

J. S. BACH: *Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße* (Oster-Oratorium, BWV 249)

Bachs Paasoratorium kreeg zijn uiteindelijke vorm pas na een voorgeschiedenis van wijzigingen en uitvoeringen die zich over bijna 25 jaar uitstrekt. Pas in Bachs geheel opnieuw uitgeschreven partituur van rond 1738 kreeg het de titel "Oratorium" die het deelt met de eveneens in de jaren '30 gecomponeerde Weihnachts- en Himmelfahrts-oratoria, maar het verdient deze benaming slechts ternauwernood, want aan dit elfdelige stuk ligt weliswaar een bijbelse handeling ten grondslag (de ontdekking van Christus' lege graf door de discipelen Petrus (T) en Johannes (B) en de vrouwen Maria Magdalena (A) en Maria, de moeder van Jacobus (S)) maar over dit gebeuren wordt niet (zoals in de Weihnachts- en Himmelfahrts-oratoria, en de verschillende passies) verslag gedaan door een Evangelist die de bijbeltekst in Luthers vertaling volgt, maar in vrij gedichte recitatief-teksten uit de mond van de vier handelende personen zelf, op basis van wat de verschillende evangelieën - soms tegenstrijdig - daarover berichten. Als werk waarin de handeling niet wordt verteld maar geacteerd door betrokkenen lijkt het daarom op een, naar de opera verwijzend, religieus *Dramma per Musica* en moet je het plaatsen in de oude, middeleeuwse traditie van de Passie- en Paasspelen, waar Luther trouwens niet zo van gediend was. Nog een opmerkelijk kenmerk: de verrezen Christus, die na zijn opstanding uit de dood toch - volgens de evangelisten - bij diverse gelegenheden zijn discipelen weer ontmoet, komt niet in het stuk voor.

De eerste versie van *Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße* werd uitgevoerd op 1 april 1725 en was toen een 'parodie' (d.w.z. zelfde muziek, nieuwe tekst) van de dramatische gelukwenscantate *Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen*, die Bach vijf weken eerder (23/2/25) uitvoerde als *Tafelmusik* voor de 44ste verjaardag van Hertog Christian von Sachsen-Weissenfels met wie Bach een vriendschappelijke relatie onderhield sinds de uitvoering van zijn *Jagdkantate* (BWV 208) ter gelegenheid van diens eerste verjaardag als regerend hertog in 1713. *Entfliehet, verschwindet*, het parodiemodel voor het Oster-oratorium, is een 'dramatische' cantate omdat er handelende personages in figureren, in dit geval vier antieke herders (Doris, Sylvia, Damoetas en Menalcas) die hun kudde in de steek laten om de hertog te gaan feliciteren, reden waarom de cantate bekend staat als *Schäferkantate* (BWV 249a) maar bovendien een libretto dat zich moeiteloos liet omvormen tot een Oster-oratorium waarin twee vrouwelijke en twee manlijke volgelingen van Jezus zich naar het lege graf spoeden en zich in Christus opstanding verheugen. De veronderstelling ligt voor de hand dat Bach zijn tekstdichter Picander (met wie hij bij deze gelegenheid voor het eerst samenwerkt) bij voorbaat al de opdracht gaf tot twee metrisch en affektief congruente libretti, zodat Bach voor het Oster-oratorium slechts nieuwe recitatieven hoefde te

componeren en het aan zijn kopiïsten kon overlaten om de tweede tekst onder de ongewijzigde muziek van aria's en koren te noteren. (De *Schäferkantate* werd in 1726 opnieuw geparodieerd tot verjaardagscantate *Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne* (BWV 249b) voor graaf Joachim Friederich Flemming, de gouverneur van Leipzig en één van Bachs machtigste supporters.)

Het Oster-oratorium opent met twee instrumentale delen die ongetwijfeld hebben behoord tot een door Bach in zijn vorige functie te Köthen gecomponeerd concert. Met trompetten en pauken ademt de vrolijke en triomfantelijke *Sinfonia* (1) de sfeer van het Paasfeest: drie instrumentale groepen - koper, houtblazers (hobo's, fagot) en strijkers - wedijveren (concerteren) met elkaar.

Het langzame *Adagio* (2) schetst de pastorale sfeer waarin de volgende handeling zich zal gaan voltrekken: "een vredig kerkhof in de morgen, dauw op de bladeren en een licht briesje door de bomen". De obligate hobo trekt lange expressieve lijnen tegen een decor van ostinate gepunteerde strijkers akkoorden. Dat Bach de solopartij in de jaren '40 aan de traverso toewees kan niet als ultieme verbetering maar slechts als praktische gelegenheidsoplossing worden beschouwd.

