

Een nieuwe interpretatie van Bachs Passacaglia BWV 582

Deel 2

Schreef Bach zijn vrije orgelwerken voor concertant of voor liturgisch gebruik? In de vorige aflevering van dit artikel zette Peter Ouwkerk een aantal visies op een rij. Zelf kwam hij tot de conclusie dat ook Bachs niet-koraalgebonden orgelwerken waren bestemd voor liturgisch gebruik. In deze tweede aflevering werkt hij die gedachte uit aan de hand van een theologische duiding van de Passacaglia.

Over de wijze waarop Johann Sebastian Bach in zijn koraalvoorspelen de tekst van een lied muzikaal uitbeelde, is in het verleden reeds het nodige gepubliceerd. Het wordt inmiddels vrijwel algemeen aangenomen dat deze tekstuitbeelding voor Bach een van de belangrijkste componenten van een goede koraalbewerking was. Voor ons is het meestal mogelijk na te gaan hoe hij bij het componeren te werk ging: het vergelijken van de tekst met Bachs muzikale uitwerking brengt ons vaak al snel tot opvallende ontdekkingen. In het vorige deel heb ik hiervan enkele voor-

beelden laten zien. We kunnen vervolgens inventariseren welke retorische motieven (*figuren*) Bach gebruikte om bepaalde kernbegrippen uit de tekst (*loci topici*) te verklanken.

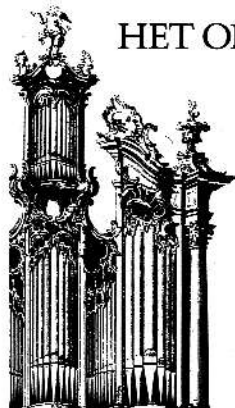
In deel 1 van dit artikel probeerde ik aannemelijk te maken dat Bach, naast deze koraalbewerkingen, ook zijn (vroeg) vrije orgelwerken met een liturgische bedoeling schreef. Volgens mijn zienswijze fungeerden zij in Bachs tijd als in- en/of uitleidend orgelspel voor en/of na de lutherse credienst.

Bach zal gestreefd hebben naar een zo groot mogelijke muzikale

Peter Ouwkerk

betrokkenheid van dit orgelspel op het karakter van de dienst. Zoals bij het maken van een koraalbewerking de koraaltekst van doorslaggevend belang was, hield Bach bij het componeren van het vrije repertoire ondermeer rekening met de kleur en het karakter van de dienst waarvoor hij het bewuste stuk schreef.

Als nieuwe gedachte bracht ik naar voren dat Bach zich hierbij ook *letterlijk* door tekstgedeelten uit de bijbel kan hebben laten inspireren. Het ligt voor de hand dat het dan vooral gaat om de lezingen die bij de zondag hoorden waarvoor hij de werken schreef. Dat de variatie- en ostinato-vorm zoals de passacaglia zich uitermate leent voor het muzikaal uitbeelden van tekstgedeelten, is zelfs aan te tonen aan de hand van enkele cantates met *ciaccona*-c.q. *passacaglia*-



HET ORGEL

Inhoud

Een nieuwe interpretatie van Bachs Passacaglia - dl. 2	401	Eeuwfeest-cd	428
Het orgel in de R.-K.		Agenda	429
Parochiekerk van de H. Martinus te Cuijk	415	Verenigingsnieuws	430
Nieuw Verschenen	425	KNOV-activiteiten	430
Wisseling van de redactie		Bestuur en Redactiecommissie	431
Orgelbouw	426	Contributie en abonnementsprijs 1994	431
Signalement	427	Berichten	432

89ste jaargang nr. 12 december 1993 / 36 pagina's

gedeeltes.

Ik stelde dat, wanneer het mogelijk is de relatie tussen een vrij orgelwerk van Bach en een gedeelte uit de bijbel aannemelijk te maken, hierdoor de waarschijnlijkheid dat dit werk als in- en/of uitleidend orgelospel van een rondom zo'n tekstgedeelte gehouden viering fungeerde, zou toenemen. Ik beloofde in dit tweede gedeelte van het artikel deze veronderstelling met een aantal onderzoeksresultaten kracht bij te zetten. Hieronder wil ik trachten aan te tonen dat Bach zijn *Passacaglia* letterlijk baseerde op tekstgedeelten uit elk hoofdstuk van een heel bijbelboek, te weten de *Openbaring van Johannes*.

Openbaring

Door twee aanknopingspunten raakte ik toevalligerwijs op dit spoor verzeild. Het eerste aspect was de samenstelling van de *Passacaglia* uit 22 onderdelen (namelijk 21 variaties en een fuga, hoewel straks zal blijken dat een andere indeling, te weten 20 variaties en twee fuga-gedcelten, waarschijnlijker is) terwijl de Openbaring van Johannes is opgetekend in 22 hoofdstukken.

Daarnaast vond ik de eerste twee variaties, met de syncopiserende ritmiek, opvallend — als het ware wordt de harmonie 'vooruit genomen', voorspeld. Naar mijn idee wordt hierdoor de voorspellende, toekomst-gerichte boodschap van de Openbaring muzikaal aangeduid.

Hoewel ik me ervan bewust was dat deze overeenkomsten nog lang niet steekhoudend zijn, maakten ze me wel zo nieuwsgierig dat ik langs dit spoor verder ben gaan zoeken. Het bleek al snel dat op zeer markante punten in de *Passacaglia* intrigerende overeenkomsten

met het boek Openbaring zijn aan te wijzen.

Zeer opvallend is het feit dat de volgorde van de hoofdstukken van de Openbaring overeenkomt met die van de *Passacaglia*-variatics, waarbij per variatie een hoofdstuk uit het bijbelboek wordt verklankt. Per variatie selecteerde Bach soms enkele, maar meestal slechts één *locus topicus*, afkomstig uit het bijbehorende hoofdstuk.

