

Een nieuwe interpretatie van Bachs Passacaglia BWV 582

Deel 1

Peter Ouwkerkerk

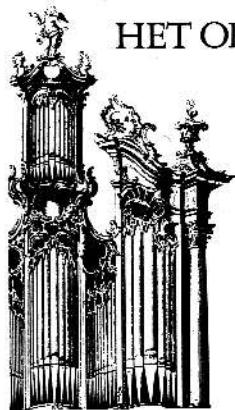
Voor welke context schreef Bach zijn vrije orgelwerken? Schreef hij ze voor liturgisch of voor concertant gebruik? De bronnen zijn niet eenduidig en de meningen lopen uiteen. Vanuit het theologisch Bach-onderzoek is er een toenemende belangstelling voor Bachs niet-tekstgebonden composities. Hieronder volgt het eerste deel van een beschouwing over deze materie a.d.h.v. een interpretatie van de Passacaglia.

Het is onmiskenbaar dat Felix Mendelssohn-Bartholdy een centrale rol speelde in de muziek-historische ontwikkelingen die resulteerden in de 19e-eeuwse hernieuwde belangstelling voor de muziek uit de Barok. Dankzij zijn activiteiten werd ondermeer een omvangrijke Bach-rennaissance in gang gezet. In de decennia na Bachs dood was de interesse voor dit repertoire gestaag afgenomen: in laat-18e- en vroeg-19e-eeuwse ogen was de barokke contrapuntische schrijfwijze ouderwets en dus nauwelijks meer interessant.

Een belangrijke impuls voor de wederopleving van Bachs werk was Mendelssohns uitvoering van de in die tijd volledig vergeten *Matthäus Passion* op 11 maart 1829. Het is minder bekend dat Mendelssohn ook handschriften van een groot aantal orgelwerken van Bach bezat en bestudeerde. Mendelssohn noemt in een brief van 18 juni 1839 een handschrift van ondermeer Bachs *Passacaglia*. Hij schrijft in deze brief aan zijn zuster Fanny dat *Karl Wilhelm Ferdinand Guhr* (1787-1848) een '...großen Haufen Bach'scher Rari-

täten...' bezit. Mendelssohn vermeldt dat hij twee hand- of afschriften van orgelwerken van Bach te zien kreeg en dat Guhr hem er een van wilde schenken. Hij schrijft vervolgens dat hij moest kiezen tussen '...die Sammlung Choralvorspiele für die Orgel und die Passecaille mit einer großen Fuge hinten dran...'. Later zegt hij: 'Ich hab' viel größere Lust zu den Orgelvorspielen...' en tenslotte kiest hij deze '...weil die Passec. und die Fuge schon gedruckt sind...'.¹

In 1845 verzorgde Mendelssohn twee uitgaven van Bachs *Orgel-Büchlein* die hij baseerde op het van Guhr gekregen manuscript.² Het is opvallend dat Mendelssohn in datzelfde jaar, dus slechts zes jaar na Guhrs geschenk, ook zijn *Sechs Sonaten für Orgel* liet publiceren.³ De invloed van Bach,



HET ORGEL

Inhoud

Een nieuwe interpretatie van Bachs Passacaglia dl 1	361
Kerkmuzikaal ABC — Mis	371
De orgelmaker G.P. Dik en zijn orgel in Doezum 3	378
Nieuw Verschenen	389
Agenda	390

Verenigingsnieuws	391
KNOV-activiteiten	392
Berichten	393

89ste jaargang nr. 11 november 1993 / 40 pagina's

vooral in de pedaalbehandeling en het contrapunt, is duidelijk waar te nemen. Daarnaast moet de belangrijke pedagogische waarde van zijn sonates voor de organisten van zijn tijd Mendelssohn duidelijk voor ogen hebben gestaan: niet alleen als studiemateriaal voor het pedaalspel maar vooral ook als voorbereidende stof voor de orgelwerken van Bach.

Het is interessant Mendelssohns muzikale ideeën uit zijn sonates te vergelijken met motieven en compositietechnieken uit ondermeer het *Orgel-Büchlein* en de *Passacaglia*. Het blijkt dat er diverse opvallende overeenkomsten in werkwijze zijn waar te nemen!⁴

Het lijkt of Mendelssohn, door zich bij het componeren van zowel zijn orgel- als zijn koorwerken vooral op barokke principes te oriënteren, een verloren gegane traditie uit Bachs tijd probeerde te herstellen. Dat hierbij echter ook een belangrijke discrepantie is ontstaan, zal dadelijk duidelijk worden.

Liturgische context

We moeten ons goed realiseren dat de passiones, cantates en koraalvoorspelen in Bachs tijd hun plaats hadden in het kader van de lutherse eredienst. Ook het grootste gedeelte van de overige orgelmuziek die voor de tweede helft van de 18e eeuw ontstond, lijkt in de eerste plaats voor liturgisch gebruik geschreven. De meeste orgels stonden nu eenmaal in een kerk en werden vooral in lutherse kring intensief gebruikt.

Wellicht is ook veel van het andere instrumentale repertoire van Bach voor de liturgie bedoeld. Het is bekend dat in de lutherse eredienst dikwijls, zowel tijdens de cantates als *sub communione*, diverse instrumentalisten optraden.

Voor Bach zal deze liturgische context duidelijke consequenties hebben gehad bij het componeren van die werken. Ik zal straks nog iets dieper ingaan op de relatie tussen Bachs vrije orgelwerken en de lutherse liturgie.

Toen Mendelssohn in 1829 Bachs *Matthäus Passion* uitvoerde gebeurde dat echter in concertvorm! Hetzelfde is het geval met de cantates en de koraalbewerkingen: in de regel werden ze voortaan niet meer – zoals in Bachs tijd gebruikelijk – in de erediensten maar tijdens concerten en openbare orgelbespelingen vertolkt.

Eigenlijk is hierin tot de dag van vandaag weinig verandering gekomen. Natuurlijk wordt door veel organisten tijdens de erediensten weer muziek van Bach gespeeld maar het is duidelijk dat de plaats van Bach op de concert-programma's veel explicieter is.⁵

Deze situatie was in de 18e eeuw ondenkbaar en de consequenties ervan zijn m.i. veel groter dan men zou vermoeden.⁶ Ik ben van mening dat, wanneer zowel Bachs passiones en cantates als zijn orgelwerken los worden gemaakt van hun liturgische kader, men onrecht doet aan de intenties van de componist. Wat betreft de orgelwerken denk ik hierbij aan Bachs koraalvoorspelen, maar zeker ook aan diens Praeludia en Fugae.⁷

Vooral de laatste jaren is er in muziekwetenschappelijke kring een discussie gaande over de vermeneerde liturgische functie van Bachs vrije orgelwerken. Enerzijds zien veel onderzoekers de werken als geschreven voor uitvoering tijdens concerten, met name bij inwijdingen van nieuwe of gerestaureerde orgels; aan de andere kant meent een groeiende groep deskundigen dat Bach, evenals bij zijn koraalgebonden composities, ook zijn vrije

orgelwerken in de eerste plaats voor gebruik in de lutherse erediensten componeerde.

In het algemeen vinden de argumenten voor een door Bach beoogde concertante uitvoering van de werken bij de meeste huidige onderzoekers en organisten de grootste weerklank. Gezien de hedendaagse concertpraktijk is dit ook niet erg verwonderlijk. De bronnen geven echter geen pasklaar antwoord op dit vraagstuk. Om de kwestie in een ander licht te stellen, wil ik dezelfde bronnen nog eens, maar nu vanuit bovenstaande invalshoek, aan een nadere beschouwing onderwerpen. Persoonlijk neig ik namelijk naar de tweede veronderstelling.

