



WILLEM J. OUWENEEL

DRAMATIEK IN BACH'S
MATTHEUS
PASSION

Willem J. Ouweneel

Dramatiek in Bachs
Mattheüs-Passion





INHOUD

Voorafje

1. De componist 10

- Jeugd 10
- Bachs roeping: de kerkmuziek 11
- Bach in Weimar 12
- Bach in Köthen 14
- Bach in Leipzig 15
- Het geloof van Bach 16
- Geloof en muziek 18

2. Het werk 20

- Het Evangelie-recitatief 21
- De koralen 22
- De aria's en de ariosi 22
- Picander 23
- De boodschap 25

3. De dramatis personae 28

- Misverstanden 28
 - a. De eerste sopraan 30
- De allegorische gelovige ziel 32
 - b. De tweede sopraan 34
 - c. De eerste alt 36
- De 'zondares' uit Lukas 36
- De bruid uit het Hooglied 38
- 'Ach, nun ist mein Jesus hin' 40
- Het openingskoor 41
- 'Ach Golgatha' 42
- Wie is de dochter Sion(s)? 44
- Dochter of dochters? 45
 - d. De tweede alt 46
- 'Können Tränen meiner Wangen' 48
 - e. De eerste tenor 49
 - j. De tweede tenor 51
 - g. De eerste bas 52

Drie avonden 54
h. De tweede bas 55
'Gebt mir meinen Jesum wieder' 58
i. De twee koren 59
Samenvatting 60

4. Het drama 61

Overeenkomsten 61
Dramatische opbouw 62
EERSTE DEEL 63
Woensdag 64
Witte donderdag 65
TWEEDE DEEL 69
Goede vrijdag 70
Stille zaterdag 75

Bijlagen

Vertaling van de Mattheüs-Passion 76

Geraadpleegde literatuur 107

Enkele vreemde woorden 110



VOORAFJE

De Mattheüs-Passion van Bach heb ik pas echt leren kennen toen ik er zelf in meezong als lid van het Utrechtse Studenten Koor en Orkest (USKO) onder leiding van Jaap Hillen. Dat betekende een half jaar lang twee uur per week studeren, maar dat betekende vooral de eerste week van januari je terugtrekken in het Maarten Maartenshuis te Doorn, waar we van 's morgens vroeg tot 's avonds laat de Mattheüs-Passion repeteerden. 's Morgens afzonderlijke stemrepetities, 's middags gezamenlijke koorrepetities, en 's avonds bij de dagsluiting zongen we nóg de koralen uit de Mattheüs-Passion.

We waren net jonge honden, die snuffelend dit spannende terrein onderzochten, en uitgelaten in deze wondere muziek ronddartelden. Jonge honden, die 's avonds tijdens de wandeling onder het galmende viaduct achtstemmig 'Barabbam!' brulden en voor het huis van de tenor Gerard Honig – waar Jaap Hillen op bezoek was – als verrassing een Mattheüs-koraal aanhieven.

Op 6 januari voerden we 's morgens onder elkaar natuurlijk de zesde cantate van het Weihnachtsoratorium uit, maar dat heeft er niets mee te maken. Het hoogtepunt van de week was de 'kampuitvoering' van de Mattheüs-Passion; het was 10 januari 1965. Erg bruikbaar was ik misschien niet, want toen het orkest het openingsdeel begon te spelen en het koor moest inzetten, was ik te geëmotioneerd om mijn mond open te kunnen doen. Ik voelde me opgenomen in de wijd-golvende bewegingen van koor en orkest en kon er slechts met moeite een woord uitkrijgen.

En dan ten slotte – na nog weken van verder repeteren – de publieke uitvoering in de Nicolaïkerk te Utrecht op 11 maart 1965. Een volle kerk en een stel dolenthousiaste jonge mensen met een inspirerende dirigent herbeleefden het wonder van de Mattheüs-Passion. Ik zat in koor II; ik was een van de 'dochteren van Jeruzalem' – maar daar had ik toen nog weinig besef van. Het is bij die ene uitvoering voor mij gebleven. Andere jaren werd de Johannes Passion of de Hohe Messe gezongen, en met Kerst natuurlijk het Weihnachtsoratorium. Na mijn studententijd moest ik vanuit de kerkbanken de Mattheüs-Passion meemaken. Jarenlang deed ik dat op Goede Vrijdag in de Pieterskerk te Leiden, waar ik naar het Bachkoor Holland luisterde onder leiding van Charles de Wolff. Dat was ook een beetje mijn koor, want ik was lid van het Comité van Aanbeveling. Ik heb verschillende dingen voor het koor mogen doen. Ik schreef toelichtende teksten bij cantate-uitvoeringen en ook het grootste deel van het toelichtende tekstboekje bij de cd-opname van

de Johannes Passion. Aan die samenwerking kwam wreed een eind toen ik op een dag zonder omwegen uit het Comité van Aanbeveling werd afgedankt. Vaarwel, Bachkoor...