Aan de hand van dat tekstgegeven koos hij zijn retorische figuren. Zo zijn de 22 hoofdstukken van de Openbaring van Johannes op verbluffend eenvoudige wijze te relateren aan de 22 'variatics' van de *Passacaglia*. Het zal blijken dat Bach hierbij dezelfde compositie-technieken hanteerde die we kennen van de koraalvoorspelen en in nog grotere mate de koraal-variantiereeksen.¹

In een hierna volgend overzicht zal ik proberen al mijn bevindingen zo beknopt en duidelijk mogelijk op een rijtje te zetten. Ik gebruikte voor de analyse de bijbeltekst in de Luthervertaling uit 1545 (*Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrift Deudsch ... D. Mart. Luth ...*, Wittenberg 1545).² De tekst hiervan is pas in de 19e eeuw sterk

gewijzigd; in Bachs tijd werd deze oorspronkelijke versie nog gebruikt.

Ik houd bij het citeren de originele spelling van Luther aan. Deze wijkt weliswaar af van het moderne Duits en komt bij het lezen misschien ouderwets over, toch vind ik het van belang deze authentieke schrijfstijl te hanteren: Bach ging immers zeer waarschijnlijk van een vergelijkbare vertaling uit.³ Ik vermeld tevens de hoofdstuk- en versnummers zodat het overzicht aan de hand van een Nederlandse vertaling goed te volgen is.

Bij het vergelijken van de *Passacaglia* met de Openbaring wordt duidelijk dat pas na het thema in het pedaal de variaties genummerd moeten worden. Het thema (mt. 1-8) moet dus niet als eerste 'variatic' worden gezien (Piet Kcc noemt dit wel 'part 1'). Hoe Bach het probleem van dit ongenummerde thema, dat toch betrekking heeft op het eerste hoofdstuk van de Openbaring, oploste is in het schema te zien (zie afbeelding 1). Vanaf de zesde variatie tot het eind van het werk komen het variaticnummer en het hoofdstuknummer overeen.

afbeelding 1

<i>Passacaglia</i>	→	<i>Openbaring:</i>
thema	→	hoofdstuk 1;
variatics 1 en 2	→	hoofdstuk 2 en 3;
variatic 3	→	hoofdstuk 4;
variatics 4 en 5	→	hoofdstuk 5;
variatic 6	→	hoofdstuk 6;
variatics 7 en 8	→	hoofdstuk 7;
variatic 9	→	hoofdstuk 8 en 9;
variatic 10	→	hoofdstuk 10;
variatic 11	→	hoofdstuk 11, etc.

Thema

Bach vangt zijn *Passacaglia* eenstemmig aan. De eerste helft van het thema (zie voorbeeld 1) is, zoals opgemerkt in deel 1 van dit artikel, afkomstig van Raison.



voorbeeld 1

Minder bekend is – maar in mijn analyse wel van belang – is het feit dat het thema ook afgeleid is van een gregoriaanse communicatiensequens⁴ (zie voorbeeld 2).

voorbeeld 2

Het is denkbaar dat Raison zijn thema baseerde op deze sequens. Ik meen echter dat ook Bach deze melodie, vanwege de erbij horende tekst, bewust uitkoos. Ik zal aan het slot op dit aspect nog terugkomen.



voorbeeld 3

Het tweede gedeelte van het thema (zie voorbeeld 3) componeerde Bach wel zelf. Met de daling tot de laagste noot van het pedaal en het toepassen van het kruismotief (retorisch verwijzend naar de dood)

beeldt Bach de tekst van Openbaring 1 vers 17 en 18 uit: 'Ich bin der Erst vnd der Letzt... vnd habe die Schlüssel der Helle [laagste noot] vnd der Tods [kruismotief]'.

Het gebruik van het getal zeven is opvallend: in het thema komen zowel zeven kwartnoten als zeven halve noten voor. In het eerste hoofdstuk van Openbaring komt dit getal ook telkens terug: de *zeven gemeenten* (Openb. 1:4), de *zeven kandelaren* (Openb. 1:12) en de *zeven sterren* (Openb. 1:20). Later in het boek zien we de *zeven zegels* (Openb. 5:1), *zeven bazuinen*

deze twee getallen is ook zeven. Ook is het opmerkelijk dat de slotakkoorden van zowel het *passacaglia*- als het *fugagedeelte* *zevenstemmig* zijn. Later kom ik op deze aspecten nog terug.

Variaties 1 en 2

Over het syncopiserende ritme van de eerste twee variaties (zie voorbeeld 4) is al gesproken: het voorspellende karakter wijst eigenlijk op het hele bijbelboek. Bach wijst met het gebruik van dit ritme op de brieven met de voorspellende boodschap aan de zeven gemeenten. (Zie Openb. 2 en 3). De dissonanten die door deze schrijfwijze ontstaan, geven een goede verklanking van de voor enkele gemeenten weinig attractieve vooruitzichten die Johannes in deze brieven moest aankondigen. Toch lossen bijna alle dissonanten op elk brief wordt afgesloten met een belofte van genade voor wie weerstand aan de verleidingen biedt – of zoals Openb. 3:11 vermeldt: 'Wer vberwindet dem sol kein leid geschehen...!'

Variatie 3

De derde variatie begint met een stijgend motief in de sopraan (zie voorbeeld 5) dat enkele malen wordt beantwoord in de andere stemmen. Dit wijst op Openb. 4:1 – '...Steig her[,] ich wil dir zeigen was nach diesem geschehen sol...'. Deze zinsnede is een uitnodiging

voorbeeld 4

25

voorbeeld 5

30

voorbeeld 6

tot volgen — pas dan zal aan Johannes getoond worden 'was nach diesem geschehen sol'. Bach laat het motief daarom enkele malen canonisch verschijnen, een uitbeeldingstechniek die we als symbool van het volgen vaak in zijn koraalvoorspelen tegenkomen.⁵ Interessant is de opvallende overeenkomst tussen dit en het identieke, eveneens canonisch behandelde openingsmotief in de aria 'Ich folge Christo nach...' uit Bachs cantate 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen' BWV 12...⁶ Daarnaast wijzen de na elkaar intredende motieven op letterlijke wijze op de zinsnede '...was nach diesem geschehen soll...'

