

**"Wie oren heeft, die hore!"**  
**Over de Viva Vox Evangelii van Martin Luther bij Johann Sebastian Bach en de betekenis daarvan voor onze tijd**

Rede opening Akademisch jaar Theologische Universiteit Kampen , 4 september 2017

**[DIA 1]**

Geacht College van Bestuur, leden van de Senaat, waarde collegae, vrienden en studenten,

Het is mij een eer om hier een rede te mogen uitspreken ter gelegenheid van de opening van het academisch jaar, en het is me een genoegen om dat te mogen doen met bijzondere aandacht voor twee personen die mij sinds mijn vroege jeugd allebei zeer hebben geboeid en die ook beiden – bijvoorbeeld in de Duitse reeks *Gestalten der Kirchengeschichte* – als kerkhistorische figuren worden beschouwd:

**[DIA 2 /3]** Martin Luther en Johann Sebastian Bach.

In dit jaar 2017 staat Luther vanwege de 500 jaar geleden door hem ingezette Reformatie internationaal in de belangstelling. Ongeveer 300 jaar geleden was dit ook het geval. De componist Johann Sebastian Bach besteedde er uitgebreid aandacht aan met een verzameling van 27 composities die hij in 1739 het licht deed zien. Dat was zijn *Dritter Theil der Clavierübung*. Dit is geen collectie met oefeningen voor de piano – zowel de piano als het fenomeen ethude bestonden toen nog niet – maar een demonstratie van Bachs componeerkunst die ook een spirituele oefening impliceerde. In dat jaar, 1739 werd de Reformatie in Sachsen met drie feestdagen gevierd. 200 jaar eerder op, 25 mei 1539, had Luther namelijk een preek in de Thomaskirche te Leipzig gehouden, die de Reformatie in Sachsen inluidde. In dezelfde kerk zou Bach later actief zijn als cantor. Luther en Bach hebben allebei een enorme invloed op latere generaties gehad. De theoloog Luther hield van muziek, componeerde zelf liederen, en plaatste de muziek zelfs naast de theologie om het evangelie te verkondigen. De componist Bach hield van theologie, beschouwde zijn ambt van kerkmusicus als door God zelf ingesteld, en zag het als zijn hoogste doel, de Schepper met zijn muziek te eren. Zowel Luther als Bach verkondigden, ieder op hun eigen wijze, een boodschap die het niet alleen verdient, steeds opnieuw tot leven te worden gebracht, maar die in onze tijd ook steeds opnieuw dient te worden uitgelegd. Wat begreep Bach, die ruim 200 jaar na Luther werd geboren, van Luthers theologie, wat begrijpen wij in onze tijd van Bachs uitleg daarvan, waarom loont het de moeite, ons hierin te verdiepen en hoe kunnen wij dit doen? Daarop hoop ik in te gaan op een wijze die afwijkt van een normale rede: ik zal – hoe kan het ook anders – een beroep doen op de musici om duidelijk te maken wat ik bedoel.

Wie oren heeft die hore: het zijn vaak geciteerde woorden uit de bijbel, en in de bijbel komen ze in verschillende boeken voor, onder meer in de gelijkenis van de zaaier die uitging om te zaaien, een verhaal dat mij als kind op school altijd zeer aansprak. Alleen bij Lukas wordt direct na het vertellen van deze gelijkenis door Jezus ook de uitleg gegeven. Bij Marcus en Mattheüs volgt deze pas nadat Jezus uitvoerig over het spreken in gelijkenissen en het juiste

horen gesproken heeft. Want als zijn discipelen vragen waarom hun meester in gelijkenissen spreekt, antwoordt Jezus in Mattheüs 13: **[DIA 4] Daarom spreek Ik tot hen door gelijkenissen, omdat zij ziende niet zien, en horende niet horen, noch ook verstaan.**

Deze zin heeft mij van jongs af aan enorm gefascineerd en dat doet deze nog steeds, misschien wel omdat dit feit in de gehele maatschappij op allerlei manieren zo nadrukkelijk een gegeven lijkt te zijn. Ik geef drie korte voorbeelden.

