

De tijd van de passiemuziek nadert. Geconcentreerd in enkele weken tijd zindert Nederland van de uitvoeringen van gezongen lijdensverhalen. Wellicht wagen sommige gezelschappen zich dit jaar eens aan een experiment. Onlangs verscheen bij Bärenreiter de partituur van de *Frühfassung* van Bachs Matthäus-Passion in een gebonden grootformaat editie, met het bijbehorende orkest- en koormateriaal. Een duik in de boeiende onstaansgeschiedenis van de verschillende versies van Bachs Matthäus- en Johannes-Passion, de twee beroemdste ooit geschreven.

Bachs passiemuziek: grensverleggend

Hoewel zijn werken anders doen vermoeden, bleef Bach soms lang sleutelen aan zijn composities. Van zijn Johannes-Passion zijn maar liefst vier versies overgeleverd die onderling veel verschillen laten zien. Bach voerde regelmatig wijzigingen door in deze passie, wat erop wijst dat hij aanvankelijk niet werkelijk tevreden was met het werk.

Van Bachs Matthäus-Passion bestaan verschillende versies: de *Frühfassung* uit 1727/29, een *Spätfassung* (in autograaf) uit 1736, en nog een aantal kleine veranderingen uit 1742. Daarbij circuleren nog enkele afwijkende orkestpartijen.

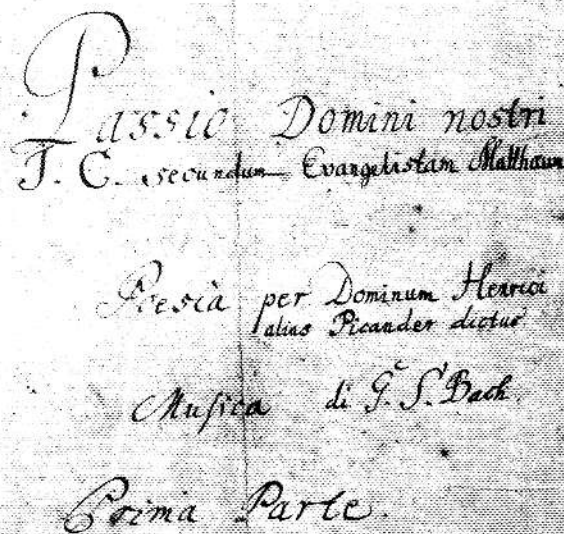
Was Bach van het begin af wel content met zijn Matthäus?

"...Wanneer in een grote stad een dergelijke passiemuziek voor het eerst werd uitgevoerd, met 12 violen, veel hobo's, fagotten, en andere instrumenten, waren veel mensen verbouwereerd en wisten niet wat ervan te denken... In de kerkbank van een edele familie zaten veel Ministers en nobele Dames, die het eerste koraal vol devotie uit hun boekje meezongen. Maar zodra het theater begon keken ze verwilderd om zich heen, en zeiden tegen elkaar: 'Wat moet hiervan komen?'. Een oude nobele weduwe zei zelfs 'God bespare ons dit, kinderen... Het lijkt wel of we bij de opera zitten!'..." (Christiaan Gerber, 1732)

De Johannes-Passion

Bach schreef zijn Johannes in 1724, toen hij 39 jaar oud was. Het was zijn 'visitekaartje' in Leipzig, waar hij in mei 1723 was begonnen aan zijn nieuwe baan als cantor van de Thomaskerk. De Goede Vrijdag was het liturgische hoogtepunt van het jaar, en het stond bij zijn aanstelling al vast dat hij voor de Goede-Vrijdagvesper in 1724 een groots opgezette passiemuziek zou componeren. Bach maakte er dan ook veel werk van. Hij was crop gebrand het werk in 1724 uit te voeren; een vertraging of mislukking kon hij zich niet veroorloven.