Het driemaal herhaalde motief in de sopraan (zie voorbeeld 6) verdient nadere aandacht. In Openb. 4:8 komt de volgende zinsnede voor: '...Heilig / Heilig / Heilig ist der Gott der HERR ... der da war vnd der da ist vnd der da komt.' Het ligt voor de hand dit driemaal

uitgesproken 'Heilig' in verband te brengen met het eveneens driemaal verschijnende motief. We kunnen echter, om dit verband waarschijnlijker te maken, nog een stap verder gaan.

De zinsnede uit Openbaring 4 is geciteerd uit Jesaja 6:2-3. Luther gebruikte deze tekst voor zijn bekende Sanctus-lied 'Jesajah dem Propheten das geschah'.⁷ Dat Bach dit lied heeft gekend, staat buiten twiifel: het had een belangrijke plaats in de lutherse Deutsche Messe.

Ook in dit lied komen we driemaal de woorden 'Heilig ist Gott...', afkomstig uit Jesaja, tegen. Als we de melodie waarmee deze woorden zijn getoonzet, bekijken (zie voorbeeld 7) blijkt dat Bach om in de Passacaglia het bovengenoemde driemaal Heilig uit te beelden de eerste vier noten van precies deze drie regels van het lied citeert...!⁸

Vanaf deze variatie wordt de achtsten-beweging van de Passacaglia in gang gezet: na de inleiding vangt nu de feitelijke boodschap van de Openbaring aan.

De variatie sluit, in contrast met de stijgende aanhef, af met dalende motieven. Hier wijzen zij op

voorbeeld 7

DAS SANCTUS (Dreimal Heilig)

Mittheilich / Martin Luther 1526 / Leiszig 1545

135

Je - sa - ja dem Pro - phe - ten das ge - schah,
 das er im Gei - st den Her - zen sit - zen sah auf
 ei - nem ho - hen Thron in hel - lem Glanz, sei - nes Rei -
 des Saum den Chor fül - let ganz. Es stunden zween Sa -
 raph bei ihm da - ran, sechs Fli - gel sah er ei - nen
 je - den han, mit zween ver - bar - gen sie ihr Ant - litz

klar, mit zween be - deck - ten sie die Fü - ße gar,
 und mit den an - dern zween sie slo - gen frei, gen an - der
 riefen sie mit gro - ßem Schrei: 'Hei - lig ist Gott
 der Her - re Je - su - s, sein Ehr die gan - ze Welt
 er - fül - let hat.' Von dem Schrei gitt - tert Schwell und Bal -
 ten gar, das Haus auch ganz voll Rauchs und Tie - bel war.

Openb. 4:10 – 'Vnd da ... Fielen die vier vnd zwenzig Elteten fur den der auff dem stuel sass...'

Variatie 4 en 5

De variaties 4 en 5 kenmerken zich door het verschijnen van de *figura corta* (zie voorbeeld 8). Van deze figuur zijn uit de bronnen twee betekenissen bekend: *vreugde en lofprijzing* enerzijds en de *eeuwigheid* of het *eeuwige vertrouwen* anderzijds. In de vierde variatie worden deze beide elementen gecombineerd: '...Vnd alle Creatur ... höret ich sagen ... Lob vnd ehre vnd preis gewalt von ewigkeic zu ewigkeic' (Openb. 5:13)!

Variatie 5

In de vijfde variatie komt er nog een melodisch element bij: een variant van het *kruismotief* (zie voorbeeld 9). Toch wijst dit motief hier niet op de dood zoals we dat in het thema zagen; daar is het te springerig en te 'vrolijk' voor. Ik denk dat Bach hier door het toepassen van zogenaamde *Augenmusik*⁹ Openb. 5:3 'figuurlijk' wil uitbeelden: 'Vnd niemand *im Himmel* noch *auff Erden* noch vnter der *erden* kund das Buch auff zuthun vnd zu lesen noch drein zuschen.'

Variatie 6

De zesde variatie bestaat uit zeven stijgende toonladders waarvan de eerste zes 'afgebroken' worden. Na de zevende wordt de richting van de motieven plotseling veranderd (mt. 55): er verschijnen nu korte dalende motieven. Deze schrijfwijze duidt op de tekst van Openb. 6:12 – '...das es das *sechste* Siegel auffthet vnd sihe da ward ein grosses Erdbeben...'. De plotse-linge richtingsverandering van de stemmen (mt. 55) wijst op vers 14: '...Vnd der *Himmel* entweich wie ein eingewickelt Buch...' (zie voorbeeld 10). In vers 16 staat: '...Fallet auff vns vnd verberget vns fur dem An-

voorbeeld 8

voorbeeld 9

voorbeeld 10

voorbeeld 11



voorbeeld 12



voorbeeld 13



voorbeeld 14

gesichte des der auff dem stuel sitzt...'. De schrijfwijze brengt dit inderdaad in beeld (zie het notenvoorbeeld)!

Variatie 7 en 8

De algehele tendens van de variaties 6 t/m 8 is de steeds compacter wordende schrijfwijze waarbij de stemmen schijnbaar willekeurig door elkaar lopen (zie voorbeeld 11). Wellicht blikte Bach hier alvast vooruit naar de laatste twee variaties vóór de fuga, waarbij van hetzelfde procédé en van een vergelijkbare tekstuitbeelding sprake is. Vooral in de zevende en achtste variatie wordt de complexe schrijfwijze kenmerkend. Dit wijst

op de tekst '...Vnd sihe eine grosse Schar welche niemand zelen kund aus allen Heiden vnd Völkern vnd Sprachen...' (Openb. 7:9): vele volkeren die in massa's bijeenstromen uit alle windrichtingen. Het lijkt of Bach door deze schrijfwijze wil verwijzen naar het koraalvoorspel 'Ach wie flüchtig! Ach wie nichtig' BWV 644 uit het *Orgel-Büchlein* — ook in dit koraal staat de *nietigheid van de mens*, het 'verdwijnen in de massa' centraal!¹⁰

Variatie 9

In de negende variatie wordt een voor de *Passacaglia* zeer karakteristiek 'trompetsignaal'-motief geïntroduceerd (zie voorbeeld 12).

Bachs bedoeling hiervan vinden we duidelijk terug in de hoofdstukken 8 en 9: 'Vnd ich sahc sieben Engel die da tratten fur Gott / vnd jnen wurden sieben Posaunen gegeben.' (Openb. 8:2)!