**[DIA 5]** (1) Tot mijn plezier was op de uitnodiging en ook in het programma van vandaag de Lutherroos afgedrukt. Dat dit inderdaad de Lutherroos is, weten veel mensen nog wel. Maar hoeveel mensen zien, wat hier door Luther bedoeld wordt?

Luther is op 8 juli 1530 op de Veste Coburg, **[DIA 6]** waar hij tijdens de Rijksdag in Augsburg noodgedwongen verblijft nadat hij in 1521 door keizer Karel V in de rijksban was gedaan. **[DIA 7]** Hij schrijft die dag aan Lazarus Spengler in Neurenberg over zijn zegel, dat hij als volgt uitlegt: **[DIA 8]**

"Das erst sollt ein Kreuz sein, schwarz im Herzen, das seine natürliche Farbe hätte, damit ich mir selbs Erinnerung gäbe, **dass der Glaube an den Gekreuzigten uns selig machet. Denn so man von Herzen gläubt, wird man gerecht. (Romeinen 10:10: rechtvaardiging door het geloof – sola fide)** Ob's nu wohl ein schwarz Kreuz ist, mortificiret, und soll auch wehe tun, noch läßt es das Herz in seiner Farbe, verderbt die Natur nicht, das ist, es tötet nicht, sondern behält lebendig. *Iustus enim fide vivet, sed fide crucifixi.* (Romeinen 1:17) **Solch Herz aber soll mitten in einer weißen Rosen** stehen, anzuzeigen, dass der Glaube Freude, Trost und Friede gibt, und kurz in eine weiße fröhliche Rosen setzt, **nicht wie die Welt Fried und Freude gibt** (Johannes. 24:27), **darumb soll die Rose weiß, und nicht rot sein; denn weiße Farbe ist des Geistes und aller Engel Farbe.** (Matth. 28:3, Joh. 20:12) **Solche Rose stehet im himmelfarbenen Felde, dass solche Freude im Geist und Glauben ein Anfang ist der himmlischen Freude zukünftig**, itzt wohl schon drinnen begriffen und durch Hoffnung gefasset, aber noch nicht offenbar. **Und umb solch Feld einen gulden Ring, dass solch Seligkeit im Himmel ewig währet und kein Ende hat**, und auch köstlich uber alle Freude und Güter, wie das Gold das höhest, köstlichst Erz ist."

(2) Voor het tweede voorbeeld hoef ik ook niet ver van huis, want het bevindt zich op zo'n 100 meter van dat huis, in mijn geboortestad Middelburg. **[DIA 9]** Het betreft de imposante Oostkerk, gebouwd tussen 1646 en 1667. Het is één der weinige 17<sup>e</sup>-eeuwse kerken die expliciet voor de protestantse eredienst is gebouwd en werd voltooid dankzij een stedelijke belasting op wijn en bier. Dat is nog eens drinken voor een goed doel. Kent u de Oostkerk? Ja, dat is die ronde, zo zegt 99% van de mensen die men dit vraagt. Nee dus. Die kerk is niet rond, maar octagonaal. Het getal 8 keert in dit gebouw ook terug in bloemen met acht bladen **[DIA 10]**, acht zuilen etc. De symboliek van leven en dood kenmerkt die tempel op velerlei manieren. Dat de achtzijdige bouw niets anders doet, ontgaat de meeste mensen om dat ze niet weten dat het bijbelse getal acht verwijst naar een nieuw begin, een nieuwe dag, een nieuw leven in Christus dat begint bij de doop, waarin men in het water het bloed van Christus ziet, aldus Luther, dat ons reinigt van zonden. Daarom werden mensen ook met gebruikmaking van een achtzijdige doopvont gedoopt, een prachtig symbool. Toen Bach op 23 maart 1685 in de

Georgenkirche ten doop werd gehouden, was de situatie niet anders. [DIA 11] Het doopvont in Eisenach dateert uit 1503, en wel aan de voet van een burcht waar eerder een zeker iemand aan een bijbelvertaling had gewerkt [DIA 12].