Het ontstaan van minstens drie latere versies doet vermoeden dat hij met deze eerste versie, wellicht door tijdgebrek, niet tevreden was. Al een jaar later componeerde hij, als nieuw openingsdeel, de monumentale koraalfan-



Het nogal knullige titelblad dat Bach maakte voor de Matthäus.

tasic *O Mensch, bewein dein Sünde groß*. Bach gebruikte dit deel later in de Matthäus, waar het als slotdeel van het gedeelte 'vor der Predigt' fungeert. Het deel stond in de Johannes overigens in Es-dur; in de Matthäus werd het een halve toon hoger getransponeerd. Dit had waarschijnlijk te maken met de speelbaarheid op oboe d'amore, die Bach in de Matthäus in dit deel een belangrijke rol liet spelen. In Es-dur zou de partij van dit (een kleine terts lager klinkende) instrument immers in Ges-dur genoteerd moeten zijn. In de Es-dur-versie uit de Johannes schreef Bach 'gewone' hobo's voor.

Als slotdeel voegde Bach in 1725 het koor *Christe, du Lamm Gottes* toe. Ook dit deel werd later weer verwijderd; Bach voegde het in 1740, als slotdeel, toe aan de al bestaande cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23.

Daarnaast werden in latere versies van de Johannes een aantal poëtische bestanddelen vervangen. De evangelietekst bleef uiteraard ongeschonden, zij het dat in 1732 (ná het ontstaan van de Matthäus dus) de twee 'leenteksten' uit het Matthäus-evangelie (de verloochening

door Petrus en de aardbevingscène) werden geschrapt. In de laatste, vierde versie die Bach een jaar voor zijn dood maakte, werden opvallend genoeg de meeste latere wijzigingen weer ongedaan gemaakt. Feitelijk was dit een reconstructie van het eerste concept. Boeiend is dat in deze laatste versie de orkestbezetting wel flink werd uitgebreid. Bach beoogde bij deze omwerking een verbreding van de klank. Hij voegde een partij voor contrafagot ('Bassono grosso') toe, vergrootte het aantal strijkers en breidde de continuogroep uit. Deze veranderingen waren ongetwijfeld effectvol, maar gingen tegelijkertijd ten koste van de transparantie van de klank.

Overigens nam Bach zich deze vierde versie waarschijnlijk al in 1739 voor. In dat jaar begon hij aan een onvoltooid gebleven netschrift, hetgeen erop wijst dat deze versie de definitieve moest worden. De reden dat hij halverwege deel 10 dit werk afbrak heeft wellicht te maken met een van de affaires die zich afspeelden tussen Bach en zijn werkgever, het stadsbestuur van Leipzig. Op 17 maart 1739, slechts tien dagen voor Goede Vrijdag, vervoegde, volgens diens verslaglegging, de stadsklerk zich bij hem met de boodschap dat zijn voorgenomen uitvoering van de Johannes geen doorgang kon vinden. Het stadsbestuur verleende geen toestemming. Bach reageerde met de boodschap dat het hem niets kon schelen, hij kreeg er immers niet voor betaald en het was hem alleen maar tot last. Vermoedelijk legde hij per direct demonstratief zijn pen neer en haalde hij voor de aanstaande Goede Vrijdagviering een oudere passie van Telemann uit de kast. Pas in 1749 werkte hij verder aan zijn Johannes en voltooide zijn laatste versie.