Variatie 10

De tiende variatie kenmerkt zich door de afwezigheid van de middenstemmen. De bovenstem 'zweeft' als het ware boven de sec continuo-achtige akkoorden (zie voorbeeld 13). Ook deze schrijfwijze van stijgende en dalende toonladderfiguren komen we in het *Orgel-Büchlein* tegen, ondermeer in de koraalbewerking 'Vom Himmel kam der Engel-Schar' BWV 607. Deze uitleg, wijzend op de engelen, blijkt ook hier op te gaan. De tekst van Openb. 10:1 luidt: 'Vnd ich sahe einen andern starcken Engel vom Himmel herab komen der war mit einer Wolcken bekleidet vnd ein Regenbogen auff seinem Heubt...!' Het verdwijnen van de polyfonie in de middenstemmen kan wijzen op vers 4: '...Versiegel was die sieben Donner geredt haben dieselbigen schreibe nicht.' In maat 86 bereikt de sliert zestienden de hoogste toon van het orgel. Dit moet in verband worden gebracht met Openb. 10:5: 'VND der Engel...hub seine Hand auff gen [= den] Himel...!'

Variatie 11

In de 11e variatie blijven slechts twee stemmen over (zie voorbeeld 14). Waarom Bach dit zo componeert wordt direct duidelijk wanneer we Openb. 11:3 lezen — 'Vnd ich wil meine zween Zeugen [twee getuigen] geben...!' Het notenbeeld (het thema in lange noten bóven de zestienden-toonladderfiguren) doet ook denken aan vers 6 van hetzelfde hoofdstuk. Hier staat: 'Diese [nl. de twee getuigen] haben macht den Himel zuverschliessen das es

nicht regene in den tagen jrer
Weissagung...'

Variatie 12

Een schril contrast met de voorgaande variaties vormt de 12e: Bach gebruikt nu zeer grillige en dramatische motieven. Wat opvalt zijn de canonische elementen (zie voorbeeld 15); zoals we in de derde variatie zagen, wijzen deze bij Bach vaak op het *volgen*. In deze variatie valt meer te denken aan *achtervolgen*: '...Vnd da der Drache sahe das er verworffen war auff die Erden verfolget er das Weib...' (Openb. 12: 13) ...

De dalende zestienden-figures (zie voorbeeld 16) verwijzen naar de tekst van vers 15: '...ein wasser wie ein Strom das er sie erseuffet...'. In de fuga komt deze belangrijke figuur in stijgende richting terug, met exact dezelfde betekenis!

Interessant is het einde van de variatie: de motieven verdwijnen één voor één. Dit wijst op vers 16: '...Aber die Erdc halff dem Weibe vnd thet jren mund auff vnd verschlang den strom...' (zie voorbeeld 17).

Variatie 13

Variatie 13 kenmerkt zich juist door een aanvankelijk rustige beweging. Hier is weer duidelijk sprake van Augenmusik. De 'kabelende' motieven verbeelden de zee, verwijzend naar Openb. 13, 'Vnd ich trat an den sand des Meers...'. Na enkele maten (zie voorbeeld 18) volgt er plotseling een onverwachte uitwijking in de sopraan (mt. 107). Het notenbeeld verwijst naar het vervolg van hetzelfde vers: '...vnd sahc ein Thier aus dem Meer steigen...!'

Overigens zullen we ook het 'zee'-motief, dat aan het eind van het Passacaglia-gedeelte een belangrijke rol zal krijgen, dadelijk nog enkele malen terugzien.¹¹



voorbeeld 15



voorbeeld 16



voorbeeld 17



voorbeeld 18

Variatie 14

In de twee volgende variaties is de polyfonie weer verdwenen. Bach beeldt hier – als Augenmusik – opnieuw heel letterlijk enkele elementen uit de Openbaringstekst uit. In variatie 14 hanteert hij een zeer doorzichtige, arpeggiogachtige schrijfwijze (zie voorbeeld 19). Dit staat direct in verband met Openbaring 14:2, '...und die

stimme...war als der Harffenspieler die auff jren harffen spielen...!'

Variatie 15

Een dergelijke letterlijke uitleg kan toegepast worden in de 15e variatie. Opvallend is dat Bach in deze variatie de volledige klavieromvang van C-c³ benut, iets wat een 'volledigheid' impliceert. Het notenbeeld (zie voorbeeld 20) ver-

116

voorbeeld 19

wijst naar Openb. 15:8: 'Vnd der Tempel ward vol [NBG: 'En de tempel werd vervuld met...'] rauchs fur der herrlichkeits Gottes vnd fur seiner krafft...!' Het ontbreken van andere stemmen wordt verklaard in de rest van dit vers: '...Vnd niemand kund in den Tempel gehen / bis das die sieben Plagen der sieben Engel volendet wurden.'

Variatie 16

Deze 'sieben Plagen' vormen het *locus topicus* dat Bach koos voor de volgende variatie. Zij worden uitgebeeld door zeven zeer schrijnend dissonerende, dalende 'crup-ties' waaruit telkens een sterk dissonant akkoord ontstaat (zie voorbeeld 21). Dit verwijst weer letterlijk naar Openb. 16:1: 'Vnd ich hörct eine grosse Stimme...die sprach zu den sieben Engeln / Gehet hin vnd giesset aus die Schalen des zorns Gottes auff die Erden.' De achtste keer word het dissonante akkoord wel voorbereid, maar dan ontstaat er een consonant c-moll-akkoord dat als startpunt dient voor de volgende variatie.

Variatie 17

In het 17e hoofdstuk staat het *oordeel over de stad Babylon*, getypeerd als hoer, centraal. De plotse-ling verhevigde, wat wankelende beweging van de variatie (zie voorbeeld 22) zijn met de volgende zinsneden in verband te brengen: Openb. 17:1: '...das Vrteil der grossen Huren die da auff vielen Wasser sitzt...' (Augenmusik!) en vers 2: '...die Könige...die...trunc-ken worden sind von der Wein jrer Hurerey.' Het 'verzanden' van de triolenmotieven (zie voorbeeld 23) kunnen we verklaren met vers 8: '...vnd wird faren ins Verdaminis...'. Het notenbeeld lijkt de '...sieben Berge auff welchen das Weib sitzt...' (vers 9) te symboli-

121

voorbeeld 20

130

voorbeeld 21

138

voorbeeld 22

scren – inderdaad zijn er, zij het met wat goede wil, als Augenmusik zeven 'berghellingen' in de stijgende en dalende figuren te ontdekken...

