

AD DE KEYZER

Bachs grote Passie

*Een spiritueel-liturgische benadering van de
Matthäus-Passion van Johann Sebastian Bach*

Adveniat / halewijn

Inhoudsopgave

Voorwoord	9
De Matthäus-Passion geordend in zevenentwintig fragmenten	12
Inleiding	16
1 De Matthäus-Passion als mysterie	17
2 De Matthäus-Passion als liturgie	21
3 De Matthäus-Passion als onderzoeksobject	23
4 De opzet van dit boek	25
 Deel 1 Achtergronden van Bachs Matthäus-Passion	 27
1 Historische aspecten	29
1 De auteurs van de Matthäus-Passion	29
1.1 Johann Sebastian Bach	30
1.2 Christian Friedrich Henrici, alias Picander	41
2 Liturgie-historische aspecten van Bachs Matthäus-Passion	44
2.1 Voorwerk	46
2.2 Eerste concept: een onafgemaakt passieoratorium uit 1724-1725	47
2.3 Tweede concept: eenkorige verloren gegane versie uit 1727	50
2.4 <i>Frühfassung</i> uit 1729	51
2.5 De huidige versie uit 1736	53
3 De receptie van de Matthäus-Passion	55
3.1 Uitvoeringen tussen 1750 en 1800	56
3.2 Uitvoeringen na 1800	56
3.3 De uitvoeringen in Nederland	58
3.4 De huidige uitvoeringspraktijk	59

2 Liturgische en spirituele aspecten	63
1 Structuurvoorbeelden van de Matthäus-Passion	64
1.1 Het libretto van Picander	64
1.2 Een symmetrische structuur	65
1.3 Een structuur gebaseerd op getallen	67
1.4 De klassieke indeling in vijf delen	68
1.5 De indeling volgens de gedrukte partituuruitgaven	69
1.5.1 De indeling volgens het Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)	69
1.5.2 De indeling volgens de Neue Bach-Ausgabe (NBA)	69
1.6 De structuur van de Matthäus-Passion vanuit spiritualiteit gezien	70
2 De Matthäus-Passion in het perspectief van de liturgie	71
2.1 Liturgische aspecten van de Matthäus-Passion	72
2.1.1 Ritueel	73
2.1.2 Rite	75
3 Wat is 'voltrekken'?	77
3.1 De voltrekking van het gezongen lijdensverhaal	78
3.2 Twee vormen van gezongen passies	81
4 De Matthäus-Passion als <i>lectio divina</i>	82
5 Een indeling vanuit spiritueel-liturgisch perspectief	87
De Matthäus-Passion geordend in zevenentwintig fragmenten	88
 3 Vormaspecten	 93
1 De liturgische vorm van de passie	95
1.1 De zegging van de evangelietekst	95
1.2 Het <i>accompagnato</i> -recitatief	99
1.3 De aria	101
1.4 De koraalstrofe	106
 4 Aspecten van tekstvoltrekking	 117
1 De woord-toonverhouding	118
2 De affectenleer	120
3 De muzikale retorica	121
4 De muzikaal-retorische stijlmiddelen in de Matthäus-Passion	125
4.1 Melodische stijlfiguren	127
4.2 Harmonische stijlfiguren	131
4.3 Muzikale herhalingsfiguren	133
4.4 Figuren die een tegenstelling of onderbreking weergeven	135
4.5 Enkele bijzondere stijlfiguren	136
5 De parodie	138

5 Aspecten van de rolverdeling	141
1 De personen in het lijdensverhaal volgens Matteüs	142
2 De rollen in het libretto van Picander	147
3 De rollen in Bachs Matthäus-Passion	150
3.1 Het koor van Bach	151
3.2 Concertisten als <i>dramatis personae</i>	155
3.3 De dubbelkorigheid	157
3.4 De rolverdeling in de verschillende versies	161
4 De ruimtelijke ordening	163
 Deel 2 <i>Expositio</i> van Bachs Matthäus-Passion	167
 6 De twee openingskoren	173
1 Twee mystagogische momenten	174
2 De dialoog	175
3 Openingskoor van deel I	176
3.1 Vorm en inhoud	177
3.2 Muziek	181
4 Openingskoor van Deel II	184
4.1 Vorm en inhoud	185
4.2 Muziek	186
5 De klacht	188
 7 Lijdensaankondiging, zalving van Jezus en het plan van Judas	191
Fragment 1 In was für Missetaten bist du geraten? <i>nrs. 2, 3</i>	192
Fragment 2 Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei <i>nrs. 4, 5, 6</i>	201
Fragment 3 Blute nur, du liebes Herz <i>nrs. 7, 8</i>	212
 8 Laatste avondmaal	219
Fragment 4 Ich bins, ich sollte büßen <i>nrs. 9, 10</i>	221
Fragment 5 Ich will dir mein Herze schenken <i>nrs. 11, 12, 13</i>	229
Fragment 6 Erkenne mich, mein Hüter <i>nrs. 14, 15</i>	241
Fragment 7 Verachte mich doch nicht! <i>nrs. 16, 17</i>	247

9 In Getsemane – <i>Hortus</i>	255
Fragment 8 Ich will bei meinem Jesu wachen <i>nrs. 18, 19, 20</i>	256
Fragment 9 Trink ich doch dem Heiland nach <i>nrs. 21, 22, 23</i>	266
Fragment 10 So geschehe dein Wille <i>nrs. 24, 25</i>	274
Fragment 11 So ist mein Jesus nun gefangen <i>nrs. 26, 27a, 27b</i>	279
Fragment 12 Bewein dein Sünde groß <i>nrs. 28, 29</i>	291
10 Verhoor door de hogepriester Kajafas – <i>Pontifices</i>	301
Fragment 13 Mir hat die Welt trüglich gericht' <i>nrs. 31, 32</i>	302
Fragment 14 Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen <i>nrs. 33, 34, 35</i>	307
Fragment 15 Wer ists, der dich schlug? <i>nrs. 36, 37</i>	316
Fragment 16 Erbarme dich <i>nrs. 38, 39, 40</i>	323
Fragment 17 Gebt mir meinen Jesum wieder <i>nrs. 41, 42</i>	334
11 Verhoor door de landvoogd Pontius Pilatus – <i>Pilatus</i>	343
Fragment 18 Daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte <i>nrs. 43, 44</i>	344
Fragment 19 Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe <i>nrs. 45, 46</i>	352
Fragment 20 Von einer Sünde weiß er nichts <i>nrs. 47, 48, 49</i>	362
Fragment 21 Sein Blut komme über uns und unsre Kinder <i>nrs. 50, 51, 52</i>	368
Fragment 22 O Haupt voll Blut und Wunden <i>nrs. 53, 54a, 54b</i>	377
12 Jezus' kruisweg en kruisiging – <i>Crux</i>	385
Fragment 23 So hilfst du mir es selber tragen <i>nrs. 55, 56, 57</i>	386
Fragment 24 Ach Golgatha <i>nrs. 58, 59, 60</i>	393
Fragment 25 Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied <i>nrs. 61, 62</i>	405
13 Jezus' begrafenis – <i>Sepulchrum</i>	413
Fragment 26 Ich will Jesum selbst begraben <i>nrs. 63, 64, 65</i>	414
Fragment 27 Nun ist der Herr zur Ruh gebracht <i>nrs. 66, 67, 68</i>	432
Besluit	443
1 Het menselijk tekort	445
2 Verzoening	447
3 Ten slotte	448
Verklarende woordenlijst	451
Literatuur	471