Dat Bach deze symboliek beter begreep dan veel van onze tijdgenoten, is boven elke twijfel verheven. Ik illustreer dit aan de hand van Bachs zegel.

**DIA's 13-15:** Postzegel – initialen uit Bachs zegel – Bach volledige zegel – de kroon:  
*Christus Coronabit Crucigeros*)

Zalig is de man, die in verzoeking volhardt, want, wanneer hij de proef heeft doorstaan, zal hij de kroon des levens ontvangen, die Hij beloofd heeft aan wie Hem liefhebben. (Jakobus 1:12)

**Wees getrouw tot de dood en Ik zal u geven de kroon des levens.** (Openbaring 2:10)

(3) Voor het derde voorbeeld blijf ik bij de Oostkerk, om precies te zijn bij de twee obelisk die daarvoor zijn geplaatst. [DIA 16] Zij verwijzen naar de twee zuilen voor de tempel van Salomo [DIA 17], Boaz en Jakin genaamd, zoals we weten uit 1 Koningen 7:21, koning en priester representerend en aldus duidend op het belang van een balans tussen kerk en staat. Want als die balans er niet is en een van de twee overheerst, dreigen er grote problemen, zoals we niet alleen heden ten dagen weten, maar zoals ook Luther uit zijn ervaring met keizer Karel V en de paus in Rome wist. Dit bijbelse symbool is later veelvuldig in bouwkunst en visuele kunst overgenomen en keer op keer herhaald. Het bekendste voorbeeld vinden we in Wenen: de twee zuilen voor de Karlskirche aldaar [DIA 18] kunnen aan niemands aandacht ontsnappen, maar doen dat toch; hetzelfde geldt voor de titelpagina [DIA 19] van een verzameling orgelwerken van de Nederlandse componist Anthoni van Noordt, waar koning en kerk worden gerepresenteerd door koning David en Cecilia, en de twee zuilen keren terug in werkelijk talloze andere voorstellingen en gebouwen, waarvan men zich afvraagt, of iedereen die daarin binnentreedt, zich bewust is van de bijbelse oorsprong ervan en de daarmee verbonden wijsheid. [DIA 20]

Tot zover enkele voorbeelden over het juiste *zien*. Zo mogelijk complexer nog is het echter gesteld met het juiste *horen*. Vaststaat, dat we onze oren nodig hebben voor het horen van het evangelie, waarover Luther schrijft. [DIA 21]

Voor Luther is het evangelie het aangezegde, geadresseerde evangelie, de mondelinge prediking, de *viva vox evangelii*. Deze blijde boodschap vraagt om predikers die door God geroepen zijn. Het gaat daarbij dus om een ambt. Gods gerechtigheid is in Christus verschenen en wordt in zijn evangelie geopenbaard, in de prediking verkondigd en door het geloof ontvangen. Dit evangelie van de vergeving van de zonden steunt op de rechtvaardiging door het geloof. Geloof is een gave van God, die wortel schiet door het horen van Zijn Woord en het horen van dat Woord vraagt om predikers. Eerder vertelde ik al dat diezelfde Luther de muziek naast de theologie stelde om het evangelie te verkondigen, zoals hij meermalen stelt. Het mooiste voorbeeld is wellicht dat uit 1531, [DIA 22] waarin hij in één van zijn *Tischreden* (1258), de Franco-Vlaamse componist Josquin des Prez noemt: *Sic praedicavit Deus evangelium etiam per musicam, ut videtur in Josquin [...]*