De Matthäus-Passion

Terwijl de Johannes schijnbaar in haast werd voltooid, gunde Bach zichzelf voor het componeren van zijn nieuwe passie meer tijd. Dit blijkt ook uit het gegeven dat de eerste uitvoering al was gepland in 1727. Het is onduidelijk of deze uitvoering is doorgegaan. Er zijn steeds meer muziekwetenschappers die dit verdedigen; andere theoretici twifelen hieraan. Volgens hen koos Bach er in 1727 voor, in plaats van zijn eigen werk, de Markus-Passion van Johann Kuhnau, zijn voorganger, op het programma te zetten. Het voltooien van de Matthäus kreeg zo nog twee jaar respijt; volgens de orders van het stadsbestuur moest in 1728 een Johannes worden uitgevoerd. Hoe dan ook, het is duidelijk dat Bach zich voor het componeren van de Matthäus meer tijd gunde dan voor de Johannes. Er zijn zelfs aanwijzingen dat Bach al voor of in 1725 met het werk aan de Matthäus begon. In de lege ruimte aan het eind van een altviool-partij van een versie uit 1724 van het Sanctus in D-groot BWV 232 (later gebruikte hij dit deel voor de Hohe Messe) noteerde hij al de melodie voor de bas-aria *Mache dich, mein Herze, rein*. Het resultaat van deze twee jaar extra tijd was in ieder geval een compositie die in verschillende opzichten 'af' was.

Anders dan bij de Johannes lijkt het dat Bach zijn Matthäus baseerde op een grondig uitgewerkt compositieplan. Het in de passie verspreid vijfmaal voorkomen van het koraal *O Haupt voll Blut und Wunden*, met een teruglopend aantal voortekens (van vier tot nul; zie, volgens de NBA-nummering, de delen 15, 17, 44, 54 en 62) wijst, om een voorbeeld te noemen, op het bestaan van een dergelijk plan. Vele theorieën zijn inmiddels gepubli-

ceerd over vermeende kruisvormen, getalsmatigheden, Fibonacci-reeksen en andere symboliek. Dit is niet de plaats daar verder op in te gaan, maar het feit dat dit werk aanleiding geeft tot zoveel publicaties op dit gebied (veel meer dan de Johannes) doet vermoeden dat, op welke manier dan ook, Bach rond 1725 zeer welbewust aan het werk ging. Latere door Bach aangebrachte wijzigingen tastten het grondplan dan ook nauwelijks aan.

Een andere reden voor het in één keer 'slagen' van de Matthäus was ongetwijfeld de goede samenwerking met de librettist. Wat betreft de architectuur van het werk stonden ze duidelijk op één lijn. Hoewel in onze ogen op Picanders schrijverij wel wat valt af te dingen, stonden hem en Bach dezelfde dramaturgie voor ogen.

Het ontbreken van een dergelijke samenwerking bij het schrijven van de Johannes toont aan dat deze omstandigheid van niet te onderschatten belang is. Voor dat werk zijn de poëtische teksten, wellicht ook al wegens tijdnood, door verschillende dichters aangeleverd. Daarnaast is geput uit al bestaand materiaal. Mede daardoor is het totaalconcept van dat werk beduidend minder samenhangend, wat ook al blijkt uit het feit dat de delen voor en na de preek zeer ongelijk van lengte zijn.

Het drama en de expressie zit daarentegen, meer dan in de Matthäus, in de uitwerking en uitbeelding van het evangelieverhaal zelf, zoals in de turbae (de gedeelten waar het koor een rol in het verhaal vertolkt, zoals het volk, de discipelen of de priesters). In de Matthäus zijn juist de aria's bepalend voor de dramatische expressie, en daarbij beter met de recitatieven en turbae in balans.

Bach ontmoette Henric Picander waarschijnlijk in 1725 (dus pas na het componeren van de Johannes), toen Bach een passie-libretto van hem leerde kennen. Picander stond onder grote invloed van zijn leraar Barthold Heinrich Brockes (1680-1747). De allegorische dialoog tussen de Dochters van Sion en de gemeente der gelovigen in het openingsdeel is afkomstig van Brockes.

Ook Bach was bekend met het werk van Brockes. Naast vele andere componisten schreef in 1716 ook George Friedrich Händel een passie op Brockes beroemde libretto *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (1712). Bach kende deze passie en gebruikte enkele ariateksten in zijn Johannes. Ook het in één deel combineren van vrije poëzie en koraalteksten (bijvoorbeeld in het openingskoor) past in de wijze waarop Brockes en Picander hun libretti samenstelden. Picander onderscheidde zich van zijn leermeester door de Lutherse bijbeltekst intact te laten. Brockes parafraseerde het lijdensverhaal tamelijk vrij en putte daarbij uit de verschillende evangeliën.