Pas in het derde deel van het Oster-oratorium (3) komt de titeltekst aan de orde; in dezelfde maatsoort als de *Sinfonia* haasten Jezus' volgelingen zich naar zijn graf. Veelvuldige toonladders illustreren hun snel geloop. Het stuk heeft een da-capostruktuur, A-B-A. Het was aanvankelijk een duet, waarvan het gedeelte A de eerste maal door tenor en bas (Petrus en Johannes) wordt gezongen en in de herhaling door alt en sopraan (Maria Magdalena, c.q. Jacobi). Pas in de laatste versie (jaren '40) breidde Bach het A-deel uit tot vierstemmigheid; het coloratuurrijk middendeel bleef tweestemmig. "Coro" betekende voor Bach slechts: alle vier de zangers. De oude Bachausgabe (19e eeuw) zaaide verwarring door beide versies te willen aanbieden zonder de hoekdelen tweemaal af te drukken, waardoor de indruk kon ontstaan dat het A-gedeelte alleen in de herhaling vierstemmig moet klinken, resp. dat de vierstemmige versie slechts één van de voormalige drie delen omvat.

In het *secco* recitatief (4) treden de vier bijbelse personages twee aan twee op: de vrouwen beklagen de mannen dat ze te laat komen, de mannen, discipelen die blijkens het middendeel van (3) al verwachten dat Jezus uit de dood zal zijn opgestaan, verwijten de vrouwen éénstemmig dat ze het lijk nog denken te kunnen balsemen.

Omrankt door een etherische traverso-solo realiseert zich Maria, de moeder van Jacob, in haar sopraan aria (5), *Seele, deine Spezereien*, dat ze beter met lauwerkransen dan met balsemolie had kunnen aankomen.

Petrus, Johannes en Maria Magdalena ontdekken in recitatief (6) het lege graf, waarin Petrus de zweetdoek herkent als teken dat Christus uit de dood is opgestaan. Met de zweetdoek als sleutelwoord bezingt hij in de

Schlummer-aria (7) het troostrijke idee dat ook voor hem de dood slechts een voorbijgaande slaap is waaruit hij tot een eeuwig leven zal worden gewekt: een verstild pastoraal wiegelied, voor twee gedempte violen (*con sordino*) die octaverend worden verdubbeld door de twee blokfluiten, en een rustig kloppende continuobas.

Terwijl voor Petrus een zweetdoek volstaat, willen de beide Maria's Christus zelf zien; in recitatief (8) zingen zij de hoofdtekst tweemaal, in canon waarbij ze beurtelings het voortouw nemen. Maria Magdalena vertolkt hun beider verlangen in altaria (9); aanvankelijk energiek en hoopvol, met een opgewekt concertante begeleiding van hobo d'amore en strijkers, maar in het middendeel wat gereserveerder, met een rolwisseling tussen hobo en strijkers, uitlopend in een nadrukkelijk traag *Adagio* op de woorden *betrübt* en *verwaiset*, dat aan de oorspronkelijke versie zal zijn toegevoegd. Waarna het A-gedeelte (*da-capo*) wordt hernomen.

In het concluderend recitatief (10) van bas Johannes wint de *Freude* het van pijn en droefenis, zodat het Paas-oratorium met een uitgelaten lofzang kan eindigen. Dit triomfantelijke slotkoor (11) is - afgezien van zijn compactheid - onmiskkenbaar gemodelleerd naar het Sanctus van de HOHE MESSE waarvan Bach de eerste versie met Kerstmis 1724 dus enkele maanden geleden had voltooid: twee contrasterende delen, resp. een akkoordisch (homofoon) eerste deel in 12/8 maat, gevolgd door een *fugato* in 3/8. In dit *fugato*, met zijn fanfare-achtig thema, voegt de eerste trompet een onafhankelijke, vijfde stem toe aan de koorstemmen. Niet alleen de sfeer van de openingssinfonia keert hier terug maar zelfs de maatsoort.

Sommige uitgaven en uitvoeringen willen in dit oratorium toch graag een cantate zien, en voegen een slotkoraal toe. Zo niet Bach.

Eduard van Hengel
www.xs4all.nl/~eduardvh/BWV/249