

De Passies van Bach en meer

De Passies van Bach en meer

Geert Nienhuis

Op de boekomslog: afbeelding van het
standbeeld van Joh. Seb. Bach te Eisenach;
diens geboorteplaats gelegen in de Duitse
deelstaat Thüringen.

Schrijver: Geert Nienhuis
Coverontwerp: A.M. Nienhuis-Pronk
ISBN: 9789463189781
© 2015 Geert Nienhuis

INDEX

Hoofdstuk		Pag.
1	Preludium	7
2	De voorgeschiedenis van Bachs passiemuziek	13
3	Passie en Opera	19
4	Het koraal in cantate en oratorium	23
5	Bachs cantates in Nederland	32
6	De passies in Leipzig vóór Bachs tijd	38
7	De passies in Leipzig tijdens Bachs tijd	41
8	Inleiding op de <i>Johannes Passion</i>	45
9	de <i>Johannes Passion</i> incl. teksten	51
10	<i>Johannes Passion</i> (1725); 2 ^e versie	102
11	De <i>Matthäus Passion</i> in haar oorsprong	107
12	De <i>Matthäus Passion</i> in Nederland	110
13	Inhoud (met teksten) van de <i>Matthäus Passion</i>	119
14	De verschillen tussen de vier Bijbelse evangeliën	152
15	Bach en zijn verloren geraakte passies	161
16	Bachs <i>Markus Passion</i> in een reconstructie	168
17	Inhoud (met teksten) van de <i>Marcus Passion</i>	175
18	De Köthener Trauermusik; BWV 244a	206
19	Het Paas Oratorium; BWV 249	217
20	Bach een ‘plunderaar’ van zijn eigen muziek	223
21.	Postludium	251
	Geraadpleegde bronnen en literatuur	265

1. PRELUDIUM

Twee saillante details herinneren aan Johann Sebastian Bach anno 1985; het jaar waarin zijn driehonderdste geboortedag (21-03-1685) op uitgebreide schaal werd herdacht.

In een quizprogramma – uitgezonden door het eerste net van de Duitse televisie (ARD) – werd een schetsje opgevoerd. Johann Sebastian Bach vertoeft in zijn studeerkamer; gezeten achter zijn klavecimbel doet hij de eerste vingeroefeningen voor een nieuwe cantate. Helaas zonder al teveel succes, want de muzikale invallen zijn nog verre. Tot overmaat van ramp wordt de deur van het vertrek open gesmeten en stormen een paar kinderen spelenderwijs binnen om, na een rondedans, weer te vertrekken. Het is woensdagmiddag, dus de kinderen zijn vrij van school en allemaal thuis. De Bachfamilie was kinderrijk, zodat dit ritueel zich diverse malen herhaalt. Vader Bach wordt er tureluurs van; geërgerd staat hij op vanachter zijn klavecimbel waar hij zojuist een nieuwe vingeroefening heeft onderbroken en roept geïrriteerd uit: **ICH HABE GENUG!**

Als door een adder gebeten gaat hij echter onmiddellijk weer zitten, want plotseling heeft hij de juiste tekst en melodie te pakken: *ICH HABE GENUNG*. Het begin van zijn cantate BWV 82 is gevormd voor *Mariae Reinigung* (Maria Lichtmis, van oorsprong een Katholieke feestdag: 2 februari).

Een fabeltje?..... deze schets van quizmaster Hans Joachim Kulenkampff?? Gedeeltelijk!.....

De eerste uitvoering van deze cantate voor *Mariae Reinigung* was op 2 februari 1727; een datum die dat jaar op een zondag viel.

Bach zou er dus op woensdagmiddag aan gewerkt kunnen hebben, alhoewel verschillende Bach-onderzoekers betwijfelen of hij een componist van het laatste moment is geweest. Vele van zijn cantates zouden dan ook eerder zijn ontstaan dan in de week voorafgaande aan de zondag waarvoor ze werden geschreven. Dat Bachs spelende kinderen hem tot inspiratie zouden zijn geweest om de cantate *Ich habe genung*; BWV 82 te componeren kunnen we echter zonder enige twijfel toeschrijven aan de ‘Scherz’ die aan deze schets ten grondslag lag.

Een tweede detail.

Ester Meynell schreef in haar boek *De kleine kroniek van Anna Magdalena Bach* (1931; pag. 128) dat in 1985 als feuilleton werd gepubliceerd in het ochtendblad *Trouw*.: ‘*Veel repetities voor kerkmuziek hadden in ons huis plaats, daar de Thomasschule geen klavecimbel bezat Het was mij [Anna Magdalena] altijd een grote vreugde naar deze jonge mannen te kijken, die als apostelen van Jezus rondom mijn Sebastian zaten; en*

vol innige toewijding, vol jeugdige gloed en met een volkomen muzikale overgave, zich aan hun werk wijden’.

Sebastian, een godheid die zich steeds omringd wist door zijn apostelen?

Uit de vele overleveringen weten we wel beter!

Bach gaf muziekonderricht, thuis en aan de Thomasschool in Leipzig; doch kon daar de orde slechts met moeite handhaven. Bovendien lag hij daar in Leipzig vaak met zijn superieuren overhoop.

Een meer dan middelmatig organist: daar waren zijn tijdgenoten wel van overtuigd. De muziek die hij als componist uit zijn koker deed vloeien werd echter al veel minder begrepen. Tijdens zijn leven al taande de belangstelling voor Bachs muziek en na diens dood in 1750 was men hem als componist spoedig vergeten.

Barok en Bach; beide waren voltooid verleden tijd geworden.

Maar neen; ook hier leert de geschiedenis: tijden veranderen slechts, omstandigheden niet!

Vele jaren later blijkt deze ‘godheid’ wel degelijk ‘apostelen’ om zich heen te kunnen vergaren en zijn ‘leer’ spreekt rechtstreeks tot het hart. Wanneer Bachs geboortjaar in 1985 driehonderd jaar achter ons ligt, is deze aanleiding tot een groots herdenken: in kerken en in concertzalen, op radio en televisie; met als grote apotheose een groots, ruim zes uur durend, schakelprogramma op de West-Duitse televisie: *Bach nach Acht*. De grote meester is zelf lijfelijk aanwezig, doch blijkt wat wereldvreemd om zich heen. Hij is een rit in een auto met privéchauffeur – na afgehaald te zijn van het vliegveld – niet gewend. De ontvangst, de concerten met zijn muziek, de loftuigen, de discussies; alles ondergaat hij gelaten.

Na zes uur verlaat hij ontmoedigd de studio en sjokt moederziel alleen langs eenzame straten op weg naar de grenspost waar de dienstdoende beambte hem op dit late uur ongehinderd doorgang verleend.

Ook deze ambtenaar is – evenals de discussieleiders van het forum in het TV debat – van mening: *Er war ein Mann von driiben!*

[De DDR bestond in 1985 nog].