Voorwoord

‘Passie’ is een Nederlands woord, ontleend aan het Latijnse *passio*, dat ‘lijden’, ‘ondergaan’ betekent. We herkennen er de woorden ‘patiënt’ en ‘passief’ in, maar we gebruiken het ook om iets hartstochtelijks, emotioneels of gepassioneerds aan te duiden. Zieke en gepassioneerde mensen hebben iets gemeenschappelijk: ze zijn allebei ‘lijdend voorwerp’. Wie ergens gepassioneerd over is, heeft zich laten grijpen in plaats van dat zij of hij iets grijpt. Je passies kies je niet uit, die kiezen jou uit – en dat kan danig uit de hand lopen.

De Matthäus-Passion werd door de mensen in de onmiddellijke omgeving van Bach zijn *Große Passion* genoemd. Natuurlijk bedoelden zij daarmee het complexe meesterwerk van zijn passiemuziek naar de evangelist Matteüs. Maar de dubbele betekenis van *Passion* klinkt hoe dan ook mee: de mensen om Bach heen wisten dat de Matthäus-Passion ook Bachs grote hartstocht was. Twee momenten illustreren dit. Het eerste is dat we weten dat Bach zijn definitieve manuscript – dat wij kennen als de ‘huidige’ versie – gekoesterd heeft als iets kostbaars, omdat hij het nooit heeft willen uitlenen aan anderen.¹ En ten tweede weten we dat dit manuscript, een prachtig gekalligrafeerde partituur, geschreven in bruine en rode inkt, later dermate is beschadigd dat Bach zich genoodzaakt voelde deze te restaureren. De buitenste randen van de eerste twaalf handgeschreven bladzijden waren namelijk afgescheurd of door vocht onleesbaar geworden. Bach plakte daar nieuwe stroken muziekpapier aan vast en maakte de ontbrekende noten en woorden zo weer compleet. Dit restauratiewerk heeft Bach rond 1745 afgemaakt², vijf jaar voor hij stierf.

Er wordt nogal eens schamper geschreven en gesproken over de teksten van de cantates, oratoria en passies die Bach op muziek gezet heeft. Die minachting betreft dan vooral het theologische gehalte en de poëtica ervan. Martin Petzoldt,

¹ Dürr, *Kritischer Bericht*, 113.

² Platen, *Matthäus-Passion*, 34.

hoogleraar systematische theologie aan de universiteit van Leipzig is in 2004 begonnen met alle geestelijke vocale werken van Bach te becommentariëren vanuit theologisch-musicologisch perspectief. Inmiddels zijn er twee dikke banden verschenen. Deel 3, over onder andere de passies, is in voorbereiding; dat heb ik dus niet kunnen raadplegen. Deze trilogie vormt het onbetwiste argument dat de tekst waarop Bach zijn muziek geschreven heeft, nader onderzoek waard is.

Voor veel mensen is Bachs meesterwerk hun grote passie. Dirigenten, instrumentalist, zangsolisten, koorzangers en luisteraars – velen van hen ondernemen de reis naar Leipzig en omstreken om de sfeer te ervaren waarin Bach zijn muziek heeft gecomponeerd. Velen repeteren elk jaar weer om de Johannes of de Matthäus uit te voeren. Nederland loopt hierin onbetwist voorop. *“Ze zijn niet aan te slepen, de Matthäussen. Alleen al in het [Amsterdamse – AdK] Concertgebouw klinken er achtereenvolgens zeven stuks.”*³ In 2014 vonden in heel Nederland ongeveer honderdachtig uitvoeringen plaats.

Veel beeldende kunst, drama, literatuur en muziek is gebaseerd op bijbelteksten. Het mooie van muziek is dat zij beelden en associaties kan oproepen met andere kunstvormen. De cd-uitgaven van de oratoria en de Hohe Messe van Bach door de Nederlandse Bachvereniging hebben een prachtig *booklet* waarin afbeeldingen uit het Museum Catharijneconvent zijn opgenomen en beschreven. Cd-boxen van de Matthäus-Passion hebben op de voorkant nagenoeg allemaal een afbeelding van een kruisafame of het Lam Gods, van een bekend schilderij. *“Wanneer Riccardo Chailly de Matthäus Passion van Bach dirigeert, ziet hij in zijn hoofd letterlijk de beelden uit Il vangelo secondo Matteo, de film waarin Pier Paolo Pasolini in 1964 het evangelie van Mattheüs weergaf.”*⁴ Hieruit blijkt dat het ervaren van Bachs Matthäus-Passion als uitvoerder en luisteraar geen actualisering behoeft; het is alsof je op het moment dat je die speelt of hoort, naar een schilderij, een film of journaalbeelden op de tv kijkt.

Dit boek is tot stand gekomen binnen het spiritualiteitsonderzoek zoals dat sinds 1968 gestalte krijgt aan het Nijmeegse Titus Brandsma Instituut. De geestelijke en fysieke ruimte waarin ik daar mag studeren, hoop ik nog tot in lengte van jaren te genieten. Ten slotte past het mij de mensen te noemen en te bedanken die mij geholpen hebben dit boek te schrijven: Gerrit Mimpfen heeft mij doen inzien dat ik dit moest en kon schrijven; Wieke de Keyzer wist mijn tekorten inzake de muziektheorie aan te vullen; Paul Verheijen wees mij met zijn kennis van het Tweede Testament de weg in Bachs muzikale affecten, en Bas Ramselaar heeft het manus-

³ Oskamp, *Verliefd op Matthäus*.

⁴ Jansen, *Tussen aarde en hemel*, 83.

cript nauwgezet en kritisch willen doornemen. Het boek draag ik op aan Ingrid, zonder wie mijn hartstocht voor de muziek van Bach nooit de weg gegaan zou zijn die zij nu gegaan is.

Ik hoop dat dit boek de geestelijke ruimte weet te openen van Bachs Matthäus-Passion, en dat de *Große Passion* van Bach mensen die haar uitvoeren en beluisteren, richting mag geven op hun levensweg.