Nu moet ik de Mattheüs-Passion maar ergens anders beluisteren. Daarvoor biedt ons land, met zijn in de wereld ongeëvenaarde Mattheüs-Passion-cultuur, honderden mogelijkheden (hoewel met enorme kwaliteitsverschillen). Trouwens, vergeet de cd-opnamen niet! Van 6 maart tot 15 mei 1990 mocht ik in elf(!) uitzendingen van 30 minuten de hele Mattheüs-Passion toelichten en 'draaien' op Radio 4, voor de microfoon van de Evangelische Omroep, en daarvoor mocht ik grasduinen in de kostelijke cd-opnamen die in het bezit zijn van de NOB-fonothek. Wie krijgt de kans om maar liefst tien cd-uitvoeringen van de Mattheüs-Passion te beluisteren? De NOB had in 1990 (vandaag zijn het er nog heel wat meer!) die van Michel Corboz, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Anton van der Horst, Eugen Jochum, Gustav Leonhardt, Willem Mengelberg, Karl Münchinger, Helmuth Rilling en Peter Schreier, dus oeroude heruitgebrachte opnamen en piepjonge 'authentieke' uitvoeringen met originele instrumenten, en alles ertussenin. Voor mij een feest! Ik voel mij toch al bevoorrecht dat ik van 1984 tot 1990 zo ongeveer alle geestelijke vocale werken van Bach voor de EO-microfoon heb mogen toelichten en afspelen.

Ik heb dus wel iets met de Mattheüs-Passion – zoals nog tienduizenden andere mensen over de hele aarde – maar als je, behalve hoogleraar wijsbegeerte, ook nog verkondiger van het Woord mag zijn, dan kan het niet anders of je hebt ook nog eens bijzondere belangstelling voor de tekst van de Mattheüs-Passion. Ik bedoel dan niet alleen de tekst van het Evangelie en de koralen – die natuurlijk ook, en zelfs in de eerste plaats – maar ook de madrigalische teksten van Picander.

Jarenlang hebben commentaren op de Mattheüs-Passion zich grondig beziggehouden met de muziek, maar bijzonder weinig hebben zij de tekst geanalyseerd. Picander mag dan een zeer middelmatig dichter zijn geweest, hij mag dan 'barokke' beeldspraak en vergelijkingen hebben gebruikt die ons vandaag tegenstaan, dat geeft ons nog niet het recht die teksten zo te verwaarlozen. Niemand kan de Mattheüs-Passion werkelijk begrijpen als hij niet ook de inhoud van deze teksten erbij betreft. Daartoe doe ik een kleine poging in dit boekje. Ik doe dat uiteraard met ruime gebruikmaking van wat ik daarover bij anderen vond (zie de uitvoerige literatuurlijst), maar ik beweer tegelijk dat ik nog wel iets nieuws heb bij te dragen in verband met de dramatische functie van de madrigalische teksten. Daarbij ga ik niet geheel en al aan de muziek

voorbij, en ook niet aan de componist. Ik begin met hem, dan komt het werk aan de orde, en dan volgen de madrigalische teksten, die ik in de mond leg van wat ik noem de *dramatis personae* van de Mattheüs-Passion, en ten slotte het drama zelf. De beoordeling is aan u!

P.S.

Hoofdstuk 1 heb ik in een uitvoeriger versie eerder gepubliceerd in het blad *Bijbel en Wetenschap* 10 (maart 1985), blz. 4-16. Hoofdstuk 2 omvat een tekst die ik in een vroegere versie tweemaal voor de EO-microfoon heb uitgesproken ter inleiding van een uitzending van de Mattheüs-Passion.

P.S.2

Dit is een populaire uitgave. Daarom vindt u aan het eind van het boekje een verklarende lijst van een aantal vaktermen. Ook heb ik afgezien van ‘geleerde voetnoten’; wat ik te vertellen heb staat in de tekst. Waar ik naar anderen verwijs, moet de lezer de oorspronkelijke bronnen maar raadplegen.

Naschrift 2015

Intussen heb ik de Mattheüs-Passion nog vaker mogen zingen, in Utrecht (als zogenaamd scratchconcert, georganiseerd door PassieProjecten Driebergen) en in Sliedrecht (als projectlid van C.O.V. Soli Deo Gloria). En intussen zijn er natuurlijk legio nieuwe uitvoeringen van deze Passie verschenen. Aardig om te vermelden vind ik vooral de voor de BBC geënceneerde versie van Paul Goodwin (waarbij vreemd genoeg in het openingskoor het koraal ontbreekt) (zie de excerpten op YouTube).

Wat mijzelf betreft: van 1995 tot 2014 was ik hoogleraar systematische theologie in Leuven (ETF); in mijn afscheidsrede (*Theology and the Eternal-Feminine*, 4 sept. 2014) kwam de relatie tussen theologie en muziek uitvoerig aan de orde. In 2013 publiceerde ik mijn boek *Een snoer van klanken: Honderd grootse componisten door de geschiedenis heen* (Soesterberg: Aspekt 2013), waarin natuurlijk ook Bach uitvoerig aan de orde kwam.

Ten slotte: al gaat het in deze heruitgave om een geschrift van twintig jaar oud, ik hoop toch dat het zich nog steeds in de belangstelling van het muziekminnend publiek mag verheugen.



