

Johann Sebastian Bach
DRITTER THEIL DER
CLAVIER ÜBUNG



Ingeborg van Dokkum-Prins

Dritter Theil
der
Clavier Übung
bestehend
in
verschiedenen Vorspielen
über die
Catechismus- und andere Gesænge,
vor die Orgel:
Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern
von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung
verfertiget von
Johann Sebastian Bach,
Königl. Pohlnischen, und Churfürstl. Sachsl.
Höfl. Compositeur, Capellmeister, und
Directore Chori Musici in Leipzig.
In Verlegung des Authoris.

Titelseite des Originaldrucks

BB DMS 224676 (3) Originalgröße 25,6 x 30,5 cm
Flattengröße 16,5 x 23,5 cm

X

Voorwoord

Naar aanleiding van de lessen ‘Capita Selecta Early Music’ door Ton Koopman schrijf ik deze paper over een onderwerp uit de 17e of 18e eeuw.

Ik had het idee te schrijven over het ‘Dritter Teil der Clavier Übung’ van Johann Sebastian Bach. Een groot aantal composities daaruit heb ik in het verleden gestudeerd en afgelopen jaar heb ik er weer een aantal ter hand genomen.

Het is een fascinerend geheel. Ik ben steeds nieuwsgieriger geworden naar de achtergrond ervan. Dit was een goede gelegenheid me er in te verdiepen.

Ik heb het in zo’n vorm gegoten dat het gebruikt kan worden voor bijvoorbeeld een presentatie op een bijeenkomst van een organistenvereniging of voor andere geïnteresseerden.

Inleiding

Het ‘Dritter Theil der Clavier Übung’ is het grootste orgelwerk van Bach dat tijdens zijn leven in druk verscheen. Het is uitgegeven in Leipzig, in het jaar 1739, bij de 200ste verjaardag van de Reformatie van de stad Leipzig. Het omvat in totaal 27 composities, beginnend met het Praeludium in Es-Dur (BWV 552/1), gevolgd door een groot aantal ‘Vorspiele’ (BWV 669-689), vier duetten (BWV 802-805) en afgesloten door de Fuga in Es-Dur (BWV 552/2).

Slechts drie verzamelingen met orgelmuziek van Johann Sebastian Bach verschenen tijdens zijn leven in druk. Clavierübung III is daar één van. De andere zijn de ‘Schübler Choräle’ (1747) en de ‘Canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch da komm’ ich her’.

200 jaar eerder, in 1539, werd in Leipzig de ‘Deutsche Messe’ van Luther uitgegeven welke handelt over de Mis en de Catechismus.

Luther behandelde in de Catechismus respectievelijk:

de Tien Geboden,
de Geloofsbelijdenis,
het Onze Vader,
de Doop,
de Boete,
het Avondmaal.

Bij elk hoofdstuk dichtte Luther zelf een koraal. Het zijn achtereenvolgens de koralen:

<i>Dies sind die heil’gen zehn Gebot,</i>	(Tien geboden)
<i>Wir glauben all’ an einen Gott,</i>	(Geloofsbelijdenis)
<i>Vater unser im Himmelreich,</i>	(Onze Vader)
<i>Christ unser Herr zum Jordan kam,</i>	(Doop)
<i>Aus tiefer Not schrei ich zu Dir</i>	(Boete)
<i>Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn</i>	(Avondmaal)
<i>Gottes wandt.</i>	

In de kerkdiensten waarin Luthers grote en kleine catechismus behandeld werd, zijn deze koralen door de gemeente gezongen.

Bach volgde in zijn ‘Dritter Theil der Clavier Übung’ de opzet van Luthers grote en kleine catechismus en bewerkt de zes klassieke koralen elk tweemaal: eerst een (grote) pedaaliter bewerking, dan een (kleine) manualiter bewerking.

Zo zijn twaalf composities ontstaan, als zes paar gegroepeerd. Men kan hier twee subgroepen onderscheiden. Een daarvan bestaat uit twee canonische cantus-firmuszettingen met daar tussenin een koraal voor 'organo pleno'.