Ik meen dat de weinige berichten die spreken van door Bach verzorgde openbare orgelconcerten (voornamelijk bij orgelinwijdingen) onterecht worden gezien als bewijs voor het veelvuldig of in ieder geval regelmatig voorgekomen zijn van zulke bespelingen.⁸ George Stauffer noemt slechts vijf orgelbespelingen van Bach die voortvloeiden uit een orgelkeuring en zes 'concerten' die onafhankelijk van een *Orgelprobe* en vaak voor een zeer select publiek tijdens reizen van Bach naar Hamburg, Dresden en Potsdam plaatsvonden. Deze zelfstandige 'concerten' – waarschijnlijk met een informeel karakter – vonden plaats in 1720, 1725, 1731, 1736 en 1747, dus eens in de vijf tot elf jaar.⁹ Van deze bespelingen was in de regel geen groot publiek getuige – vaak waren zelfs maar enkele mensen aanwezig. Vermoedelijk kwamen een paar van deze concerten voort uit sollicitaties die Bach had lopen in ondermeer Hamburg en Dresden. Het bekendste voorbeeld van zo'n concert in besloten kring is de bespeling die Bach in 1720 verzorgde in de aanwezigheid van J.A. Reincken.

In Dresden speelde Bach twee maal in het openbaar: in 1731 in aanwezigheid van hofmusicici, in 1736 in het bijzijn van de Russische ambassadeur en enkele 'belangrijke personen'. In 1747 speelde Bach in Potsdam, waarschijnlijk slechts in het gezelschap van Frederik de Grote.¹⁰ Wanneer de bronnen spreken over de programmering van deze bespelingen valt op dat er vooral veel en langdurig werd *geïmproviseerd*. Over het spelen van genoteerde composities zwijgen alle scribenten.

Orgelbespelingen n.a.v. orgelkuringen vonden plaats in 1703, 1710, 1724, 1732 en 1739. Wellicht waren deze concerten formeler van karakter en werden nu wel bestaande composities vertolkt. Hierover zijn echter evenmin gegevens te achterhalen.

Opvallend is dat er geen berichten zijn over concerten in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar en Leipzig, de plaatsen waar Bach werkzaam was. Ook in contracten en brieven tussen Bach en de kerkbesturen wordt nimmer gesproken over de bespeling van de orgels buiten de diensten.

Over het orgelspel rondom en in de erediensten ten tijde van Bach zijn wat meer duidelijke gegevens beschikbaar. Johann Mattheson geeft beschrijvingen van het orgelspel voor en vooral na de 'Gottesdienste', waarbij hij ondermeer spreekt over *Intonazioni*, *Arpeggi*, *Passagi*, *Fantasia*, *Fughe* en *Ciaccona* als elementen van de *Toccata*. De *fuga* noemt hij expliciet als *Theil* of *Folge* van het pre- of postludium.¹¹

Ook Johann Adolph Scheibe, aanvankelijk leerling maar later fel opponent van Bach¹², beschrijft het *Praeludium*, afgesloten met een *Fuge*, als voor- of naspel van de eredienst.¹³ Na Bachs dood is gelijklopende informatie te vinden

bij theoretici als Johann Samuel Petri en Daniel Gottlob Türk.¹⁴ Vermeldenswaardig is verder dat, wanneer over de registratie van het pre- en postludium wordt gesproken, vrijwel steeds het 'Volles Werck' — het *Organo Pleno* — wordt voorgeschreven. Veel auto-grafen en afschriften van Bachs *Praeludia* en *Fugae* dragen dit plenum-voorschrift.

Daarnaast kan nog gewezen worden op de architectuur van het *III. Teil der Clavierübung*, waar ook een *Praeludium und Fuge in Organo Pleno* als hoekdelen van de verdere muzikale invulling van een 'eredienst' fungeren. Deze gegevens maken het zeer goed denkbaar dat naast de koraalbewerkingen ook Bachs vrije werken met liturgische bedoelingen zijn ontstaan.

Er is nog een argument dat voor de uitvoering van de werken in de liturgie pleit. Het is namelijk opmerkelijk dat het grootste gedeelte van Bachs vrije orgelwerken is ontstaan in de periode 1706-1717, de jaren waarin hij als organist werkzaam was in Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708) en Weimar (1708-1717). We zagen zojuist echter dat Bach ná 1720 zijn meeste orgelconcerten gaf. Het is zeer opvallend dat hij na dit jaar nog maar enkele *Praeludia* en *Fugae* componeerde.¹⁵ M.i. zou een eenvoudige verklaring hiervoor kunnen zijn dat Bach na 1717 niet meer als organist in dienst van een kerk maar als kapelmeester (Cöthen; 1717-1723) en daarna als cantor (Leipzig; 1723-1750) functioneerde. Het niet meer verantwoordelijk zijn voor het orgelspel in de erediensten lijkt te hebben geresulteerd in het nagenoeg stopzetten van de productie van vrije orgelwerken. Om dezelfde reden houdt Bach zich na 1717 veel intensiever met het schrijven van ondermeer cantates bezig. Ik kan

me overigens zeer goed voorstellen dat Bach de vrije werken die hij na 1717 componeerde, wel voor een concertante uitvoering dacht: stilistisch vind ik deze composities al enigszins naar de latere sonatevorm (sonate = speelstuk, concertstuk) verwijzen vanwege het gebruik van 'refreinen' ('reprises') en soms driedelige structuren (bijv. in de c-moll BWV 546, de c-moll BWV 548 en de h-moll BWV 544). Met de Es-dur BWV 552 (1739¹⁶) sluit de cirkel zich weer: de juist genoemde 'sonate'-elementen zijn in dit werk prominent aanwezig, terwijl ook de liturgische context onmiskenbaar is.

George Stauffer vermeldt tenslotte enkele thematische overeenkomsten tussen drie *Praeludia* en *Fugae* en drie cantates.¹⁷ Vanwege toonsoort-afwijkingen verwerpt hij de gedachte dat deze vrije orgelwerken als Sinfonia van de betreffende cantates werden gebruikt. Ik acht het echter zeker niet uitgesloten dat deze *Praeludia* en *Fugae* wel als in- of uitleidend orgelspel fungeerden voor de diensten waarin deze cantates werden uitgevoerd, en dat de thematische verwantschappen allerminst toevallig zijn...

Bovenaanstaande gedachten doen mij sterk neigen naar de veronderstelling dat Bach met het componeren van in ieder geval zijn vrije orgelwerken van vóór 1717 een duidelijke liturgische functie voor ogen had. Het is echter duidelijk dat de meningen hierover verdeeld zullen blijven. De bronnen laten zich immers moeilijk interpreteren: wanneer over iets (bijvoorbeeld concerten in de plaatsen waar Bach werkte) gezwegen wordt, kan dat betekenen dat het óf regel was óf dat het juist *niet* voorkwam. Aan de andere kant kan het wel vermeld zijn van gegevens impliceren

dat iets uitzonderlijk, dus niet gebruikelijk was!

Toch blijf ik de hypothese dat Bach zijn (vroeg) vrije orgelrepertoire *primaire* als in- en uitleidend orgelspel voor de lutherse erediensten bedoelde intrigerend vinden. Ik zal in de loop van dit artikel proberen duidelijk te maken dat via deze zienswijze verrassende ontdekkingen kunnen worden gedaan die, hoewel ze niet waterdicht zijn te bewijzen, niettemin zeer de moeite van het vermelden waard zijn. Bovendien lijken zij de waarschijnlijkheid van een liturgische achtergrond van de werken te onderbouwen.