1. DE COMPONIST

Jeugd

Bachs grootheid als componist staat buiten kijf. Bijna alle grote componisten na hem hebben hem erkend als de grootste, als hun aller meester, en hebben zich uitgeput in loftuitingen. ‘Nicht Bach – Meer soll er heißen’, riep Beethoven uit. ‘Anfang und Ende aller Musik’, noemde Max Reger hem. En Brahms drukte het zo uit: ‘Wanneer de hele muziekliteratuur, Beethoven, Schubert, Schumann, verdween, zou dat smartelijk zijn, ontroostbaar echter zou ik zijn, wanneer ik Bach niet meer had.’

Wat echter voor mij nog belangrijker is: bij geen componist treedt duidelijker aan het licht een onwankelbare fundering in het geloof der Schriften. Bach heeft geleefd en gewerkt vanuit het heil in Christus; en heel bewust heeft hij van zijn muziek een vertolking gemaakt van dit heil. Daarom is Bach zo geliefd bij de muzikminnaar én bij de gelovige – en daarom vooral bij de gelovige muzikminnaar. Dit kunnen we staande houden zonder noodzakelijk in dweperige beschrijvingen te vervallen die Bach betitelen als ‘dertiende apostel’ of als ‘vijfde evangelist’, zoals Nathan Söderblom deed. Dat de betekenis van Bach als verkondiger van de Bijbelse boodschap duidelijk wordt ingezien, moge blijken uit de oprichting in 1976 van de ‘Internationale Arbeitsgemeinschaft für [nota bene] theologische Bachforschung’.

Als kind heeft Bach al ondervonden hoe het bij zijn tijdgenoten en ook bij zijn muzikale familie gewoonte was ‘alle Dinge mit Religion anzufangen’. Zo werden de geregelde muzikale familiereünies altijd met een vierstemmig gezongen koraal begonnen. Heel zijn leven is Bach trouw gebleven aan de leefwijze en het geloof van zijn lutherse Thüringse voorgeslacht. Het kwam nooit bij hem op anders te zijn dan zij, of ook zijn eigen kinderen een andere opvoeding te geven. Bachs jeugd was doortrokken van het streng orthodoxe lutheranisme.

Vanaf zijn tiende jaar woonde hij in bij zijn oudere broer Johann Christoph in Ohrdruf, waar hij het beroemde Lyceum Illustre bezocht. Hier werd hij vertrouwd gemaakt met de streng luthers-orthodoxe dogmatiek van Leonhard Hutter, die hem sterk zou beïnvloeden. Bach zou de gewoonte ontwikkelen elke morgen uit de Bijbel én uit Hutters dogmatiek te lezen. We mogen wel veronderstellen dat Bachs eenvoudige en onwrikbare geloof, dat hem zijn leven lang bijbleef, in deze schoolopleiding wortel schoot. Na deze periode bezocht Bach drie jaar lang (1700-1702) in het ver weg gelegen Lüneburg, ten

zuiden van Hamburg, de Michaelisschool, waar opnieuw het Bijbelonderwijs centraal stond. Bach studeerde er onder andere Latijn, Grieks, Hebreeuws en dogmatiek. Op deze wijze raakte hij erg vertrouwd met de lutherse theologie én bovenal met de Schrift. Tevens verdiepte Bach zich in heel zijn opleiding grondig in de lutherse eredienst met zijn veelvormige liturgie, waarin op instigatie van Luther zelf de schoolkoren een grote rol speelden.

Bach had als jongen én als volwassen man een heel goede stem, en hij had zowel te Eisenach – zijn geboortestad – als te Ohrdruf in het schoolkoor gezongen. Mede vanwege zijn opvallende muzikaliteit was hij in Lüneburg terechtgekomen, waar de schoolkerkmuziek een grote plaats innam. Hier moet Bach kennism gemaakt hebben met de enorme geschakeerdheid van het kerkmuzikale leven in de toenmalige lutherse kerk. Hier ligt de bakermat én van Bachs gedegen Schrift- en theologische kennis én van de vanzelfsprekendheid waarmee hij zijn leven vooral aan de eredienst-muziek zou wijden.

Bachs roeping: de kerkmuziek

Uiteraard was Bach van kindsbeen af onderwezen op het orgel en het klavecimbel. In Lüneburg ontsproot nu de kiem van Bachs verlangen om cantor en organist te worden. Hij bestudeerde er het werk van de bekende organisten Johann Jakob Loewe en Georg Böhm, en ook maakte hij een reis naar Hamburg om van de beroemde organist Johann Adam Reinken te leren. (Vergelijk dit met de even oude Händel, die juist naar Hamburg reisde om er de *opera*-componist Keiser te leren kennen!) Ook bezocht hij Celle, waar hij voor het eerst in aanraking kwam met Franse en Italiaanse muziek. Zo probeerde de jonge Bach rusteloos heel het gebied van de toenmalige muziek te overzien, en misschien dateren uit zijn Lüneburgse tijd al zijn eerste composities voor orgel en klavecimbel. In ieder geval was hij al met 18 jaar een organist van een zekere faam.

In overeenstemming met wat ik als zijn voornaamste levensdoel zie – in tegenstelling tot sommige moderne Bachkenners, die dit sterk willen afzwakken – vinden we Bach van 1703 tot 1707 als cantor, organist en dirigent in Arnstadt. Van daar maakte hij in 1705 een voetreis naar Lübeck om er kennis te maken met de beroemde organist en componist Dietrich Buxtehude. In 1707/8 vinden we Bach als organist in Mühlhausen en van 1708 tot 1717 in Weimar als hofmusicus, organist en violist aan het hof van de hertog van Saksen-Weimar.