Variatie 18

In de 18e variatie verschijnt de *figura corta* weer, nu echter met een veel dramatischer en spannender harmonisch verloop dan in de vierde en vijfde variatie. Naast het zuchtende, weklagende karakter speelt een melodisch figuur een belangrijke rol: de *saltus duriusculus* – de 'harde' (dissonante) val (zie voorbeeld 24). Deze figuur beeldt vaak intens verdriet of pijn uit, terwijl we in deel 1 van dit artikel zagen dat Bach hem ook gebruikt om de zondeval uit te beelden (zie de pedaalmotieven in het koraalvoorspel 'Durch Adam's Fall ist ganz verderbt' BWV 637 uit het *Orgel-Büchlein*).

Hier verwijst deze figuur op overeenkomstige wijze naar het beklag over de verderfelijke stad Babylon. In Openb. 18:2 staat '...Sie ist gefallen ... Babylon die grosse vnd eine Behausung der Teuffel worden ...'; in vs. 9 en 10: 'Vnd es werden sie beweinen und sich vber sie beklagen die Könige auff Erden ...und sprechen / Weh / weh / die grosse stad Babylon...' en in vers 19: 'Vnd sie wurffen staub auff jre Heubter vnd schrien / wei-

voorbeeld 23



neten vnd klagten / und sprachen / Weh / weh / die grosse stad...denn in einer stunde ist sie verwüestet'!

Variatie 19 en 20

De variaties 19 en 20 kunnen gezamenlijk besproken worden: inhoudelijk zijn deze vergelijkbaar. De motieven die Bach gebruikt zijn dezelfde als die uit variatie 13 (zie voorbeeld 18) waar ze de *golven van de zee* verbeeldden. Direct is dat van belang.

Ook valt op dat de polyfone complexiteit steeds groter wordt. Op de tweede tel van maat 168 verloopt de harmoniewisseling maar liefst per zestiende noot – iets dat bij Bach zeer zelden voorkomt! Hierdoor wordt een indrukwekkende climax bewerkstelligd (zie voorbeeld 25). Bach wilde in deze variaties, op vergelijkbare wijze als in de variaties 6-8, vermoedelijk het laatste oordeel (Openb. 19 en 20) uitbeelden: steeds groter wordende mensenmassa's die vanuit

alle windrichtingen toegestroomd komen, over en door elkaar kriepend. Het streeve, statische notenbeeld doet direct denken aan de starre onveranderlijke houding van de goddeloze mens...

In de tekst staan enkele zinsneden die ik hier ter illustratie wil citeren:

Openb. 19:20: '...Lebendig wurden diese beide in den feurigen Pful geworffen der mit Schwefel brandte...';

Openb. 20:8: '...welcher zal ist wie der sand am Meer...';

vers 13 tot 15: 'Vnd das Meer gab die Todten' ... 'Vnd der Tod vnd die Helle wurden geworffen in den feurigen Pful' ...

'Vnd so jemand nicht ward erfunden geschrieben in dem Buch des Lebens Der ward geworffen in den feurigen Pful'...

voorbeeld 24



145

150



155



165

voorbeeld 25 a en b

'Variatie 21'

In de laatste maten van het passacagliagedeelte is het notenbeeld volkomen vastgelopen. Plotseling zet dan, als een enorme 'bevrijding', de fuga in: het notenbeeld is opeens volledig opgeklaard (zie voorbeeld 26)!

Ik meen dat dit het belangrijkste en opvallendste moment van deze analyse is. Deze retorisch zeer benadrukte '21e variatie' wordt namelijk direct duidelijk wanneer we de tekst van Openbaring 21:1 lezen – 'Vnd ich sahe einen neuen Himmel vnd eine neue Erden Denn der erste Himmel vnd die Erste Er-

den vergieng!' De fuga is in contrast met de passacaglia dan ook zeer feestelijk van karakter. Vooral het tweede contrasubject lijkt zich niet te kunnen bedwingen in de nieuw verkregen ruimte (zie mt. 174!)...

Ik legde zojuist een verband tussen de motieven van de 13e en die van de 19e en 20e variatie (zie de voorbeelden 18 en 25). In beide gevallen verbeeldden ze de *golven van de zee*. De zee en het water is in de Joodse bijbeluitleg meestal een symbool voor *angst* en *vernietiging*. Twee bekende voorbeelden hiervan zijn de *Zondvloed* (Genesis

6-10) en de *Doortocht door de Schelfzee* (Exodus 13:17-14:31). Deze uitleg past zeker ook in het kader van het Laatste Oordeel. Het wordt nu duidelijk waarom Bach deze motieven in de twee laatste variaties gebruikte: door ze daarna te laten verdwijnen, wordt het vervolg van Openb. 21:1 uitgebeeld – '... vnd das Meer ist nicht mehr'!

Communio-sequens

Het fuga-thema is niet alleen letterlijk hetzelfde als het Raison-thema maar ook als de melodic-aanhef van de al genoemde communio-sequens. Aan het begin van dit tweede deel van mijn artikel beloofde ik nog terug te komen op deze sequens.

De tekst ervan luidt "*Acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta, super altare tuum, Domine*". Het is een gedeelte uit Psalm 51¹², een boetspsalm waarin de psalmist zijn zonden belijdt en om vergeving smeekt, uit angst voor de rechtspraak van God (het Laatste Oordeel)! Het is vrijwel zeker dat de psalm een zeer belangrijke rol in Bachs geloofsleven speelde. De lutherse geloofswereld was vooral in Bachs tijd liturgisch immers voortdurend toegespitst op het thema *hoete – vergeving*.

De NBG-vertaling van de communio-tekst luidt: 'Dan zult Gij behagen hebben in offers naar de eis, brandoffers in hun geheel gebracht; dan zal men stieren op uw

Thema fugatum.