Opvallend, ook in Bachs oeuvre, is de dubbelkorigheid van het werk. Volgens de gangbare opinie is deze symbolisch voor de dialoog tussen de Dochters van Sion (de personificatie van Sion, de plaats van het lijden) en de gemeente van gelovigen, geëtaleerd in de openingsdelen van zowel de eerste als de tweede helft en de aria *Ich will bei deinem Jesum wachen* met, door het koor gezongen, *So schlafen unsre Sünden ein*. Deze dialogiserende opzet verleent het werk een enorme dramatische lading. Bach maakte optimaal gebruik van zijn mogelijkheden als Thomascantor: in Leipzig had hij vier *Cantoreien* tot zijn beschikking, waarvan de twee beste onder Bachs leiding

"...Iedereen was ontsteld en uitte kritiek op het spektakel. Er waren, het moet gezegd, enkele mensen die zich wel vermaakten met deze ijdele zaken, vooral zij die van het sanguine temperament waren en hielden van sensueel plezier... Zulke mensen verdedigen kerkcomposities van zo grote schaal zo goed als ze kunnen, en houden anderen voor zeurkousen en melancholisch - alsof alleen zij beschikken over Salomons oordeelsvermogen, terwijl de anderen werkelijk niets begrijpen..." (Christiaan Gerber, 1732)

stonden en in wisseldienst de twee hoofdkerken bedienden. Op Goede Vrijdag had het tweede koor echter geen dienst, waardoor het beschikbaar was voor de passieuitvoering in een van de twee hoofdkerken. In de Johannes werden de twee *Cantoreien* gecombineerd. In de Matthäus zag Bach echter zijn kans schoon en kon hij zijn plan realiseren: meerkorige passiemuziek componeren.

Pas bij de derde uitvoering van de Matthäus in 1736 voerde Bach een tamelijk ingrijpende wijziging door. Hij voegde de koorfantasie *O Mensch, beweine dein Sünde groß* uit de tweede versie van zijn Johannes, een toon hoger getransponeerd, toe. In dat jaar maakte Bach een meerkleurig nentschrift, waarin hij voor diverse partijen verschillende schrijfwijzen gebruikte. Niet alleen werd de tekst van de evangelist en de andere solisten, de cantus firmus *O Lamm Gottes* en enkele titels in rood geschreven, maar ook noteerde hij oudtestamentische citaten in latijns schrift, terwijl de rest in gotische letters werd geschreven. Dat Bach erg gehecht was aan deze partituur blijkt uit het feit dat hij jaren later, nadat de eerste pagina's beschadigd raakten, deze zorgvuldig restaureerde. Het vervaardigen van deze gekalligrafeerde partituur wijst ook op het definitieve karakter van deze versie, en hij greep de kans om het notenbeeld nog meer te polijsten en enkele andere wijzigingen door te voeren. Zo kreeg het orkest van elk koor een eigen continuogroep (in de eerste versie bediende één continuosectie beide orkesten), waardoor de musici nog ruimtelijker opgesteld konden worden.

Deze ruimtelijkheid wordt al in het openingsdeel volledig uitgebuit. Deze ouverture is een *tombeau*, een dodenmars van de gelovigen naar Sion en Jeruzalem. De *Töchter Sions* roepen de gelovigen op zich bij hen te voegen, en inderdaad treffen de aanvankelijk dialogiserende koren elkaar in het laatste, 'éénkorige' gedeelte.