Geleidelijk aan kreeg Bachs ideaal steeds meer gestalte. Al in Arnstadt gold van hem, dat er geen andere musicus is geweest die zoals hij de innerlij-

ke geestelijke kracht had om een kerkmuziek te scheppen in de geest van Luthers reformatie en kerk-idee. En dat nog wel met zo'n diep besef van de problemen en verantwoordelijkheden ten aanzien van de gemeentelijke eredienst die daarmee verbonden zijn. Als Bach dan ook vanuit Mühlhausen naar Weimar solliciteert, is dat vooral omdat hij naar zijn gevoel zijn ideaal van de kerkmuziek in Mühlhausen niet voldoende kon realiseren. Bij zijn ontslag-aanvraag schrijft Bach immers aan de stadsraad over zijn 'einddoel, namelijk een geregelde kerkmuziek ter ere Gods (...) God heeft het beschikt dat mij onvermoed een positieverandering ter beschikking is gekomen, waarin ik (...) kan voorzien in de instandhouding van mijn einddoel betreffende een wél aan te vatten kerkmuziek...'.

In deze verklaring legt Bach duidelijk vast wat hij als het doel van zijn arbeid zag: namelijk de onderhouding van de 'rechte' (d.w.z. orthodox-lutherse) eredienst na te jagen onder andere door regelmatig cantates (een 'geregelde kerkmuziek': het woord cantate heeft Bach nooit gebruikt) ten gehore te brengen ter ere Gods, dat wil zeggen met behulp van de zang de woordverkondiging te onderstrepen. Bach vertrok naar Weimar om daar een vrijere atmosfeer te vinden voor de compositie en uitvoering van geestelijke muziek ter ere Gods.

Bach in Weimar

Aan het puriteinse hof van de sobere Saksische hertog Wilhelm Ernst werd een van zijn belangrijkste taken als organist mee te werken aan de 'Kirchenmusiken' in de slotkapel; in 1714 werd hij bevorderd tot hofconcertmeester. Toen ontstonden, na de enkele allereerste cantates uit de Mühlhausense tijd, van 1714 tot 1717 te Weimar minstens enkele tientallen nieuwe cantates, zodat Bach regelmatig op zon- en feestdagen zijn ideaal van de eredienst kon verwerkelijken. Hoe anders ónze idealen van een Bijbelse eredienst misschien ook mogen zijn, men kan niet anders dan bewonderen dat Bach, tegen de achtergrond van zijn tijd en van zijn streng lutherse orthodoxie, zo consequent op zijn wijze en met zijn talent de verheerlijking van God in de eredienst heeft nagejaagd. Dat dat ook werkelijk zijn doel was, zal nog nader blijken. De basis van Bachs muziek is het Duitse koraal – in feite mét de Lutherbijbel het belangrijkste erfstuk dat Luther de westerse christenheid heeft nagelaten. Bachs eerste compositie was een eenvoudige oefening op een koraalmelodie, en op zijn sterfbed werkte hij nóg aan een koraal. Heel zijn leven vormde het lutherse liedboek, met zijn krachtige, nooit sentimentele geloofsgetuigenissen, een inspiratiebron voor zijn genie. Professor H. van der Linde schreef

eens: 'Eén koraal van Bach heeft meer evidentie dan elk theologisch dispuut, dan welk verward gekrakeel ook over de vermeende "dood van God".'

Voordat iemand beweert dat 'neutrale' muzieknoten toch geen boodschap kunnen overdragen, hoeft men maar te luisteren naar de grote Franse organist Charles Marie Widor. Deze klaagde eens tegenover zijn leerling Albert Schweitzer dat hij veel in Bachs koraalvoorspelen niet begreep: de soms bijna ruwe tegenstellingen van gevoelens, de vaak geheel onverwachte contrapuntische motieven. Schweitzer maakte hem duidelijk dat elke muzikale wending uit de Duitse *koraaltekst* verklaard kon worden! Muziek als 'drager' van de Bijbelse boodschap...

Het is niet waar, wat bijvoorbeeld Hans Brandt Buys nog schreef, dat Bach (met één uitzondering) zelf geen nieuwe koraalmelodieën gecomponeerd zou hebben. Zo zijn beide koraalmelodieën uit de vierde cantate van het Weihnachtsoratorium (BWV 248) hoogstwaarschijnlijk van Bach. Maar het is wel juist dat verreweg de meeste door Bach in Passionen en cantates opgenomen koraalmelodieën sinds lang bestaan hebben en slechts door hem opnieuw geharmoniseerd zijn.

Het is dan ook bijzonder irritant steeds weer in allerlei liedboeken waarin zulke lutherse koralen zijn opgenomen, als componist vermeld te zien staan: J.S. Bach. En hoeveel luisteraars naar de Mattheüs-Passion zijn er niet van overtuigd dat de dierbare koraalmelodieën allemaal van Bach zijn? Wat een onrecht tegenover Hans Leo Haßler, die – lang vóór Bach – de feitelijke componist was van de onsterfelijke melodie waarop wij nog steeds 'O Haupt voll Blut und Wunden' zingen, maar waarop in Haßlers dagen een... liefdesliedje werd gezongen ('Mein G'müt ist mir verwirret')! De melodie komt maar liefst vijf keer in de Mattheüs-Passion voor (nrs. 21, 23, 53, 63 en 72). Tweemaal komt een melodie van Johann Crüger voor (nrs. 3 en 55) en tweemaal één van Heinrich Isaak (nrs. 16 en 44).