Wilhelm Krumbach blijkt gelijk te krijgen met zijn stelling in een door muzikrecensent Rob van der Hilst gepubliceerd artikel in het ochtendblad *Trouw*: *Uit cultuurpolitiek oogpunt bezien is Bach nogal verdacht in de Bondsrepubliek*. De politiek van de beide Duitslanden werd in genoemd televisieprogramma ter discussie gesteld in een forumdebat onder voorzitterschap van August Everding (1928-1999); sinds 1982 Generalintendant (= algemeen leider) van de Beierse Staatsopera in München.

(Op 15 januari 1988 was deze opnieuw de spraakmakende presentator ter gelegenheid van de heropening van het Prinz-Regententheater – eveneens in München – dat live door de West-Duitse TV werd uitgezonden).

Los van het feit of Bach nu tot de Oost-Duitsers; dan wel tot de West-Duitsers gerekend diende te worden, aarzelde Everding in dat forumdebat geen moment om Bach het predicaat **vijfde evangelist** te verlenen.

Een betiteling die reeds in het midden van de negentiende eeuw ingang vond, maar door Rob van der Hilst toch als iets te uitbundig werd opgevat. Menigeen in religieuze kring zal een dergelijke stelling echter graag willen onderschrijven; doch voor welk doel?

De kerkelijke achterban zal Bach – met zijn muziek op geestelijke tekst – zeker weten te raken; maar moeten we deze niet opvatten dan iedere andere tekst die – door welke predikant dan ook – tot de kerkgangers wordt gericht?

Is er in dat geval sprake van een evangelist in de ware zin van het Woord? Blijft de vraag of hij/zij, die geen associatie met de kerkelijke tradities voelt, deze evenmin ervaart in het zoeken naar Bachs bedoelingen; met name in diens werken op religieus terrein.

Het bezig zijn met de muziek van Johann Sebastian Bach in zijn vocale werken – gestoeld op eeuwenoude Christelijke waarden – is hoe dan ook een even groot mysterie dan het evangelie zelf.

De Duitse organist Jacob Adlung (1699-1762) – werkzaam geweest in Erfurt – schreef vier jaren voor zijn dood in zijn *‘Anleitung zu der musicaleschen Gelahrtheit’* (Erfurt; 1758): *diegenen schijnen het recht te hebben, welke vele kunstenaars behoort, maar allen bekennen, er is slechts één Bach in de wereld geweest.*

Bach was toen nog maar acht jaar eerder overleden!

Sindsdien zijn er talloze publicaties over deze componist verschenen, waarin – musicologisch gezien – veel over hem werd geschreven; in theologische zin echter weinig.

Dit laatste was de mening van Dr. H. van der Linde (1915-2008); van huis uit Hervormd en als predikant werkzaam geweest te Middelburg. In 1960 werd hij echter katholiek; tot 1981 was hij hoogleraar aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen in de oecumenische theologie.

Die hele katholiciteit waar Henk van der Linde in de jaren vijftig van de twintigste eeuw zijn ziel voor gaf, kon de protestantse kerken naar diens eigen zeggen ‘geen lor schelen’. Erger nog: hij voelde zich bedrogen door de verharding en restauratie onder de pausen Paulus VI en Johannes Paulus II en hun benoemingenbeleid. Van der Linde wilde als het ware weer de ‘Petrus’ terug die met liefde regeert, niet met machtsvertoon. Protestanten waren liever Turks dan paaps.

Henk van der Linde had beter heiden kunnen worden of leproos schreef Pieter van der Ven op 18 juni 2008 in het ochtendblad Trouw.

Hoe het ook zij: als emeritus hoogleraar werkte hij aan het boek *Johann Sebastian Bach – Eén die de weg wijst*; geschreven vanuit een theologische visie dat in het Bachjaar 1985 is verschenen.

In dat boek (pag. 103) schreef hij: *Het is geen wonder dat de zakenman, die met zijn gezin voor mij zit in het Bachconcert in de Stevenskerk van Nijmegen zich helemaal naar het grote orgel toekeert, want hij hoort dingen die hij anders nooit hoort in het leven van elke dag. Door dat ene stuk muziek, een orgelkoraal of een prelude of toccata met haar fuga kijkt hij in de wereld van Bach; een wereld van schoonheid. Daar heeft Bach een leven lang in geleefd; in een wereld die hij zelf niet heeft bedacht of geschapen. Dat doet God alleen'.*

In de eredienst heeft Bach zich allereerst ingezet voor het koraal.

Niet voor de mis; wat Luther ook gewild of bedoeld mag hebben met de eigen hervorming van de mis in de volkstaal: ze is niet veel geworden.

Al spoedig ontstond er zulk een onenigheid en veelvormigheid dat de mis verviel en viering van het Heilig Avondmaal werd. De mis van de eeuwen verschrompelde tot de *Missa Brevis* van enkel *Kyrie* en *Gloria*, zoals ook Bach een aantal van dergelijke werken componeerde voor het katholieke hof in Dresden (BWV 233 t/m BWV 236).

Niettemin: Bach was Lutheraan en heeft daarom nimmer muziek geschreven voor Sacramentsdag (de tweede donderdag na Pinksteren; een Katholieke feestdag).

De cantates anderzijds omvatten een machtig stuk uit Bachs werk die (gelet op de rest van zijn oeuvre) naar de mening van Albert Schweitzer slechts een 'toegift' op zijn werken zijn.

Het meest bekend is Bach echter wel geworden door het schrijven van zijn passies. *Ook mensen die verder niets van deze componist weten, hebben van de 'Matthäus Passion' gehoord*; zo meende Dr. H. van der Linde in bovengenoemd boek (pag. 119). *Bach heeft het passieverhaal zelf – en daarmee de rol van de evangelist – weer concreet gesteld. Daarmee is de passie weer viering, liturgie geworden. Ze is geen wijdingsamenkomst, ook geen oratorium met de gebruikelijke stichtelijke inslag, maar viering. Zo trekt de gemeente langs de 24 staties van de lijdensweg van Jezus in de passie.*

De rooms katholieke kent de kruisweg als een individuele nevenliturgische devotie. Hier trekt men als gemeente, en als gelovige enkeling, in de muziek langs ieder van die plaatsen om zich de vraag te stellen wat dat gebeuren ons wil zeggen; als boodschap van de vergeving der zonden en met de belofte van eeuwig leven. Het feit dat in latere tijden misschien niet

één bedevaartganger naar Naarden of waarheen dan ook, nog weet wat de oorspronkelijke bedoeling van de passie is geweest, neemt niet weg dat dit de echte bedoeling is geweest (einde citaat).

Nogmaals Dr. van der Linde (nu op pagina 172): *Tijdens de lijdenstijd vullen in Nederland zich de kerken en zalen voor de passies, waarvan de uitvoeringen jaarlijks in de honderden lopen. Elke wat grotere plaats schijnt een eigen Mattheüs te moeten hebben. Ook daar gaat men niet louter om exclusieve redenen heen. Sommigen gaan zelfs naar Naarden (jaarlijkse passietraditie sinds 1922) als gold het een bedevaart. Het zou fascinerend zijn te weten wat er in die uren in de harten en hoofden van de toehoorders omgaat, en wat men er mee doet?*

Jacqueline Oskamp stelde zich diezelfde vraag op 31 maart 1999 in *De Groene Amsterdammer* (het bekende onafhankelijk weekblad sedert 1877): *Moeten we concluderen dat Bachs meesterwerk als een pseudoreligie fungeert? Een muzikaal placebo voor de stichtende donderpreken van weleer?*

Schelto Patijn (1936-2007) – in de jaren 1994/2000 burgemeester van Amsterdam – geloofde er niets van: Met een religieuze ervaring of spirituele ervaring heeft het niets te maken. Je ziet het aan de mensen die met oude partituren onder de arm komen aanzetten. Ze komen voor de Mattheüs Passion en voor niets anders! (einde citaat).

