelijk nu reconstrueren van wie bepaalde componisten opdrachten kregen en hoe de verschillende hoven (en hofculturen) eruit zagen. Zo kunnen we ook beargumenteren wie - enkele decennia later - de anonieme opdrachtgever van Mozarts Requiem moet zijn geweest: de inzet van twee bassethoorns verradt dat de opdrachtgever de graaf Franz von Walsegg was, omdat deze instrumenten verder zelden gebruikt werden.

Bach gebruikte bij zijn sollicitatie steeds wisselende bezettingen voor een ander doel: ieder concert kreeg zo zijn eigen karakter en omdat de uiteindelijke verzameling zo divers is, toont deze des te beter hoe veelzijdig Bach kon schrijven. Strijkers en klavecimbel zijn in ieder concert aanwezig, maar in de concerten worden verschillende combinaties van solisten toegevoegd. In het eerste concert zijn de solorollen bijvoorbeeld voor drie hobo's, een tweetal hoorns, een fagot en een *violino piccolo* (een mini-viool); het vijfde concert bevat een klavecimbelsolo, wat in die tijd ongebruikelijk was. Het derde en zesde concert springen er in dit opzicht uit, juist omdat ze enkel bestaan uit een strijkersbezetting en begeleiding van klavecimbel. Het derde concert bevat dan wel negen (!) verschillende strijkerspartijen: drie voor de viool, drie voor de altviool en drie voor de cello.

Wat erg mooi is - en zelden geëvenaard - in de instrumentale behandeling in de concerten, is de gelijkwaardigheid van alle stemmen. Het tweede concert bevat bijvoorbeeld een trompet en een blokfluit die een even belangrijke partij spelen en constant afzonderlijk te horen zijn. Het derde concert zorgt hierin voor een emancipatie van de altviool.

Tegenwoordig willen we nog wel eens grapjes maken over diegene die het noodlot trof en de roeping kreeg om de altviool te bespelen. Het gegeven is dat de altviool doorgaans de harmonie aanvult en zodoende nauwelijks te onderscheiden van het geheel meespeelt in het orkest. De altvioolgroep zou slechts bevolkt worden door violisten die kampen met hoogtevrees, of gewoon algemeen talentloos zijn. Althans, zo luidt het stereotype (dat toentertijd ook al bestond). In het derde Brandenburgse concert, hebben de alten echter een even belangrijke partij als de violen. Dit blijkt slechts een opstapje voor meer: in het zesde concert durft Bach de stap aan en schrijft een concert voor altviolen, viola da gamba, celli en klavecimbel, zonder violen! De altviool voert de hoogste melodische partij: dat gebeurt zelden.

Overigens is van deze emancipatie van de altviool op andere momenten in Bachs oeuvre weinig meer te herkennen, zoals bijvoorbeeld in de *Hohe Messe*. Dat is dan weer jammer voor de altviolisten, zeker binnen het USKO. Hier is wel een reden voor: er is voldoende literatuur te vinden over componisten die klaagden over het niveau van hun altviolisten. Misschien was de altviolist er gewoon nog niet klaar voor om geëmancipeerd te worden.

Het blijft merkwaardig dat er zo'n discrepantie bestaat tussen de mislukking van de concerten in Bachs tijd en de ophemeling die de werken vandaag krijgen. Graag zou ik dan ook een theorie willen opperen als verklaring van het raadsel waarom de markgraaf van Brandenburg de stukken niet uit liet voeren. De markgraaf keek naar de partituur, zag de altvioolpartij, lachte en verzocht een lakei de sollicitatie bij het oud papier te zetten.

Pico-luistertips

Toe aan nog meer Bach? Met deze luistertips kan je weer even vooruit!

BWV 4: *Christ lag in Todesbanden* (getipt door Stijn)

De Bach-werken die bij het USKO langskomen stammen uit de tijd dat Bach al een behoorlijke carrière had opgebouwd. De *Johannes-* en de *Matthäus-Passion* schreef hij in Leipzig, waar hij naartoe verhuisde toen hij tegen de 40 was; de *Hohe Messe* stelde hij samen vlak voor zijn dood.