Tussen haakjes: ik gebruik hier de nummering van recitatieven, ariosi en aria's zoals die in Schmieder's *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV) te vinden is. Anderen volgen liever de nummering van de *Neue Bach-Ausgabe*.

In Weimar, waar Bach vanaf 1714 eenmaal per maand in de slotkapel een cantate moest uitvoeren, was Bach voor zijn cantateteksten afhankelijk van de hofdichter Salomon Franck. We zullen deze man straks opnieuw tegenkomen, omdat van hem ook twee gedichten in bewerkte vorm in de tekst van de Mattheüs-Passion bewaard gebleven zijn. In zijn dichtwerken gebruikte Franck een duidelijk aan het piëtisme georiënteerde taal – al is het waar dat niet altijd kan worden onderscheiden tussen piëtisme en achttiende-eeuwse

luthers-orthodoxe vroomheid. Ik twijfel er niet aan dat het Bach vreugde bereid heeft op de piëtistische teksten van Franck warme, innige muziek te maken, die uit zijn eigen vrome hart voortkwam.

Schrade zegt dan ook van de Bachcantates meer in het algemeen: ‘hier doet het piëtisme, of althans de piëtistische idee van de betekenis die in het religieuze woord ligt, zijn artistieke invloed gevoelen. Bach droeg de volle betekenis van het woord over in de muziek; hij buitte de religieuze kwaliteit van het woord uit, hij liet al de geheimen ervan in vroomheid spreken in de muziek. Door de muziek werd de betekenis van het woord een nieuwe religieuze realiteit.’ De lutherse orthodoxie bepaalde de vorm van Bachs kerkmuziek – want het piëtisme moest niet veel van muziek in de kerk hebben – maar het piëtisme beïnvloedde sterk de inhoud.

Bach in Köthen

Strubbelingen benamen Bach de lust nog langer in Weimar te blijven. Hij kreeg de mogelijkheid hofkapelmeester te worden aan het hof van de muzikale vorst Leopold von Anhalt-Köthen en greep de kans aan. Zo vinden wij Bach van 1717 tot 1723 aan het hof te Köthen. Zowel muzikaal als religieus een merkwaardige positieverandering! Juist het werk waarmee Bach tot dusver de meeste roem geogst had, zijn orgelspel, moest hij nu grotendeels opgeven. Het Köthense hof was gereformeerd, zodat in de hofkapel slechts plaats was voor de calvinistische psalmmelodieën. Ruimte voor het najagen van Bachs oude kerkmuzikale ideaal was er in Köthen niet.

Daarvoor in de plaats kwam echter de gelegenheid zich breder te oriënteren én ook zijn talent ruimer te presenteren binnen het Europese muziekleven. In plaats van kerkmuziek schreef Bach nu kamermuziek: weergaloze meesterwerken, zoals de Brandenburgse concerten, de vioolconcerten, de Inventionen, het eerste deel van het Wohltemperierte Klavier, de Engelse en Franse suites, de vier orkestsuites, enzovoort.

Toch vergat Bach de kerkmuziek niet. Enkele geestelijke cantates zijn uit die tijd bekend, maar die waren dan wel bedoeld als proefstukken met het oog op zijn sollicitatie in Leipzig, evenals de nog juist in Köthen gecomponeerde Johannes-Passion. Ik denk dat Bach zelf ondanks alle voordelen en aangenaamheden zijn Köthense ambtsperiode in feite toch slechts als een overgangstijd heeft gezien, om later weer naar een kerkelijke muziektak terug te keren en ‘Kirchenmusic zur Ehre Gottes’ te beoefenen. In ieder geval heeft hij al in 1720 gesolliciteerd naar de organistenpost in de Jacobikerk te Hamburg, dat mét Leipzig als het sterkste bolwerk van de lutherse orthodoxie gold.

Ook in Köthen kon Bach niet blijven. Zeker was de uiterlijke aanleiding tot zijn vertrek nogal triviaal: zijn vorst had een amuzikale vrouw getrouwd. Maar er waren diepere beweegredenen die geleidelijk zichtbaar zouden worden in de hoogtepunten van zijn kerkmuziek. Köthen was maar een overgangstijd, die door Bachs intense bezigzijn met de wereldlijke muziek toch van grote betekenis is geworden. Dat is niet alleen vanwege de productie van onvergetelijke meesterwerken, maar ook door de grote verdieping die dit in zijn kerkmuziek teweeg zou brengen. Zonder Köthen zou Bachs vocale muziek in Leipzig niet te begrijpen zijn.