De andere bevat twee composities met de cantus firmus in het pedaal en daar tussenin weer een koraal voor 'organo pleno'. Dat wil zeggen 'vol / volledig orgel', een bepaalde combinatie van registers, in dit geval prestantregisters 16', 8', 4', 2' aangevuld met mixtuur en tongwerken.

Deze composities nemen een centrale plaats in in het 'Dritter Theil'. Ze lijken speciaal gecomponeerd te zijn voor deze nieuwe uitgave.

De bewerkingen van de Catechismuskoralen worden voorafgegaan door de bewerkingen van de Missa koralen, Kyrie en Gloria. In totaal negen composities van strofische Duitse berijmingen: drie verzen van het Kyrie, *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, Christe aller Welt Trost* en *Kyrie, Gott heiliger Geist* (drie grote koralen in stile antico in de frygische toonsoort met een cantus firmus die wisselt van sopraan naar pedaal gevolgd door drie manualiter miniaturen met dezelfde melodieën) en het Gloria *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*.

Het Glorialied werd door Bach als enige driemaal getoonzet:

Zonder pedaal in F-Dur, met pedaal in G-Dur en zonder pedaal in A-Dur.

Alle drie de bewerkingen zijn driestemmig, waarmee nog eens de symbolisering van de 'Heiligen Dreyfaltigkeit' onderstreept wordt.

De 21 koraalbewerkingen worden omsloten door zes vrije composities die niet koraal-gebonden zijn:

Vier duetten, die een plaats krijgen na de bewerkingen van koralen, het Praeludium in Es-Dur, waarmee de cyclus opent en de Fuga in Es-Dur waarmee deze besluit.

De vrije werken worden trouwens niet in de titel vermeld. Misschien betekende dit dat Bach een preludium als inleidend orgelspel ideaal vond voor een kerkdienst en de fuga als uitleidend orgelspel.

De vier Duetten zijn te vergelijken met de 2-stemmige Inventionen, maar dan veel omvangrijker. Wat de bedoeling was van deze duetten is niet helemaal duidelijk. In de bespreking van de composities zal ik diverse meningen noemen.

De 'Vorspiele' zijn bewerkingen van de koralen van de Catechismus en de Mis. In eerste instantie en volgens de titel zijn het oefeningen.

Bach componeerde als er aanleiding toe was: verdere ontwikkeling van zichzelf of van zijn leerlingen. De werkelijke betekenis van scholing voor Bach was dat het aardse leven schoolde tot een hogere vorm van leven, het is niet anders dan een oefening in de lofprijzing van de Schepper.

Bach improviseerde meestal, waarna hij sommige thema's uitwerkte. Althans, zo denkt men tegenwoordig over zijn componeerproces. In zijn vroege klavierwerken behandelde hij verschillende compositietechnieken om zich die eigen te maken. Vandaar dat een verzameling 'Clavier-Übung' genoemd werd.

Het was in die dagen een veel gebruikte term in Midden- en Noord-Duitsland. (door o.a. J. Kuhnau, V. Lübeck, G.A. Sorge, J.L. Krebs)

78 Bladzijden kopergravure waren er nodig voor de uitgave van Clavier Übung III, die verscheen op 29 september 1739. Twee graveurs werkten aan deze uitgave.

De eerste volgde nauwgezet de stijl van het handschrift van Bach. Hij was verantwoordelijk voor pagina 1- 43 van de 77 pagina's muziek en de titelpagina, die lijkt op die van Clavierübung II.

De tweede was Balthasar Schmid, uitgever van de Goldbergvarianties (Clavierübung IV) en de Canonische Veränderungen.

Lorenz Mizler, een leerling van Bach, schreef een jaar later over deze uitgave in de Musikalische Bibliothek:

‘Der Herr Verfasser hat hier ein neues Exempel gegeben, dass er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortrefflich geübt und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachahmen können. Dieses Werk ist ein kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Composition zu critiseren.

‘De auteur levert opnieuw het bewijs dat hij op het gebied van componeren ervarener is en een gelukkiger hand heeft dan vele anderen. Niet één overtreft hem en weinigen zullen het hem kunnen nadoen’.

