

Van verlangen naar intrede; van dood naar leven

De muzikale en theologische architectuur van Bachs Jesu, meine Freude (BWV 227)

Toelichting Bachdag Amersfoort 2026 door Anthony Scheffer

U heeft zojuist zelf een klein stukje van *Jesu, meine Freude* gezongen. Daarmee hebben we eigenlijk al de sleutel in handen gekregen tot alles wat we straks gaan horen. Want die koraalmelodie keert in het motet steeds terug. Soms onaangetast, soms versierd; soms verborgen tussen andere muzikale lijnen; en soms zo sterk veranderd dat we haar nauwelijks nog herkennen. Het is alsof Bach ons telkens naar hetzelfde uitgangspunt terugbrengt en vervolgens vraagt: wat betekenen deze woorden nu? En misschien is dat wel de beste manier om naar het motet te luisteren. Niet als elf losse koordelen, maar ook niet uitsluitend als een indrukwekkend staaltje contrapunt. *Jesu, meine Freude* gaat als één grote gedachte over angst, dood, geloof en uiteindelijk leven. Om die gedachte te begrijpen, moeten we eerst terug naar Leipzig.

Eerste jaren in Leipzig

Wanneer Bach daar in het voorjaar van 1723 arriveert, is hij achtendertig jaar oud. Hij komt uit Köthen waar hij als kapelmeester vooral wereldlijke muziek had geschreven, en betreft met zijn vrouw, zijn schoonzus en vijf jonge kinderen de ambtswoning bij de Thomasschule. Op 5 mei ondertekent hij de voorwaarden van zijn nieuwe betrekking en begint zijn werk als Thomascantor en stedelijk muzikdirecteur van Leipzig. Tot zijn taken behoren niet alleen het muzikale onderwijs aan de jongens van de Thomasschule en de kerkmuziek in de belangrijkste kerken van de stad, maar ook de muziek bij huwelijken, begrafenissen en andere stedelijke plechtigheden. Zelfs zijn aanwezigheid bij begrafenistoeten wordt in zijn aanstellingsvoorwaarden genoemd. Dit is dus niet de Bach die wij inmiddels als monument uit de muziek-geschiedenis kennen. Het is een pas aangestelde musicus die midden in het leven van een stad staat: tussen schooljongens, predikanten, stadsbestuurders, kerkdiensten, begrafenissen en iedere week opnieuw de noodzaak om muziek gereed te hebben.

Ergens in die jaren ontstaat *Jesu, meine Freude*. Lang is aangenomen dat Bach het motet schreef voor de rouwplechtigheid van Johanna Maria Kees, die in 1723 overleed. Zij behoorde tot een vooraanstaande Leipziger familie. Haar rouwplechtigheid vond op 18 juli 1723 plaats in de Nikolaikirche. De gedachte dat Bachs motet daarbij heeft geklonken, ontstond onder meer omdat een passage uit Romeinen 8, vers 11 (die met haar rouwdienst verbonden was) in het tiende deel van het motet een belangrijke plaats inneemt. Maar hier moeten we voorzichtig zijn. De orde van die dienst is later teruggevonden en daarin wordt *Jesu, meine Freude* niet genoemd. Onderzoekers hebben daarom terecht vraagtekens gezet bij deze traditionele toeschrijving. Wat we wél kunnen zeggen, is dat het werk nauw aansluit bij de wereld van de Leipziger rouwmuziek, al blijven zowel de oorspronkelijke uitvoeringsgelegenheid als de ontstaansdatum onzeker. En dat is eigenlijk belangrijker dan de precieze naam van degene voor wie het geschreven werd. Want een Lutherse rouwplechtigheid uit Bachs tijd draaide niet uitsluitend om verdriet over iemand die gestorven was. Er werd gelezen uit de Schrift, gezongen en gepreikt, maar steeds vanuit de gedachte dat de dood niet het laatste woord heeft. Een rouwdienst moest daarom niet alleen herdenken, maar ook troosten en duiden. De dood werd geplaatst binnen een groter verhaal van sterven en opstanding.