*Moderne mensen hebben de kerk verlaten, maar hun religieus verlangen wordt gestild in een overgave aan een amalgaam van exotische devoties schreef prof. dr. R. Nauta als inleiding op het boek *Bach en de theologie – Een verkenning van geloof en gevoel* van Dr. T.H.M. Akerboom e.a. (© 2001); een verzameling publiekslezingen, als gehouden voordrachten in november 2000 aan de Theologische Faculteit Tilburg: *De onverhulde uitdrukking van kwetsbaarheid en heilsverlangen die in de teksten van koralen en aria's van cantates en passies wordt verhaald, kan men zich pas eigen maken als Bach daartoe de orde schept die het mogelijk maakt de confrontatie met de eigen ambivalentie te verdragen.**

Opnieuw een boek waarin Bach vanuit een theologische hoek werd benaderd. Zeer lezenswaardig hierin is ook de bijdrage van Prof. Dr. A.C. Vernooij (1940); sinds 1998 als bijzonder hoogleraar Liturgische Muziek verbonden aan de Theologische Faculteit Tilburg, met de titel: *Bach en de rooms-katholieke liturgie.*

Aan het einde van zijn leven werd bovengenoemde Dr. H. van der Linde derhalve op zijn wenken bediend, wederom vanuit een katholieke visie!

Vanuit die liefde voor Bach – en met name voor zijn passies – werd ook **dít** boek geschreven; als de zoveelste in een lange rij!
Of het echter ook iets toevoegt aan hetgeen reeds lange tijd bekend is?

2. DE VOORGESCHIEDENIS VAN BACHS PASSIEMUZIEK

Om toppen te kunnen bestijgen, dient men eerst de dalen en heuvels te hebben bedwongen.

Bachs muzikale kunnen, waarvan de Johannes- en Matthéus Passion een absoluut hoogtepunt zijn geworden, vormen hierop geen uitzondering. Ook de composities van Bach hebben een oorsprong die in lagere regionen is begonnen.

Evenmin als zou Mozart of Beethoven de schepper zijn geweest van de symfonie; zo min is Bach de schepper van de passiemuziek, cantates en oratorium geweest. Hij staat er slechts middenin: alles wat **vóór** hem (maar volgens velen ook ná hem) op dit gebied werd geschreven, reikt niet verder dan een hoogte die Bach zou doen overtreffen.

Zijn *Passionsmusiken* zijn in feite een bepaalde vorm van oratorium, namelijk de muzikale uitdrukking van Christus' lijden en sterven waarvan de vroegste geschiedenis ons terugvoert tot in de 13^e eeuw.

Al vanaf ca. 300 na Chr. was het een liturgisch gebruik om het passieverhaal naar het evangelie van Matthéus in de mis van Palmzondag luid en feestelijk te lezen. Een eeuw later gebeurde dit door de diaken op de z.g. 'Lektionston' (= lectorklank); d.w.z.: eenvoudig gezongen.

Deze vorm van reciteren geschiedde nog in het Latijn.

In de vroege middeleeuwen ontstonden uit deze liturgische ceremonieën geestelijke toneelstukken die daarmee het begin vormden van dramatische dichtwerken. Het eerste Bijbelverhaal dat in scène werd nagespeeld was vermoedelijk de ontmoeting van de twee Maria's met de engel aan het graf van de opgestane Christus: het beroemde "Quem quaeritis" ('Wien zoekt gij?'). Al in de 10^e eeuw werd dit kleine zangspel als Introïtus op de Paasmis door vier geestelijken gezongen en uitgebeeld. Later werden ook andere Bijbelverhalen gedramatiseerd; zoals het verhaal van de Emmaüsgangers, het Kerstevangelie en Christus' Hemelvaart, maar ook de bekering van Paulus. Aan het volk, dat echter geen woord van de Latijnse liturgie verstond, zouden deze 'mysteriespelen' niettemin de waarden van het geloof naderbij worden gebracht.

Om het lijdensverhaal van Christus tevens muzikaal en in scène uit te beelden bleek evenwel vooralsnog een te groot onderwerp. Eerst in 1240 dook de passie op bij de kathedraal van Amiens en hier voor de eerste maal als beeldhouweronderwerp. Brokstukken van een groter passiespel zijn aan ons overgeleverd uit de beroemde *Carmina Burana*; uit dat afschrift – afkomstig uit het klooster van Benediktbeuren – werden de liefdesgedichten en drinkliederen in 1937 door Carl Off op muziek gezet voor diens gelijknamig oratorium.

Het eerste passiespel op Duitse tekst ontstond in Zwitserland. In 1250 werd het voor de eerste maal opgevoerd in het klooster Muri, waarna in 1377 het gehele Lijdensgebeuren werd uitgebeeld in Basel; later gevolgd in Luzern.

In die tijd werd het Lijdensverhaal door 3 priesters reeds in beurtzang gezongen; de vox Christi (= de woorden van Christus) door de bas, Evangelista (= het Evangelieverhaal) door een niet hoge tenor, andere personen en de turbae Judaerum (= kreten van het Joodse volk) door de hoge tenor. Ook was het gebruikelijk het verhaal volgens de verschillende evangelisten op vaste dagen in de week, voorafgaande aan Pasen, muzikaal uit te beelden:

Palmzondag	– de evangelist Matthëus
dinsdag	– de evangelist Marcus
woensdag	– de evangelist Lucas
Goede Vrijdag	– de evangelist Johannes

We zien dus dat de eerste uitvoering van Bachs “Matthäus Passion” op Goede Vrijdag in 1729 – sommigen menen dat de oerversie reeds plaats vond op 4 april 1727 – al haaks staat op deze traditie.

Omstreeks 1450 ontstond in Engeland de meerstemmige polyfone Passie-muziek waarin een Gregoriaanse melodie als cantus firmus (= kernmelodie) dienst deed.

Hieruit is de motetpassie ontstaan waarin de gehele Evangelietekst – ook de Christus’ woorden en die van de overige personen – doorgaans in een meerstemmig deel à capella worden weergegeven; vaak in een kunstige polyfonie (= compositiestijl waarbij verscheidene melodisch zelfstandige stemmen samen gaan).

De Zuid-Nederlandse componist Jacob Obrecht (1452-1505) schreef omstreeks 1505 een dergelijke *Matthëus Passion* op Latijnse tekst. Hij werd geboren in Bergen op Zoom, studeerde in Leuven en is in Ferrara/Italië overleden. Tegenwoordig twijfelt men echter of dit werk aan hem kan worden toegeschreven.