170

voorbeeld 26

altaar offeren.' (vs 21).

Enkele andere citaten uit de psalm luiden:

Vers 6: 'Tegen U, U alleen, heb ik gezondigd ... opdat Gij rechtvaardig blijkt in uw uitspraak, zuiver in uw gericht';

vs 8: 'Zie, Gij wilt waarheid in het verborgene, in het geheim maakt Gij mij wijsheid bekend';

vs 10: '...doe mij blijdschap en vreugde horen, laat het gebeente dat Gij verbrijzeld hebt, weer jubelen';

vs 13: '...verwerp mij niet van uw aangezicht...';

vs 16: 'Red mij van bloedschuld ... laat mijn tong over uw gerechtigheid jubelen...'

Op grond van deze gegevens veronderstel ik dat Bach deze gregoriaanse melodie zeer bewust als herkomst van het Passacaglia-thema koos.¹³ De psalm krijgt bij het werk daardoor de functie van een soort motto en de compositie wordt daardoor in een toentertijd actueel en voor iedereen herkenbaar liturgisch kader geplaatst.

Thema-inzetten

In de fuga is nog een ander aspect van groot belang. Het thema verschijnt drie keer in elk van de vier stemmen, in totaal dus 12 keer. Dit moet in verband worden gebracht met Openb. 21:12 en 13: 'Vnd [das heilige Jerusalem] hatte grosse vnd hohe Mauren vnd hatte

zwelff Thor ... Vom Morgen drey thor / von Mitternacht drey Thor / vom Mittag drey Thor / vom Abend drey thor.'

'Variatie 22'

We waren nu aangekomen in Openbaring 21 – het voorlaatste hoofdstuk. Aanvankelijk lijkt het problematisch te bepalen waar het 22e hoofdstuk aanvangt. Er schijnt in de fuga geen duidelijke cesuur voorhanden te zijn die op een voor de hand liggende oplossing kan wijzen. Of misschien toch...?

De toepassing van de 4:3-verhouding is reeds ter sprake gekomen: het is de exacte verhouding tussen het passacaglia- en het fuga-gedeelte. In deel I van mijn artikel schreef ik dat de som hiervan, nl. zeven, in de betekenis van de *volmaaktheid* gezien moet worden. Ik noemde als illustratie de zeven scheppingsdagen. In deze omstandigheid zou men echter van de *volinding* kunnen spreken, de *her-schepping* van de hemel en aarde! Wanneer we ook de fuga volgens de 4:3-verhouding verdelen, blijkt de scheiding exact in *maat* 239 te vallen. Het is opmerkelijk dat tot dit moment de *curv* van de fuga vrij statisch en horizontaal was – de stemmen bewogen zich in een relatief kleine ambitus. Precies in mt. 239 verandert dit: vanaf hier tekent zich een sterk stijgende tendens af (zie voorbeeld 27). Daarnaast valt op dat in deze maat de

tonica weer is bereikt. Het is daarom zuiver muzikaal-analytisch niet ondenkbaar dat we van een in deze maat startende nieuwe episode, als het ware een '22e variatie', kunnen spreken.

Het blijkt inderdaad de sleutel tot de oplossing te zijn: dit is het punt waar mijns inziens de uitbeelding van Openb. 22 begint. We lezen immers direct al in vs. 1 'Vnd er zeiget mir einen lautern strom des lebendigen Wassers klar wie ein Christal der gieng von dem stuel Gottes...' (vgl. het notenbeeld!) Om deze gedachte aannemelijker te maken verwijs ik terug naar de 12e variatie uit de *Passacaglia*. Exact hetzelfde motief (zie voorbeeld 15) kwam op die plek in dalende richting voor terwijl ook daar, in Openb. 12:15, gesproken werd over '...ein wasser wie ein Strom das er sie erseuffet...!' Duidelijk is dat de symboliek van het water is veranderd – het *vernietigende, verdelgende* water uit de 12e variatie (voorgesteld met het *dalende* motief) is veranderd in het *levende* water (gesymboliseerd door hetzelfde motief in *stijgende* richting) in de fuga. Dat is de tweede symbolische betekenis van het water – die van de *doop*, de *reiniging*.

Deze overeenkomst wordt nog opmerkelijker wanneer we tenslotte de 4:3-verhouding toepassen op het passacaglia-gedeelte. We blijken dan exact in *maat* 96 uit te

voorbeeld 27

The image shows a musical score for a fugue, likely from J.S. Bach's Well-Tempered Clavier. It consists of four staves of music. The first staff has a downward-pointing arrow above it. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The score is labeled with the number '239' at the bottom center.



voorbeeld 28

komen ... het begin van de 12e variatie!

Een ander markant punt in de fuga is het *Napels-II*⁶-akkoord op de laatste bladzijde, waarna in een kort coda het werk afgesloten wordt (zie voorbeeld 28). Opvallend is dat ook het boek *Openbaring* met een soort coda wordt beëindigd. De tekst hiervan luidt:

“*Es spricht der solchs zeuget / Ja, Jch kome bald / Amen / Ja kom HERR Jhesu. Die Gnade vnsers HErrn Jhesu Christi sey mit euch allen. Amen.*” (Openb. 22: 20-21).

De verwachte terugkomst van Christus wordt muzikaal indrukwekkend gestalte gegeven door de dalende figuren in het pedaal (zie voorbeeld 29), die overigens de gehele laatste bladzijde al beheersen.¹⁴ De woorden ‘Jch kome bald’ worden in *Openb. 22* immers

al twee keer eerder uitgesproken. Echter pas in de coda (de derde keer) bereikt Bach, na in de hele fuga deze toon niet te hebben gebruikt, de laagste noot van het orgel!

Door middel van het zeer effectvolle *Napels*-akkoord gevolgd door de retorische generale pauze (de eerste na een kwartier (plenum-)muziek!) richt Bach hier veel aandacht op, wellicht ook omdat met deze tekst tevens de gehele bijbel wordt afgesloten. De plotselinge rust na het akkoord symboliseert het onverwachte tijdstip van de dag des Oordeels.