Als de *viva vox evangelli* daadwerkelijk ook via de muziek kan klinken, geldt voor dergelijke muziek dus ook: “wie oren heeft, die hore”. Dat dit helemaal niet zo eenvoudig is, maar wel de moeite loont, zou ik aan de hand van twee composities van Bach duidelijk willen maken. Daartoe schets ik eerst kort hoe Bach zelf in het leven stond. In de tijd en omgeving waarin Bach leefde, beschouwde een componist, en zo ook Bach, het werk van de Schepper als perfect, en in een poging dat voorbeeld te volgen diende hij zelf ook naar volmaaktheid te streven. Op dit principe is de gehele Duitse barokke muziekfilosofie gebaseerd. Bovendien meende men dat muziek als geen andere kunst of wetenschap in staat was, de luisteraar te bewegen. Johann Gottfried Walther – een verwant van Bach en tevens één van de belangrijkste schrijvers over muziek van zijn tijd – merkte over de samenhang tussen deze thema’s onder meer het volgende op: **[Dia 23]**

Und es kann auch nicht anders seyn, als daß das Gemüth des Menschen durch eine wohlgesetzte *Music* muß regieret und bewegt werden. Denn ein Mensch ist [...] ein von Gott erschaffenes *harmonisches* Wesen: Nicht allein alle äußere Glieder deßelben bestehen in *musicalischen* proportionibus, sondern auch die Seele selbstn [...]. Weil nun der Mensch ein rechtes *Formular* der *Music* ist, so belustigt er sich freylich, wenn ihm sein Ebenbild durch *musicalische Proportiones* vorgestellet wird. (*Praecepta der Musicalischen Composition*, 1708)

De opvatting van Walther sluit naadloos aan op die van anderen uit zijn tijd. De filosoof Leibniz stelde in zijn *Essai de Théodicée*, 1710: ‘Gott ist die Ordnung aller Dinge [...] Alle Schönheit fließt aus ihm hervor’ (*Essai de Théodicée*, 1710).

Overeenkomstig de door God geschapen orde beschouwde de toonkunstenaar het als zijn ultieme doel, orde na te streven in zijn eigen creatie, die – als eerbetoon aan de Schepper – aan de hoogste eisen diende te voldoen. Zo werd zijn compositie een ingenieus architectonisch bouwwerk ‘zur Ehre Gottes’. Vanuit dit besef is verklaarbaar waarom een componist als Bach zich niet snel tevreden stelde in zijn streven naar volmaaktheid van zijn creatie. Het complexe karakter dat composities daardoor konden krijgen, leidde ertoe dat veel ervan – inclusief de daarin besloten schoonheid – niet werd begrepen door tijdgenoten, laat staan door mensen uit onze tijd. Want in onze tijd zijn we vaak al niet op de hoogte van de melodieën en teksten van de koralen, die de gemeente uit Bachs tijd en omgeving uit het hoofd kende, met de bijbelkennis van de meeste luisteraars is het tegenwoordig ook anders gesteld dan in Bachs tijd, en nog veel minder dan toen is men op de hoogte van de complexe muzikale taal van Bach.

Dat Bach zelf theologisch zeer goed onderlegd was, staat vast, zoals het ook een feit is, dat hij een diepgelovig mens was. Bachs boekenbezit reflecteert dit. Een na zijn dood opgestelde specificatie van toen nog aanwezige theologische boeken uit zijn bibliotheek – het betreft 52 titels die aanzienlijk meer banden representeren – leert ons, daar daarin een ruim aantal theologen is vertegenwoordigd, van wie Luther de voornaamste is: Bach bezat diens volledige oeuvre maar liefst in twee verschillende uitgaven, te weten de editie uit Jena **[DIA 24]** en de editie uit Altenburg.