Mizler zag de praktische kant over het hoofd waarover G.A. Sorge het heeft in het voorwoord van zijn eigen verzameling koraalpreludes: *‘De preludes bij de catechismuskoralen van kapelmeester Bach in Leipzig verdienen de enorme vermaardheid die ze bezitten; tegelijkertijd zijn ze zo moeilijk dat ze onbruikbaar zijn voor jonge beginners en anderen die het ontbreekt aan de aanzienlijke vaardigheden die ze vergen’.*

Clavier Übung III getuigt van Bachs grote belangstelling voor traditie, vooral door de bewerkingen van klassieke koralen. Hij bedacht talloze contra thema's en beproefde diverse cantus-firmustechnieken in allerhande stemmen en stijlen.

In de koralen is de woord-toon verhouding belangrijk. Zo kan bijvoorbeeld het gebruik van een canon in de bewerkingen van *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* en *Vater unser im Himmelreich* gezien worden als symbool voor nabootsen: wij moeten de tien geboden naleven en we mogen het 'Onze Vader' nazeggen. Op een theologische manier bekeken, zou dit een logische verklaring kunnen zijn.

In de Clavier Übung delen I,II,III en IV, uitgegeven tussen 1731 en 1741, (C. Wolff, Joh. Seb. Bach blz. 397), vertegenwoordigt Bach alle gangbare genres, vormen en categorieën van zijn tijd: suite, concert, prelude, fuga, ouverture, canon- en cantusfirmustechniek, koraalzettingen en variaties op een thema.

De verzameling is een enorme uitdaging voor de klavierspeler. De delen I, II en IV zijn voor clavecimbel geschreven.

Deel III is helemaal gewijd aan het orgel. Het werd Bachs eigen 'Livre d'orgue'. Hij kende de voorbeelden van Nicolas de Grigny en anderen.

Bij de Franse componisten was het alternatimproces gebruikelijk (strofen afwisselend gezongen of gespeeld). Dit kwam bij Bach niet voor.

Hij ging uit van deze Franse modellen, maar voegde daaraan vrije stukken (preludes, fuga's en duetten) toe, evenals koraalzettingen die algemeen bruikbaar waren (de Kyrie en Gloriagezangen uit de Mis en de Lutherse catechismusgezangen).

Bach vermeed hier gezangen met een specifieke plaats in het kerkelijk jaar.

Aan de opzet van dit derde deel is te zien dat Bach het stilistisch centrum wilde uitbreiden, van oude technieken als de motetstijl (die hij toepaste bij het grote Kyrie en in *Aus tiefer Not*) en oude kerktoonsoorten, tot het destijds moderne muzikale idioom (in het orgelkoraal *Vater unser im Himmelreich* en *Jesus Christus, unser Heiland*).

Deel III van de Clavier Übung werd zo niet alleen Bachs uitgebreidste maar ook belangrijkste orgelwerk. Het vertoont een opzet met verschillende niveau's en is omlijst door een ouverture-achtige prelude aan het begin en een fuga met drie thema's aan het eind.

Van het 'Dritter theil der Clavier Übung' is slechts één druk bekend. Hoe groot de oplage zal zijn geweest is niet met zekerheid te zeggen. Gedrukte muziek was relatief duur. De uitgave kostte 3 Reichsthaler (tegenwoordig ongeveer 215 euro). Er is niet bekend of er een voorintekening was met een lagere prijs. Ter vergelijking: een nieuw clavecimbel kostte 20 Reichsthaler in 1745. (C.Wolff, J. S. Bach, blz. 560)

Clavier Übung III hoort tot een bijzonder goed overgeleverd werk van Bach. De enige onafhankelijke bron is de 'Originaldruck' van 1739. (voorwoord Neue Bach Ausgabe, band IV). Door leerlingen werd muziek gekopieerd. De handschriften zijn direct of indirect tot de 'Originaldruck' te herleiden. Het originele manuscript, geërfd door C.P.E. Bach is verloren gegaan.

In de koraalbewerkingen geeft Bach voortdurend zijn betrokkenheid aan met de tekst door, waar mogelijk, op een versluisde manier zijn naam toe te voegen, volgens sommigen.

Dat gebeurt via de getallen die representatief zijn voor drie verschillende naamsvormen:

14 = Bach (2+1+3+8)

41 = J.S. Bach (9+18+14)

158 = Johann Sebastian Bach (58+86+14)

Het Latijnse alfabet had 24 letters, de i en de j werden als één letter beschouwd evenals de u en de v.