Opmerkelijk is tenslotte dat de *Passacaglia* afgesloten wordt met een veranderend tempo: in de voorlaatste maat verschijnt het voorschrift *Adagio*. Zo’n verlangzaming van het tempo zien we zelden bij Bach. Ik denk dat hij hier-

mee de *eeuwigheid* wilde symboliseren.

Daarnaast hoor ik de laatste twee maten heel sterk als een getoonzet *Amen*. Dit wordt extra indrukwekkend vanwege het ingecomponeerde crescendo: De eerste tel van het *Adagio* is drie-, de tweede tel vier-, de derde vijf-, de laatste 16e van de voorlaatste maat zes-, en het slotakkoord *zevenstemmig*! Overigens werd ook het *Passacaglia*-gedeelte met een *zevenstemmig* akkoord afgesloten (zie maat 168) – de achtste toon in dit akkoord behoorde immers toe aan de fuga. De symboliek achter deze opstapling en het *zevenstemmige* slotakkoord (denk weer aan de volledigheid – geldend voor alles en iedereen) lijkt me zeer duidelijk gebaseerd op de al geciteerde laatste woorden van het bijbelboek: ‘Die Gnade vnsers HErrn Jhesu Christi sey mit euch allen. Amen.’!



290

voorbeeld 29

Conclusie

Nu we aan het slot gekomen zijn van de uiteenzetting van mijn ideeën over een mogelijke theologische achtergrond van Bachs *Passacaglia* is het goed enkele samenvattende conclusies te trekken. Allereerst denk ik dat al in deel 1 van dit artikel voldoende is aangegeven dat Bach bij het schrijven van de *Passacaglia* een achterliggende motivatie zal hebben gehad — het werk is dusdanig 'programatisch' van karakter dat deze veronderstelling mijns inziens zeer voor de hand ligt. Het is evident dat Bach bij het componeren zeer bewust zijn motieven, zijn schrijfwijzen en affecten koos.

De gedachte vervolgens dat Bach heeft getracht hierbij een bijbelse achtergrond — verbonden aan een liturgische functie van het werk — aan te brengen, lijkt mij zeer goed verdedigbaar. Bach was immers kerkmusicus — weck in weck uit was hij functioneel betrokken bij de liturgie. In de meeste jaren van zijn leven liep zijn levensritme synchroon met dat van het kerkelijke jaar.

Hoewel een sluitende theorie over de relatie tussen bepaalde teksten en een orgelwerk van Bach slechts door de componist zelf bevestigd kan worden, meen ik dat ik toch voldoende grond heb te mogen veronderstellen dat de *Passacaglia* van Bach in verband met het boek *Openbaring van Johannes* gebracht kan worden. Het feit dat er in een tussen beide gegevens corresponderende volgorde zoveel intrigerende parallellen tussen het bijbelboek en het orgelwerk zijn te vinden, rechtvaardigen het gevoel dat de puzzel nu, hoewel nog niet compleet, een herkenbaar beeld oplevert. De laatste stukjes van deze puzzel liggen waarschijnlijk, en dat is maar goed ook, naast Bach zelf in zijn graf te Leipzig.

Bachs koppeling van Psalm 51 als motto aan het werk lijkt me aanncmelijk. Zijn leven centreerde zich ondermeer om deze psalm — het belijden van boete en het smeken om vergeving klinkt door in zijn hele religieuze oeuvre. Door het citeren van de gregoriaanse melodie van deze psalm weet hij een kader te schepjen waarin zowel de *Passacaglia* als het boek *Openbaring* volkomen natuurlijk tot een synthese komen.

Uit zijn koraalvoorspelen en cantates blijkt dat Bach een gedegen theologische kennis had — zeer veel factoren wijzen op een diepgeworteld godsdienstig besef. Vanuit die achtergrond moet naar mijn mening Bachs hele liturgische compositiekunst benaderd worden. Hierbij zij aangetekend dat de exacte grens tussen Bachs liturgische en niet-liturgische repertoire nog zeer omstreden is. In deel 1 van dit artikel beargumenteerde ik dat vooral het tot 1717 gecomponeerde vrije orgelrepertoire mijns inziens in eerste plaats als in- en/of uitleidend orgelspel voor de crediensten fungeerde. Met mijn verhaal over de bijbels-georiënteerde achtergrond van de *Passacaglia* meen ik dat er een belangrijk argument aan de al eerder genoemde motieven is toegevoegd.

Tenslotte

Ik wil tenslotte benadrukken dat dit artikel een aanzet tot verder onderzoek wil zijn. Wellicht is, zoals ik al constateerde, nog lang niet alles over de *Passacaglia* gezegd, en dat wil ik ook zeker niet veronderstellen.

Het is echter minstens zo interessant ook de andere 'vrije' orgelwerken van Bach door deze nieuwe bril te bekijken. Enkele vragen die daarbij van belang zullen zijn, luiden:

- * Is het mogelijk ook andere 'vrije' werken van Bach op bijbelgedeeltes te betrekken?
- * Kan er meer gezegd worden over specifieke zondagen in het kerkelijke jaar waarop deze werken dan zouden zijn gespeeld? Wanneer werd in Weimar bijvoorbeeld uit *Openbaring* gelczen?
- * Is het vervolgens denkbaar dat Bach een 'kerkelijke jaargang' voor- en naspelen (vergelijkbaar met het 'Orgel-Büchlein') voor de crediensten wilde samenstellen waarbij elke kerkelijke (feest-)zondag een 'voorbeeld-Praeludium und Fuge' kreeg?
- * Kan deze werkwijze ook toegepast zijn geweest in het werk van andere componisten zoals Buxtehude (*Passacaglia* en *Ciacona's*)? Werd Bach door anderen beïnvloed of is hij de eerste en enige die op deze manier componeerde?
- * Een heel andere maar niet minder boeiende invalshoek: Hoe kunnen wij, als hedendaagse kerkmusici, de traditie die na Bach verloren is gegaan weer op een zinvolle en bewuste manier in de liturgie vormgeven?