Op een aparte koorgalerij, voorzien van een zwaluwnestorgel, werd een derde koor opgesteld van ongeveer zes sopranen. Dit koor kreeg de taak de cantus firmus, de koraalmelodie *O Lamm Gottes unschuldig*, mee te zingen. Opvallend is dat in het openingskoor, dat in e-klein staat, de cantus firmus in G-groot verschijnt. Het lijden van Christus (e-klein) wordt zo gecombineerd met de onschuld van het Lam (G-groot), bezongen vanaf de zwaluwnestgalerij. In die zin is het 'zwaluwnestkoor' een aan de Openbaring van Johannes ontleend visioen, voorafgaand aan de feitelijke weergave van de gebeurtenissen. Een dergelijke theatrale werking in een groots opgezette liturgie was in midden-Duitsland nog niet voorgekomen. Hoewel een ruimtelijke opstelling in het rooms-katholieke Italië en bij Schütz bekend was, zal deze uitvoering in het Lutherse Leipzig een indrukwekkende ervaring zijn geweest.

De bij Bärenreiter uitgegeven *Frühfassung* van de



De eerste bladzijde van de Matthäus, later door Bach zelf gerestaureerd.

Matthäus is gebaseerd op een afschrift dat, opvallend genoeg, pas werd gemaakt ná Bachs dood. Lang werd dit afschrift toegeschreven aan Bachs schoonzoon Johann Christoph Altnickol. Onderzoek heeft echter uitgewezen dat het werk rond 1756 is vervaardigd door Johann Christoph Farlau (ca. 1735-?) Over diens leven is vrijwel niets bekend; we weten slechts dat hij de Naumburger Stadtschule bezocht, in Jena studeerde en later als assistent-notaris in Leipzig werkzaam was. Na 1770 verdween hij uit het zicht.

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat Farlau zijn afschrift baseerde op een manuscript uit waarschijnlijk 1729. Wellicht maakte hij de kopie van een autografe eerste versie. Dit handschrift is sindsdien spoorloos.

Verschillen

In de versie uit 1729 is er één continuogroep voor beide koren, echter niet gespecificeerd en becijferd. In de tweede versie is de bezetting duidelijk aangegeven: Organo, Violoncello en Violone. Er is, in tegenstelling tot in de Johannes, géén Fagot voorgeschreven. Voor de uitvoering in 1742 werd voor het tweede orkest een klavecimbelpartij gemaakt, wellicht omdat het tweede orgel wegens reparatie niet beschikbaar was.

in de noten
De basnoten van het continuo zijn in de eerste versie als lange, overgebonden noten genoteerd, zoals ook het geval is in de Johannes, het Weihnachts-Oratorium en de cantates. Ook in de autograaf uit 1736 noteert hij lange

noten. Uit dat jaar is echter een autografe orgelpartij gevonden waarin de noten van het continuo, blijkbaar conform de (of: een) uitvoeringspraktijk, als *abgesetzte* kwartnoten zijn genoteerd. Deze schrijfwijze is later in de gedrukte partituur, zowel bij Peters, Breitkopf als Bärenreiter, overgenomen.

In de eerste versie komt geen viola da gamba voor, maar wel een luit in het eerste orkest. Deze wordt ingezet in de aria *Komm süßes Kreuz*. In 1736 werd deze luit vervangen door een viola da gamba. Pas in 1742 werd ook voor de tenoraria *Geduld* (orkest 2) een viola da gamba-partij uitgeschreven; tot dan werd de continuo-partij gespeeld op cello. De gambapartij is niet door Bach in de partituur opgenomen; in de autograaf staat alleen 'continuo' aangegeven. Overigens herschreef Bach in 1736 deze aria grondig, waarbij hij ook in de tenorpartij grote wijzigingen aanbracht.

Het is mogelijk dat een reden voor het in deze aria inwisselen van de cello voor de viola da gamba ligt in de hechte vriendschap tussen Bach en de, in 1742 in Leipzig woonachtige jonge maar inmiddels al beroemde gambist Carl Friedrich Abel (1723-1787). Wellicht wilde Bach Abel graag een rol in de passieuitvoering van dat jaar geven, en koos daarvoor deze prachtige aria. De wellicht meer ervaren gambist uit het eerste orkest mocht zich vastbijten in de lastige partij van *Komm süßes Kreuz*.