Een andere veel voorkomende manier is het zogenaamde b-a-c-h-citaat.

Waar in de koraaltekst ich, mich, wir of uns voorkomt, brengt Bach vaak deze notennamen, letterlijk of getransponeerd, aan om zo de tekst op zich zelf toe te passen.

Maar let op, er zijn veel Kabbalistische systemen. Slechts een ervan is toepasbaar op Bachs werk.

Vaak signeerde Bach zijn composities met de afkorting S.D.G. (Soli Deo Gloria). In de fuga aan het eind van het 'Dritter Theil', is S.D.G. in noten gevat: het eerst fuga thema opent met de noten Es-D-G, wat tevens de omkering-kreeft is van het begin van *Allein Gott in der Höh' sei Ehr.*

Bach is opgegroeid in een traditie en omgeving, waarin de bijbel, het gezangboek en de Lutherse Catechismus een grote rol speelden. Met name het onderricht en het uit het hoofd leren van de zes belangrijke hoofdstukken van de Catechismus vond niet alleen thuis plaats, maar vooral op school. In het boekje van Andreas Reyher (Gotha, 1642) wordt verteld hoe de kinderen vanaf hun vijfde levensjaar de hoofdstukken van de Catechismus met de daarbij behorende liederen leerden.

Tijdens de zes weekdays werd dit voortdurend herhaald volgens een bepaald plan.

Het eerste en laatste lesuur werd een gezang gezongen, daarna volgde de morgen- of avondzegen, het Onze Vader werd gebeden, de geloofsbelijdenis uitgesproken, een deel uit de Catechismus gereciteerd door een of twee kinderen.

's Zondags kwamen de kinderen bij elkaar op school om zich op de liturgie van die zondag voor te bereiden. Daarbij werden ook het *Kyrie* en *Allein Gott in der Höh'* gezongen.

In dit interessante leerplan wordt duidelijk dat in Bachs jeugdijaren het gebruikelijk was dat er alle dagen uit een van de zes hoofdstukken van Luthers Catechismus werd gelezen en geleerd.

De gezangen werden op een vaste dag gezongen:

Maandag: Dies sind die heil'gen zehn Gebot

Dinsdag: Wir glauben all' an einen Gott

Woensdag: Vater unser im Himmelreich

Donderdag: Christ unser Herr zum Jordan kam

Vrijdag: Erbarm dich mein, o Herre Gott

Zaterdag: Jesus Christus unser Heiland

Bach bewerkte deze liederen in dezelfde volgorde voor zijn *Dritter Theil der Clavier Übung*. Alleen het lied *Erbarme dich* werd door hem vervangen door *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*, een lied dat ook bij het thema boete hoorde.

De koralen werden zowel 's morgens als 's avonds gezongen. Misschien heeft Bach daardoor twee bewerkingen gemaakt, een met en een zonder pedaal. Vanuit deze gegevens is het niet vreemd dat het *Dritter Theil der Clavier Übung* waarschijnlijk een muzikaal artistieke afspiegeling is van Bachs eigen 'Kinder-Catechismus-Stunden' uit zijn jeugdijaren.

Er is geen sprake van een totale opzet in het kader van de liturgie. Daardoor is de naam 'Grote en Kleine Orgelmis', die opkwam na 1930, misplaatst. Het gaat om gezangen die in hun structurele samenhang duidelijk in verband gebracht moeten worden met het Catechismus onderwijs in die tijd en met de dagen van de week.

Albert Schweitzer benadrukte de mystieke kant in het werk van Bach. Hij legde sterk de nadruk op de verbinding tussen woord en toon.

In 'Jean Sebastian Bach, le musician-poète', (1905) schreef hij:

'Luther heeft een grote en een kleine catechismus geschreven. In de eerste toont hij het wezenlijke van het geloof aan, in de laatste plaatst hij zichzelf onder de kinderen.

Bach, de muzikale vader van de Lutherse kerk, doet evenzo. Hij heeft van elk koraal een grote en kleine bewerking gemaakt. De grote korallen bevatten sublieme muzikale symbolen, ze illustreren het centrale idee van het dogma gevat in de woorden; de kleine zijn betoverend door hun eenvoud'.