Nijmegen, Goede Vrijdag 2014

In deze inleiding willen wij drie aspecten nader belichten die te maken hebben met Bachs Matthäus-Passion in algemene zin. In een eerste paragraaf gaan we in op de Matthäus-Passion als mysterie dat mensen in hun hart raakt. Daarna openen we in een tweede paragraaf de liturgische ruimte van de Matthäus-Passion, om in een derde paragraaf de Matthäus-Passion als onderzoeksobject in het licht van ons perspectief te zetten.

1 De Matthäus-Passion als mysterie

Een van de vragen die aanleiding zijn geweest tot het schrijven van dit boek, is waarom de Matthäus-Passion zo'n grote impact heeft op de hoorders en uitvoerders ervan. We weten het niet. Het is een mysterie dat begrepen kan worden noch doorgrond, uitgelegd noch opgelost. We kunnen slechts proberen dit geheim te benaderen.⁷ Om dit mysterie in beeld te krijgen hebben wij een aantal citaten verzameld van mensen die hebben opgeschreven dan wel in interviews hebben verteld wat hen geraakt heeft in het uitvoeren en beluisteren van Bachs Matthäus-Passion. Voordat wij anderen aan het woord laten, willen wij niet onvermeld laten dat de *booklets* die geschreven worden bij cd-opnames van Bachs Matthäus-Passion, een schat aan informatie opleveren, ook als het gaat om de inwerking van dit mees-terwerk op de uitvoerders en luisteraars. De *booklets* bijvoorbeeld die de Nederlandse Bachvereniging heeft uitgegeven in samenwerking met het Utrechtse Museum Catharijneconvent, verdienen veel lof. Het mysterie dat de Matthäus-Passion is, wordt in het bijgeleverde *booklet* nergens verklaard noch geweld aangedaan, het wordt veeleer gekoesterd en in een context van beeldende kunst geplaatst die voor zichzelf spreekt. Het gaat de samenstellers en uitvoerders om de ervaring van Bachs passie, niet om het begrijpen ervan.⁸

Muziek van Bach wordt ervaren als een mysterie dat eigenlijk nooit te doorgronden is.

Wanneer Van Veldhoven met Bach bezig is, zwijgt het verlangen naar iets anders. De late Stravinsky, de late opera's van Mozart – het kost hem geen moeite een rijtje toondichters te noemen die Bachs genius evenaren. Maar als Bach op zijn lessenaar staat, ligt daar het begin- en eindpunt van zijn belevingswereld. “*Bach eist me totaal op. Wanneer ik een stuk bestudeer, stel ik mezelf zoveel mogelijk vragen om het geheim achter zijn noten een beetje te achterhalen. Dat duurt vaak een hele tijd, en dan nog heb ik nooit het gevoel dat ik zo'n werk werkelijk volkomen doorgrond.*”⁹

7 Vergelijk Höweler, *Matthäuspassion*, 5 en Hirsch, *Matthäus-Passion*, 7-8.

8 Van Schijndel, *Welkomstwoord*, 6.

9 Van Veldhoven, *Muziek die blijft verwonderen*, 1.

2 De Matthäus-Passion als liturgie

Er is in dit kader nog een aspect dat onze aandacht vraagt, namelijk de liturgische context waarbinnen de passie van Picander en Bach haar plaats heeft gekregen. Het gaat ons er niet om de authentieke context van de Matthäus-Passion te reconstrueren of een lans te breken om in het vervolg Bachs grote passie als een liturgische rite te voltrekken. Wat dit boek beoogt, is dieper door te dringen in de betekenis van Bachs grootste compositie. Daartoe biedt het liturgisch-spirituele perspectief een nog niet eerder gewaagde kans. De Matthäus-Passion is gecomponeerd als onderdeel van een liturgische rite binnen het grotere ritueel dat volgens de Lutherse traditie op de middag van Goede Vrijdag voltrokken wordt in de Thomaskerk te Leipzig. Dit gegeven onderscheidt de Matthäus-Passion bijvoorbeeld van Händels *Messiah*, die niet in een liturgische, maar in een theatrale context haar oorsprong heeft. Dit onderscheid is geen waardeoordeel, integendeel, maar wil verduidelijken waarom het terecht is dat wij de Matthäus-Passion vanuit het perspectief van de spiritualiteit benaderen. Van hieruit valt het licht trefzeker op de riten die in de liturgie voltrokken worden.

De riten waaruit elke liturgie is opgebouwd, vormen de geestelijke ruimte van de ontmoeting tussen het goddelijk Jij enerzijds en het menselijk ik anderzijds. Deze twee partijen spelen de centrale rol in elk liturgisch ritueel, ook in de rite die de naam 'Lezing' draagt en waarin de Matthäus-Passion het middel is via hetwelk God en mens elkaar kunnen raken. In de rituele verkondiging van de evangelietekst spreekt God zichzelf uit, en in zijn Woord schenkt God zichzelf als geestelijk voedsel aan de hoorders. Deze laatsten stellen zich bloot aan deze goddelijke zelfgave, worden geraakt en geven blijk van een niet-onverschillig blijven in de reactie die door recitatief, aria en koraalstrofe wordt gearticuleerd. De Matthäus-Passion is, op deze wijze beschouwd, niet alleen qua vorm een dialogisch gebeuren tussen *Die Tochter Zion* en *Die Gläubigen*²⁰, maar wat haar inhoud betreft, ook een dialoog tussen het goddelijk Jij en het menselijk ik. Om dit te kunnen vatten is het goed ons bewust te zijn van het perspectief van de spiritualiteit. Daarin gaat het niet om dogmatische uitspraken, kerkjuridische *canones* of morele voorschriften, maar om de existentiële ervaring van mensen die alle begrippelijkheid te boven gaat en alles te maken heeft met de mogelijkheid je te laten verwonderen. Wat betekent dit in de context van een Matthäus-Passion?

God en godsdienst worden door veel mensen beschouwd als niet van deze tijd, als iets van vroeger. Dit negatieve oordeel schijnt ook iets met intelligentie te maken te hebben. De uitspraak "*wie een beetje rationeel nadenkt, kan niet anders dan tot*

20 Zo noemt Picander de twee dialogerende partners in de titel boven het openingskoor.

4 De opzet van dit boek

Dit boek bestaat uit twee delen. Het eerste deel beschrijft een aantal momenten met betrekking tot de achtergrond van Bachs Matthäus-Passion. In het tweede deel, een *expositio*, leggen wij de Matthäus-Passion uiteen in zevenentwintig fragmenten die wij systematisch zullen becommentariëren. Wij realiseren ons dat de taal van Bachs passie het Duits is zoals dat geschreven en gesproken werd in de achttiende eeuw. Om het verstaan te vergemakkelijken hebben wij gemeend er goed aan te doen een zo letterlijk mogelijke – dus niet een fraaie – weergave van het Duits in het Nederlands te presenteren. Dit houdt in dat wij, net als Bach, de vertaling van Luther van het lijdensverhaal volgens Matteüs als uitgangspunt hebben genomen, ook als Luther onjuist zou vertalen. De Griekse tekst wordt meegenomen indien deze onze *expositio* kan verduidelijken. Een probleem is ook de spelling van de Duitse tekst. Hier hebben wij gemeend een keus te moeten maken voor de tekst zoals die wordt weergegeven in de partituur van de *Neue Bach-Ausgabe*, omdat wij ons ook zullen houden aan de numerieke indeling van deze *Ausgabe*.