Eén titel uit Bachs boekenbezit verdient bijzondere vermelding, namelijk degene die bovenaan de specificatie staat. De drie banden van Abraham Calov(ius) vormen samen een

omvangrijk zesdelig bijbelcommentaar, stoelend op de geschriften van Luther, zoals ook uit de titel ervan blijkt: *J.N.J. / Die Heilige Bibel / nach S[eligem] Herrn D. MARTINI LUTHERI* (Wittenberg 1681-1682) [DIA 25]. In de twintigste eeuw is Bachs eigen exemplaar van Calovius' commentaar boven water gekomen, en wel in Amerika. Rechts onder op de titelpagina vinden we Bachs signatuur: *J S Bach 1733* [DIA 26]. En daar blijft het niet bij: het werk staat vol aantekeningen van Bach, waaruit niet alleen zijn grondige bijbelkennis en zijn persoonlijke betrokkenheid blijkt, maar ook zijn grondige studie van Luthers geschriften. Een voorbeeld hiervan vinden we al in het eerste bijbelboek. In zijn bespreking van de zondeval geeft Calov uitvoerige Luther-citaten, vooral met betrekking tot Genesis 3:7. Calov kort Luthers commentaar hierbij één zin in; Bach noteert de ontbrekende woorden zorgvuldig in de marge. Dit betekent dus dat Bach zijn Luther-geschriften zeer zorgvuldig las. Ik wil u enkele andere voorbeelden niet onthouden en kies in dit kader voor twee van Bachs commentaren bij teksten over muziek. Daarbij teken ik uitdrukkelijk aan dat hij ook bij allerlei andere thema's (inclusief getallen) volop aantekeningen heeft gemaakt.

Bij I Kronieken 25 (26 is een drukfout bij Calovius), [DIA 27] waarin David instrumentalisten en zangers naar hun *ambten* verdeelt, tekent Bach aan [DIA 28]:

*NB . Dieses Capitel ist das wahre Fundament aller gottgefälliger Kirchen Musik.*

Bach ziet hier dus het fundament van de kerkmuziek door God zelf gelegd. Bij I Kronieken 28, waarin David zijn zoon Salomo wijst op de ordening van de kerkelijke ambten, schrijft hij [DIA 29 / 30]:

*NB . Ein herrlicher Beweis, daß neben anderen Anstalten des Gottesdienstes, besonders auch die Musica von Gottes Geist durch David mit angeordnet worden.*

De formulering 'herrlicher Beweis' laat Bachs vreugde over de bijbelse grondlegging van het kerkmuzikale ambt, dat hij zelf zo consciëntieus gestalte gaf, naar voren komen. De studie van muziektheoretische werken, theologische boeken, de analyse en vergelijking van composities van Bach en componerende collegae uit zijn tijd aan de hand van achttiende-eeuwse criteria, verdieping in de culturele context – dit alles vormt een *conditio sine qua non* voor degene die Bachs intenties wenst te begrijpen. Hoezeer dit lonend kan zijn, wil ik laten zien en horen via twee voorbeelden uit zijn reeds ter sprake gebrachte [DIA 31] *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel* [...] uit 1739. Deze verzameling wordt als Bachs belangrijkste compositorische bijdrage voor het orgel beschouwd. De 'andere Gesaenge' (naast de catechismus-liederen uit de titel) blijken de misgezangen uit de lutherse liturgie te zijn: het Duitstalige *Kyrie* en *Gloria*. In Bachs tijd en omgeving telde Luthers catechismus – anders dan in latere literatuur ten onrechte werd beweerd – geen vijf, maar zes hoofdstukken. Deze indeling vind men niet alleen in Bachs bibliotheek terug, maar ook in het gezangboek, dat tevens als schoolboek fungeerde: het *Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch* (Eisenach 1673) [DIA 32]. Voorafgaand aan de catechismusliederen vinden we hierin een fraaie afbeelding met zes medaillons, die elk naar één van deze zes hoofdstukken verwijzen: Wet, Geloof, Onze Vader, Doop, Biecht en Avondmaal.