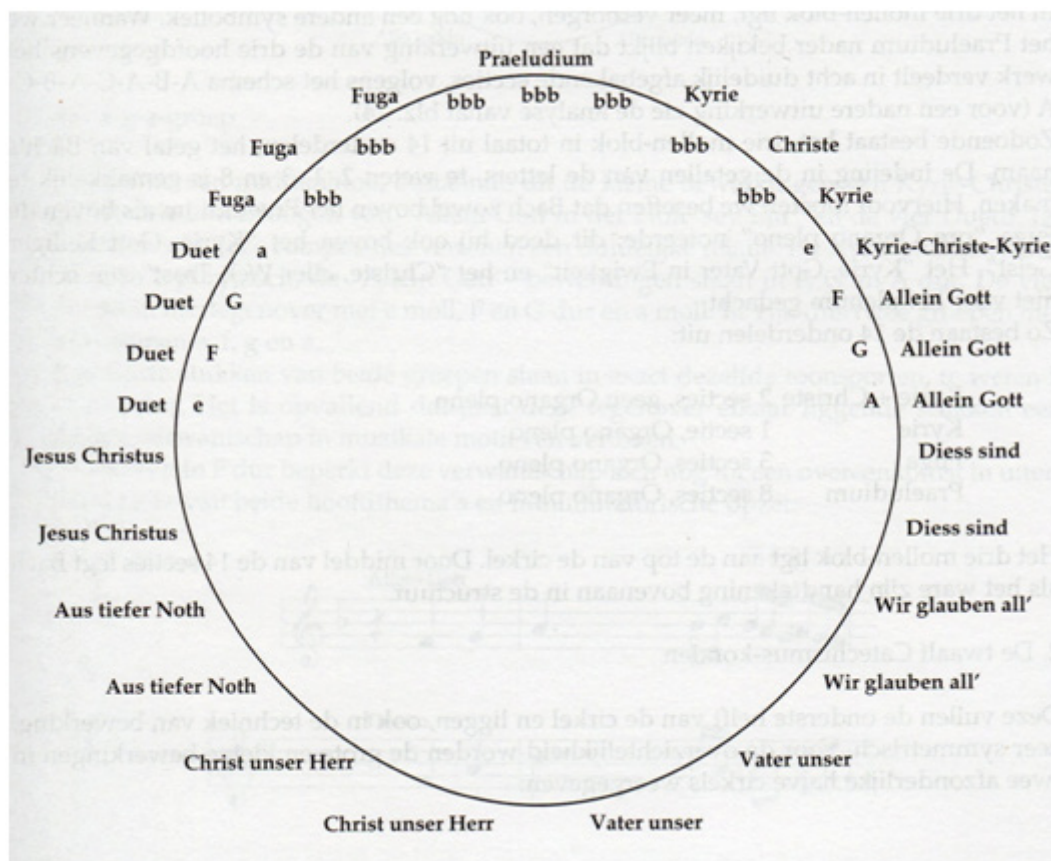
Bij de theologische wetenschap ontstaat een nieuwe benadering van Bachs muziek. Er wordt veel onderzoek gedaan naar het verband tussen woord en toon.

'De taak van een componist in Bachs tijd is het volmaakte van de schepping terug te laten keren in de muziek'.

'Evenals de structuur van de koraalvoorspelen op zichzelf is de structuur van de bundel theologisch bepaald'.

Dit schrijft Albert Clement in 'Der Dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach. Musik, Text und Theologie'.

Het totale concept van Clavier Übung III blijkt een cirkelstructuur in zich te herbergen die alles op zijn plaats doet vallen en evenwicht en symmetrie aan het monumentale bouwwerk verleent:



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Er zijn drie hoofdcomponenten die de symmetrische opbouw duidelijk laten zien:

- De drie mollengroep

Het Praeludium staat centraal in de totale structuur.