Van Bach zijn echter ook een paar vroege cantates uit zijn jonge jaren bekend. Eén van deze cantates is *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4), een werk dat Bach vermoedelijk componeerde op 22-jarige leeftijd. Het werk is geschreven in een merkbaar ouderwetsere stijl dan Bachs late meesterwerken: als de *Matthäus-Passion* een kleurenfoto is, dan is *Christ lag in Todesbanden* een vergeelde zwart-witfoto in een plechtige ebbenhouten lijst. Hier geen zwierige aria's met dansritmes, maar strenge koormuziek, die echter wel ontzettend knap gecomponeerd is. Mocht je meer van Bachs vocale muziek willen leren kennen, dan is deze indrukwekkende cantate een aanrader.

BWV 75: *Die Elenden sollen essen* (getipt door Michael)

Op 30 mei 1723 voerde Bach voor het eerst een cantate uit voor zijn nieuwe baan in Leipzig, de stad waar hij tot zijn dood zou wonen en werken. Bach was de derde keus van de sollicitatiecommissie, maar de eerste twee kandidaten hadden bedankt voor de positie en men liet bij gebrek aan beter Bach overkomen. Toch deed Bach zijn best om een goede eerste indruk achter te laten, met de groots opgezette cantate *Die Elenden sollen essen*. Deze cantate bestaat uit twee delen: het eerste deel heeft een wereldlijk karakter en is gebaseerd op dansmuziek, het tweede deel verwijst naar het bovenwereldlijke.

Opvallend is dat er in het tweede deel van de cantate een speciaal instrument in wordt gezet, de trompet! Zoals bij veel van Bachs muziek met trompet, is de veeleisende trompetpartij voor deze cantate geschreven voor de befaamde Leipzige *Stadspfeifer* (stadstrompettist) Johann Gottfried Reiche. Door de samenwerking met de zeer vaardige Reiche kon Bach zeer virtuoze trompetpartijen in zijn muziek verwerken; *Die Elenden sollen essen*, een cantate waarin Bach Reiche direct aan het werk zet, was het begin van deze samenwerking.

Test je Bach-kennis!

door Lisa Lenderink

De doorgewinterde Uskiet is inmiddels een expert op het gebied van Bachs muziek. Maar ken je ook deze feitjes over het leven van Bach? Test het met de onderstaande stellingen: feit of fictie?

Een huis vol: Bach had 15 kinderen.

Fictie: Hij had er zelfs nog meer. Bij zijn eerste vrouw Maria Barbara had hij 7 kinderen en bij zijn tweede vrouw Anna Magdalena nog 13, dus 20 in totaal. 10 van de kinderen overleden echter al op jonge leeftijd.

Bachs vrouw heette zelf ook Bach.

Feit: Maria Barbara heette ook Bach van achternaam. Haar vader was een neef van Bachs vader, die waren beiden kleinzoons van dezelfde Hans Bach. Johann Sebastian Bach en Maria Barbara hadden dus dezelfde overgrootvader.

Bach heeft ooit een maand in de gevangenis gezeten.

Feit: Van 1708 tot 1717 was Bach in dienst van Willem Ernst, hertog van Saksen-Weimar. Deze hertog kon het niet waarden dat Bach zijn ontslag indiende. Pas nadat hij een maand in de gevangenis van het hertogelijk slot had doorgebracht kon Bach vertrekken naar zijn nieuwe werkgever aan het vorstenhof van Köthen.

Bach ligt begraven in de Thomaskerk in Leipzig.

Beide antwoorden mag je goed rekenen. Oordeel zelf: na zijn dood werd Bach anoniem begraven op het kerkhof van de Johanneskerk in Leipzig. In 1894 werd een deel van dit kerkhof geruimd. Er werd nog gezocht naar de locatie van Bachs graf. In de buurt van de vermoedelijke locatie werd een skelet gevonden, dat naar de kerk werd overgebracht. Dit lichaam werd na de Tweede Wereldoorlog herbegraven in de Thomaskerk, maar of het echt het lichaam van Bach is, kunnen we niet zeker weten.