In de overige instrumentatie zijn door de jaren heen kleine veranderingen toegepast. In de *Frühfassung* is elk orkest bijvoorbeeld voorzien van 2 Flauti traversi. In de latere versie krijgt alleen het eerste orkest er twee Flauti dolce, twee blokfluiten, bij. In 1729 schreef Bach alleen een Oboe d'amore in het eerste, maar niet in het tweede orkest voor. In 1736 kreeg ook het tweede orkest dit instrument.

Opmerkelijk is dat de openingsaria van het tweede deel, *Ach, nun ist mein Jesus hin*, aanvankelijk een bas-aria was. Ook bij het uitschrijven van zijn manuscript in 1736 noteerde hij deze aria aanvankelijk als bas-aria, maar tijdens het kopiëren veranderde hij blijkbaar van gedachten. Hij corrigeerde wat hij al genoteerd had, en voltooide het deel als alt-aria.

Het koraal *Ich will hier bei Dir stehen* ontbreekt in Farlau's kopie. We zagen hiervoor dat juist dit koraal in Bachs plan van groot belang was; het is namelijk het tweede in de reeks van vijf koralen met een afnemend aantal voortekens. Bach zat dit deel van het begin af aan hier bedoeld hebben. Opvallend is dat Bach in zijn manuscript uit 1736 dit koraal ook niet uitschreef, maar volstond met de opmerking 'Ich will hier bey dir vers 2 seq. en Clave Dis', m.a.w. 'Hier wil ik het tweede couplet van het vorige koraal, maar nu in Dis' (lees: Es). Als deze aanwijzing ook zo in de *Frühfassung* voorkwam, heeft Farlau deze wellicht bij het overschrijven over het hoofd gezien. Tot slot zijn in het openingsdeel tamelijk veel veranderingen aangebracht. Bach liet bijvoorbeeld de dwarsfluiten en de hobo's van het eerste orkest met de cantus-firmus *O Lamm Gottes* meespelen, een rol die later door de Sesquialtera van het orgel is overgenomen.

In detail zijn er uiteraard nog veel meer kleine verschillen te vinden dan hierboven geschetst. Interessanter dan het aanleggen van een lijst afwijkingen is uiteraard het nadenken over de motivering die Bach voor deze ingrepen



De openingsaria van het tweede deel: tijdens het noteren kwam alt in plaats van bas.

kan hebben gehad. Het lijkt erop dat Bachs idee van de ideale orkestbezetting door de tijd heen veranderde; met name in de Johannes zien we ingrijpende veranderingen in de bezetting. Uitgangspunt is, zoals ook de orgels in Bachs ogen *Gravität* moesten uitstralen, een verbreding en intensivering van de orkestklank. Het is dan ook niet toevallig dat juist in de basso-continuosectie de meeste toevoegingen worden gerealiseerd (denk aan de later aan de bezetting van de Johannes toegevoegde Bassono grosso, vergelijkbaar met een 32-voets register van het orgel), terwijl voor de goede balans tegelijkertijd het aantal strijkers werd uitgebreid.

Vooraf met Johann Adolph Scheibes en Christiaan Gerbers kritiek op Bachs gecompliceerde schrijfwijze en grote bezettingen in het achterhoofd, is het opmerkelijk dat Bach tussen 1727 en 1736 juist het tegenovergestelde deed van wat zijn opponenten probeerden te bereiken. Bach zocht naar meer theater, nog grotere bezettingen, meer en preciezer voorgeschreven versieringen, meer dynamiek en articulaties en complexere stemvoeringen. Zijn tijdgenoten zullen elkaar regelmatig hoofdschuddend en soms verbijsterd hebben aangekeken. Gerbers notities tonen dat ook aan. Speelde bij Bach, al grenzen verleggend, ook het maken van een muzikaal statement naar zijn criticasters een rol? Pas ten tijde van Mendelssohn werd Bachs klankideaal, zij het in romantische zin, weer enigszins begrepen en kon het zoeken naar de grenzen van het orkestapparaat pas echt een aanvang krijgen.