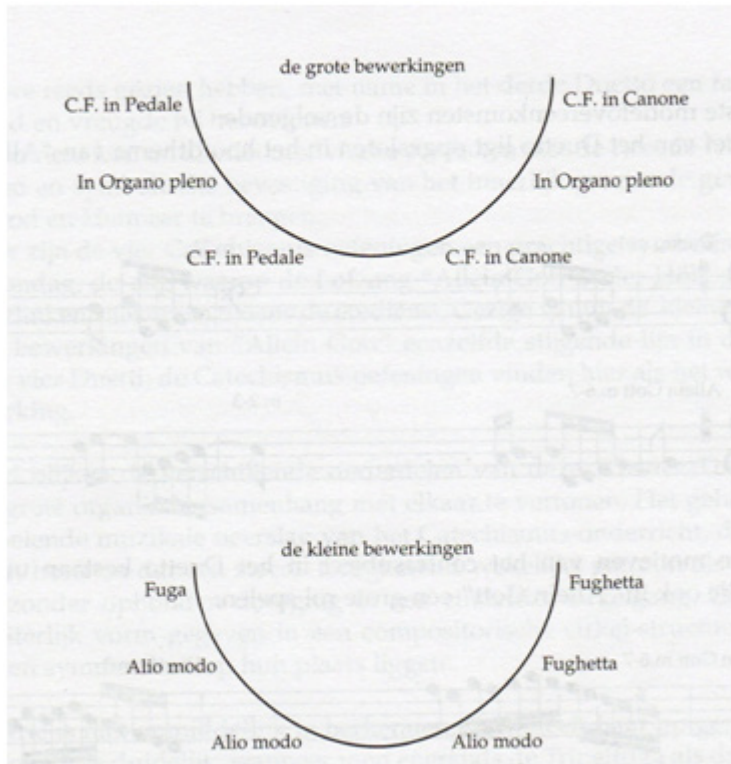
De hele groep staat in het teken van het getal drie als symbool van de Goddelijke Drie-eenheid.

-De twaalf Catechismus koralen

Deze vullen de onderste helft van de cirkel en liggen wat betreft bewerking zeer symmetrisch

- De e-f-g-a-groep

Er blijft een middengroep over die bestaat uit de kleine bewerkingen van *Kyrie-Christe-Kyrie*, (e-phrygisch) de drie bewerkingen van *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* (F,G, A-Dur en de vier Duetten (e-Moll,F,G-Dur,a-Moll).



De toonsoorten van deze werken vertonen een duidelijke relatie. Er zijn twee groepen met de grondtonen e,f,g,a .

De middelste stukken van beide groepen staan in dezelfde toonsoort F en G-Dur.

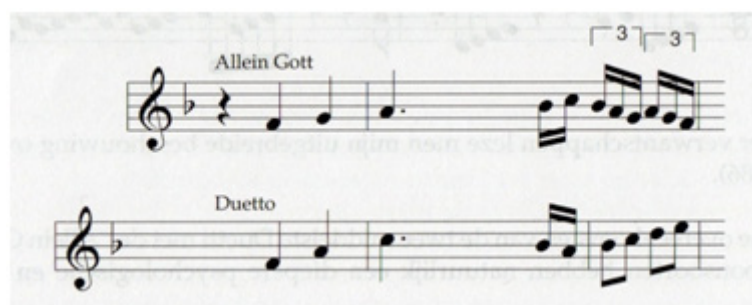
Deze tegenover elkaar liggende composities vertonen een groeiende verwantschap in muzikale motieven.

Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

De overeenkomsten van de twee middelste Duetten met de 'Allein Gott in der Höh'-stukken in dezelfde toonsoorten hebben een diepere betekenis: Door middel van de vier Catechismus oefeningen richt de mens zijn blik op God en probeert zijn geloof sterker te maken, zodat het steeds gemakkelijker wordt 'God eer te brengen'.

Te beginnen met de kleine Kyrie-bewerkingen laten de bewerkingen van *Allein Gott in der Höh sei Ehr* eenzelfde stijgende lijn in toonsoorten zien als bij de vier Duetten: het resultaat en de uitwerking van de Catechismus oefeningen.

Duetto II in vergelijking met *Allein Gott in der Höh'sei Ehr* BWV 675:



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Duetto III in vergelijking met *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 676:



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

De cirkelgang van het steeds herhalen van de Catechismus en de daarbij behorende liederen heeft Bach vormgegeven in een cirkelstructuur waarbinnen alle onderdelen symmetrisch op hun plaats liggen.