Het geboortehuis van Bach is nu een museum.

Fictie: In 1906 kocht het Neue Bachgesellschaft een eeuwenoud pand in Eisenach, in de veronderstelling dat dit het geboortehuis van Bach was. In dit huis is nog steeds het Bachmuseum gevestigd, maar Bach geboortehuis heeft in een andere straat gestaan en bestaat nu niet meer.

Bach heeft wel eens een potje geknokt met een van zijn orkestleden.

Feit: Naar het schijnt heeft Bach tijdens een orkestrepetitie zijn leerling en fagot-tist Johann Heinrich Geyersbach uitgescholden. Die liet het er niet bij zitten en ging Bach met een stok te lijf, terwijl Bach zich met een degen verdedigde.

Maak kennis met P.D.Q. Bach

door Michael Huijbregts

Bach had vele zonen: een van hen moest toch de minst getalenteerde zijn. Met dit idee schrijft de Amerikaanse musicoloog Peter Schikele zijn muziek, publi-cerend onder zijn pseudoniem P.D.Q. Bach (1742-1807). In zijn werk parodieert hij de muziekgeschiedenis en brengt muziekstijlen bij elkaar die wellicht beter nooit bij elkaar hadden kunnen komen. Hij combineert Bach met performance art, maar het resultaat wordt er eigenlijk zelden beter van.

P.D.Q. Bach werd geboren in 1742 te Leipzig, als jongste zoon van Johann Se-bastian en Anna Magdalena Bach. Van Bachs vele zonen was hij de enige zonder muzikale opleiding. Bij het overlijden van de grote meester acht jaar later was het enige dat aan hem nagelaten werd een kazoo, een instrument dat in zijn latere oeuvre nog vaak terugkeerde. Het duurde daarom lang voordat er enige muzikale ontwikkeling optrad: pas in zijn dertiger jaren begon hij wat te com-poneren. Zijn eerste muzikale creaties bestonden voornamelijk uit het plagiëren van zijn meesters: zo ontstonden zijn *1712 Ouverture* (helaas zonder kanonnen), *Onbegonnen symfonie* en de *Royal Firewater Musick*.

Waar de grote Bach nog regelmatig in zijn werk overkomt als een serieus com-ponist, laat P.D.Q. Bach dit imago varen. Zo elaboreert hij in zijn cantate *Blaues Gras* bijvoorbeeld ruimschoots op de woordspelingen rondom het woord Bach, dat in het Duits nog een andere betekenis heeft. Zoals de titel al doet vermoeden, is dit stuk een synthese tussen de muziek van J.S. Bach en de Amerikaanse blue-grass. Het klavecimbel wordt vervangen door een banjo, de barokke coloratu-ren komen nog veelvuldiger voorbij dan in het *Erwäge* van de *Johannes Passion* en het hele oeuvre van Bach wordt geparodieerd, waaronder de Brandenburgse concerten. P.D.Q. Bach is de Monty Python voor de Bach-liefhebber.

Bach: bewaard en niet-bewaard

door Cortelis Bouter

“Toen Bach in 1750 overleed was zijn muziek al ouderwets. De moderne stijl vroeg om lichte muziek met speelse melodieën in plaats van ingewikkelde fuga’s. Daarom werd Bach in eerste instantie enkel herinnerd als klaviervirtuoos, als vader van zijn destijds bekendere zoons en als componist van theoretische contrapuntmuziek. Pas toen in Felix Mendelssohn in 1829 de Matthäuspasseie uitvoerde ontstond de Bach-mania die tot de dag van vandaag duurt.”