De twaalf composities in het centrum van Bachs verzameling zijn gebaseerd op zes catechismus-gezangen: voor elk hoofdstuk koos Bach één gezang waarover hij steeds twee bewerkingen componeerde, een voor orgel *pedaliter*, de andere voor orgel *manualiter*. Hoe kwam hij tot de keuze van juist deze liederen? Voor het antwoord op deze vraag moeten we enkele decennia teruggaan in Bachs leven. Vermoedelijk nog op school te Eisenach en met zekerheid op het Lyceum te Ohrdruf werd hij onderwezen uit het *Special= vnd sonderbahrer Bericht* [DIA 33]. Dit door de rector van de Latijnse School te Gotha, Andreas Reyher, geschreven leerboek bevatte onder meer een plan volgens welk de kinderen de catechismus dienden te leren. Aangepast aan de schoolweek zijn daarbij liederen voorgeschreven, die 's ochtends en 's avonds moesten worden gezongen. Het blijkt dat de gezangen voor de zes ochtenden exact corresponderen met de catechismus-liederen die Bach vele jaren na zijn schooltijd uitkoos voor het derde deel van zijn *Clavierübung*.

Ik nodig u uit samen eens te kijken naar de structuur van een van de kortste werken uit deze verzameling, nl. de *manualiter* compositie behorend bij het hoofdstuk over de Wet. Het lied dat Reyher hier voorschrijft is het door Luther geschreven koraal 'Diess sind die heilgen zehen Geboth'. Ik zou de cantorij willen vragen, hiervan de strofen 1, 11 en 12 ten gehore te brengen

#### [Cantorij: BWV 298: coupletten 1, 11 en 12]

Bach schreef een kleine fuga over dit Lutherlied. Een fuga is een muziekstuk waarin een bepaald thema – in dit geval afgeleid van de eerste regel van een kerklied – éénstemmig wordt geïntroduceerd en daarna volgens bepaalde regels op verschillende toonhoogten ten gehore wordt gebracht. Die eerste regel van dat lied, 'Diess sind die heilgen zehen Geboth', hebt u zojuist driemaal gehoord. Bach gebruikte deze regel als geraamte waaraan hij een aantal noten toevoegde; zo ontstond een fugathema. Lettend op de titel van het lied is het geen toeval dat Bach het thema *tien* accenten verleende. Luistert u maar hoe dit thema klinkt en telt u rustig de accenten mee wanneer Sander van den Houten dit voor ons speelt

#### [Sander muziekvoorbeeld: thema (eerste inzet) BWV 679 op orgel]

Ik geef u nu een voorsprong op de onbevangen luisteraar door uw aandacht te vestigen op de wijze waarop de thema-inzetten zijn gegroepeerd. Ik heb deze inzetten bovenaan blz. 4 van het uitreiksel grafisch weergegeven.

De structuur van het werk is zeer opmerkelijk. Het thema zet – niet onverwacht – *tienmaal* in, maar deze inzetten zijn zeer *onevenwichtig* over het stuk verdeeld. Viermaal verschijnt het thema in de oorspronkelijke vorm, viermaal verschijnt het daarna *ondersteboven* (omkering), dan volgt er een heel lang tussenspel en als de fuga bijna is afgelopen volgen op het allerlaatste moment nog twee inzetten snel achter elkaar. Deze vanuit puur muzikale optiek hoogst merkwaardige structuur is uitsluitend verklaarbaar aan de hand van de uitleg die Luther, de auteur van dit lied, zelf geeft en die Bach op de voet blijkt te hebben gevolgd.

Luther maakt namelijk in de eerste plaats een verdeling tussen de geboden 1 t/m 4, de du sollst-geboden die op de overheid betrekking hebben, en de daarop volgende du sollst *nicht*-geboden 6 t/m 10, die over de verhouding tot de naaste gaan. Wat hij in zijn grote catechismus schrijft bij zijn behandeling van het vijfde gebod kunt u nalezen in **het uitreiksel** op blz. 4, nr 3.