Bach in Leipzig

Bach bereikte echter toch pas zijn grote levensdoel toen hij in 1723 te Leipzig cantor werd, tot zijn dood in 1750 toe. Zijn salaris en sociale status waren daar lager dan in Köthen, en hij werd er verwickeld in nooit gekende problemen met koorjongens, kerkelijke en stedelijke autoriteiten. Maar ik beweer stoutmoedig dat het Gods plan met Bachs leven was dat hij in Leipzig terecht kwam; al was het alleen al om het feit dat, als hij in zijn latere levensjaren beroemd en financieel vrij om te reizen was geweest, hij niet zo veel en zo goed gecomponeerd en op zo veel muziekgebieden gepioneerd zou hebben. Het belangrijkste was dat een gerijpte Bach weer terug was bij zijn oude levensdoel: de kerkmuziek. Hij zette zich aan zijn nieuwe taak met een ongelofelijke toewijding. In drie jaar tijds (1723-1725) schreef hij maar liefst minstens honderd nieuwe kerkcantates, en in elf jaar (1723-1734) nog een groot aantal cantates meer, plus het Magnificat, de Mattheüs-Passion, het Weihnachtsoratorium, koralen, motetten, en in 1738 voltooide hij de grandioze Hohe (of h-moll) Messe. Met deze terugkeer tot zijn religieuze taak vond Bach zijn laatste vorm, zijn verhevenste stijl. Roem had hij in Köthen, zijn doel bereikte hij in Leipzig.

Maar de prijs was hoog. Zijn kunst bereikte een niveau waarop niemand hem toen meer begreep, zodat hij aan het eind van zijn leven als kunstenaar volstrekt alleen was komen te staan. Hij verwezenlijkte zijn kerkmuzikale ideaal, maar hij deed het in een vacuüm. Zijn rijpste en verhevenste composities vonden bij zijn leven niet de erkenning die zij verdienden. Zelfs zijn muzikale zoons begrepen hem niet. Zij noemden hem meewarig 'die alte Perücke' (de oude pruik). Het zou een volle eeuw duren voordat het inzicht gegroeid was van bijvoorbeeld de waarde van de Mattheüs-Passion als het grootste geestelijke muziekwerk aller tijden. Hier moet vooral de verdienste van Felix Mendelssohn-Bartholdy genoemd worden, die de Mattheüs-Passion heront-

dekte en in 1829 voor het eerst weer uitvoerde.

Het is trouwens de vraag of Bach van dit gebrek aan volle erkenning ooit heeft wakker gelegen, ja, of hij zichzelf van zijn genie bewust was. De componist was in die tijd – vóór verlichting en romantiek – nog geen ‘artiest’, maar ‘artisan’, ambachtsman, die er niet op uit was ‘kunstwerken te scheppen’, maar zijn ‘vak’ zo goed mogelijk te beoefenen om daarmee God te dienen, net als de professor en de timmerman. Bach kan zich nooit afgevraagd hebben of zijn Passionen misschien ooit ‘populair’ zouden worden. Zeker zou hij stomverbaasd, zo niet ontzet zijn geweest als hij de tegenwoordige cultus rond de Mattheüs-Passion had kunnen aanschouwen.

Maar juist mede door Bachs onbevangenheid is zijn kunst zo groots. De Bijbel was Gods Woord, en dat Woord deed eenvoudig muziek in hem opwellen. En zonder één gedachte aan populariteit werden zijn werken wat zij zijn: onopgesmukte verkondigingen van het boek der Schriftuur in de muziktaal van Gods boek der natuur.

Het geloof van Bach

Bach heeft zijn geloof geput uit de Bijbel; hij heeft geleefd vanuit de verzoening en de verlossing, vanuit het rotsvaste geloof in zijn Heer en Heiland, en in de verwachting van het uiteindelijk heil in het koninkrijk Gods. ‘Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange?’ Of zoals in cantate 140 de verrukking om de komende Godsstad: ‘Io, io, ewig in dulci júbilo.’ In overeenstemming met heel de lutherse traditie cirkelde zijn aandacht bovenal rond het kruis en de opstanding van Christus, zoals hij, behalve in zijn Passionen, zo magistraal tot uitdrukking heeft gebracht in het Credo van de Hohe Messe. Bachs ‘vroomheid’ is geen valse Godsmystiek, geen dweperige Geestesmystiek, maar, zoals Cherbuliez het uitdrukt, een ‘vroomheid in Jezus’. In Jezus vindt hij de middelaar tussen God en zijn ziel en het middelpunt van zijn leven. Bach is een even vanzelfsprekend als bewust lid van de kerk geweest tot zijn dood aan toe. De biecht en de avondmaalsgang zijn voor Bach méér geweest dan louter gewoonte. In de regel ging Bach twee keer per jaar ter biecht en waarschijnlijk enkele keren vaker naar het avondmaal. Deze avondmaalsgangen hingen dikwijls samen met bijzondere gebeurtenissen in zijn leven. Zo bijvoorbeeld in 1739 na de dood van zijn 24-jarige zoon Johann Gottfried Bernhard, die een echt zorgkind geweest was. Er is een aangrijpende brief van Bach aan de hospes van deze losbol (1738), waarin hij op treffende wijze van zijn geloof blijk geeft: ‘Daar geen vermaning, ja, helemaal geen liefderijke voorzorg en hulp meer baten, moet ik mijn kruis in geduld dragen, mijn ont-

aarde zoon echter slechts aan goddelijke barmhartigheid overlaten, niet eraan twijfelend dat deze mijn weemoedig smeken zal verhoren en eindelijk naar zijn eigen wil aan hem zal werken, opdat hij leert inzien hoe de bekering enig en alleen aan goddelijke goedheid toe te schrijven is.’