Deze samenvatting is in de meeste standaardwerken over Bach te vinden. De *Matthäus-Passion* is inderdaad vergeten na het overlijden van Bach en weer tot leven gewekt door Mendelssohn, maar de samenvatting gaat niet goed op voor de werken die bij ons op het programma staan: *Jesu, meine Freude*, de Brandenburgse concerten en de orkestsuites. Bachs motetten, waaronder *Jesu, meine Freude*, zijn al in 1802 in druk verschenen, meer dan 25 jaar voor Mendelssohns *Matthäus*-uitvoering. De Brandenburgse concerten vertellen helaas een ander verhaal. De muziek is enkel bewaard gebleven, omdat deze meer dan 100 jaar onaangeroerd in een vorstelijk archief heeft gelegen. Veel andere orkestmuziek van Bach is bij het oud papier beland.

Eerst behandelen we hoe de Brandenburgse concerten, de motetten en de orkestsuites bewaard zijn gebleven. Daarna kijken we naar enkele bronnen die een volledig beeld van Bachs muziek zouden moeten geven. Helaas beantwoorden deze bronnen niet alle vragen en blijven er gaten in ons begrip van alle muziek die Bach heeft geschreven. Tot slot beschrijven we kort hoe deze gaten in onze kennis met meer of minder speculatie gevuld kunnen worden.

Brandenburgse concerten

In 1721 was Bach ontevreden met zijn werk aan het hof van Köthen. In eerste instantie musiceerde vorst Leopold in Bachs ensemble, maar na zijn tweede huwelijk was Leopold steeds minder achter de muziekstandaard te vinden. Op zoek naar een betere baan stuurde Bach aan de vorst van Brandenburg als open sollicitatie enkele composities getiteld “zes concerten voor diverse instrumenten”. Bach was waarschijnlijk niet goed op de hoogte van de hoeveelheid muzikanten in Brandenburg; daarom is ieder concert voor een andere samenstelling en met andere solisten. Deze muziek hoefde hij niet speciaal te componeren, want Bach voerde al wekelijks muziek uit met zijn ensemble. Hij heeft een deel van zijn

portfolio opgestuurd.

Een eventuele reactie is niet bewaard gebleven. Misschien heeft de vorst zijn standaardreactie gestuurd met de vraag of ze de sollicitatie aan het dossier mochten toevoegen. Laat je dus niet uit de weg slaan als je sollicitatie waar je lang aan hebt gewerkt, wordt afgewezen.

Maar serieus, de waarschijnlijke reden dat er niks met de sollicitatie is gebeurd, is dat de muziek gewoonweg te moeilijk was voor het orkest in Brandenburg. Helaas voor Bach, maar gelukkig voor ons. Als de muziek was gebruikt, was deze waarschijnlijk niet bewaard gebleven. De open brief met de partituur is in een la van het archief van de vorst, totdat 125 jaar later (!) de muziek min of meer bij toeval door een musicoloog werd gevonden. Wat een mooie tijd dat je zomaar een vorstelijk archief kon doorploegen en muziek van Bach kon tegenkomen. Na deze ontdekking werd de muziek prompt gepubliceerd als de 'Brandenburgse concerten'.

Motetten

Alle motetten zijn voor verschillende gelegenheden geschreven. Van enkele is bekend dat ze voor de begrafenis van een bekend persoon uit Leipzig zijn gecomponeerd. Hiermee verdiende Bach een extra zakcentje voor zichzelf en waarschijnlijk ook voor de uitvoerenden. Ondanks de eenmalige gelegenheid waarvoor ze zijn geschreven, zijn de motetten in het standaardrepertoire van het Thomanerchor beland. De opvolger van Bach was namelijk een pupil van hem die de motetten waarschijnlijk ook zelf heeft uitgevoerd.

Het is uniek in het repertoire van Bach dat de motetten na zijn dood nog steeds geregeld uitgevoerd werden. Zo is het ook gebeurd dat Mozart bij zijn bezoek aan Leipzig een uitvoering van het motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* heeft bijgewoond; daarna zou hij hebben uitgeroepen dat hij van deze muziek nog wat kan leren. De interesse in de motetten was blijkbaar zo groot dat deze al in 1802 in Leipzig zijn gedrukt door muziekuitgeverij Breitkopf.