Wij hebben dit boek geschreven voor mensen die zich door Bachs Matthäus-Passion geraakt voelen. Het wil geen studieboek zijn in de letterlijke zin van het woord, maar een begeleidingsboek in de geestelijke zin van het woord. “*Het menselijk lijdensverhaal van Matteüs en Bachs geniale toonzetting ervan zijn voor iedereen herkenbaar en nog steeds actueel. Het thema is van alle tijden en betreft de meest dramatische en emotionele zaken die in een mensenleven kunnen voorkomen: pijn, marteling, lijden, dood, verraad, intrige, huichelarij, valse beschuldiging, verloochening, angst, lafheid enz.*”²⁴

De bespreking van de zevenentwintig fragmenten in deel 2 geven dus geen uitleg vooraf, maar willen een gids zijn achteraf, wanneer iemand een fragment gehoord heeft. Deze manier van schrijven doet recht aan de vorm waarin Bach zijn Matthäus-Passion heeft geconcipieerd. Vooraf aan elk recitatief, elke aria of kooraalstrofe gaat een schriftperikoop van het lijdensverhaal zonder welke de poëzie die volgt, in de lucht blijft zweven. Bach neemt ons als luisteraars als het ware bij de hand en leidt ons naar onze eigen ervaringen bij het horen en overwegen van de evangelietekst. Om die ervaringen gaat het in onze *expositio*. Daarom zullen wij aan het eind van elk van de zeventwintig fragmenten in deel 2 verzamelen wat we daarin hebben opgedaan. Deze verzamelde momenten kunnen ons richting geven op onze weg, omdat ze ons inzicht kunnen verschaffen in onszelf, in anderen en in *quod omnes dicunt Deum*, in ‘wat allen God noemen.’ Want, zoals we eerder vaststelden, de Matthäus-Passion van Bach heeft met God van doen. In de teksten

24 Van Houten, *Johannes vs Matthäus*, 68.

Wij weten niet of de jonge Bach systematisch een langduriger periode onder-richt heeft gehad in het spelen van een instrument of in de compositieleer. Als zanger in het schoolkoor zal hij kennis hebben gehad van de elementaire muziekleer, maar hij zal zich in elk geval, met behulp van zijn oudste broer, op zijn eigen wijze en autodidactisch bekwaamd hebben in de muziek.

Van 1696 tot 1700 bezocht Bach in Ohrdruf een evangelische Latijnse school. Hij raakte daar bevriend met een medeleerling, Georg Erdmann. Deze zou later vertegenwoordiger van de Russische regering worden in Danzig; hun vriendschap zou een leven lang duren. Op deze school is Bach grondig vertrouwd geraakt met de orthodoxe lutherse geloofstraditie. De leerlingen werden onderricht in de dogmatische theologie. Zij leerden de catechismus, het psalterium en de evangelie- en epistelperikopen van de zondagen vanbuiten. Naast Latijn, Grieks, wiskunde, logica en retorica nam de muziek een bijzondere plaats in: vijf uur in een schoolweek van dertig uur. Muziek in en rond de kerk moet in deze jaren voor Bach een doorslaggevende betekenis hebben gekregen: hij zal er later met passie zijn leven aan geven.

1700-1702 Lüneburg

Inmiddels was het gezin van Sebastians oudste broer uitgebreid met twee kinderen, waardoor er voor Johann Sebastian geen plaats meer was. Zijn broer Johann Jakob was al eerder vertrokken om in Eisenach het organistenambt van hun vader Ambrosius over te nemen. Hij werd in 1706 hoboïst aan het Zweedse hof en stierf in Stockholm in 1722.

Sebastian vertrok op vijftienjarige leeftijd, samen met zijn vriend Georg Erdmann, van Ohrdruf naar Lüneburg. Daar werden zij leerling aan het *Michaelis-Gymnasium*, dat in veel opzichten vergelijkbaar was met de Latijnse school in Ohrdruf. Bach werd, samen met Erdmann, als sopraan opgenomen in het ongeveer vijftien stemmen tellende elitekoor van de schoolcantorij, het *Mettenchor*. Dit *Mettenchor* moest elke morgen om 7.00 uur zingen in de metten, de eerste viering van het kerkelijk officie. 's Avonds hadden zij ook de taak de vespers te zingen. De koorknapen konden op deze wijze een goed voorbeeld en een goede muzikale ondersteuning vormen voor de weinig muzikaal geschoolde leerlingen van adelijke komaf die de ruitersacademie bezochten die met het gymnasium verbonden was. In ruil daarvoor kregen de koorzangers veel terug: gratis onderkomen in het klooster, gratis verzorging, kosteloos onderricht op het gymnasium, een maandelijkse bijdrage (*Mettingeld*), en in de winter brandhout en talg om te branden voor licht. Maar zij werden ook geacht de schoenen van de rijke leerlingen te poetsen, hun tafels te dekken en af en toe boodschappen voor hen te doen.

In Ohrdruf en Lüneburg schijnt Bach voldoende geleerd te hebben om musicus te kunnen worden. Hij zocht het in de kerkmuziek, want we weten dat hij in 1702 solliciteerde naar het ambt van organist in de *Jacobikirche* in Sangerhausen. Hij werd daar niet aangenomen en ging toen naar Weimar.

1702-1703 *Weimar*

Wat precies de reden was waarom Sebastian van Lüneburg naar Weimar vertrok, is tot op de dag van vandaag onbekend. Hoe dan ook, op achttienjarige leeftijd werd Johann Sebastian Bach lid van de muziekkapel van hertog Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Zijn aanstelling had het niveau van ‘lakei’, iets wat gebruikelijk was bij hofmuzikanten. We weten niet welk(e) instrument(en) Bach in de hofkapel speelde, en ook niet welke muzikale verplichtingen hij diende na te komen. Waarschijnlijk had hij in Weimar wel de mogelijkheid zich te verdiepen in het ensemblespel en het repertoire daarvoor. In Weimar speelde in de tijd dat Bach daar was, de virtuoze violist Paul von Westhoff. Hem heeft Bach het dubbel- en meergrepige solovioolspel zien en horen uitvoeren; het is niet ondenkbaar dat Bach hierdoor geïnspireerd werd tot het componeren van zijn zes uiterst moeilijke sonates en partita's voor vioolsolo.