Deze symmetrie wordt duidelijk als men de Tripelfuga als drie stukken ziet tegenover de grote Kyrie-bewerkingen en wanneer men de drie kleine Kyrie's als eenheid plaatst tegenover het eerste Duet.

Eén wordt drie en drie wordt één. (Triniteitsgedachte)

Het totaal aantal stukken was 27 (3x3x3)

De symmetriewijziging geeft een interne verandering, maar het totaal blijft 27 (3x3x3).

Een overzicht:

(voor orgel met pedaal)

Prelude in Es

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (c.f. in sopraan)

Christe, aller Welt Trost (c.f. in tenor)

Kyrie, Gott heiliger Geist (c.f. in pedaal, organo pleno)

Allein Gott in der Höh' sei Ehr (in G; 2 clav. E ped.)

Dies sind die heil'gen zehn Gebot (c.f. in canone)

Wir glauben all an einen Gott (organo pleno)

Vater unser im Himmelreich (c.f. in canone)

Christ, unser Herr zum Jordan kam (c.f. in pedaal)

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (organo pleno)

Jesus Christus unser Heiland (c.f. in pedaal)

(voor orgel zonder pedaal)

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit

Christe, aller Welt Trost

Kyrie, Gott heiliger Geist

Allein Gott in der Höh' sei Ehr (in F)

Allein Gott in der Höh' sei Ehr (in A)

Dies sind die heil'gen zehn Gebot

Wir glauben all an einen Gott

Vater unser im Himmelreich

Christ, unser Herr zum Jordan kam

Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Jesus Christus unser Heiland

Vier Duetten: in e, F, G en a

Praeludium pro Organo pleno Es-Dur BWV 552/1

Het Praeludium in Es-Dur is de eerste compositie van het Dritter Theil der Clavier Übung. In het totaal van de cirkelstructuur kunnen we zien dat het een centrale plaats inneemt. Met de driedelige fuga aan de ene en de drie grote Kyrie bewerkingen vormt het de spil van de stukken in drie mollen en wordt de Triniteitssymboliek onderstreept.

In het Praeludium is deze symboliek ook volop aanwezig. Het is gebouwd op drie hoofdgegevens die met drie Goddelijke personen verbonden kunnen worden en in hun thematische opzet grote verwantschap met elkaar hebben.

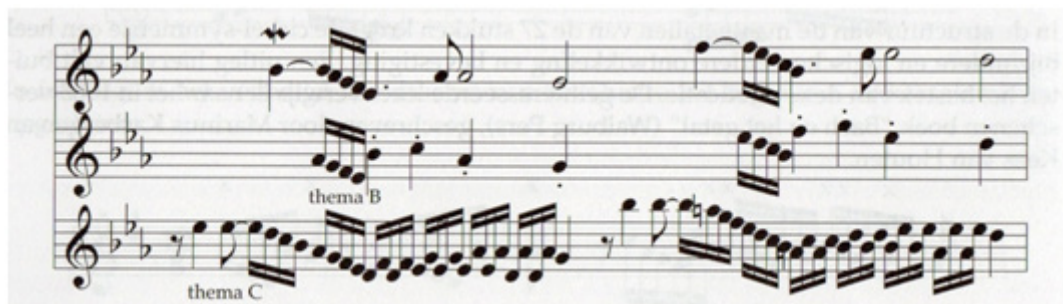
Het eerste majesteitelijke thema (A) refereert aan God de Vader. Een ouverture-achtig stuk vanwege het gepuncteerde ritme. (Franse ouverture)

Het tweede thema (B), een staccato motief met echo's, quasi galant, start op de tweede noot van het eerste thema en springt na de dalende lijn terug naar de eerste noot, beeld van de Zoon, die voortkomt uit de Vader en weer naar hem terugkeert.

Het derde thema (C), met doorlopende zestiende noten, bevat weer hetzelfde groepje dalende noten als het eerste en tweede en staat symbool voor de Heilige Geest.

De vele zestiende noten die een op en neergaande beweging hebben lijken vlammen.