Martin Luther (1483-1546) – welhaast de meest bekende Rooms-katholieke geestelijke uit de gehele geschiedenis, vanwege het feit dat hij de Roomse leer aanvocht en het protestantisme introduceerde – reformeerde in 1522 de liturgie en voerde de ‘Deutsche Messe’ (d.i.: de mis in de landstaal) in.

Hij versterkte hiermee de deelname en medewerking van de gemeente aan de eredienst waarin hij de gemeenteleden Duitse kerkliederen en koralen liet zingen; daarbij gebruikmakende van wereldlijke melodieën die gang-

baar waren bij het volk en nu van een nieuwe, vrome tekst waren voorzien. We zien hiermee dat Luther als kerkhervormer ook van bepalende invloed is geweest op de muziek en wel in het bijzonder op de kerkmuziek. Zo wilde Luther ook het Lijdensverhaal, zoals dat beschreven is door de vier evangelisten, in de landstaal verenigd zien tot één kroniek. Model hiervoor stond de samenvoeging in 1526 van Johann Bugenhagen. Luther verzocht zijn naaste vriend Johann Walther (1496-1570), die hij ook om raad had gevraagd bij het inrichten van de ‘Deutsche Messe’, de passie zowel in muziek als in tekst naar Duitse opvattingen om te vormen. Walther had in 1524 in Wittenberg een “Geystlich Gesang-Buchlein” uitgegeven. In 1530 nam hij een voorreformatorische passie over met in de eerste gedeelten gregoriaans op Duitse tekst. Een werk dat daardoor nog geheel in de stijl staat van de gregoriaanse koraalpassie: de evangelist en de zanger van de Christus’ woorden reciteren daarin op oude kerktoon; in eenvoudige vierstemmigheid zingt het koor de uitspraken van de volksmenigte (de z.g. turbae). In een later stadium ging de protestantse passie echter weer uit van slechts één evangelie, zoals we dat aantreffen bij Schütz en Bach, maar ook bij anderen.

De Franse componist en hofkapelmeester Claude de Sermisy (1490-1562) componeerde in 1534 een *Matthëus Passie* waarin hij de vrouw van Pilatus door vier krachtige mannenstemmen liet uitbeelden.

Jacob Gallus (1550-1591), Oostenrijks componist en dirigent, geboren in Reifnitz en overleden in Praag, was een vertegenwoordiger van de Venetiaanse koorstijl in Duitsland en Oostenrijk.

Van hem is het grafmotet *Ecce quomodo moritur justus* beroemd geworden.

Een andere Oostenrijkse componist die in dit verband zeker niet onvermeld mag blijven is Leonhard Lechner (ca. 1550-1606); geboren in Etschdal en overleden in Stuttgart.

Hij schreef in 1593 een *Johannes Passion* voor vierstemmig koor à capella: *Historia der Passion und das Leidens unseren eigenen Erlösers und Seligmacher Jesu Christi*.

Antonia Scandello (1517-1580) was een Italiaanse componist en dirigent; geboren in Bergamo, overleden in Dresden. Sinds 1553 werkte hij in de hofkapel van deze Duitse stad en werd in 1566 daar kapelmeester.

Hij schreef o.m. een zesstemmige mis (1553), een Paasatorium (1568), vier- en vijfstemmige motetten en geestelijke liederen. In 1561 componeerde Scandello een passie waarin de woorden van Christus door vierstemmig koor en de turbae door vijfstemmig koor worden gezongen.

Deze uitroepen van het volk vinden we bij Johann Walther, zoals gezegd, in een eenvoudige vierstemmige koorzetting; daarvoor werden deze gezongen door de hoge tenor. Ook in deze passie van Scandello zijn de eerste gedeelten gregoriaans op Duitse tekst.

Christoph Johannes Demantius (1567-1643) was een Duits componist en cantor (o.m. van 1597-1604 te Zittau); geboren in Reichenberg, overleden in Freiburg (Sachsen). Van hem zijn twee Passie motetten bekend geworden: een Johannes Passion en *Weissagung des Leidens und Sterbens Jesu Christi* (naar Jesaja 53). Demantius was een belangrijke voorloper en tijdgenoot van Heinrich Schütz.

De overeenkomst tussen oratoria en cantates begint zich in de passiemuziek af te tekenen omstreeks 1600 en ook de vergelijking met de opera dringt zich op: tegenover het koor worden solistische stemmen geplaatst die instrumentaal worden begeleid.

De derde vorm van de Passie-uitbeelding was hiermee geboren: de oratorische passie die bij Bach uiteindelijk haar hoogste voltooiing kreeg.

Melchior Vulpius (ca. 1560-1615), geboren in Wasungen en overleden in Weimar waar hij in 1596 stadsantor was geworden (daarvoor was hij onderwijzer in Schleusingen en vervolgens cantor in Zittau), is als componist van melodieuze voor kerkliederen een belangrijk figuur voor de protestantse (lees: Lutherse) kerkmuziek gebleven.

Bekende liederen van hem zijn het Nieuwjaarslied: *Jesu, nun sei gepreiset zu diesem neuen Jahr* (alle drie strofen van dit lied gebruikte Bach voor zijn gelijknamige koraalcantate BWV 41; gecomponeerd voor en uitgevoerd op Nieuwjaarsdag 1725); het Paaslied *Gelobt sei Gott im höchsten Thron*; het lied voor Dood en Eeuwigheid: *Christus, der ist mein Leben* (door Bach o.m. gebruikt in zijn gelijknamige cantate BWV 95, eerste uitvoering 12-09-1723); het Passielied: *Jesu, deine Passion* (door Bach o.m. gebruikt in zijn *Johannes Passion*) en *Lobt Gott den Herrn, ihr Heiden all* (naar Psalm 117). Al deze liederen komen nog steeds voor in het *Evangelisches Kirchengesangbuch*.

In 1613 componeerde Vulpius een *Matthäus Passion* waarin de twee valse getuigen imiterend (canonisch) zingen. Dit Schriftgedeelte vinden we in Bachs *Matthäus Passion* op eenzelfde manier getoonzet, maar is dus zeker niet zijn vinding geweest.

Tot in die tijd zweeg het orgel gedurende de gehele week voor Pasen; trouwens iedere instrumentale muziek was in die week verboden. In het conservatieve Leipzig, waar Bach vanaf 1723 tot aan zijn dood in 1750 werkzaam is geweest, werd deze verordening nog steeds nageleefd;

ja zelfs gedurende de gehele passietijd vanaf Aswoensdag tot aan Goede Vrijdag. Dit verklaart dan ook het feit dat Bach voor die periode in het kerkelijk jaar in Leipzig geen cantates heeft geschreven.

Het verbod op gebruik van instrumentale muziek in de week voor Pasen werd als eerste doorbroken door Thomas Selle (1599-1663); een Duitse componist en cantor, geboren in Zörbig (Sachsen) overleden in Hamburg, waar hij in 1641 als directeur kerkmuziek werd aangesteld.