Deze verdeling van Luther komt overeen met die van de thema-inzetten in Bachs fuga, want daarin vormen de eerste vier inzetten ook een duidelijk afgebakende groep, die wordt gevolgd door een groep met het thema in omkering. Ook het feit dat de inzetten 5-8 in Bachs fuga een aparte groep vormen komt overeen met de wijze waarop deze vier geboden bij Luther en bij theologen in Bachs tijd vaak samen worden behandeld. Maar waarom volgen de inzetten 9 en 10 in de fuga na zo'n opmerkelijk lang tussenspel en waarom zo direct na elkaar bijna aan het eind? Anders dan alle andere geboden noemt Luther de geboden 9+10 samen in één couplet in zijn lied (het gaat om strofe 10), en in zijn kleine en grote catechismus behandelt hij deze twee geboden eveneens in één adem. Als u kijkt naar de tekst op **het uitreiksel** vindt u daar de desbetreffende passage uit zijn grote catechismus op blz. 4 onder nr. 4.

Daaruit blijkt dat de geboden 9 en 10 volgens Luther in de eerste plaats betrekking hebben op de joden. Ze zijn – aldus Luther – ‘dennoch zum Teil’ van toepassing op de christenen; God heeft ze beide ‘hinzugesetzt’. Uit het feit dat Bach de twee laatste thema-inzetten aan het eind van zijn fuga ‘hinzusetzt’ kunnen we afleiden dat Bach zijn huiswerk goed heeft gedaan. Ultra-precies blijkt Bach zelfs in zijn keuze van de stemmen voor de eerste vier inzetten: de inzetten 1-3 vormen van tenor naar sopraan een stijgende lijn: ze verwijzen immers naar God, en inzet 4 vindt plaats in de bas, want het vierde gebod betreft de wereldlijke overheid.

Deze opmerkingen vormen slechts het begin van mijn analyse van dit stuk, dat in de pastorale 12/8 maat geschreven, een verklanking is van de twaalfde strofe van Luthers lied, de strofe waarin de Middelaar Christus centraal staat. Daarom is het belangrijk dat deze fuga wordt geregistreerd met een fluit – het instrument dat Bach in zijn cantates stevast met Christus verbindt. Hoe dit klinkt, kunt u nu ervaren, en als u wilt, kunt u de proberen om de 10 thema-inzetten te herkennen.

### [Sander: fuga BWV 679]

Als tweede voorbeeld wil ik een compositie noemen die qua klank het tegendeel is van de zojuist besproken manualiter fuga: Bachs *pedaliter* bewerking van Luthers boete-lied *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir*. Het is een zesstemige compositie, geschreven in de stijl van een motet uit de renaissance, voor *organo pleno* en met twee lijnen in het pedaal, zodat de organist soms met twee voeten tegelijk moet spelen.

Het Psalmlied ‘Aus tiefer noth schrei ich zu dir’ is – na de berijming van Psalm 46, Eine feste Burg ist unser Gott’, de beroemdste Psalmberijming van Luther. Het is met diverse melodieën gepubliceerd. Degene die Bach gebruikte, wordt aan Luther zelf toegeschreven. **[DIA 34:**

*Achtliederbuch* uit 1524] De cantorij zingt nu een vierstemmige zetting met deze melodie, en wel de laatste strofe daarvan, ontleend aan cantate BWV 38 van Bach.

### **[Cantorij: BWV 38 (vierstemmige zetting uit Aus tiefer Noth – slotkoraal)]**

Elke vertaling is een interpretatie, zo ook Luthers vertaling van Psalm 130. De oudste bron ervan is het zogeheten *Achtliederbuch*, een verzameling reformatorische liederen die in 1524 te Neurenberg verscheen. Dat Psalm 130 Luther na aan het hart lag, blijkt onder meer ook uit de vele verwijzingen naar deze Psalm die met name in zijn preken uit 1524 steeds opnieuw en met nadruk voorkomen. Dat Luther in zijn lied de centrale leer der rechtvaardiging door genade benadrukt, wordt door zijn behandeling van het begrip ‘genade’ duidelijk. Terwijl dit woord in Psalm 130 alleen in vers 7 aanwezig is, wordt het door Luther in zijn lied sterk naar voren gehaald: kijkt u maar naar strofe 1, waarin al direct over “dein gnädig Ohren” wordt gesproken, alsmede de strofen 2 en 5. De Zwitserse theoloog en Luther-kenner Markus Jenny heeft strofe 2 de *klassieke sola gratia*-strofe van Luther genoemd.