Orkestsuites

De link tussen de vier orkestsuites is veel zwakker dan tussen de motetten of Brandenburgse concerten. De enige overeenkomst is dat alle vier de werken suites zijn voor orkest. Er is geen aanwijzing dat de verschillende werken op een

manier gerelateerd aan elkaar zijn geweest. Er is zelfs niks bekend over de mogelijke aanleiding voor Bach om een orkestsuite te schrijven. De suite was een gebruikelijk genre in Bachs tijd: Telemann heeft naar eigen zeggen zo'n 1000 suites geschreven, en Bach schreef ook klavier-, cello- en vioolsuites, maar van slechts vier orkestsuites is de muziek bewaard gebleven. Het is mij helaas niet bekend geworden hoe de manuscripten van de orkestsuites bewaard zijn gebleven.

Weten wat we niet weten

Met bovenstaande beschrijving bekruipt ons de vraag welke muziek van Bach niet bewaard is gebleven. De zes concerten die hij heeft opgestuurd als open sollicitatie zullen niet zijn volledige portfolio geweest zijn. Maar hoe kunnen we weten van welke werken we geen weet hebben?

De belangrijkste bron met een lijst van Bachs werken is zijn necrologie, geschreven door een zoon van Bach. Naast een biografie geven zij een opsomming van zowel zijn gepubliceerde als zijn ongepubliceerde werken:

Gepubliceerde werken:	Werken in manuscript:
Drie delen <i>Clavier-Übung</i>	Vijf jaargangen aan kerkcantates
<i>Goldberg-varianties</i>	Vijf passies, waaronder één voor twee koren
<i>Schübler-koralen</i>	Oratoria, missen, <i>Magnificat</i> , serenades, etc.
<i>Canonische Veranderingen</i>	Verschillende tweekorige motetten
<i>Musikalisches Opfer</i>	Preludes, suites en meer voor klavecimbel
<i>Die Kunst der Fuge</i>	Fuga's, toccata's en voorspelen voor orgel
	Cello- en vioolsuites
	Concerten voor één of meer klavecimbels
	Verschillende instrumentale werken voor diverse bezettingen

De eerste drie punten van de ongepubliceerde werken roepen veel vragen op. Waarom wordt de *Hohe Messe* niet expliciet genoemd? Welke "vijf" passies worden bedoeld door de auteurs? Er zijn er slechts drie met grote zekerheid geïdentificeerd: de *Johannes-*, *Matthäus-* en de verloren gegane *Markus-Passion*. De bewering dat Bach vijf jaargangen aan kerkcantates zou hebben geschreven roept nog meer vragen op. Eén jaargang zou cantates moeten bevatten voor iedere zondag en een tiental overige kerkelijke feestdagen. Een korte rekenom

laat zien dat Bach dan ongeveer 300 cantates zou hebben geschreven. Er zijn ongeveer 200 bewaard gebleven. Zijn er 100 cantates verloren gegaan of ligt het genuanceerder?

Allemaal interessante vragen waar al menig artikel aan gewijd is, maar deze keer wil ik een lichtje schijnen op Bachs orkestwerken. Deze schitteren in deze lijst door hun afwezigheid. Alle orkestwerken komen pas als allerlaatste in een verzamelpuntje terecht. Blijkbaar gaf Bach zelf ook de voorkeur aan zijn kerk- en klaviermuziek boven zijn ‘ouderwetse’ orkestmuziek. Daarom is het niet verwonderlijk dat veel van Bachs orkestmuziek niet bewaard is gebleven. Die werken zijn echter niet volledig onzichtbaar. De schaduwen en contouren zijn nog te ontwaren.

Knip- en plakwerk

Bach had een zwaar schema waarbij hij iedere zondag een cantate moest uitvoeren tijdens de kerkdienst. Hij kon de gemakkelijke weg kiezen door cantates van andere componisten uit te voeren, maar doorgaans componeerde hij de cantate zelf. Om zichzelf toch werk te besparen bewerkte Bach regelmatig een eerdere compositie tot een cantate. De Brandenburgse concerten en suites zijn op dezelfde manier in andere werken terecht gekomen, samengevat in de volgende tabel.