Bachs eerste verblijf in Weimar heeft maar kort geduurd. Hij zal er later voor langere tijd terugkeren. Kon hij de verleiding waarin de kerkmuziek hem bracht, niet weerstaan, en koos hij toch voor het ambt van organist?

1703-1707 *Arnstadt*

In Arnstadt kreeg Bach zijn eerste aanstelling van een wat langere duur. Op 9 augustus 1703 werd de achttienjarige Sebastian tot organist van de *Bonafaziuskirche* benoemd. Bach had in Arnstadt verschillende taken. Op zon- en feestdagen moest hij in de kerk de koralen begeleiden die de gemeente zong. Het orgel diende in de eredienst een begeleidende, dienende rol te spelen, wat voor Bach blijkbaar niet genoeg was. Hij schijnt het orgelspel dusdanig te hebben opgewaardeerd dat hij op het orgel speelde alsof hij concerteerde. Hij kreeg kritiek: het duurde te lang allemaal.

Naast het orgelspelen moest Bach ook repeteren met het koor van de Latijnse school. Arnstadt beschikte niet over een cantor; dat moest Bach er dus bij doen. Bach was geen gemakkelijke werknemer voor zijn superieuren. We weten dat hij op een gegeven moment een ‘vreemde’ vrouw in de kerk heeft laten musiceren. Het verhaal gaat dat dit zijn latere echtgenote Maria Barbara was. Maar niet alleen

2.1 Voorwerk

In 1712-1713 heeft Bach in Weimar een Markus-Passion gecomponeerd. We mogen ervan uitgaan dat hij vanuit zijn muzikale praktijk vertrouwd was met het fenomeen ‘gezongen lijdensverhaal’. Er was echter binnen zijn werkopdracht lange tijd geen ruimte om een dergelijk werk te componeren en uit te voeren, tot het moment waarop hij in Leipzig werd aangesteld. Toen kreeg Bach de mogelijkheid om voor de liturgie van Goede Vrijdag het lijdensverhaal te toonzetten. Interessant is de vraag waarom Bach, toen hij de kans kreeg, met een Johannes-Passion is begonnen, en niet met een Matthäus-Passion. Wilde hij eerst experimenteren? Koos hij voor het lijdensverhaal volgens Johannes omdat dit korter was in vergelijking met dat van Matteüs? Hij had al in 1712 ervaring opgedaan met het kortste lijdensverhaal, dat van Marcus; dan zou daarna dat van Johannes aan de beurt kunnen zijn.

Algemeen werd ten tijde van Bach het Evangelie volgens Matteüs beschouwd als ‘hoofdevangelie’.³³ Dit evangelie is het langste van de vier en vertelt over mensen en dingen die in de andere lijdensverhalen ontbreken, zoals over de zelfmoord van Judas en de droom van de vrouw van Pilatus. Het lijdensverhaal volgens Matteüs genoot onder de Duitse componisten uit de zestiende en de zeventiende eeuw de grootste populariteit.³⁴ Was Bach vanaf zijn aantreden in Leipzig van plan dit hoofdevangelie ook als zijn ‘hoofdwerk’ te componeren? Argumenten hiervoor denken we te vinden in de bewondering die Bachs familie had voor diens Matthäus-Passion, gezien het feit dat zij deze Passion zijn *Große Passion* noemden³⁵ en dat Bach zelf zijn partituur op zo’n fraaie wijze gekalligrafeerd heeft dat zij als een van de prachtigste manuscripten van zijn hand geldt.³⁶ Wij gaan er op grond van wat we aantreffen, van uit dat Bach heel graag een Matthäus-Passion heeft willen maken en dat deze *Große Passion* in concept van meet af aan door zijn muzikale geest heeft gespeeld. Hij heeft gewacht totdat het er de goede tijd voor was.

Voordat Bach aan zijn omvangrijke Matthäus-Passion begon, had hij, zoals gezegd, al twee andere grote passiewerken voltooid, een Markus-Passion en twee versies van zijn Johannes-Passion. Als er van een werk verschillende versies bestaan, ligt het voor de hand te denken dat de laatste versie *de* versie is, de beste. Veranderingen hoeven echter geen verbeteringen te zijn! Dat Bach verschillende versies van de Johannes-Passion en de Matthäus-Passion heeft gemaakt, heeft vooral te maken met zijn opdracht elk jaar een gezongen passie uit te voeren. We moeten ons realiseren dat de muziek die ten tijde van Bach werd geschreven, maar voor één keer werd geschreven en slechts éénmaal werd uitgevoerd, namelijk voor

³³ Braun, *Passion*, 1471.

³⁴ Hoffman, *Genesis*, 1

³⁵ Wolff, *Bach*, 310.

³⁶ Platen, *Matthäus-Passion*, 31.

de gelegenheid waarvoor die bestemd was. Bij een volgende keer kon je gebruiken van wat je eerder had gemaakt, maar dat bewerkte je dan op jouw manier: instrumentatie, delen vervangen, tekstplaatsing. Zo heeft Bach veel van zijn eigen muziek bewerkt; denk aan de cantates, het Weihnachts-Oratorium en de Hohe Messe. Bach kon hiermee andere teksten op reeds door hemzelf gecomponeerde muziek laten zingen; zo heeft hij ook de Johannes- en de Matthäus-Passion voor verschillende gelegenheden bewerkt, en daardoor kennen wij deze in verschillende versies.

2.2 Eerste concept: een onafgemaakt passieoratorium uit 1724-1725

Van de geschiedenis van Bachs Matthäus-Passion zijn ons – in tegenstelling tot van die van zijn Johannes-Passion – veel details niet bekend. We hebben bronnenmateriaal van de partituur en partijen van twee verschillende versies, die in Schmieders overzicht van de werken van Bach de nummers BWV 244 en BWV 244b hebben gekregen. BWV 244 is het nummer van de ons vertrouwde Matthäus-Passion, BWV 244b is het nummer van de *Frühfassung*. Maar er zijn andere bronnen die ons ondanks veel onduidelijkheden toch iets kunnen laten zien van de wijze waarop Bach aan zijn omvangrijkste compositie gewerkt heeft. Bach werd in Leipzig als cantor van de *Thomasschule* benoemd per 5 mei 1723 en beëdigd op 16 mei. Op 1 juni begon hij officieel als *Thomaskantor*. Zijn opdracht was onder meer voor elke zondag – met uitzondering van de liturgisch ‘paarse’ tijden van Advent en Vasten – een cantate uit te voeren, gecomponeerd door hemzelf of door een collega-componist. Voor de liturgie van Goede Vrijdag van het daaropvolgende jaar 1724 schreef hij zijn Johannes-Passion, waarna hij op zoek ging naar een gezongen passie voor het jaar daarop.