In 1642 componeerde hij zijn *Johannes Passion* voor solostemmen, koor en orkest die een jaar later in Hamburg werd uitgevoerd.

De hoofdvormen in dit werk zijn telkens door speciale instrumentale groepen gekarakteriseerd; verder vinden we hierin beschouwende inlassen, motetvormige toonzettingen van passende Bijbelcitaten en een slotkoor over het in die tijd buitengewoon geliefde Passiekooraal: *O Lamm Gottes, unschuldig*. Bach heeft ditzelfde koraal gebruikt als cantus firmus voor jongenskoor in het openingskoor *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* in zijn *Matthäus Passion*.

Tien jaar later, in 1653, vinden we bij Schulze opnieuw een passie; nu met orgeltablatuur waarin hij weliswaar niet de toonhoogte aangaf, maar in tekens (w.o. nummers en letters) de grepen op het orgel noteerde.

Met Selle en Schultze was de eerste begeleiding in de uitvoeringspraktijk van de passiemuziek daarmee een feit geworden.

Heinrich Schütz (1585-1672), geboren in Köstritz (Sachsen) en overleden in Dresden, is de eerste grote componist geweest die aan de wieg stond van de Duitse vroegbarokke muziek; hij is tevens van enorme betekenis geweest voor de Duitse protestantse kerkmuziek. De intensieve verbinding tussen woord en toon wortelt in hem. Zo treffen we bij Schütz een geheel eigen stijl aan die weliswaar nog aan het verleden herinnert, maar de gregoriaanse teksten hebben plaats gemaakt voor de Duitse taal. Slechts de recitatieven zijn nog werkelijk verhalend; in een soort spreektaal volgens de toen geldende, vaste melodische lijn.

Na een studie in Italië bij Giovanni Gabrieli (1609/'12) van de nieuwe monodische stijl (hierin is de melodische bovenstem het voornaamste element; de tegenhanger tot de polyfonie) keerde Schütz in Duitsland terug om vervolgens bij Claudio Monteverdi (1628/'29) ook de Venetiaanse opera te leren kennen.

Schütz eerste Passieoratorium is *Die sieben Worte Jesu am Kreuz* (1645). Hierin liet hij, zoals Bach later eveneens zou doen, de Christuswoorden door strijkers begeleiden (overigens: gezongen door een tenor en niet, zoals later te doen gebruikelijk, door een bas).

Ironisch genoeg schreef Schütz, evenals Bach, eerst een *Johannes Passion* (1665), alvorens hij het Lijdensverhaal naar het evangelie van Mattheüs op muziek zette (1666).

In deze werken uit zijn laatste levensjaren werd weliswaar geen instrumentale begeleiding voorgeschreven; aria's en koralen treffen we evenmin in Schütz' passies aan, maar (zeker in de koren) heeft deze muziek een onveranderd dramatische uitwerking en is met spontane gevoelskracht gecomponeerd (citaat Albert Schweitzer).

De *Johannes Passion* eindigt bij Schütz met dezelfde koraaltekst als het tweede deel van Bachs *Johannes Passion* begint: *Christus, der uns selig macht*.

Thomas Strotius is vervolgens de eerste componist geweest die met zijn *Matthäus Passion* (1664) de eerste Duitse passie schreef. Hij maakte rijkelijk gebruik van de protestantse kerkliederen om daarmee de vrome stemmingen en de vele gewijde handelingen in die passie tot uiting te laten komen.

De muziek is weliswaar zoek geraakt maar niettemin voldoende aange-toond; enkele van de koralen zijn uitgewerkt, als aria of zelfs voor solo koor en orkest bedoeld.

Johann Sebastiani (1622-1683), geboren in Weimar en overleden in Königsberg (gelegen in de historische regio Oost-Pruisen die tot 1945 deel uitmaakte van Duitsland; sindsdien behoort deze stad tot Rusland en is nu bekend als Kaliningrad) waar hij in de jaren 1661-1679 hofkapelmeester was, schreef in 1672 een *Matthäus Passion* waarin voor de eerste maal in de passiegeschiedenis een koraal werd ingelast voor sopraan; begeleid door strijkinstrumenten, evenals de woorden van Christus.

Dit laatste had Schütz evenwel ook toegepast in *Die sieben Worte Jesu am Kreuz* (1645).

Sebastiani's passie met instrumentale begeleiding betekende de opkomst van een inleidende sinfonia (verscheidene Bachcantates, met name die in Weimar (1714-'16) werden geschreven, beginnen hiermee eveneens); gevolgd door een openingskoraal, de aria's en meditatieve arioso's.

Dit vond navolging bij Christian Flor (1667) en met name bij Johann Theile (1673), om vervolgens in de 18^e eeuw als hét model van de passie gekenmerkt te worden.

3. PASSIE EN OPERA

Zoals hiervoor al werd gememoreerd is Heinrich Schütz in de 17^e eeuw dé grote stimulator voor de Protestantse kerkmuziek geweest. Hij wist de vocale polyfonie van de renaissance te verbinden met de hoge opbloei van de Italiaanse madrigale en concertante stijl; alsmede die van het basso continuo (= doorlopende instrumentale bas). Daarmee werd Schütz de grondlegger van de Duitse vroegbarok muziek.

Als leerling van Claudio Monteverdi, componist van vele madrigalen en enkele opera's – zijn *Orfeo* (1607) wordt algemeen beschouwd als het eerste belangrijke werk in de operaliteratuur – had Schütz deze nieuwe kunstuiting in de muziek vanuit Italië in Duitsland populair gemaakt. Wat Venetië in Italië was, werd Hamburg voor het Noord-Duitse taalgebied: in januari 1678 werd aan de Gänsemarkt in Hamburg een operagebouw geopend met een uitvoering van *Adam und Eva oder der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch*; gecomponeerd door Schütz' leerling Johann Theile (1646-1724); geboren in Naumburg en daar ook werd begraven. Hoe nauw passiemuziek als oratorium gelijkenis vertoont met de opera begint zich vanaf dat moment af te tekenen.

De scenische voorstelling ontbreekt uiteraard, alhoewel

In 1967 heeft men het in Antwerpen aangedurfd om Bachs *Johannes Passion* in operavorm te doen uitvoeren; dit experiment bleek evenwel niet meer dan een eenmalig fenomeen.

Alhoewel de Duitse oratorische passie aan het begin van de 18^e eeuw vrij spoedig van de kerk naar de concertzaal verhuisde, is het onderwerp in de eerste plaats zonder enige twijfel een religieus gebeuren en daarom zeker niet tot scènische voorstellingen kan (en mag) leiden. Met een uitvoering in de concertzaal, in een niet-scènische uitvoering, verdween niettemin langzamerhand de Bijbeltekst.

Dat we deze bij Bach echter in zijn Passionen terugvinden bewijst wel dat hij feitelijk niet als een modern componist van zijn tijd kan worden beschouwd; iets wat hij in de laatste jaren van zijn leven dan ook pijnlijk heeft moeten ervaren. Zijn dood (28-07-1750) betekende daarom in feite tevens het einde van de barok. Bachs muziek werd niet meer interessant gevonden, met als gevolg dat zijn tijdgenoten hem al spoedig waren vergeten.