Franck, Paulus en Lutherse theologie

Dat is precies wat dit motet doet. Bach gebruikt daarvoor twee teksten die op het eerste gezicht nogal verschillend zijn. De eerste is het kerklied *Jesu, meine Freude* van Johann Franck, gepubliceerd in 1653, met een melodie van Johann Crüger. Het was in Bachs tijd een bekend lied met een persoonlijke tekst. De gelovige spreekt Jezus rechtstreeks aan: *Jesu, meine Freude, meines Herzens Weide*: Jezus, mijn vreugde, lafenis van mijn hart. En even later zelfs: *Gottes Lamm, mein Bräutigam*: Lam van God, mijn bruidegom. Dit is een zeer intieme vorm van geloofstaal. Jezus is hier niet alleen een theologisch begrip, maar degene naar wie de ziel verlangt. Het lied spreekt over angst, over Satan, de hel en de dood, maar ook over bescherming, rust en uiteindelijk het afscheid van alles wat tijdelijk is. Daartussen plaatst Bach teksten uit hoofdstuk acht van Paulus' Brief aan de Romeinen. En Paulus spreekt heel anders. Niet zozeer vanuit het persoonlijke verlangen, maar vanuit theologische zekerheden. Niet: ik verlang naar Jezus, maar: *Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind*. Er is geen veroordeling voor hen die in Christus zijn. Paulus redeneert. Hij spreekt over vlees en Geest, zonde en gerechtigheid, dood en leven. Waar Franck ons de

ervaring van de individuele gelovige geeft, biedt Paulus de theologische grondslag. En dat onderscheid is essentieel voor Bachs muzikale retoriek. Wanneer Paulus over het vlees spreekt, bedoelt hij niet dat het menselijke lichaam op zichzelf slecht zou zijn. Het gaat om het menselijke bestaan voor zover dat wordt beheerst door zonde en sterfelijkheid. Want helemaal aan het einde zegt hij niet dat het lichaam moet worden afgeworpen, maar juist dat God ook onze sterfelijke lichamen levend zal maken. De beweging van het motet is dus niet eenvoudigweg: lichaam tegenover ziel, maar dood tegenover leven. En Bach vlecht die twee teksten, het persoonlijke lied van Franck en de theologische redenering van Paulus, voortdurend door elkaar.

Zes coupletten van het koraal worden afgewisseld met vijf passages uit Romeinen 8. De persoonlijke ervaring en de theologische hoop op verlossing, die het vergankelijke bestaan in een ander perspectief plaatsen, maakt Bach door zijn muzikale architectuur tot één dramatisch geheel. Daarmee komen we bij misschien wel het wonderlijkste aspect van het werk: de elf delen vormen samen een enorme boog. Het eerste deel correspondeert met het elfde. Het tweede met het tiende. Het derde met het negende. En zo verder. Die overeenkomsten zijn niet overal letterlijk gespiegeld, maar vormen een samenhangend netwerk van muzikale en tekstuele verbanden. Precies in het midden staat deel zes: *Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich*. U bent niet van het vlees, maar van de Geest. Bach bouwt het werk rondom deze theologische kernzin. En opmerkelijk genoeg vinden we vóór en na deze centrale fuga vrijwel exact evenveel muziek. U hoeft die maten straks natuurlijk niet mee te tellen. Maar u kunt de architectuur wel horen en voelen.

Analyse

Het eerste wat u hoort, is het stuk dat we zojuist samen hebben gezongen: een vrij eenvoudig, vierstemmig koraal dat begint met verlangen: *Jesu, meine Freude*. De mens zoekt naar Jezus. Daarna komt plotseling Paulus: *Es ist nun nichts Verdammliches*: er is geen veroordeling. Luister straks vooral naar dat woord *nichts*. Bach laat er stilte op volgen. Alsof de muziek zelf even niets wordt. Dit is typisch Bach: een abstract theologisch begrip wordt een hoorbaar gebaar. Daarna komt het koraal terug, maar nu niet meer zo eenvoudig. De tekst spreekt hier over bescherming: buiten kan het stormen, donderen en bliksemen, maar de gelovige bevindt zich onder een veilige beschutting. Vervolgens wordt ook Paulus' wereld lichter. In het vierde deel zingen slechts drie hoge stemmen: *Denn das Gesetz des Geistes [...] hat mich frei gemacht*. De wet van de Geest, die levend maakt, heeft mij bevrijd van de wet van zonde en dood. De muziek wordt hier beweeglijker. Het levengevende karakter van de Geest wordt ook muzikaal hoorbaar.

Dan volgt een van de meest theatrale momenten van het hele motet: *Trotz dem alten Drachen, trotz des Todes Rachen*. Het is muziek die bijna visueel wordt. Trotseer de oude draak, de muil van de dood, een wereld die raast en springt. Bach maakt de dreiging lichamelijk hoorbaar. Baslijnen bewegen wild en zelfs het woord *springen* krijgt letterlijk een sprong mee. Maar midden in die storm gebeurt iets schitterends. *Ich steh hier und singe in gar sichrer Ruh*. Ik sta hier en zing, in volkomen rust. En precies dát doet de muziek. Alles wat zojuist bewoog, wordt rustig. De wereld kan razen, de dood kan dreigen, maar de gelovige staat stil en zingt. Dit is muzikale retoriek in de meest letterlijke betekenis: Bach componeert niet alleen wat de tekst zegt, maar ook wat de tekst doet.