Wat ons interesseert, maar waar wij waarschijnlijk nooit duidelijkheid over zullen krijgen, is het verschil tussen Picanders libretto voor de Matthäus-Passion en de uiteindelijke versie zoals Bach die gecomponeerd heeft. Bach heeft namelijk meer gedaan dan muziek maken op de hem aangeleverde teksten. Hij heeft ook teksten toegevoegd die niet door Picander zijn geschreven, en af en toe teksten van Picander gewijzigd. Deze toevoegingen bestaan uit veertien koraalstrofen, terwijl Picander in totaal achtentwintig poëtische teksten heeft geschreven. Op één uitzondering na, namelijk nr. 40 *Bin ich gleich von dir gewichen* na de alt-aria nr. 39 *Erbarme dich*, zijn de koraalstrofen als een zelfstandige teksteenheid onmiddellijk na de evangelieloperikoop door Bach zelf toegevoegd. Heeft Bach deze koraalstrofen toegevoegd uit liturgische overwegingen? Omdat het nu eenmaal zo hoorde? Of omdat de kerkelijke overheden in Leipzig dat van hem vroegen? We weten het niet.

rende musici de manscripten – en kritische kanttekeningen die daarbij horen – van zowel de *Frühfassung* als de huidige versie van Bachs Matthäus-Passion gemakkelijk raadplegen.

3.3 De uitvoeringen in Nederland

De, voor zover ons bekend, eerste uitvoering van Bachs Matthäus-Passion in Nederland vond plaats op 22 april 1870 door Toonkunst Rotterdam onder leiding van Woldemar Bargiel (1829-1897). Hij was een halfbroer van Clara Schumann en heeft tien jaar in Nederland gewerkt. Vier jaar later, in 1874, vond de Amsterdamse première plaats door Toonkunstkoor Amsterdam en het Parkorkest onder leiding van de Nederlandse musicus en leerling van Mendelssohn Johannes Verhulst (1816-1891).

In de paasweek in 1899, op zaterdag 8 april (en nadien elk jaar), voert de Nederlandse musicus Willem Mengelberg (1871-1951) de Matthäus-Passion voor het eerst uit met het Concertgebouworkest. Zijn visie op de uitvoeringspraktijk is exemplarisch geweest voor wat dirigenten na hem hebben gedaan: twee grote koren en orkesten, en een sterk gecoupeerde uitvoering. Deze grootse en door de opera geïnspireerde uitvoeringen zullen hun bekendheid mede hebben gekregen door de jaarlijkse uitzendingen ervan op Palmzondag via de radio. Van een van deze uitzendingen heeft Philips op 2 april 1939 een cassette met grammofoonplaten uitgebracht, die in 2001 op cd zijn verschenen.⁷⁹ Het is – vóór 1970 – lange tijd gebruikelijk geweest nooit een Matthäus-Passion in haar geheel uit te voeren. Er waren altijd coupures, die aangegeven werden in het programmablaadje dat bij de ingang van de kerk of concertzaal werd uitgereikt.

Naast de traditie van Bachs Matthäus-Passion die door Mengelberg is ingezet, ontwikkelde zich een andere, die in de Grote of Sint-Vituskerk in Naarden tot bloei kwam. Op Goede Vrijdag 14 april 1922 werd daar voor het eerst de Matthäus-Passion uitgevoerd onder leiding van Johan Schoonderbeek (1874-1927), nota bene voor het eerst zonder coupures. Dit was het begin van de Nederlandse Bachvereniging, die zich mede door haar dirigent Anthon van der Horst (1899-1965) gaandeweg tot op de dag van vandaag onder leiding van Jos van Veldhoven, sterk maakt voor een ‘verantwoorde’ en ‘authentieke’ uitvoeringswijze van Bachs passies en andere (koor)werken.

⁷⁹ Philips CD 468 636-2.

3.4 De huidige uitvoeringspraktijk

De huidige uitvoeringspraktijk van de Matthäus-Passion laat grote verschillen zien. Elke Nederlandse plaats van enig belang kent binnen haar grenzen elk jaar een uitvoering van de Matthäus-Passion of Johannes-Passion, met sterke onderlinge verschillen. Meestal ligt het hart van de uitvoering bij het koor, dat vaak uit enthousiaste amateurs bestaat en dat naast de klassieke oratoria van Bach en Händel ook uitstapjes maakt naar grotere koorwerken van andere componisten. Dit koor⁸⁰ zoekt een orkestbegeleiding die erbij past en die het kan betalen; dat geldt ook voor de solisten. Soms is het andersom: een beroepsorkest⁸¹ zoekt een koor en contracteert solisten voor zijn passie-uitvoering. De Nederlandse Bachvereniging heeft zijn eigen koor en orkest, onder leiding van Jos van Veldhoven, en dit geldt ook voor de beide instrumentale en vocale ensembles van het *Amsterdam baroque choir and orchestra* onder leiding van Ton Koopman.

We kunnen een duidelijke ontwikkeling zien in de wijze waarop de ‘aanvankelijke’ uitvoeringspraktijk steeds meer werd omgevormd tot een nieuwe manier van spelen en zingen, gebaseerd op de resultaten van onderzoek naar de authentieke wijze van uitvoeren van barokmuziek. Wij schrijven het jaar 1970, wanneer voor het eerst op authentieke instrumenten uit de zeventiende en achttiende eeuw, in de – voor zover bekend – oorspronkelijke tempi, met een koor en orkest van (kleine) barokke omvang, met uitsluitend jongens- en mannenstemmen, met een countertenor als alt, Bachs Matthäus-Passion op de grammofoonplaat werd gezet door Concentus Musicus Wien en de Wiener Sängerknaben. De aanstichter hiervan was Nikolaus Harnoncourt, aanvankelijk werkzaam als cellist/gambist en muziekwetenschapper, later ook als dirigent. Het valt buiten de opzet van dit boek in te gaan op, en recht te doen aan, de verschillende aspecten van de interessante en zeer bewogen ontwikkeling van de authentieke uitvoeringspraktijk van de afgelopen vijftig jaar.