Bachs geloof blijkt ook uit vele van zijn uitspraken. Gedeeltelijk zijn zulke uitspraken terug te voeren op staande godsdienstige uitdrukkingen uit zijn tijd, waaraan men niet te veel waarde moet hechten. Maar bij Bach gaan gelovige uitdrukkingen onmiskenbaar verder dan de godsdienstige gebruiken van zijn omgeving. In zijn muziekonderricht aan de Thomasschool in Leipzig liet Bach zijn studenten optekenen dat ‘in alle muziek (...) doel en eindoorzaak niets anders dan slechts ter ere Gods en ter recreatie van het gemoed zijn. Waar dit niet in acht genomen wordt, daar is het geen eigenlijke muziek, maar een duivels gekerm en gejang’. Dat is krasse taal! Muziek – alle muziek! geestelijk en wereldlijk! – is uit en tot God, of uit de duivel.

Over de uitdrukking ‘recreatie van het gemoed’ is trouwens nogal wat geschreven. ‘Re-creatie’ (letterlijk ‘her-schepping’) betekent hier niet zozeer verstrooiing als wel troost en verkwikking. En het woord ‘gemoed’ dient hier niet uitsluitend gevoelsmatig, maar, zoals Widmann het uitdrukt, als aanduiding voor de ‘levende geheelheid’ van de mens te worden opgevat. Recreatie van het gemoed zou dan betekenen: de mens in het centrum van zijn levend-zijn *nieuwe moed* te geven, voor Gods aangezicht te herstellen, te helen, te herscheppen. Widmann voegt eraan toe: ‘Zo heeft voor Bach de muziek haar oergrond in de verlossingsdaad van God, stroomt uit haar als het licht uit de zon, is de klank van de goddelijke werkzaamheid’.

Voor Bach spant de muziek zich uit tussen twee polen, namelijk Gods eer en de vernieuwing van de mens, waarbij Bachs woord ‘eindoorzaak’ verwijst naar de voleinding van de geschiedenis, wanneer alle tong zal belijden dat Jezus Heer is, tot heerlijkheid van God de Vader (Filippenzen 2:11).

Mahrenholz schrijft ten aanzien van de (reformatorische) orthodoxie: ‘iedere beoefening van de muziek geschiedt óf God ter eer en bevordert daarmee de “recreatie” (wedergeboorte) van de mens, óf de duivel ter eer en bevordert daarmee de zondige verstrikking van de mens. De samenbinding van “God ter eer” en “verlustiging” van het gemoed kan daarom niet opgegeven worden.’ Pas in de verlichting zou deze tegenstelling worden losgelaten en de muziek tot een ‘neutrale’ aangelegenheid worden gedegradeerd zoals dat vandaag allerwege het geval is.

Voor Bach echter was ‘neutrale’ muziek ondenkbaar. Daarom was het voor hem vanzelfsprekend gelovige opschriften bij zijn muziek te plaatsen. Hij

deed dat niet alleen bij geestelijke werken – zoals de letters J.J. (*Jesu juva*, ‘Jezus, help’) bijvoorbeeld boven de Mattheüs-Passion en SDG (*Soli Deo Gloria*, ‘Alleen God zij eer’) bijvoorbeeld onder de Hohe Messe – maar ook bij wereldlijke werken. Dat zijn soms dezelfde letters of, zoals boven het ‘Klavierbüchlein’ van zijn zoon Friedemann, de woorden *In Nomine Jesu* (‘In de naam van Jezus’). Voor Bach was het realiteit dat men *alle* werken in de naam van de Heer Jezus moet doen, God de Vader dankend door Hem (Kolossenzen 3:17).

Geloof en muziek

Bij Bach mag men eigenlijk geen onderscheid maken tussen geestelijke en wereldlijke muziek. Het is bij hem net als bij zijn grote tegenhanger in de schilderkunst van de barok: Rembrandt van Rijn, die zowel Bijbelse als wereldlijke voorstellingen schilderde. Zowel Bach als Rembrandt wist zich in héél hun werk gelovig christen, die ook in hun wereldlijke kunst de schoonheid van Gods schepping bezongen en al hun kunst beoefenden ter ere Gods. Daarom kon Bach zoals gezegd ook zijn wereldlijke werken markeren met J.J. of S.D.G. En daarom kon hij zonder enig probleem de muziek van zijn wereldlijke werken ook gebruiken voor de toonzetting van geestelijke teksten. Vooral het Weihnachtsoratorium, maar ook veel cantates berusten geheel of gedeeltelijk op zulke ‘parodieën’. Zelfs heeft Bach puur instrumentale onderdelen in bepaalde cantates opgenomen, soms ontleend aan zijn ‘wereldlijke’ werken, zoals het eerste deel van het derde Brandenburgse Concert, dat hij (bewerkt) in cantate 174 heeft opgenomen als inleiding tot een muzikale behandeling van... de beroemde tekst Johannes 3:16! Ook zijn paascantate 31 begint met een majestueuze instrumentale inleiding, die zo uit een ‘wereldlijk’ werk genomen kon zijn. Maar het vormt de inleiding tot de woorden: ‘De hemel lacht, de aarde jubelt en wat zij in haar schoot draagt; de Schepper leeft! De Allerhoogste triomfeert en is van doodsbanden vrij!’ Hier gebruikt hij zijn ‘wereldlijke’ muziek om de opstanding van Christus te bejubelen. De hele tegenstelling tussen ‘geestelijk’ en ‘wereldlijk’ kende Bach, ja, kende zijn tijd eigenlijk niet. Het is een typisch product van de verlichting. Daarom vormen pogingen om tussen een ‘kerkelijke’ en een ‘wereldlijke’ Bach te onderscheiden en vragen of Bach nu meer een kerkelijk of een wereldlijk musicus was, een volstrekt anachronisme. We kunnen nog een stap verder gaan: in zekere zin is *alle* muziek van Bach geestelijke muziek, omdat *heel* Bachs kunstenaarswerkzaamheid onder het gezag van Gods Woord staat – iets dat men van ‘verlichte’ tijdgenoten als Händel en Telemann bepaald niet kan zeggen. Tussen Bach en humanistische componisten die kerkelijke muziek compo-