Ik ga er, ter verduidelijking van mijn wijze van redeneren in het vervolg van dit artikel, dus van uit dat Bachs (vroeg) vrije orgelwerken, evenals de al genoemde cantates en passionen, in hun ontstaanstijd een liturgische functie hadden in de zin van een bepaalde samenhang met de overige inhoud van de viering. Met dit orgelspel schied de organist immers een kader voor de dienst waarvan de sfeer grote invloed had op de beleving van de viering door de kerk-gangers. Veel bronnen (zoals Mattheson en Türk) besteedden aandacht aan dit aspect. Ook de cantates en passionen – eigenlijk de gehele muzikale invulling van een eredienst – moesten aan deze voorwaarde van liturgische betrokkenheid voldoen.

Op grond van bovenstaande opmerkingen zou ik de volgende conclusie willen vaststellen: Bachs orgelmuziek heeft bij de 19e-eeuwse heropleving een belangrijke dimensie verloren doordat ze werd losgemaakt van het liturgische kader waaruit ze afkomstig is. Bij een concertante uitvoering van deze werken gaat de liturgische functie, die Bach m.i. duidelijk voor ogen

had, immers volstrekt verloren. De volgende vraag is dan: kunnen we inzicht krijgen welke intenties Bach had bij het scheppen van zijn orgelwerken? Anders geformuleerd: welke diepere inhoud of betekenis heeft zijn orgelmuziek, vanuit een liturgisch kader gezien, waarvan we ons niet volledig bewust zijn?

Figurenlehre en Retorica

Er zijn twee belangrijke 18e-eeuwse hulpmiddelen die inzicht kunnen verschaffen in de wijze waarop de barokcomponist bij het componeren te werk ging. Dit zijn de *affecten-* of *figurenleer* en de leer der *retorica*. Naar mijn overtuiging speelden deze beide 'Lehre' voor Bach een grote rol toen hij de zojuist genoemde diepere liturgische betekenis in zijn werken aanbracht. Ik zal beide aspecten daarom in het kort toelichten.

Affectenleer

De *affecten-* of *figurenleer* is een in de loop van de 19e eeuw in onbruik geraakte compositie-techniek. In de 18e eeuw werd deze echter nog door elke serieuze componist bestudeerd en gehanteerd. In het kort gesteld: bij bepaalde gemoedstoestanden (*affecten*) horen specifieke figuren – karakteristieke intervallen, motieven en ritmes. Zo zien we vaak dat zowel *vreugde* als *eeuwig vertrouwen*

wordt uitgebeeld door het toepassen van de *figura corta*: een ritmisch motief bestaande uit één lange en twee korte notenwaarden. Een duidelijk voorbeeld hiervan is het koraalvoorspel 'Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin' (BWV 616) uit het *Orgel-Büchlein* (zie muziekvoorbeeld 1).

Overigens wordt bij dit koraalvoorspel ten onrechte meestal het woord 'Freud' als affect-bepalend gesuggereerd – in de tekst van het lied speelt echter vooral het *vertrouwen* een grote rol. Zo'n uit een tekst afkomstig kernbegrip, -gedachte of -woord dat door de componist in een muzikaal motief wordt 'vertaald', noemen we een *locus topicus*.

Johann Mattheson (1681-1764) en Johann Ph. Kirnberger (1721-1783) hebben pogingen gedaan de verschillende modi of toonsoorten van karakteraanduidingen te voorzien.¹⁸ Mattheson gaat daarbij systematisch te werk: elke toonaard voorziet hij van een of meer karakterbeschrijvingen. Voor de werken van Bach vormen deze indicaties belangrijke aanknopingspunten bij de interpretatie. Vergelijken met Mattheson geeft Kirnberger minder uitgesproken toonaardkarakteristieken. De door hem gehanteerde temperatuur neigt namelijk naar de midden-toonstemming waarin enkele toonaarden (zoals h-moll) vanwege de onzuivere kwinten problematisch

voorbeeld 1: het gebruik van de *figura corta* in 'Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin' (BWV 616).





voorbeeld 2: toepassing van de saltus duriusculus in de pedaalpartij van 'Durch Adam's Fall ist ganz verderbt' (BWV 637).

of onmogelijk zijn.

De kracht van de middentoonstemming ligt echter in het gebruik van chromatick. Daarom beschrijft Kirnberger vooral intervalkarakteristieken, zoals de *saltus duriusculus* (een 'dissonante', meestal dalende sprong van een overmatige kwart, verminderde kwint of verminderd septiem). Een prachtig voorbeeld van deze saltus duriusculus met een directe tekst-relatie vinden we bij Bach in de pedaalpartij van het koraalvoorspel 'Durch Adam's Fall ist ganz verderbt' (BWV 637) uit het *Orgel-Büchlein* (zie muziekvoorbeeld 2). Kirnbergers aan de intervallen toegekende gevoelswaarden zijn echter zeer persoonlijk. Ook hebben dezelfde intervallen in verschillende modi vaak een andere betekenis. Zo onderscheidt hij maar liefst vijf verschillende kwinten: een kleine, een 'valse', een reine, een 'volkomene' en een overmatige, telkens afhankelijk van de modus! We moeten ons realiseren dat vooral Kirnberger in zijn boek beschrijvingen gaf van al veel langer bestaande fenomenen; de middentoonstemming, waarin elk interval een zeer persoonlijke kleur had, was in 1776 immers al lang achterhaald door ondermeer de evenredig-zwevende. Het feit dat de toonaard- en intervalkarakteristieken vooral na Bachs dood vanwege die gelijkzwevende temperatuur sterk aan betekenis inboetten, was voor hem wellicht een aanlei-

ding ze op schrift te stellen.

Door Kirnbergers en Matthesons geschriften kunnen we ons een goed beeld van de materic vormen. We zullen straks zien dat Bach zeer goed op de hoogte was van de door beide figuren beschreven theorieën.

Een ander aspect dat in het kader van de Figurenlehre nog genoemd moet worden is de zogenaamde *Augenmusik*. Hiermee wordt een schrijfwijze bedoeld die niet zozeer in klank maar vooral aan het visuele notenbeeld als tekstuitbeelding herkenbaar is.¹⁹ Een bekend voorbeeld is het kruismotief: wanneer de noten onderling worden verbonden ontstaat er een kruis. Bach past ook vaak *Augenmusik* toe, bijvoorbeeld wanneer hij het stromen van water, het bloed van Christus of – bekend voorbeeld uit de Matthäus Passion – het scheuren van het voorhangsel in de tempel wil verklanken. Een bekend voorbeeld waarin Au-

genmusik een belangrijke rol speelt, is de koraalbewerking 'Christ, unser Herr, zum Jordan kam' (BWV 684) uit het *III. Teil der Clavierübung* (zie muziekvoorbeeld 3).²⁰ Bach gebruikt hier in de rechterhand het kruismotief (verwijzend naar de doop in relatie tot het kruis) terwijl hij met de motieven in de linkerhand het water van de Jordaan verklankt.

Retorica

De retorica is een leer die in beginsel bedoeld was om het affectief en (dus) effectief spreken van redenaars (vooral tijdens de zondagse prediking en in de rechtszaal) te bevorderen. Men leerde aan de hand van de retoriek hoe men een doordachte structuur in de redevoering kon aanbrengen waardoor deze het beste effect scoorde. Hierbij stonden de redenaar diverse middelen ten dienste: bijvoorbeeld plotsclinge stiltes of juist stemverheffingen op uitgekende momenten. De wijze waarop iets werd gezegd, was in de praktijk meestal belangrijker (en in de rechtspraak doorslaggevend) dan de feitelijke inhoud van het gesprokene...! De wortels van de retoriek moeten al in de Griekse oudheid worden gezocht. Het poëtische werk van Homerus (ca. 850 v.C.) wordt algemeen aangemerkt als de bron waaruit de leer zich heeft ontwikkeld. In het politieke Rome ten tijde van Quintilianus (1e eeuw) en

voorbeeld 3: *Augenmusik* in de notentekst van 'Christ, unser Herr, zum Jordan kam' (BWV 684), kruismotief (bovenstemmen) en uitbeelding van water.