Eerdere versie	Latere versie
Brandenburg 1, deel 1	Sinfonia <i>Falsche Welt, dir trau ich nicht</i> BWV 52
Brandenburg 1, deel 3	Openingskoor <i>Vereinigte Zwietracht</i> BWV 207
Brandenburg 3, deel 1	Sinfonia <i>Ich liebe den Höchsten</i> BWV 174
Brandenburg 4	Klavercimbelconcert BWV 1057
Orkestsuite 4, deel 1	Openingskoor <i>Unser Mund sei voll Lachens</i> BWV 110

Vergelijk bijvoorbeeld deel 3 van Brandenburg 1 met het openingskoor uit cantate 207. Als het Brandenburgse concert niet bewaard was gebleven, hadden we geen idee gehad dat dit werk oorspronkelijk een instrumentaal concert met soleerende hoorns was geweest. Hetzelfde geldt voor het openingskoor uit BWV 110. Als de vierde orkestsuite niet bewaard was gebleven, was het enkel speculatie dat de muziek oorspronkelijk tot een suite behoorde.

Daarnaast is het opvallend dat in totaal vier delen uit de Brandenburgse concerten terugkomen als instrumentaal openingsdeel (sinfonia) van een cantate. Bach begint regelmatig een cantate met een instrumentaal deel¹, maar veel van Bachs instrumentale werk is niet bewaard gebleven. Daarom is het waarschijnlijk dat andere sinfonia's oorspronkelijk ook onderdeel van een orkestwerk waren. Zo vormen de instrumentale sinfonia's de schaduwen van orkestmuziek die bestaan moet hebben.

Tegenwoordig staan we redelijk ambivalent tegenover Bachs hergebruik van zijn eigen muziek. Vanuit het romantisch ideaalbeeld van een genie, wat Bach zeker was, zou de componist de compositie op één specifieke manier bedoeld moeten hebben, maar Bach voldoet niet aan dit beeld. Hij lijkt zijn composities eerder als bouwwerken te zien, die per gelegenheid anders in te richten zijn. Bach kan een idee aankleden als vioolsonate, orkestsuite, openingskoor of wat dan ook. Zo wordt luisteren naar Bach uiteindelijk een feest van herkenning, want hij was een meester in het uitmelken van muzikale ideeën: variaties op een thema, dat is pas echte creativiteit.

1 Luister bijvoorbeeld naar BWV 42 *Am Abend aber desselbigen Sabbats* of BWV 35 *Geist und Seele wird verwirret*.

Tekst *Jesu, meine Freude*

Jesu, meine Freude is gebaseerd op twee teksten, die steeds worden afgewisseld: het koraal (=traditioneel lied uit de kerkelijke zangbundel) *Jesu, meine Freude* en bijbelverzen uit de brief van Paulus aan de Romeinen. De koraaltekst is persoonlijk en emotioneel van karakter; de tekst van Paulus is in een zakelijkere stijl geschreven.

Door de symmetrische muzikale structuur van *Jesu, meine Freude* ligt de focus van het werk op deel 6, de dubbelfuga op Romeinen 8:9. In dit deel komt de boodschap van het gehele werk naar voren: door Jezus en/of de geest van God wordt de mens een 'geestelijke' mens. De boodschap van het koraal is vergelijkbaar, maar iets minder abstract: Jezus biedt troost midden in deze vergankelijke wereld.

vertaling: Ria van Hengel

1. Koraal

Jesu, meine Freude,
meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
ach wie lang, ach lange
ist dem Herzen bange
und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
außer dir soll mir auf Erden
nichts sonst Liebers werden.

*Jezus, mijn vreugde,
weide van mijn hart,
Jezus, mijn sieraad,
ach, hoe lang, ach, lang
is mijn hart al bang
en verlangt het naar u!
Lam van God, mijn bruidegom,
niets op aarde
zal mij dierbaarder zijn dan u.*

2. Romeinen 8:1

Es ist nun nichts Verdammliches an
denen, die in Christo Jesu sind, die
nicht nach dem Fleische wandeln,
sondern nach dem Geist.