neerden, bestaat een zelfde verschil als tussen Rembrandt en humanistische schilders die Bijbelse voorstellingen schilderden: hoe fraai deze laatsten hun kunst ook beoefenden, zij is toch niet 'geestelijk'. De Bijbelse boodschap klinkt er niet in door.

Wat Bach betreft is het allereerst van belang dat steeds meer de overtuiging veld wint dat hij een deel van zijn kerkmuzikale teksten, onder andere van vele cantates, zelf gedicht heeft. Hoewel Bach dat nergens vermeldt, zodat zijn dichterschap helaas een hypothese blijft, past deze gedachte toch heel goed bij Bachs levenslange streven zijn muziek in dienst van de woordverkondiging te stellen. In ieder geval staat toch wel tamelijk vast dat Bach de vrije hand heeft gehad in de keuze en samenstelling van zijn kerkmuzikale teksten en zich daarbij door theologische gezichtspunten liet leiden.

Widmann schrijft in dat verband:

'Er is een sterk gebrek aan wereld- en mensenkennis nodig voor de veronderstelling dat een man van de kunstzinnige onvoorwaardelijkheid en radicaliteit van Bach het grootste deel van zijn leven en werken eraan besteed zou hebben inhouden te componeren tot welke innerlijke betekenis hij geen betrekking zou hebben gehad.'

Alleen al zo'n klein gegeven, dat Bach in de netschrift-partituur van de Mattheüs-Passion de teksten van het Bijbelwoord en de koralen met rode, en de overige teksten (vrije dichtwerken) met zwarte inkt schreef, is veelzeggend.



ENKELE VREEMDE WOORDEN

allegorie

Voorstelling waarin geestelijke zaken en verbanden symbolisch worden weergegeven door (de handelingen van) personen en materiële zaken. (Een fraai voorbeeld is de beroemde ‘Christenreis’ van John Bunyan.)

aria

Lyrisch-dramatisch zangstuk met instrumentale begeleiding, gezongen door een solist (in een zg. ‘koor-aria’ door een koor) en o.a. gekenmerkt door vrije melodische ontwikkeling en veelvuldige tekstherhaling.

arioso

Vocaal solostuk dat het midden houdt tussen een aria en een recitatief. De melodie is meer gebonden dan in het recitatief. De vorm is beknopter dan in de aria (bijv. nauwelijks of geen tekstherhalingen).

barok

- a. Stijlperiode van de 16e tot de 18e eeuw;
- b. op grond van bepaalde kenmerken uit die stijlperiode: overdadig, geëxalteerd, bombastisch, grillig. (Die kenmerken gelden echter niet voor Bachs muziek, die wel tot de barok behoort, maar nooit ‘barok’ is!)

cantate

Kerkelijk of wereldlijk zangstuk, bestaande uit aria’s, arioso, recitatieven, koren en/of koralen. Meest korter en lyrischer dan een oratorium (d.i. meer meditatief dan vertellend).

cantor

Voorzanger; leider van de kerkmuziek.

drama

Toneelstuk, vooral treurspel; ook: reeks aangrijpende gebeurtenissen, die als een treurspel aandoen.

elegie

Weemoedig, mijmerend, vaak klaaglijk dicht- of muziekstuk.

DRAMATIEK IN BACHS
**MATTHEÛS
PASSION**

DE BOODSCHAP IN DE MATTHEÛS-PASSION

De schitterende muziek van Bachs Mattheüs-Passion ontroert miljoenen mensen. De aandacht voor de tekst is aanzienlijk minder – terwijl die toch zo'n belangrijke boodschap uitdraagt.

'Ik bedoel dan niet alleen de tekst van het Evangelie en de koralen, maar ook de madrigalische teksten van Picander. Niemand kan de Mattheüs-Passion werkelijk begrijpen, als hij niet ook de inhoud van deze teksten erbij betreft.'

Willem J. Ouweneel bespreekt ook alle afzonderlijke (door Picander bedachte) figuren die in het stuk voorkomen en geeft in het laatste hoofdstuk de opbouw in scènes. Voor de volledigheid heeft hij in deze uitgave zijn vertaling van de complete tekst toegevoegd.

Willem J. Ouweneel is theoloog, bioloog, filosoof en Bach-liefhebber.

978 90 435 2446 9

Nur 669

uitgeverij

K O K



9 789043 524469