Cicero (2e eeuw) was de redekunst niet meer uit de rechtszaal weg te denken.

De retorica kreeg vanaf de 16e eeuw ook in de muzikale belangrijke invloed. De musicus hanteerde — naast de retorische structuur die zowel in een redevoering als in een compositie toepasbaar bleek — vooral motieven uit de zojuist besproken figurenleer.

Bach kwam reeds op jonge leeftijd in aanraking met de leer van de retorica. Op de latijnse scholen waaraan hij onderwijs genoot, werd wellicht veel uit het leerboek *De institutione oratoria* van Quintilianus onderwezen — dit werk beleeft in de 16e eeuw in Duitsland maar liefst 80 oplagen.²¹ De retoriek vormde een wezenlijk bestanddeel van de leerstof aan de 17e- en 18e-eeuwse gymnasia.

Er is veel historische en recente documentatie over de retoriek en de Figurenlehre bekend.²² Wanneer we Bachs werk nader bekijken kan vastgesteld worden dat hij zich veelvuldig van deze muzikale 'taal' bediende.²³ De overeenkomsten tussen Bachs schrijfwijze en de inhoud van de koraaltekst zijn vaak frappant te noemen.

Hierdoor worden deze verwantschappen tevens normatief: door bij verschillende composities de figuren met de teksten te vergelijken kunnen ze meestal vrij duidelijk benoemd en verklaard worden. Het is evident dat deze analyse-methode veel heeft bijgedragen tot het inzicht in de werkwijze en de belevingswereld van Bach. In 1746 vermeldt de Bach-leerling J.G. Ziedler over Bachs methode van lesgeven: '...dass ich die Lieder [Choräle?] nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele!²⁴

Dat tot nu toe vooral de cantates en de koraalbewerkingen van Bach

onderzocht werden op hun affectgehalte en woord-toon-relaties is vanzelfsprekend — het resultaat is immers te controleren aan de hand van de erbij horende (koraal)tekst. De volgende stap die naar mijn overtuiging moet worden gezet, is het op dezelfde wijze onderzoeken van het (schijnbaar) *niet-tekstgebonden* orgeloeuvre van Bach. Mijn argument hiervoor is dat bij nadere beschouwing blijkt dat Bach in zijn 'vrije' Praeludia en Fugae vaak dezelfde figuren en schrijfwijze gebruikte als in zijn cantates en koraalvoorspelen. In die werken hebben ze een relevante functie vanwege de tekstuitbeelding en dus het affect-gehalte. Ligt het dan niet voor de hand te veronderstellen dat Bach er ook een bedoeling mee had toen hij deze figuren in zijn andere orgelwerken toepaste, vooral wanneer deze werken — zoals ik betoogde — uit dezelfde liturgische context afkomstig zijn als de koraalvoorspelen? Dit terrein is veel wankeler omdat de controle aan de hand van tekstgegevens problematischer is. Bach vermeldt immers niet welke het zijn.²⁵ Er zijn echter enkele 'vrije' orgelwerken die een diepere religieuze achtergrond, gebaseerd op buitenmuzikale gegevens, wel zeer sterk doen vermoeden.²⁶ In dit artikel wil ik graag, wat dit aspect betreft, de *Passacaglia* (BWV 582) nader onder de loep nemen.

Passacaglia

Toen ik enige tijd geleden als speler Bachs *Passacaglia* in studie nam en me tegelijkertijd samen met enkele medestudenten in de Affektenlehre verdiepte, kregen bovenstaande gedachten steeds meer gestalte. Hoewel de meeste Praeludia en koraalvoorspelen van Bach slechts op één hoofd-affect zijn gebaseerd, fascineerde mij juist

de enorme diversiteit aan retorische figuren bij de *Passacaglia*. Elke variatie had, althans naar mijn gevoel, een andere intentie. Ik zal enkele voorbeelden noemen. Een van de karakteristieke momenten van het werk is het grote retorische contrast tussen de laatste *passacaglia*-variantie en de opzet van de fuga (mt. 168-169). Gevoelsmatig zit hier veel meer achter dan een toevallige ingeving van de componist. De vraag is alleen: wat?

Daarnaast lijken de lengte-verhoudingen tussen diverse onderdelen, bijvoorbeeld tussen het *passacaglia*- en het fuga-gedeelte (deze is namelijk exact 4:3, de som hiervan is 7, het symbolische getal van de voleinding en volmaaktheid²⁷), zeer bewust te zijn aangebracht. Maar: wat is de betekenis hiervan? Tenslotte: wanneer in een koraalvoorspel bijvoorbeeld een *figura corta* een duidelijke link met de tekst heeft (namelijk het uitdrukken van vreugde of als aanduiding van het eeuwige vertrouwen), welke bedoeling had Bach dan toen hij op zeer specifieke plekken in de *Passacaglia* deze en andere figuren toepaste?

Om antwoorden op de hierboven gestelde vragen te kunnen vinden, gaan we eerst even terug naar mijn inleiding over de functie van de vrije orgelwerken van Bach. In de inleiding betoogde ik dat Bach zijn Praeludia en Fugae tot 1717 in de eerste plaats schreef (wellicht als genoteerde improvisaties) als in- en/of uitleidend orgelspel voor de erediensten. Het ligt voor de hand dat het karakter en de 'kleur' van specifieke zondagen van invloed was op dit orgelspel: bijvoorbeeld middels de keuze van de toonsoort en het affect, maar ook bij het toepassen van de retorische figuren. Hetzelfde zien we bij de cantates. De kleur van een zondag werd

vooral bepaald door de lezingen die volgens het kerkelijke jaar vastgelegd waren. Indien de veronderstelling juist is dat Bach zijn vrije orgelwerken bewust voor bepaalde zondagen schreef, zou het dan denkbaar zijn dat Bach de lezingen welke bij die zondagen hoorden als inspiratiebron gebruikte bij het componeren (of improviseren) van zijn als in- en uitleidend orgelspel bedoelde 'vrije' orgelrepertoire? Met andere woorden: zou Bach zich bij het scheppen van z'n vrije orgelwerken hebben kunnen baseren op bijbelteksten zoals hij zich bij zijn koraalvoorspelen baseerde op koraalteksten?

In dit betoog wil ik trachten aan te tonen dat deze aanvankelijk wellicht ongeloofwaardig klinkende gedachte zeker niet uitgesloten moet worden — het blijkt zelfs een belangrijk aanknopingspunt te zijn wanneer we Bachs orgelwerken aan de hand van de genoemde vragen nader gaan onderzoeken. Ik zal in het tweede deel van dit artikel, met als uitgangspunt de *Passacaglia* van Bach, proberen duidelijk te maken dat hij zich naar mijn overtuiging in dit 'vrije' orgelwerk zelfs letterlijk door tekstgedeeltes uit de bijbel liet inspireren!

De *Passacaglia* (BWV 582) is uniek in Bachs orgeloeuvre: nergens anders weet hij in zo'n kort bestek zo'n variëteit aan figuren en affecten te etaleren. Vanwege deze karakteristieke eigenschap zou dit werk zich naar mijn mening bij uitstek tot een vorm van tekstuitbeelding kunnen lenen. Dit vermoeden wordt min of meer bevestigd wanneer we ook in de cantates gaan zoeken naar ostinato-vormen. Twee voorbeelden vallen in het bijzonder op: '*Jesu, der du meine Seele*' (BWV 78) en '*Wei-*

nen, Klagen, Sorgen, Zagen' (BWV 12). In beide gevallen gaat het om een Ciacona. Wanneer we de cantatetekst bestuderen en naast de muziek leggen, blijkt dat Bach vooral in de variaties van BWV 78 telkens de op dat moment getoonzette tekst uitbeeldt. BWV 12 zal overigens later, in mijn analyse, nog aan bod komen.