*Zo is er dan nu geen veroordeling voor
hen die in Christus Jezus zijn, die niet
wandelen naar het vlees, maar naar de
geest.*

3. Koraal

Unter deinem Schirmen
bin ich vor den Stürmen
aller Feinde frei.
Lass den Satan wittern,
lass den Feind erbittern,
mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.

*Onder uw bescherming
ben ik gevrijwaard
tegen de stormen van alle vijanden.
Laat Satan maar snuiven,
laat de vijand maar toornen,
mij staat Jezus bij.
Al dondert en bliksemt het nu,
al jagen zonde en hel mij angst aan:
Jezus zal mij behoeden.*

4. Romeinen 8:2

Denn das Gesetz des Geistes, der da
lebendig macht in Christo Jesu, hat
mich frei gemacht von dem Gesetz
der Sünde und des Todes.

*Want de wet van de geest, die levend
maakt in Christus Jezus, heeft mij vrij
gemaakt van de wet van de zonde en de
dood.*

5. Koraal

Trotz dem alten Drachen,
trotz des Todes Rachen,
trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
ich steh hier und singe
in gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Abgrund muss verstum-
men,
ob sie noch so brummen.

*Trotseer de oude draak!
Trotseer de muil van de dood!
Trotseer de angst daarvoor!
Raas maar, wereld, spring maar op,
ik sta hier en ik zing
in alle rust.
Gods macht zorgt voor mij,
aarde en afgrond moeten verstommen
hoe ze ook tekeergaan.*

6. Romeinen 8:9

Ihr aber seid nicht fleischlich, son-
dern geistlich, so anders Gottes Geist
in euch wohnt. Wer aber Christi
Geist nicht hat, der ist nicht sein.

*U bent echter niet vleselijk, maar geeste-
lijk, tenminste, als de geest van God in u
woont. Maar wie de geest van Christus
niet heeft, die behoort hem niet toe.*

7. Koraal

Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eitlen Ehren,
ich mag euch nicht hören,
bleibt mir unbewußt!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
soll mich, ob ich viel muss leiden,
nicht von Jesu scheiden.

*Weg met alle schatten!
U bent mijn genot,
Jezus, mijn lust!
Weg, ijdele loftuitingen,
ik wil jullie niet horen,
blijf buiten mijn bewustzijn!
Ellende, nood, kruis, smaad en dood
zullen mij, hoeveel ik ook moet lijden,
niet van Jezus scheiden.*

8. Romeinen 8:10

So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.

Als Christus echter in u is, is het lichaam weliswaar dood vanwege de zonde; maar de geest is het leven vanwege de gerechtigheid.

9. Koraal

Gute Nacht, o Wesen,
das die Welt erlesen,
mir gefällst du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
bleibet weit dahinten,
kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
gute Nacht gegeben.

*Goedenacht, o wezen
dat de wereld heeft gekozen,
mij beval je niet.
Goedenacht, zonden,
blijf ver weg,
verschijn niet meer!
Goedenacht, trots en pracht!
Moge jou, zondig leven,
een heel goede nacht worden gegeven!*

10. Romeinen 8:11

So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnt, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen, dass sein Geist in euch wohnt.

Als nu de geest van hem die Jezus van de doden heeft opgewekt in u woont, zal ook hij die Christus van de doden heeft opgewekt uw sterfelijke lichaam levend maken, zodat zijn geest in u kan wonen.

11. Koraal

Weicht, ihr Trauergeister,
denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
muss auch ihr Betrüben
lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

*Verdwijn, droefheidsspoken,
want mijn vreugdemeester,
Jezus, komt binnen.
Voor hen die God liefhebben
moet ook hun verdriet
louther zoetheid zijn.
Ook al moet ik hier spot en hoon verdra-
gen,
u blijft ook in mijn lijden,
Jezus, mijn vreugde.*