Theiles' *Adam und Eva* was een bijzondere vorm van opera, namelijk een z.g. 'Singspiel': de dialoog werd gesproken en de aria's werden vervangen door liederen of stukken die daaraan doen denken.

Onder invloed van piëtistische kringen (de geloofsrichting in het protestantisme waarbij men het wezenlijke van het geloof in een gevoelservaring zag) werd omstreeks 1700 overwogen om op dat meest gerenom-

meerde muziektoneel van die tijd in die Noord-Duitse Hanzestad ook een Bijbels onderwerp als het passieverhaal in deze vorm op te voeren. Compleet met ballet, zodat ook de eenvoudige en onontwikkelde burgers (naast de religieuze verheffing) zich aangesproken voelden en geamuseerd werden. Opera's met een stichtelijk en onderrichtend thema als dit genre werden als maar platter en smakelozer; het heeft tot 1740 geduurd voordat deze cultus in de passiemuziek van het Hamburgse toneel verdween. Ook nu nog, bijna vier eeuwen verder in de tijd, kunnen we ons nauwelijks een voorstelling maken dat Christus' Lijdensverhaal in twee Duitse steden, Leipzig en Hamburg (toch slechts enkele honderden kilometers van elkaar verwijderd), zo divers en op verschillende locaties zo onderscheidenlijk muzikaal werd uitgebeeld.

Hoe sterk de theatrale vorm van de passiemuziek onder invloed van de Hamburgse opera heeft gestaan blijkt allereerst in de persoon van Reinhard Keiser (1674-1739); geboren in Teuchern bij Weisßenfels (Sachsen), student geweest aan de Thomasschule in Leipzig en in Hamburg is overleden.

In 1704 werd zijn Passieoratorium *Der blutige und sterbende Jesus* (zonder koralen) op tekst van Christian Hunold (1680-1721), die zich bediende van het pseudoniem Menantes, in Hamburg uitgevoerd. Authentieke Bijbelteksten komen in dit werk niet voor; daarentegen wel drie hoofdfiguren: Maria, Magdalena, Petrus en 'de dochter van Sion' die alle drie een hoogst gezwollen en hoogdravende tekst kregen toebedeeld. De laatste persoon is een allegorisch figuur die in die tijd bijzonder populair was en we onder meer ook in Bachs *Matthäus Passion* en in enkele van zijn cantates aantreffen. Het begrip 'de dochter van Sion' zullen we daarom later in dit boek nog meermalen ontmoeten.

Reinhard Keiser is als kapelmeester en operadirecteur werkzaam geweest in Hamburg, Kopenhagen en Ludwigsburg (gelegen ten noordoosten van Stuttgart) en vervolgens opnieuw in Hamburg waar hij cantor werd aan de Michaëlskirche. Voor het theater in deze Noord-Duitse Hanzestad schreef hij meer dan 100 opera's waarmee hij zich – historisch gezien – als een belangrijk figuur plaatste vóór Chr. W. von Gluck (1714-1787). Als componist van cantates en oratoria was Keiser zeer geliefd; ook schreef hij psalmen, motetten en kamermuziek. Evenals Händel en ook Bach – maar dan in veel mindere mate – is Keiser daarmee wel een schoolvoorbeeld van een componist die muziek schreef voor zowel het theater als voor de kerk. Hoe dicht beide terreinen, de wereld en de religie en daardoor totaal verschillend, tot elkaar stonden zien we juist bij hem. In die dagen was het dan ook een normaal gebruik dat dezelfde muziek – oorspronkelijk geschreven voor het theater – later opnieuw werd gebruikt en nu was voor-

zien van een geestelijke tekst of andersom. Dit laatste treffen we echter niet aan in Bachs oeuvre!

Tegenwoordig wordt nog zelden een werk van Reinhard Keiser uitgevoerd en dan nog slechts als een gelegenheidsconcert; in onze dagen is hij een nagenoeg vergeten componist.

Ook in 1704 ontstond een *Johannes Passion* die op Goede Vrijdag in Hamburg werd uitgevoerd: *Das Leiden und Sterben Jesu Christi*.

Aanvankelijk werd deze passie aan Händel toegeschreven; tegenwoordig vermoed men echter dat Johann Mattheson (1681-1764), geboren en overleden in Hamburg, de componist is geweest.

In deze passie treffen we weer de letterlijke Bijbeltekst aan; echter alleen genomen uit het 19^e hoofdstuk van dit Heilig Evangelie waarin ons wordt medegedeeld dat Christus – na een geseling voor Pilatus (gezongen door de tenor als evangelist) – vervolgens wordt doorgezonden naar koning Herodus dat uiteindelijk leidde tot Christus' kruisiging en dood. Het werk wordt ingeleid door een korte Sinfonia, gevolgd door een eveneens kort recitatief voor de evangelist (vers 1: 'Toen nam Pilatus Jezus en liet Hem geselen'), gevolgd door een aria voor de sopraan. Een openingskoor heeft dit werk niet; eveneens ontbreekt de inlassing van koralen. De tekst van de losse aria's werd gedicht door de operalibrettist Wilhelm Postel.

Mattheson – componist/organist van zowel opera's als oratoria; bovendien was hij muziektheoreticus – werkte aanvankelijk aan de Hamburgse opera waar hij Händel introduceerde met wie hij later in onmin raakte. Hij werd dan huisonderwijzer bij de Engelse gezant en was in de jaren 1718/28 *Musikdirektor* aan de Michaëlskirche; die post moest hij echter vanwege doofheid opgeven.

De Hamburgse raadsheer en dichter Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) schreef een dichtbundel *Der für die Sünde der Welt gemartete und sterbende Jesus*. In 1712 werd in Hamburg op die tekst een passie uitgevoerd, gecomponeerd door Reinhard Keiser.

Enkele jaren later inspireerde deze dichtbundel opnieuw enkele componisten tot het schrijven van een *Passions oratorium*; in 1716 Händel (uitgevoerd in Hannover) en Georg Philip Telemann (1681-1767); uitvoering in Frankfurt a/d Main, eveneens in 1716) en in 1718 Johann Mattheson (in dat jaar uitgevoerd in Hamburg). Tenslotte ontleende ook Bach enkele citaten van Brockes voor zijn *Johannes Passion*; eerste uitvoering op Goede Vrijdag 1724 in Leipzig.

Van deze vier *Brockessche Passionen* werd die van Händel in die tijd toch als de meest geslaagde gezien. Vanaf 1703 was hij als violist aan de Hamburgse opera verbonden, maar vertrok in 1706 naar Italië (Florence, Rome, Napels en Venetië) om zich vervolgens in 1710 in Hannover te

vestigen aan het hof van de keurvorst op uitnodiging van diens jongere broer prins Ernst August. Na het overlijden van de Engelse koningin Anne (01-08-1714) werd de keurvorst van Hannover tot troonopvolger uitgeroepen en op 20 oktober 1714 tot koning George I van Engeland gekroond. Met toestemming van het Hannoverse hof had Händel dit land al een paar maal bezocht en zijn naam daar definitief gevestigd met *Te Deum* en *Jubilate*; gecomponeerd naar aanleiding van de Vrede van Utrecht die op 5 mei 1713 werd geproclameerd en het einde betekende van de Spaanse Successie (erfopvolging) oorlog (1701-1713/'14). Op 7 juli 1713 werd dit *Utrechter Te Deum* in de St. Paul's Cathedral van Londen feestelijk uitgevoerd.