Het zal bekend zijn dat ik niet de eerste ben die dit onderwerp onder de loep neemt. In het verleden zijn over de retorische achtergronden van Bachs oeuvre al diverse publicaties verschenen. In het bijzonder over de *Passacaglia* hebben diverse theoretici op zeer uiteenlopende wijze hun ideeën openbaar gemaakt.

Zo verscheen ondermeer in 1938 in *MUSIK UND KIRCHE* een artikel van Werner Tell (*Das Formproblem der Passacaglia Bachs*), in *ACTA ORGANOLOGICA* (1969, nr. 3) van Christoph Wolff (*Die Architektur von Bachs Passacaglia*), in *DIE MUSIKFORSCHUNG* (1972, nr. 25) van Siegfried Vogelsänger (*Zur Architektonik der Passacaglia J.S.Bachs*), in *DER KIRCHENMUSIKER* (1975, nr. 5) van Heinz Lohmann (*Bemerkungen zur Passacaglia c-moll (BWV 582) von J.S.Bach*) en in *THE ORGAN YEAR-BOOK* 11 (1980) van Michael Radulescu (*On the form of Johann Sebastian Bach's Passacaglia in C Minor*). Ook Peter Williams schreef uitgebreid over de *Passacaglia* in deel I van zijn serie *The Organ Music of J.S.Bach*.²⁸

Al deze artikelen gingen voornamelijk over de vormkwestie: er moest (dacht men) af en toe van klank worden veranderd. De vraag was hoe dit 'probleem' op een natuurlijke, symmetrische wijze opgelost kon worden.

Ik zal de bovengenoemde artikelen niet commentariëren. Mijn bedoeling is immers niet een nieuwe

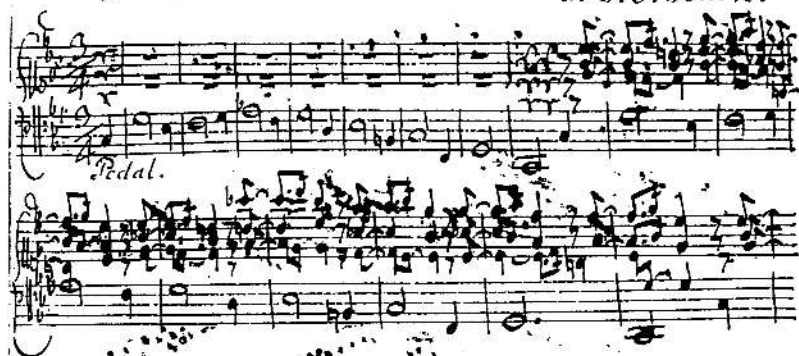
indeling van de *Passacaglia* te introduceren. Ik wil proberen aan te tonen dat het stuk affectmatig betrekking heeft op een tekstgedeelte uit de bijbel.

Iemand die zich in het verleden wel uitvoerig met de theologische achtergronden van de *Passacaglia* heeft beziggehouden is Piet Kee. In *HET ORGEL* van oktober 1983 (79e jaargang no. 10, pag. 317-343) was een artikel met de titel *De geheimen van Bachs Passacaglia* opgenomen.²⁹ In 1986 verscheen hierop een vervolgstudie. Ook Kee verdedigde een indeling, echter niet alleen op grond van symmetrie.

Kee's theorie komt erop neer dat Bach de *Passacaglia* schreef met '...onmiskbare verwantschap met een historisch geschrift...', namelijk de behandeling van het *Vater unser* in het boek *Musicalische Paradoxal-Discourse* (Quedlinburg, 1707) van Andreas Werckmeister (1645-1706). Tevens spelen volgens Kee de hierin genoemde *Radical-Zahlen* een belangrijke rol.

Met alle respect voor de auteur van het artikel kon ik mij door zijn onderzoeksresultaten niet overtuigd voelen. Als belangrijkste algemene bezwaar noem ik dat zijn theorie zo gecompliceerd geconstrueerd is, dat slechts na een diepgaande bestudering de gegevens gerelativeerd kunnen worden. Het wordt dan steeds duidelijker dat vooral veel getalsmatige elementen op verschillende manieren te interpreteren zijn waardoor zeer uiteenlopende uitkomsten denkbaar blijken. Een dwingende logica in Kee's beredenering die de door hem veronderstelde 'onmiskbare verwantschap' op overtuigende wijze rechtvaardigt, is mijns inziens niet aanwezig. Ook Peter Williams³⁰ gaat uitgebreid op Kee's artikel in en geeft

Passacaglia, con Pedale pro Organo pleno
di J. S. Bach.



18e-eeuws afschrift van de Passacaglia, met de aanduiding 'pro Organo pleno' (N. Mus. ms. 10813; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung).

een aantal bezwaren tegen diens stellingen. Zijn voornaamste kritiek is eveneens de wilkeurigheid waarmee de getallensymboliek, zowel in dit geval als in het algemeen, doorgaans als bewijsvoecnd voor diverse theorieën wordt aangedragen.

Toch wil ik, om mijn twijfels te illustreren, ook enkele van mijn andere argumenten tegen de hypothese van Kee noemen en in het kort nader verklaren.

* Kee schrijft: 'Het lijkt noodzakelijk de variaties in groepen onder te brengen...' en even later 'Men is het er algemeen over eens dat de groepering van de variaties van fundamenteel belang is' (pag. 317). Het is duidelijk dat hij hierbij doelt op klavier- en registratiewisselingen: 'Het ligt voor de hand, de indeling in groepen verzeld te laten gaan van manuaalwisselingen' (pag. 338) en '...de aanduiding *pro organo pleno*...duidt op één van de registratiemogelijkheden voor de Passacaglia' (noot 33, pag. 343).

Ik ben hier echter geenszins van overtuigd...! Allereerst vind ik het feit dat Bach manuaalwisselingen

wanneer hij ze wenst zeer nauwgezet en consequent aangeeft³¹ een zwaarwegend argument om ze op andere plekken achterwege te laten. Daarnaast blijkt dat, wanneer we in de bronnen gaan zoeken, tenminste twee handschriften van de Passacaglia en tevens een groot aantal handschriften en autografen van de meeste andere Praeludia en Fugac vermeldt *pro Organo Pleno*.³² Kee's idee dat het plenum slechts een mogelijkheid is, deel ik niet. Het is bijna met zekerheid te zeggen dat de Praeludia en Fugac uit de 17e- en 18e-eeuwse midden- en noordduitse traditie als gewoonte (en daarom staat het er niet altijd bij vermeld) in een niet of nauwelijks veranderende plenumklank werden gespeeld. We zagen eerder dat dit in enkele bronnen ook wordt vermeld over het in- en uitleidend orgelspel van de erediensten en over ostinato's werken in het algemeen. In de partita's en sommige koraalfantasiën daarentegen kreeg de organist uitgebreid de kans om de klankkleurmogelijkheden van het orgel te etaleren.

Veel huidige organisten gaan van de gedachte uit dat het publiek een

langdurige plenumklank niet kan verdragen. Hierbij moet echter wel worden gezegd dat dit 'probleem' pas in de 19e eeuw is ontstaan, tegelijkertijd met de toen opkomende concertcultuur. Franz Liszt was de eerste van wie een registratieplan voor de *Passacaglia* bekend is!³³ Nog afgezien van de vraag of een dergelijke uitvoering legitiem is, heeft dit argument in deze kwestie dus geen enkele historische draagkracht – er is geen aanleiding te veronderstellen dat Bach register- en klavierafwisselingen wenste, waar hij die niet in de notentekst indicieerde.