Het lied is centraal geconcipieerd: de middelste strofe bevat het besluit, niet op eigen verdienste, maar slechts op God te vertrouwen. Hieraan vooraf gaan de beide eerste strofen met de schreeuw uit de nood en het inzicht der onvrijheid tegenover God. Na de geloofsbeslissing volgt de troost: God is genadig en verlost de mens van diens zonden.

De tegenstelling zonde – genade wordt door Bach in zijn majestueuze orgelcompositie uitgedrukt door veelvuldig gebruik van de syncope in de eerste helft en veelvuldig gebruik van het ritme kort kort lang in de tweede helft. De syncope is in de muzikale taal van de barok een retorische figuur, de *syncopatio*, die tegen de ordening van de maatstructuur ingaat, en die hier op de zonde wijst, die tegen de wil van God ingaat. Het ritme kort-kort lang, in de retorica figura corta geheten, wordt door Bach gebruikt om vreugde en vertrouwen in Gods genade muzikaal mee uit te drukken. In zoverre volgt Bach Luthers uitleg getrouw. (zie **notenvoorbeeld**).

Maar daar komt nog iets bijzonders bij. Want: wie oren heeft, die hore, en Bach gebruikte zijn ambt om via zijn muziek uitleg te geven aan hen die hun oren goed gebruiken. Zoals gezegd wordt in het midden van het lied de wil om te geloven genoemd. Markus Jenny heeft strofe 3 de klassieke *sola fide*-Strophe van Luther genoemd. En daar bestaan goede redenen voor, want in 6 van de 7 regels uit deze strofe vindt men begrippen die verwant zijn aan geloven, namelijk: hoffen, bauen auf, sich verlassen, trauen, treuer Hort, en harren

Bach heeft deze belangrijke strofe niet over het hoofd gezien. Hoe conscientieus hij de tekst heeft bestudeerd, blijkt uit het slot van zijn bewerking. Terwijl de slotnoot e van de koraalmelodie 4 maten lang in de bovenste pedaalpartij klinkt, is de rol van de *figura corta* – het ritme kort-kort- lang – gaandeweg overheersend geworden. En vanaf maat 72 citeert Bach dan in de onderste pedaalpartij een regel uit Luthers Credolied *Wir glauben all an einen Gott*, in strofe 1 verbonden met de tekstregel “das wir seine Kinder werden”.

### **De cantorij zal deze strofe nu eerst zingen.**

Tot slot zal Sander van den Houten nu deze orgelcompositie spelen, waarbij ik u, als wetende luisteraar, uitnodig om te horen hoe zonde en genade door Bach tegenover elkaar worden gesteld, en hoe Bach via zijn ambt als kerkmusicus de *viva vox evangelli* verkondigt. De

geloofsbeslissing uit Luthers berijming van Psalm 130 wordt door Bach als volgt met Luthers *credolied* verbonden: Israel, dat verlost zal worden, wordt met Gods gelovigen gelijkgesteld, die immers door dat geloof kinderen van God worden („dass wir seine Kinder werden“). Bach roept daartoe in deze compositie op en deelt aan het slot van zijn compositie via intensief gebruik van de *figura corta* zijn Godsvertrouwen mee, geheel overeenkomstig het slot van Luthers koraal: “Ob bey uns ist der Sünden viel, bey Gott is vielmehr gnade.”  
Wie oren heeft, die hore!

**[Sander: BWV 686]**