Händels *Brockessche Passion* – getoonzet op de dichtvorm *Der für die Sünden der Welt gemartete und sterbende Jesus*; drie jaar nadat hij zijn *Utrechter Te Deum* had gecomponeerd – wordt al lang niet meer als één van zijn belangrijkste werken beschouwd.

Met uitzondering van een enkele CD opname behoort een uitvoering in de concertzaal tegenwoordig tot een curiositeit van de hoogste orde; niet alleen de muziek is hiervan de reden, de tekst die in deze passie voorkomt heeft hiertoe ook zeker bijgedragen. In onze tijd beschouwt men Brockes' dichtvorm zonder meer van een wanstaltelijk kunstenaarschap. Bach was deze mening eveneens toegedaan en heeft daarom slechts enkele fragmenten van deze dichter in zijn *Johannes Passion* opgenomen; na deze eerste te hebben 'bijgeschaafd'.

De inlassing van kerkliederen en vrije koren, die we bij Schütz niet aantreffen, dateren uit de periode van Keiser, Händel, Telemann en anderen. Händels *Johannes Passion* (1704), nu toegeschreven aan Johann Mattheson, vormt hierop echter nog een uitzondering zoals hiervoor werd vermeld.

De z.g. 'lectiotoon' in de recitatieven, waarin de evangelist vrij monotoon als verteller optreedt en Schütz' passies zo kenmerken, komt dan niet meer voor. De passie is nu een volwassen oratorium geworden.

De liturgische gedachte die er aan ten grondslag ligt begint tegelijkertijd een weg terug

4. HET KORAAAL IN CANTATE EN ORATORIUM

Het oratorium ligt feitelijk in het verlengde van de cantate.

Hoewel er ook oratoria en cantates bestaan die een wereldlijk thema als uitgangspunt hebben, dragen deze beide vocale kunstvormen toch veelal een religieus karakter. We kunnen ze eigenlijk beschouwen als Protestantse tegenhanger van de Katholieke mis die haar oorsprong al in de middeleeuwen in Italië vond; niet zo verwonderlijk wanneer we bedenken dat de stoel van de Rooms-Katholieke kerk in Rome zetelt van waaruit de Christelijke leer zich heeft verbreid.

Vaste teksten in de gezongen mis zijn het *Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus (met Hosanna) – Benedictus en Agnus Dei*; samen vormen zij het ordinarium. Werden in de 13^e eeuw nog slechts losse delen hiervan gezongen, al een eeuw later ontstonden complete missen. Bekendste componisten uit die tijd zijn Giovanni Pierluigi Palestrina (1525-1594) en Orlandi di Lasso (1532-1594). Laatstgenoemde was overigens geen Italiaan van origine; zijn wieg stond in het gewest Henegouwen van de Zuidelijke Nederlanden en heette eigenlijk Roland Lassus.

Toen zijn vader als valse munter werd veroordeeld moet Lassus zich zo voor hem hebben geschaamd dat hij zijn naam vanaf dat moment een Italiaanse klank gaf.

Aanvankelijk werd de mis eenstemmig gezongen; rond 1500 ontstonden echter al meerstemmige zettingen hetgeen leidde tot vrome, gezongen dialogen die werden uitgevoerd in de *Congregazione dell' Oratoria*, oftewel de bidzaal. Hier vond het oratorium haar naamgeving.

Het ordinarium (hierboven genoemd) was ook voor de Protestantse kerk een belangrijk uitgangspunt. De gregoriaanse melodieën werden vervangen door nieuwe koralen die in de landstaal – het Duits – werden gezongen. Immers: de Reformatie begon in Thüringen; een oostelijke deelstaat, gelegen in de huidige Duitse Bondsrepubliek, waar Luther als kerkhervormer de grote animator is geweest.

De voorgeschiedenis van deze koralen vinden we in de z.g. *Lauden* en *Leisen*; de laatste danken hun naam aan de slotregel van deze liederen: *Kyrie eleis*.

De *Lauden* waren liederen op nieuwe Duitse teksten waarvan de melodie oorspronkelijk een wereldlijk karakter had; ja zelfs een volkswijsje kon zijn. Voorbeelden hiervan vinden we zelfs terug in de *Passionen* van Bach; de hierin voorkomende koralen stammen uit bestaande kerkliederenbundels van die tijd.

Muzikale armoede? Neen! De eenvoudige burger hoort en zingt nu eenmaal graag melodieën die reeds een vertrouwde klank hebben.

Dit zelfde verschijnsel openbaarde zich in de 20^e eeuw bij de invoering van het *Liedboek voor de Kerken*. Ook in die bundel werden reeds bestaande koralen op ongewijzigde tekst opgenomen teneinde deze bundel gemeengoed onder de kerkgangers te laten worden (1973). Hetzelfde zagen we in 1996 in Duitsland toen daar het *Evangelisches Kirchengesangbuch* opnieuw werd herzien.

Componisten die van doorslaggevende betekenis zijn geweest voor de Protestantse, met name de Lutherse, kerkmuziek zijn o.a. Georg Rhau (1488-1548), Sethus Calvisius (1556-1615) en Luthers vriend Johann Walther (1496-1570).

Maar ook Luther zelf moet over goede muzikale inzichten hebben beschikt, waarbij de kunst van het samenvoegen van lineaire of ‘horizontale’ gelijkwaardige melodieën (stemmen), anders gezegd het veelstemmig componeren (het z.g. contrapunt), hem niet vreemd was.

Johann Walther had al op 30-jarige leeftijd een gezangsbundel samengesteld: *Geystlich Gesangk-Buchleyen* dat in 1524 werd uitgegeven.

Een zeer bekend lied uit deze bundel is het lied: *Erhalt uns Herr, bei deinem Wort* waarvoor Luther de tekst schreef en de melodie door Bach meerdere malen werd gebruikt. Zijn gelijknamige cantate BWV 126, bestemd voor zondag Sexagesimae (voorlaatste zondag voor de Passietijd), heeft eveneens dit koraal als uitgangspunt en werd op 7 februari 1725 in Leipzig voor het eerst uitgevoerd. Behalve dit kerklied vinden we ook andere koralen uit deze liederenbundel in bijna 30 cantates bij Bach terug. In hetzelfde jaar dat deze gezangsbundel werd uitgegeven (1524) publiceerde Luther zijn opvattingen ten aanzien van de liturgie in diens boek: *Von Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde*.

Rhau was in de jaren 1519/’20 Thomascantor in Leipzig geweest en daarmee wel de vroegste voorloper van Bach; zeker voor zover het de Lutherse eredienst betreft. In 1525 vestigde Rhau zich in Wittenberg waar hij een muziekdrukkerij opende en zijn *Neue deutsche geistliche Lieder* verschenen.