Het is opvallend en ironisch dat Kee in zijn inleiding opmerkt dat de genoemde auteurs te hardneckig van een 19e- of 20e-eeuwse denkwijze uitgaan. Uit mijn opmerkingen blijkt namelijk dat hij – zij het in een andere zin – zich hieraan ook schuldig maakt, namelijk door zich te fixeren op '19e- en 20e-eeuwse' klavier- en registratiewisselingen!

Bij mij dringt zich echter telkens de vraag op waarom er, wanneer klavierwisselingen in Bachs vrije orgelwerken zo wezenlijk en door Bach gewenst zouden zijn, eerst een diepgaand onderzoek moet worden verricht waarbij pas na diverse omwegen (in dit geval blijkbaar via Werckmeisters boek) slechts door enkelen tot de essentie kan worden doorgedrongen. Recsummerend: het is m.i. onhistorisch te veronderstellen dat Bach bij zijn vrije orgelcomposities register- of klavierafwisselingen in gedachte had wanneer de werken niet zijn voorzien van aanwijzingen in die richting.³⁴ De vraag waarop Bach zich zou hebben gebaseerd wanneer hem deze wijze van uitvoeren voorstond, speelt in dit kader dan ook geen rol meer.

* Ik vind het karakter van de *Passacaglia* – een van de meest

imponerende en zeer uitgesproken werken uit de orgelliteratuur – volkomen haaks staan op dat van het *Gebeth des Herrn*, dat volgens mij veel ingetogener is. Bach kende en eerbiedigde ongetwijfeld de tekst van Mattheüs 6:5-8...! Ook de door Kee vermelde andere bewerkingen van het 'Vater unser' van Bach, vooral BWV 682 uit het *III. Teil der Clavierübung*, hebben een zeer introvert karakter, totaal verschillend van dat van de *Passacaglia*.

* De vermeende overeenkomst tussen het *Passacaglia*-thema en de koraalmelodie van 'Vater unser im Himmelreich' is m.i. zeer dubieus. Kee's idee dat het thema een *bede* is, slechts beargumenteerd aan de hand van de stijgende en dalende lijn, overtuigt mij evenmin. Hetzelfde geldt voor de gedachte dat Bach Dietrich Buxtehude wilde eren door in het thema de D, B \sharp en H te gebruiken. Aan de hand van zulke kleine motivische overeenkomsten zijn zonder twijfel veel meer willekeurige parallellen aan te wijzen.

Ik denk wel dat Bach een al bestaand thema gebruikte. Terecht noemt Piet Kee de overeenkomst met het thema dat Raison gebruikt in zijn *Christe* uit de tweede mis uit zijn *Livre d'Orgue*. Hij noemt echter niet de gregoriaanse communio met hetzelfde melodische begin; ik zal deze later wel betrekken op de *Passacaglia*.

* Sommige afwijkingen die Kee constateert, worden naar mijn idee te gemakkelijk terzijde geschoven. Wanneer Kee op pag. 218 van zijn betoog de relatie tussen het boek van Werckmeister en de *Passacaglia* bespreekt, begint hij al met twee door Bach kennelijk bewust toegepaste veranderingen: Werckmeister onderscheidt acht groepen, Bach maakt er zeven van. Ook

brenkt Bach een 'dubbele bodem' aan door nog een andere groepering toe te passen.

Hetzelfde is het geval met Bachs vermeende gebruik van de Radical-Zahlen, die volgens Kee telkens de eerste noot van een groep variaties bepalen. Ook hier wordt getracht uitzonderingen van het patroon te verdedigen als 'bewust aangebrachte afwijkingen'. Daardoor wordt echter de overtuigingskracht van zijn argumenten, ondanks het begeleidende commentaar, al beduidend geringer.

* Tenslotte komt Kee's datering van de *Passacaglia* rond 1707 mij volstrekt ongeloofwaardig over. Een vergelijking van de *Passacaglia* met de *Praeludium und Fuge C-dur* BWV 531, welke wel in deze periode is ontstaan (het omzeilen van de Es in dit stuk wijst op het ontstaan in Arnstadt, waar deze toon ontbrak³⁵) maar inhoudelijk toch wel enkele muzikale niveaus armer is, leert dat deze stukken onmogelijk in dezelfde periode kunnen zijn ontstaan.

De datering is ook twijfelachtig omdat Bach pas vanaf 1712 de Franse en Italiaanse componisten ging bestuderen (zijn afschriften van De Grigny's *Livre d'Orgue* en Frescobaldi's *Fiori Musicali* zijn bekend; hij maakte echter ook kopieën van Couperins en wellicht Raisons orgelwerken).³⁶ Het thema van Raison zal hij niet eerder dan in deze jaren hebben leren kennen. Het feit dat Bachs *Passacaglia* in het *Andreas Bach-buch* opgenomen was, wil niet perse zeggen dat de ontstaans tijd van deze verzameling (1706) dezelfde is als die van de *Passacaglia*. Peter Williams stelt dat het werk mogelijk pas in de derde ontstaansfase van het *Andreas Bach-buch*, ongeveer rond het midden van de 18e eeuw, is toegevoegd. Hij stelt uitdrukkelijk

de datering pas ná 1713.³⁷

Ik meen dat Bach zijn *Passacaglia* inderdaad pas tussen 1713-1716 heeft gecomponeerd. Vooral de duidelijke stijlovereenkomsten tussen het *Orgel-Büchlein* (ontstaan vanaf 1713/1714³⁸), de *Praeludium und Fuge G-dur* (BWV 541) (ontstaan rond 1714³⁹) en de *Passacaglia* doet dit zeer sterk veronderstellen.

Als conclusie na deze punten van kritiek wil ik allereerst – overigens evenals Piet Kee – stellen dat zowel het boek van Werckmeister als de *Passacaglia* van Bach ongetwijfeld verbonden zijn met getallensymboliek. Dit geldt echter ook voor zeer veel, zo niet alle andere kunstwerken uit Bachs tijd: de getallensymboliek had toentertijd immers grote invloed op elke kunstdiscipline! In tegenstelling tot Kee meen ik echter dat dit de enige overeenkomst tussen de *Passacaglia* en Werckmeisters *Paradoxal-Discourse* is. Verdere gelijkenissen zijn m.i. louter toevallig en verklaarbaar aan de hand van het feit dat het toeschrijven van mystieke waarden aan getallen in Bachs tijd nu eenmaal gebruikelijk was.

Ik zou graag de probleemstelling willen wijzigen. Ik denk dat, wanneer er te gefixeerd naar een bevredigende maar door Bach nooit gewenste indeling wordt gezocht (dit deden namelijk alle genoemde auteurs), de echte essentie achter de bedoelingen van de componist nimmer gevonden kan worden. Men zoekt namelijk telkens naar gegevens die het stuk uiteen doen vallen. Elke verbodskeling doet naar mijn idee echter onrecht aan Bachs intenties. Er zou juist gestreefd mocht worden naar een oplossing die het werk tot een ondeclebare eenheid maakt. Juist aan die ononderbroken spanningsboog ontleent het zijn kracht!

In het volgende deel van dit artikel zal ik mijn visie op deze materie uiteenzetten. Ik zal een poging doen aan te tonen dat Bach bij het componeren van zijn Passacaglia zich systematisch en letterlijk liet inspireren door de tekst van een heel bijbelboek en dat als gevolg daarvan kan worden geconcludeerd dat Bach dit werk met een duidelijke liturgische bedoeling componeerde.