Over dit laatste ter contemplatie nog een laatste opmerking: dat de genoemde traditie na Bach helemaal verdween, is niet geheel waar. Vooral in Frankrijk hebben in deze eeuw componisten op vergelijkbare wijze in hun al dan niet liturgische composities (weer) dergelijke bijbelse elementen aangebracht. Bij componisten als Dupré (*Le Chemin de la Croix*; *Symphonie-Passion*) en Messiaen (o.a. *La Nativité*) is het aspect van de retorische tekstuitbeelding prominent aanwezig. Misschien kunnen, naast Bach, ook deze componisten ons inspireren wanneer mijn laatstgenoemde gedachte aan de praktijk wordt getoetst.

Het blijft intrigerend met deze materie bezig te zijn. Ik hoop dat mijn artikel een voorzet kan zijn tot verdere studie en een zinnige en opbouwende gedachtenwisseling.

Bach zal zich nooit geheel prijsgeven: elke keer dat men zijn werken bestudeert, komen weer andere aspecten aan het licht. Ik hoop daarom dat veel lezers zich naar aanleiding van dit artikel uitgenodigd voelen mee te speuren en zo op nieuwe, andere en waardevolle muzikale ingevingen komen. Hopelijk ontstaat er vervolgens een zinvolle, boeiende en vruchtbare discussie!

Ik ben veel dank verschuldigd aan dr. Hans van Nieuwkoop te Haarlem, prof. dr. Casper Honders te Groningen en prof. dr. Ewald Kooiman te Hoofddorp voor het kritisch doornemen van de tekst en hun vele waardevolle opmerkingen. Ook Christa Hijink uit Veenendaal en Pieter van Dijk uit Alkmaar wil ik graag bedanken voor diverse suggesties.)

Noten

1 Ik doel hiermee op de door dr. Albert Clement aangegevoerde werkwijze die Bach hanteerde bij het componeren van zijn koraalpartita's en de *Kanonischen Veränderungen* — in elke variatie baseerde Bach zich op een andere strofe van het koraal. Ook hier komt de volgorde van de coupletten overeen met die van de variaties (ALBERT CLEMENT, *O Jesu, du edle Gabe*, Utrecht 1989).

2 Ik gebruikte de wetenschappelijke uitgave verzorgd door HANZ VOLZ, HEINZ BLANKE en FRIEDRICH KUR (München 1972). In de collectie van *The Ludwig Fuerbringer Library of Concordia Seminary* in St. Louis, Missouri, is de driedelige Calovius-bijbel die aan Bach toebehoorde, voorzien van aantekeningen van zijn hand, opgenomen. Rechts- onder de titelpagina's van de drie delen signeerde Bach met 'JSBach 1733'. Ik betoogde echter in deel 1 van dit artikel dat de Passacaglia al tussen 1713 en 1716 te dateren is. De aantekeningen zijn dus bruikbaar voor het onderzoek van ondermeer de late cantates, echter niet voor ons onderwerp. Zie ook CHRISTOPH TRAUTMANN, *Calovii Schriften / 3 Bände aus Bachs Nachlaß...* In: MUSIK UND KIRCHE, maart 1969.

3 Er is, voorzover ik heb kunnen nagaan, helaas geen informatie over de bijbel(s) die Bach vóór 1733 gebruikte.

4 Michael Radulescu (THE ORGAN YEARBOOK 1980, pag. 95/96) vermeldt dit aspect, in tegenstelling tot de andere auteurs, wel. We vinden de gregoriaanse melodie terug in het *Graduale Triplex* (Solesmes, MCMLXXIX), pag. 309.

5 Beroemde andere voorbeelden zijn Bachs koraalbewerkingen 'O Lamm Gottes unschuldig' BWV 618 en 'Christe, du Lamm Gottes' BWV 619 uit het *Orgel-Büchlein*, waarbij de canonische bewerking het gehoor geven (het navolgen) van Christus aan Gods wil, namelijk het dragen van de schuld der mensheid, symboliseert.

6 Deze cantate is in 1714 voor zondag Jubilate gecomponeerd. Deze datering valt, zoals ik in deel 1 schreef, ongeveer in dezelfde periode waarin m.i. de Passacaglia is ontstaan (nl. tussen 1713 en 1716). Daarnaast komt ook in deze cantate een (broeemd) ostinato-gedeelte voor, en betreft Bach de cantatetekst grotendeels uit de Openbaring...

7 Dit lied staat in het huidige Evangelisches Kirchengesangbuch onder nr. 135; in het Liedboek voor de Kerken betreft het, in een vertaling door Ad den Besten, gezang 24.

8 Mijn studiegenote Christa Hijink wees mij op deze opmerkelijke overeenkomst.

9 Zie de toelichting in deel 1 van dit artikel.

10 Ook PETER WILLIAMS wijst op deze overeenkomst (*The Organ Music of J.S. Bach I*, Cambridge 1980, pag. 260).

11 Interessant is de vergelijking van dit motief met de linkerhand-partij van de al in deel 1 genoemde koraalbewerking 'Christ, unser Herr, zum Jordan kam', waar de schrijfwijze eveneens naar het water verwijst.

12 De vermelding bij de communico in het *Graduale Triplex* luidt *Psalm 50, 21*. Dit vindt zijn oorzaak in de verschuiving tussen de Katholieke en de Protestantse psalm-nummering. Het gaat hier om psalm 51 in de protestantse telling.

13 Dat Bach niet onbekend was met het gregoriaanse repertoire, blijkt uit het feit dat hij diverse keren gregoriaanse melodieën in zijn oeuvre verwerkte. Het bekendste voorbeeld is de aanhef van het *Credo* uit de *H-moll-Messe*, gebaseerd op een gregoriaanse melodie van het *Credo*. Uit de woorden van GOTTFRIED VOPPELIUS (*Neu Leipziger Gesangbuch*, 1682, pag. 497) blijkt dat het zingen van Gregoriaans in de St. Thomas in Leipzig, en wellicht in de meeste Lutherse kerken, toen nog niet ongebruikelijk was.

14 Het lijkt alsof Bach hier het hoofdmotief uit zijn *Praeludium in C-dur BWV 545* citeert!

Peter Ouwerkerk (1968) studeert orgel en kerkmuziek aan het Sweelinck Conservatorium Amsterdam bij resp. Bernard Bartelink, Pieter van Dijk en Hans van Nieuwkoop. 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.