Calvisius – vanaf 1594 tot aan zijn dood ook als Thomascantor in Leipzig werkzaam – schreef melodieën op teksten van Luther en Cornelius Becker (1561-1604); de laatste vooral bekend geworden door zijn *Beckerse Psalterium*. Voor die psalmberijming heeft ook Schütz delen gecomponeerd.

Opvolger in 1615 van Calvisius als cantor van de Thomaskirche in Leipzig werd Johann Hermann Schein (1586-1630). Uit zijn liedboek kennen we wel de zeer bekende melodie *Mach’s mit mir Gott, nach deiner Güt*; tekst en melodie dateren uit 1628. Of danken we de bekendheid van dit lied nu

aan Bach die deze melodie veelvuldig heeft toegepast? Zijn koraalcantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott*; BWV 139 is op deze melodie gebaseerd en werd op 12 november 1724 voor het eerst in Leipzig uitgevoerd; in dat jaar de 23^e zondag na Trinitatis. Nog bekender is de openingsstrofe van dit lied; we vinden het als een rustpunt in het tweede deel van Bachs *Johannes Passion* (nr. 40).

Een componist die in dit verband ook genoemd dient te worden is Samuël Scheidt (1587-1654) uit Halle; de plaats waar ook Händel werd geboren. Scheidt dankt zijn bekendheid voornamelijk aan zijn vele composities voor orgel, waarbij hij een niet uit te wissen stempel op de noordduitse orgelcultuur heeft gedrukt door middel van zijn *Tabulatura*; een verzameling orgelmuziek die in 1624, 1650 en 1653 is verschenen. Om de bestaande improvisatietechniek overbodig te maken bewerkte Scheidt het Lutherse koraal voor orgel. Het orgel als instrument om tevens de gemeentezang in de kerk te begeleiden vindt haar oorsprong bij hem! Dit danken we aan zijn *Tabulaturbuch 100 geistliche Lieder und Psalmen*. In 1650 werd het opgedragen aan de raad van Görlitz; de grensplaats tussen Duitsland en Polen. In 1940 verscheen deze bundel opnieuw bij de Duitse componist en organist Fritz Dietrich (1905-1945) en Christhard Mahrenholz (1900-1980).

Laatstgenoemde was een Duitse musicus en predikant; in 1930 werd hij docent aan de universiteit van Göttingen en ontwikkelde zich als hymnoloog en orgeldeskundige. Hij schreef diverse boeken w.o.: *Samuël Scheidt* (1924), *Luther und die Kirchenmusik* (1937) en *Das evangelische Kirchengesangbuch, Bericht über seine Vorgeschichte* (1950).

Hoe belangrijk ook de **koralen** voor Bach zijn geweest moge nu wel duidelijk zijn. De bronnen lagen immers dichtbij huis; Bach deed ze omhoog spuiten tot grote fonteinen!

Een meer uitgebreide vorm van de eenvoudige koraalmelodie waren de z.g. *Geistliche Konzerte*. Een benaming die we voor het eerst tegenkomen bij Andrea Gabriëli (ca. 1510-1586) en later bij Adriano Banchieri (1567-1634). Opnieuw twee Italiaanse meesters; ze woonden en werkten in Venetië, resp. in Bologna. Hoewel deze laatste componist in onze dagen totaal vergeten is was hij in zijn tijd een belangrijk figuur voor de overgang van de renaissance naar de vroegbarok.

Gedurende de jaren 1609/'12 was Heinrich Schütz leerling van Andrea's oom, de welhaast nog meer bekende Giovanni Gabriëli (ca. 1557-1612). In later jaren (1628/'29) was Schütz opnieuw werkzaam in Italië; hij studeerde nu bij Claudio Monteverdi (1567-1643). Deze is naast zijn opera *Orfeo* (1607) vooral bekend gebleven met *Vespro della Beata Vergine*

(1604), kortweg de *Maria vespers* genoemd. De Venetiaanse school, met de San Marco als muzikaal middelpunt, bereikte daar haar hoogtepunt en is voor Schütz de grote inspiratiebron voor zijn *Geistliche Konzerte* (1636-1639) geweest. Gregoriaanse teksten treffen we bij hem echter niet meer aan; deze worden gezongen in het Duits. *Neue geistliche Konzerte* vinden we bij Samuel Scheidt en wel in talrijke hoeveelheden: in 1631, 1634, 1635, 1640 en 1651.

Als tekstdichter van koraalmelodieën verdient Paul Gerhardt (1607-1676), geboren in Gräfenhainichen bij Wittenberg, zeker de aandacht. Na Luther is hij de belangrijkste poëet voor de Protestantse (lees: Lutherse) kerk geweest; maar liefst 33 liederen op zijn dichtkunst komen nog altijd voor in het *Evangelisches Kirchengesangbuch*, 13 daarvan vinden we eveneens in het *Liedboek voor de Kerken*.

Grote aandacht verkreeg Gerhardt zeker in 2007 in diens geboorteplaats naar aanleiding van zijn vierhonderdste geboortejaar. Dat jaar werd uitgeroepen tot het *Paul-Gerhardt-Jahr 2007* met vele festiviteiten, gehouden tussen maart en oktober; zoals toespraken, een feestelijk concert in de Evangelische Stadtkirche van Gräfenhainichen, een *Kultur- und Erlebnis-Nacht* en een feestelijke kerkdienst op 11 maart 2007 in diezelfde kerk, geleid door de bisschop Axel Noack. Beschermheer van dat *Paul Gerhardt Jaar* was Prof. Dr. Wolfgang Böhmer; toen minister-president van de Duitse deelstaat Sachsen-Anhalt. Voorafgaande aan die kerkdienst opende hij in Gerhardts geboorteplaats die feestelijkheden met een toespraak. Om Paul Gerhardt te eren vond ter afsluiting op 16 september 2007 nog een internationaal *Chorfest* plaats; gehouden in de Ferropolis-Arena van Gräfenhainichen met deelname van kerkkoren en wereldlijke ensembles. Niet-ingewijden en professionele zangers gaven dat festival gezamenlijk gestalte, waarvoor belangstellende deelnemers zich ook per deelname-formulier konden aanmelden.

Hoogtepunt van die dag was de uitvoering van de cantate *Du meine Seele, singe* die voor die gelegenheid speciaal werd gecomponeerd. Het kwam zelfs tot de uitgave van een bundel in lederen uitvoering, voorzien van een ritssluiting!

Gerhardt was allereerst huisonderwijzer in Wittenberg en Berlijn; werd in 1651 geestelijke in Mittenwalde (Brandenburg) en was vanaf 1657 als predikant verbonden aan de St. Nicolaïkerche in Berlijn. Als gevolg van een conflict tussen de Calvinistische keurvorst van de Mark Brandenburg en de Lutherse predikanten van Berlijn om Gerhardts belijdenis stapte hij in 1667 uit zijn ambt; twee jaar later werd hij als aartsdiaken geestelijke in Lübben in het Spreewoud (toen Kursachsen) waar hij ook is overleden (1676).