Noten

- 1 *Briefe aus den Jahren 1833-1847*, Leipzig 1863, pag. 191vv. Met de 'Sammlung Choralvorspiele' bedoelde Mendelssohn het *Orgel-Büchlein* (BWV 599-644). In 1981 werd het grootste gedeelte van dit verloren gewaande handschrift door prof. dr. Christoph Wolff in de *Bibliotheca Jagiellońska Kraków* (Krakau) teruggevonden (*NBA Krit. ber. IV/1*, Kassel 1987, pag. 228). Het is echter geen autograaf maar een afschrift van de Bachleerling C.G. Meißner. Overigens was de door Mendelssohn genoemde 'großen Fuge' niet de fuga van de Passacaglia, maar de *Legrenzi-fuga* in c-moll (BWV 574) — in de brief noteert hij het thema. Wellicht waren de inmiddels verdwenen manuscripten van de Passacaglia en de Legrenzi-fuga ook afschriften van Meißners hand.
- 2 Deze verschenen in London bij Coventry & Hollier en in Leipzig bij Breitkopf & Härtel. De uitgave van Griepenkerl (1782-1849) in samenwerking met Roitzsch (1805-1889), die de tekst corrigeerde aan de hand van de (echte) autograaf, verscheen een jaar later bij C.F. Peters in Leipzig (*NBA Krit. ber. IV/1*, Kassel 1987, pag. 108, 110).
- 3 Ook deze sonates verschenen bij Breitkopf & Härtel. In 1980 verzorgde Gerd Zacher een uitstekende reprint van deze, door Mendelssohn goedgekeurde en v.w.b. notentekst dus betrouwbare, eerste uitgave.
- 4 In dit kader is ook het artikel *Die riskanten Beziehungen zwischen Sonate und Kirchenlied* van GERD ZACHER in het boek FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLODY (Musik-Konzepte 14/15, München 1980, pag. 34-45) zeer de moeite waard. Zacher belicht in dit betoog de relatie tussen de muziek van Mendelssohns eerste en zesde sonate en de teksten van de koralen 'Was mein Gott will, das gescheh' allzeit' en 'Vater unser im Himmelreich' die in deze composities zijn verwerkt.
- 5 Ook Mendelssohn schreef zijn sonates, hoewel ook door Bachs orgelmuziek geïnspireerd, als concertstukken — het

gebruiken van koraalmelodieën impliceert m.i. zeker geen gebruik in de liturgie.

- 6 Dit probleem werd, in een iets ander kader, al besproken door dr. H. VAN NIEUWKOOP in zijn artikel *Conventies in gebruik en uitvoering van 17e eeuwse orgelmuziek*, opgenomen in het congresboek ORGELCULTUUR OP DE SCHIEDSLIJN VAN KERK EN STAAT (uitg. NOV, juni 1990, pag. 70-74). Ik onderstreep zijn stelling dat het een misvatting is te denken dat de 'oude muziek' met het oog op officiële orgelbespelingen gecomponeerd zou zijn. Van Nieuwkoop constateerde dat het orgelconcert zoals wij het nu kennen pas in de loop van de 19e eeuw (bij mondjesmaat) gestalte kreeg.
- 7 Als uitzondering zouden Bachs *Triosonaten* BWV 525-530 kunnen gelden, hoewel een nader affectmatig onderzoek van deze werken wellicht tot een geheel andere conclusie kan leiden. Het is immers ook waarschijnlijk dat de 'raadselachtige' 4 *Duetten* BWV 802-805 een liturgische functie hadden. Zie hiervoor het artikel van Albert Clement 'A Case of Liturgical Practice in Johann Sebastian Bach's Home? The four Duets BWV 802-805' in: FRANS BROUWER en ROBIN A. LEAVER: *ARS ET MUSICA IN LITURGIA / CELEBRATORY VOLUME PRESENTED TO CASPAR HONDERS (...)*, BAARN 1993, pag. 32-55.
- 8 Dat Bach zijn bekendheid als virtuoos slechts aan deze gelegenheden zou danken is niet ondenkbaar: het publiek en de notabelen kwamen wellicht in grote getale op zulke festijnen af.
- 9 GEORGE STAUFFER, *The Organ Preludes of J.S. Bach*, Ann Arbor, Michigan 1978/1980, pag. 145vv.
- 10 *Bach-Dokumente II*, Leipzig 1969, pag. 102, 253, 294, 323, 389, 390 en 554.
- 11 JOHANN MATTHESON, *Der Vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, pag. 473, 474, 477.
- 12 H.T. DAVID en A. MENDEL, *The Bach Reader / A Life of J.S. Bach in Letters and Documents*, New York 1945/1972, pag. 126, 237vv.
- 13 JOHANN ADOLF SCHEIBE, *Der Critische Musicus*, Hamburg, 1e druk 1739, pag. 159.
- 14 J.S. PETRI, *Anleitung zur praktischen Musik*, 2e herz. druk Leipzig 1782, pag. 297-298; D.G. TÜRK, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, pag. 139.
- 15 G. STAUFFER, *op. cit.*, pag. 122-125. Dit waren ondermeer de grote e-moll BWV 548, de c-moll BWV 546, de Es-dur BWV 552 en de h-moll BWV 544.
- 16 G. STAUFFER, *op. cit.*, pag. 118.
- 17 G. STAUFFER, *op. cit.*, pag. 144. Het gaat om relaties tussen cantate 21 ('Ich hatte viel Bekümmernis') en de Prael. und Fuge G-dur BWV 541; cantate 152 ('Tritt auf die Glaubensbahn') en de A-dur BWV 536; cantate 65 ('Sie werden aus Saba alle kommen') en de C-dur BWV 547.

- 18 JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, pag. 240vv; JOHANN PHILIP KIRNBERRGER, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik / II. Teil*, Berlin und Königsberg 1776-'79, pag. 102vv.
- 19 U. MEYER, *J.S. Bachs Musik als theomane Kunst*, Wiesbaden 1979, pag. 72.
- 20 Prof. dr. CASPER HONDERS publiceerde over dit werk een uitgebreide analyse in zijn boekje *Over Bachs schouder...*, Groningen 1985, pag. 109-118.
- 21 H.-H. UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, 1985, pag. 12; G. DE SWERTS, *Musurgia Rhetorica*, Antwerpen/Keulen 1984, pag. 56.
- 22 Een interessant boekje is *Musiceren als Brugman* van P. VAN DIJK, G. VAN DER LEEUW en J. LEUSSINK, uitgegeven in 1985 door de KRO te Hilversum. Het biedt een overzichtelijke inleiding in de retoriek en bevat tevens een literaturopgave van zowel historische als recente publikaties. Verder te vermelden is het in noot 21 genoemde boek van UNGER; van R. DAMMAN *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Keulen 1967 en van N. HARNONCOURT *Musik als Klangrede* (Residenzverlag, 1983).
- 23 Iemand die zich in deze materie verdienstelijk heeft gemaakt is ondermeer prof. dr. CASPER HONDERS (zie zijn al genoemde boekje *Over Bachs schouder...* en zijn artikelen *Tekst en Uitleg*, in: *HET ORGEL*, juni 1985, en *Het 'Orgel-Büchlein' gehoord vanuit de teksten* in: congresboek BACHS 'ORGEL-BÜCHLEIN' IN NIEUW PERSPECTIEF, uitg. NOV, juni 1988). Tevens verscheen in 1989 in Utrecht de dissertatie 'O Jesu, du edle Gabe' van dr. ALBERT CLEMENT, waarin hij de partitula's en de 'Kanonischen Veränderungen' van Bach analyseert aan de hand van de koraalteksten.
- 24 *Bach-Dokumente II*, Leipzig 1969, pag. 423.
- 25 Dit is echter niet verwonderlijk: hetzelfde is het geval bij de koraalvoorspelen, waarbij ook niet wordt vermeld welk couplet uitgebeeld wordt. Het blijkt immers niet als regel steeds om de eerste strofe te gaan.
- 26 Enkele m.i. opvallende voorbeelden zijn de *Praeludia (und Fugae)* in h-moll BWV 544; C-dur BWV 545; C-dur BWV 547; D-dur 532; e-moll BWV 548; de *Fantasia und Fuge* g-moll (BWV 542); het *Pièce d'Orgue* (BWV 572); de *Pastorale* F-dur (BWV 590); de *Tocatta* in F-dur (BWV 540) en de *Passacaglia* c-moll (BWV 582).
- 27 in het licht van de zeven scheppingsdagen: hierin realiseerde God de schepping van het universum.
- 28 Cambridge 1980, pag. 253-266.
- 29 Het artikel verscheen reeds in 1982 in: *MUSIK UND KIRCHE* nr. 52, pag. 165-175 en 235-244.
- 30 PETER WILLIAMS, *The Organ Music of J.S. Bach / III A Background*, Cambridge 1984, pag. 78-81.