En dan bereiken we het centrale hoogtepunt. *Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich*. Juist hier verandert Bach van perspectief. Voor de centrale gedachte van het motet zet hij alle vijf stemmen in een streng contrapuntisch betoog: een fuga waarin iedere stem dezelfde gedachte oppakt en verder draagt. De stemmen komen één voor één binnen en vormen samen een steeds dichter netwerk. De tegenstelling tussen *fleischlich* en *geistlich* krijgt in de muzikale uitwerking een eigen expressieve betekenis. Zelfs binnen zo'n uiterst geconstrueerde fuga laat Bach de woorden spreken. Contrapunt is voor Bach geen intellectuele versiering bovenop de tekst. Het is de uitleg van de tekst.

Vanaf dat middelpunt bewegen we als het ware weer naar buiten, zonder eenvoudig terug te keren: *Weg mit allen Schätzen! Weg mit alle schatten*. De wereldse rijkdom wordt van tafel geveegd. Daarna komt opnieuw een driestemmig deel, maar nu niet voor de drie hoge stemmen zoals eerder, maar voor alt, tenor en bas. Paulus spreekt nu over het lichaam dat sterfelijk is, terwijl de Geest leven schenkt. Zelfs de bezetting van het deel is een onderdeel van de grote spiegelconstructie. En dan volgt misschien het meest verstilde moment: *Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen*. Goedenacht aan alles wat de wereld belangrijk vindt. De bassen

ontbreken hier als fundament. De koraalmelodie ligt in het midden bij de alten, terwijl de andere stemmen eromheen bewegen als een wiegenlied. Hier lijkt het alsof Bach voor enkele minuten buiten de gewone tijd treedt. Niet dramatisch of angstig. Meer als loslaten.

Voor het einde moet Paulus nog één beslissende stap zetten. In deel tien: *So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnet*. Als de Geest — die Jezus uit de dood heeft opgewekt — in u woont, dan zal hij ook uw sterfelijke lichamen weer levend maken. Hier ligt uiteindelijk de theologische kern van het hele motet. Niet dat de dood wordt ontkend, of dat verdriet niet bestaat. Niet dat het lichaam er niet toe doet. Maar dat de dood binnen deze geloofswereld niet het laatste woord krijgt. Opvallend genoeg gebruikt Bach hier vrijwel hetzelfde muzikale materiaal als helemaal aan het begin van Paulus' betoog, in het tweede deel. De belofte die daar klonk als de afwezigheid van veroordeling, verschijnt nu opnieuw als de belofte van nieuw leven. Hier vallen de architectuur en de theologie samen.

Nu rest nog één couplet, en Bach keert terug naar de muziek waarmee alles begon, maar nu als conclusie. Aan het begin klonk: *Ach wie lang ist dem Herzen bange und verlangt nach dir*. Nu klinkt: *Weicht, ihr Trauergeister, denn mein Freudenmeister, Jesus, tritt herein*. Wijk, geesten van verdriet, want mijn vreugde-meester, Jezus, treedt binnen. De muziek is hetzelfde, maar de betekenis is veranderd. Aan het begin werd naar Jezus verlangd. Aan het einde is hij binnengetreten. De allerlaatste woorden zijn dezelfde woorden waarmee het motet begon: *Jesu, meine Freude*. De dramaturgische cirkel sluit zich.

Misschien is dat straks ook de eenvoudigste manier om naar deze muziek te luisteren. Probeer niet alle elf delen te onthouden. Probeer niet iedere fuga-inzet te volgen. Luister naar de tegenstelling tussen onrust en rust. Luister naar de wereld die raast en naar de mens die zegt: *Ich steh hier und singe in gar sichrer Ruh*. Luister naar het afscheid in *Gute Nacht*. En luister vooral naar het koraal dat telkens terugkomt. Die melodie kent u nu. Iedere keer wanneer zij terugkeert, is zij dezelfde, maar zijn wij als uitvoerders en toehoorders inmiddels ergens anders aangekomen. Dat is uiteindelijk wat Bach in deze muziek doet. Hij laat ons door een gedachtegang heen bewegen waarin angst, vergankelijkheid en dood hun werkelijkheid niet verliezen, maar in een ander perspectief worden geplaatst. Niet door ze weg te drukken, maar door erdoorheen te zingen.