Wat wij hier niet onvermeld willen laten, is de discussie die de afgelopen jaren is opgelaaid over de vraag hoeveel zangers in de tijd van Bach aan de Matthäus-Passion meededen. Het gaat om de ons overgeleverde zangpartijen die de zangers nodig hadden om vanuit te zingen. In het kort gezegd, en op het gevaar af onrecht te doen aan de verschillende wijzen van benaderen, komt de controverse erop neer dat wetenschappers van oordeel zijn dat Bach zijn muziek heeft uitgevoerd met ofwel drie of vier zangers per partij, ofwel slechts één vocalist per partij. Deze controverse – in de artikelen die over en weer worden geschreven, is de emotionaliteit door de geschreven tekst heen op een soms gênante manier voelbaar – is ontstaan

80 Dit geldt voor de meeste amateurkoorverenigingen in ons land.

81 Dit betreft onder andere het Concertgebouworkest en het Combattimento Consort, beide uit Amsterdam.



Portret Bach, olieverf, toegeschreven Johann Ernst Rentsch, ca 1715, stadsmuseum Erfurt.

2

Liturgische en spirituele aspecten

Elke onderzoeker die de vorm van Bachs Matthäus-Passion bestudeert, komt onder de indruk van de structuur van dit werk. In Nederland is Hans Brandts Buys (1905-1959) degene geweest die in 1950 een samenvattend werk over de Matthäus-Passion heeft geschreven nadat hij deze aan een grondige analyse had onderworpen. *“Een groot werk is geen aaneenschakeling van een aantal kleine stukken, evenmin als een melodie een willekeurige volgorde van tonen is. Ware dit wel zo, dan zou men zich na een uur al stierlijk vervelen. En dat is bij een werk als de Mattheus-passie niet het geval; al vraagt het uitvoeren en aanhoren van het gehele werk een belangrijke inspanning, het blijft boeien tot de laatste noot. Dit is alleen te bereiken wanneer een bepaalde opbouw, een bewuste architectuur aanwezig is, met voldoende tegenstellingen in juiste verhouding.”*¹

Hans Brandts Buys heeft de verschillende pogingen om de vormproblemen op te lossen op een rij gezet, te beginnen met de eerste, die van Alfred Heuß in 1909.² *“Zoals begrijpelijk is bij de verkenning van een volkomen nieuw en bovendien zeer ontoegankelijk terrein, zijn hier aanvankelijk vele verkeerde richtingen ingeslagen. En men is er nog maar voor een zeer klein deel in geslaagd dit terrein begaanbaar te maken.”*³ Intrigerend is Brandts Buys’ negatieve oordeel dat hij articuleert als ‘verkeerde richtingen inslaan’. Welke verkeerde richtingen worden bedoeld? Duidelijk wordt uit het vervolg van zijn bewogen betoog dat Brandts Buys’ aandacht uitgaat naar de muzikale structuur: *“Heuß gaat dus uitsluitend uit van de inhoud van het lijdensverhaal, zonder rekening te houden met de muzikale opbouw. Hij ziet slechts een literaire indeling,”*⁴ die nog niets zegt van de muzikale architectuur.⁵ Het is duidelijk: Brandts Buys beschouwt Bachs Matthäus-Passion primair als een muzikaal bouwwerk. Tekstinhoudelijke aspecten, maar ook ritueel-liturgische of theologische, komen niet in zijn blikveld.

1 Brandts Buys, *Passies*, 155.

2 Heuß, *Matthäuspassion*.

3 Brandts Buys, *Passies*, 155.

4 Heuß onderscheidt vierentwintig taferelen vanuit het perspectief van het lijdensverhaal volgens Matteüs.

5 Brandts Buys, *Passies*, 156.

De Matthäus-Passion geordend in zevenentwintig fragmenten

Deel I Vor der Predigt

NBA BWV

1 1 *Aria* Kommt, ihr Töchter/*Choral* O Lamm Gottes, unschuldig

Lijdensaankondiging, zalving van Jezus en plan van Judas

Fragment 1

2 2 Mt 26, 1-2 Da Jesus diese Rede vollendet hatte

3 3 *Choral* Herzliebster Jesu

Fragment 2

4 4-8 Mt 26, 3-13 Da versammelten sich die Hohenpriester

5 9 *Recitativo* Du lieber Heiland du

6 10 *Aria* Buß und Reu

Fragment 3

7 11 Mt 26, 14-16 Da ging hin der Zwölfen einer

8 12 *Aria* Blute nur

Laatste avondmaal

Fragment 4

9 13-15 Mt 26, 17-22 Aber am ersten Tage der süßen Brot

10 16 *Choral* Ich bins, ich sollte büßen

Fragment 5

11 17 Mt 26, 23-29 Er antwortete und sprach

12 18 *Recitativo* Wiewohl mein Herz

13 19 *Aria* Ich will dir mein Herze schenken

NBA BWV

Fragment 6

- 14 20 Mt 26, 30-32 Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten
 15 21 *Choral* Erkenne mich, mein Hüter

Fragment 7

- 16 22 Mt 26, 33-35 Petrus aber antwortete und sprach zu ihm
 17 23 *Choral* Ich will hier bei dir stehen

*In Getsemane – Hortus**Fragment 8*

- 18 24 Mt 26, 36-38 Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe
 19 25 *Recitativo* O Schmerz/*Choral* Was ist die Ursach [...]?
 20 26 *Aria* Ich will bei menem Jesu wachen

Fragment 9

- 21 27 Mt 26,39 Und ging hin ein wenig
 22 28 *Recitativo* Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder
 23 29 *Aria* Gerne will ich mich bequemen

Fragment 10

- 24 30 Mt 26, 40-42 Und er kam zu seinem Jüngern
 25 31 *Choral* Was mein Gott will

Fragment 11

- 26 32 Mt 26, 43-50 Und er kam und fand sie aber schlafend
 27a 33 *Aria* So ist mein Jesus nun gefangen
 27b Sind Blitze, sind Donner

Fragment 12

- 28 34 Mt 26, 51-56 Und siehe, einer aus denen
 29 35 *Choral* O Mensch, beweine deine Sünde groß

Deel II Nach der Predigt

- 30 36 *Aria* Ach, nun ist mein Jesus hin

in de maten 13-14 tussen d en bis en in de maten 15-16 tussen d en ais. Het is alsof zij gevangen zit in iets waar zij nauwelijks uit kan: vergelijk de verschillende *passus duriusculi* fis-eis-dis-cis op *knirscht* in maat 33; haar hart *knirscht entzwei*. In de huidige versie heeft Bach dit ‘gevangenzitten’ versterkt door de beide fluiten in elkaar te verstrengelen in de melodieën in maat 33. Opmerkelijk is dat het in de *Frühfassung* minder gecompliceerd klinkt.

Picander legt een verband tussen het zalven van Jezus en het plengen van tranen. Dat is niet vanzelfsprekend. Het kan niet anders of Picander legt een verband tussen de vrouw uit het huis van Simon de Melaatse met een andere vrouw uit het huis van een andere Simon uit het evangelie volgens Lucas.³⁴ Deze andere vrouw stond bekend als een zondares – wij weten niet wat zij gedaan heeft; de traditie schildert haar af als een hoer. Toen Jezus aanlag aan tafel, waste zij met haar tranen Jezus’ voeten en droogde ze deze met haar haren af, waarna ze zijn voeten kuste en zalfde met geurige olie. Dit zou een motief kunnen zijn waarom in *Buß und Reu* de tranen en de balsem in elkaar overgaan.