Kerkmuzikaal ABC

M

Mis

Liturgie is de hoorbare, zichtbare, tastbare viering van Gods aanwezigheid onder zijn volk. Onder protestanten is nog altijd een diep geworteld wantrouwen tegen een zintuiglijke vormgeving van onze eerbied en vreugde over die Aanwezigheid. Nietwaar?: "God is een geest, en wie Hem aanbidden, moeten Hem aanbidden in geest en waarheid".

Dat is ons van jongsaf ingeprent en de rest is hoogstens versiering, indien al niet verwerpelijke sante-kraam en poppkast.

'Geest' — dat is per definitie: onzichtbaarheid en ongrijpbaarheid. Maar op de eerste bladzijde van de Bijbel is de Geest al betrokken op onze materiële werkelijkheid: 'de Geest Gods zweefde over de wateren'. Het woord 'zweven' zou ook te vertalen zijn met 'broeden'.

Uit de woeste leegte kwamen de bossen en velden, de dieren en de mensen te voorschijn.

En in de aanvang van de her-schepping overschaduwde de Geest de maagd Maria. Uit haar schoot wordt de nieuwe Adam geboren: God, hoorbaar, zichtbaar, tastbaar, met beide benen op de vaste grond.

Die Christus schenkt een blinde het gezicht door stof van onze aarde te vermengen met speeksel uit zijn mond. En als Hij de apostelen de Geest meedeelt, blaast Hij op ze. Een vrouw raakt de zoom van zijn kleed aan en vindt genezing en moeders brengen Hem hun kinderen opdat Hij ze zou aanraken.

De Emmaüsgangers stelden achteraf vast dat hun hart brandende in hen werd toen Hij hun de Schriften opende, maar Hij werd hen pas bekend door het breken van het brood.

Dát besef leefde in de oude kerk: de Opgestane Heer is onder ons tegenwoordig en handelt aan ons door mensen — door hun woorden en gebaren en door de materiële dingen die ze hantieren. Hij zegt tot zijn leerlingen: "Gaat uit, maakt al de volkeren tot mijn discipelen door hen te dopen [handeling van ambtsdragers met zichtbaar water!] en door hun alles te leren onderhouden [n.b. woordverzekoning op de tweede plaats, zoals ook in zondag 1 van de Heidelbergse Catechismus het lichaam eerst komt en dan pas de ziel] *wat Ik u bevolen heb*" (Matth. 28:19). En zo ziet Johannes op Patmos in de geopende hemel troon en altaar, wicrrok, goud en edelgesteente, witte gewaden en kronen. Geen tegenstelling tussen geest en stof! De stof wordt doorademd door de Geest, zoals de Heer in de schepping de uit stof gevormde mensengestaltte zijn eigen adem in de neusgaten blies: 'zo werd de mens tot een levende ziel'. Daarom zingt de kerk in de Paasnacht als de kaars met het nieuwe

(vervolg van pag. 370)

31 zoals in de 'dorische' *Toccata d-moll* (BWV 538), de 'grote' *Praeludium Es-dur* (BWV 552) en de *Concerti BWV* (592-596).

32 Het betreft de twee vroege manuscripten uit de 'Hauser'-collectie (*NBA Kr. Ber. IV/7*, Kassel 1988, pag. 125). Het exemplaar dat door YOSHITAKE KOBAYASHI (*Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, diss., Göttingen 1973, pag. 72), voorzien van de titel *Passacalio con Pedal pro Organo pleno*, werd vermeld, is verdwenen; het andere afschrift met vrijwel identiek opschrift is onlangs teruggevonden en bevindt zich in de Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz (briefwisseling dd. 5-1-'93). Ook MATTHESON schrijft in zijn *Große General-Baß-Schule* (Hamburg 1731, pag. 34) voor de ostinato-werken (ciaconas en passacaglias) het 'Volles Werck' voor. Andere 'vrije' werken van Bach waarbij in minstens een handschrift staat vermeld *pro - of in Organo Pleno* zijn de BWV-nrs. 535, 538, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 552, 569, 578 en 589. (STAUFFER, op. cit.,

pag. 209-232; *NBA Kr. Ber. IV/5-6*, Kassel 1988)

33 Zie het artikel 'Das ist ja etwas ganz Anderes' van prof. dr. E. KOOIMAN, in: *HET ORGEL*, oktober 1983, pag. 306-316.

34 Dat men van het plenumvoorschrift af kan wijken als het te bespelen orgel daar aanleiding toe geeft, bijvoorbeeld omdat het plenum inderdaad niet te verdragen is, staat buiten deze kwestie.

35 *NBA Kr. Ber. IV/5-6*, Kassel 1988, pag. 127; HANS KLOTZ, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, in: *DIE MUSIKFORSCHUNG* 3, 1950, pag. 196, 201.

36 VICTORIA HORN, *French Influence in Bach's Organ Works* in J.S.BACH AS ORGANIST, London 1986 (ed. G. STAUFFER en F. MAY), pag. 256vv. Victoria Horn toont aan dat het 'De Grigny-afschrift', in tegenstelling tot wat meestal gedacht wordt, pas gedurende de jaren 1714-1716 is vervaardigd (HORN, pag. 259). Het valt te betwijfelen dat Bach bij zijn bezoek aan Celle (tussen 1700 en 1703; HORN, pag. 262), bij welke gelegenheid hij een uit Franse musici bestaande 'Capelle' beluisterde, ook kla-

vierrmuziek van Franse componisten heeft leren kennen.

37 PETER WILLIAMS, op. cit., pag. 254.
38 WERNER BREIG, *Zum geschichtlichen Hintergrund und zur Kompositionsgeschichte von Bachs 'Orgel-Büchlein'*, in: congresboek BACHS 'ORGEL-BÜCHLEIN' IN NIEUW PERSPECTIEF, uitg. NOV 1988, pag. 10. Zie ook: ARFKEN, *Bach Jahrbuch 1966*, pag. 41-58.

39 STAUFFER, op. cit., pag. 114.

Peter Ouwerkerk (1968) studeert orgel en kerkmuziek bij Hans van Nieuwkoop en Pieter van Dijk aan het Sweelinck Conservatorium te Amsterdam. In mei j.l. deed hij DM-eindexamen en momenteel vervolgt hij zijn studie ter verkrijging van het diploma UM. Tevens houdt hij zich op kleine schaal bezig met de studie van hand- en afschriften en vroege drukken van orgelmuziek. Hij is werkzaam als cantor-organist te Nieuw-Vennep.