De aria *Buß und Reu* hangt nauw samen³⁵ met de aria *Weh und Ach* die Picander schreef voor de *Köthener Trauermusik* en die wij mogen beschouwen als nauw verwant aan *Buß und Reu* uit het libretto voor de *Matthäus-Passion*.³⁶ We zetten de twee naast elkaar:

Buß und Reu

*knirscht das Sündenherz entzwei,
daß die Tropfen meiner Zähren
angenehme Spezerei,
treuer Jesu, dir gebären.*

Buß und Reu

knirscht das Sündenherz entzwei.

Weh und Ach

*kränkt die Seelen tausendfach,
und die Augen treuer Liebe
werden, wie in heller Bach,
bei entstandem Wetter trübe.*

Weh und Ach

kränkt die Seelen tausendfach.

Niet alleen het ritme van de zinnen en het rijmschema lijken sterk op elkaar, maar in dit geval is er in beide teksten ook sprake van eenzelfde inhoud: tranen. De evangelieperikoop geeft geen enkele aanleiding om de thematiek van het vloeien van tranen te bespelen. Dat doet Picander eigener beweging, waarschijnlijk op grond van het troebel worden van de natte ogen in de aria *Weh und Ach*, die hij omvormde tot *Buß und Reu*. Om die reden zal hij in het eraan voorafgaande recitatief het thema van de tranen hebben ingevoerd. Deze tranen, veroorzaakt door boete en berouw, mogen voor jou worden tot aangename specerij, bedoeld om

³⁴ Lucas 7, 36-50.

³⁵ Gojowy, *Köthener Trauermusik*, 89.

³⁶ Zie hoofdstuk 1 § 2.4.

jouw lichaam op een reine wijze ter ruste te leggen. Het onrustige staccatoritme van de fluiten in de maten 69-73 staat in contrast met de vloeiende beweging in de maten die daarop volgen, waar het gaat over *angenehme Spezerei*.

Het vermorzelde hart

De Matthäus-Passion is geen opera, maar een voltrekking van een liturgische rite volgens het muzikale genre van het oratorium. In dat laatste woord zit het Latijnse *orare* verborgen, 'bidden'. Een oratorium kunnen we niet alleen beschouwen als een letterlijke gebedsruimte, maar ook als een geestelijke. De aria's in een oratorium lijken, wat betreft hun vorm, op opera-aria's, maar laten een wezenlijk verschil zien dat te maken heeft met de rol van de luisteraar. Een opera wordt opgevoerd ten overstaan van het publiek. Een oratorium zoals de Matthäus-Passion wordt, vanuit ons spiritueel-liturgische perspectief, getypeerd door de context van het ritueel. Rituelen kennen geen publiek, alleen maar participanten. Al luisterend blijft de hoorder geen luisteraar, maar wordt hij of zij participant in de rite, stelt hij of zij zich bloot aan zijn werking en komt hij of zij tot besef.

In de eerste aria van de Matthäus-Passion is het net alsof we in de opera zitten, want de woorden die wij horen, passen naadloos bij wat de ons onbekende vrouw van Betanië aan Jezus heeft gedaan. Jezus roept ons op haar voor eeuwig te gedenken. Daarom heeft de aria een diepere impact dan je oppervlakkig gezien zou denken. Wie het lijdensverhaal hoort, kan zich identificeren met deze vrouw van Betanië. Zij wordt door Jezus als voorbeeld voor altijd aangewezen. Bach en Picander doen hetzelfde met de ik-figuur in hun recitatief en aria. Het recitatief dat eraan voorafgaat, vormt immers de luisteraar en zanger om tot de ik-figuur van de aria die erop volgt.

Schuilt er in de wijze waarop Bach deze vrouw van Betanië muzikaal articuleert, ook een kritische noot? Hoorders van toen hoorden met de oren en het hart van toen; hoorders van nu, wij dus, kunnen niet anders dan horen met oren van nu. Een vrouw die Jezus zalft tot Christus – dat betekent: gezalfde –, geeft ons te denken in een tijd dat vrouwen in verschillende kerken nog steeds slechts gedoogd worden. Maar veel gedenkwaardiger is het dat Jezus zelf zijn leerlingen – en dus ook ons – de opdracht geeft overal en altijd te gedenken wat zij gedaan heeft. Wat Jezus zegt, staat als een huis, mede doordat Bach niet zuinig is met zijn octaafsprongen.

De innerlijke beweging van het hart wordt hoorbaar, en daarmee ook voelbaar door de muziek heen. Interessant in deze aria is de vraag naar de betekenis van de tranen. De tranen zullen in het vervolg van de passie terugkeren. Deze tranen blij-

Waarom weet de Matthäus-Passion zoveel mensen, hoorders en uitvoerders, diep te raken? Ad de Keyzer neemt de blikrichting van de spiritualiteit en presenteert van hieruit een nieuwe, nog niet eerder beschreven structuur van Bachs Matthäus-Passion. Bach heeft zijn grote passie immers gecomponeerd voor de vespers van Goede Vrijdag. Deze liturgische context geeft ons te denken. De recitatieven en aria's krijgen hun betekenis en werking door de tekst van de Schrift waarop zij steunen. Ze worden gedragen door de joodse en de christelijke godsdienst met hun spirituele tradities. Dit boek wil een gids zijn voor hoorders en uitvoerders van de Matthäus-Passion die zich verwonderd afvragen: wat gebeurt hier? Wat heb ik eigenlijk gehoord?

Bach heeft de bijbeltekst van Matteüs in zevenentwintig fragmenten verdeeld. Daar tussendoor klinken de bekende recitatieven, aria's en koraalstrofen. In dit boek volgt Ad de Keyzer de fragmenten op de voet. Lezend, luisterend en mediterend benadert hij het geheim van de werking die Bachs meesterwerk heeft op het hart van iedere mens die zich eraan bloot wil stellen.

Dit boek is de vrucht van twintig jaar onderzoek. Het biedt nieuwe, verrassende inzichten aan ieder die op een dieper niveau wil begrijpen wat de Matthäus-Passion in zich heeft. Een boek om in fragmenten aandachtig te lezen.



Dr. A. de Keyzer (1952) is theoloog en als wetenschappelijk medewerker verbonden aan het Titus Brandsma Instituut voor de studie van spiritualiteit te Nijmegen.

www.adveniat.nl
www.halewijn.info
www.titusbrandsmainstituut.nl