De drie thema's:



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Deze drie hoofdthema's worden uitgewerkt volgens het volgende schema: A-B-A-C-A-B-C-A

A maat 1-32

B 32-50

A 51-71

C 71-98

A 98-111

B 111-129

C 130-174

A 174-205

Het is het langste Praeludium dat Bach heeft geschreven.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit

BWV 669

Canto fermo in Soprano

à 2 Clav. et Ped.

Christe, aller Welt Trost

BWV 670

Canto fermo in Tenore

a 2 Clav. et Pedal

Kyrie, Gott heiliger Geist

BWV 671

a 5

Canto fermo in Basso

Cum Organo pleno

De melodieën die Bach bewerkte in Clavier Übung III worden in twee verschillende versies bij de bespreking van de composities geplaatst om daarmee vergeleken te kunnen worden. Ze zijn overgenomen uit 'Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Orgelwerke band IV. (Nb. De maataanduiding en de notenwaarden verschillen van elkaar. In de latere versie zijn noten toegevoegd, bijvoorbeeld doorgangsnoten).

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit

Altkirchlich / Naumburg 1537
Melodiefassungen: BWV 371 und Vopelius 1682

Ky - ri - e, Gott Va - ter in E - wig - keit, groß ist dein Barm - her - zig - keit,
al - ler Ding ein Schöp - fer und Re - gie - rer: e - - - lei - son
Chri - ste, al - ler Welt Trost, uns Sün - der al - lein du hast er - löst.
O Je - su Got - tes Sohn, un - ser Mitt - ler bist in dem höch - sten Thron,
zu dir schrei - en wir aus Her - zens Be - gier: e - - - lei - son.
Ky - ri - e, Gott hei - li - ger Geist, tröst, stärk uns im Glau - ben



In Leipzig werden verschillende versies van het drieluik Kyrie-Christe-Kyrie vaak op zondag ten gehore gebracht. De drie aanroepen tot de Vader, de Zoon en de Heilige Geest waren vaak in een gezang verenigd. Toch heeft Bach in de orgelbewerkingen aan de drie tekstsonderdelen een eigen behandeling gegeven als eerbetoon aan de Drie-eenheid die in de Clavier Übung III zo'n grote plaats inneemt. De melodie van het gezang verscheen in 1537 in een Duitse aanpassing in een vroeg Lutheraans Hymneboek.

De composities hebben drie mollen als voortekenen.

De plaats van de cantus firmus in de koraalbewerking wordt veelzeggend.

In de Kyrie-koralen wijst de sopraancantus firmus van het eerste op God in de hemel, de tenorstem van het tweede koraal symboliseert Christus als middelaar tussen hemel en aarde, de bas van het derde koraal is de Heilige Geest, het fundament van de kerk. De Heilige Geest die met zijn genade op aarde neerdaalt en de mens vaste grond onder de voeten geeft.

Er wordt slechts één thema doorgeëmitteerd, wat bijna voortdurend aanwezig is op verschillende toonhoogtes en in allerlei omkeringen.

De zuivere polyfonie staat bij Bach voorop, hij componeerde in de 'stile antico'. Dit is een term die de manier van componeren beschrijft in de 16e eeuw en verder (Palestrina). Traditionele elementen van deze oude stijl zijn: alla breve maatsoort, cantus firmus in lange noten, streng contrapunt, rustige ritmiek.

De hoofdthema's zijn steeds gebaseerd op de eerste twee melodische zinnen van de cantus firmus met de tekst Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, Christe aller Welt Trost en Kyrie, Gott Heiliger Geist. Daardoor zijn de drie Goddelijke personen overal aanwezig.

Bij de tweede bewerking hebben de vier manuaalstemmen volop ruimte om naar boven en onder uit waaiëren.

Bij de laatste bewerking ligt de melodische lijn in de bas en kunnen de bovenstemmen slechts opwaarts plaats vinden.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit
alio modo, manualiter.

BWV 672

Christe, aller Welt Trost

BWV 673

Kyrie, Gott heiliger Geist

BWV 674

De drie kleine Kyrie stukken hebben het karakter van inventies, korte improvisatie's, fantasieën. De melodie is gelijk aan die van het voorgaande Kyrie.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit

BWV 672

*Kyrie,
Gott Vater in ewigkeit,
gross ist dein Barmherzigkeit,
aller Ding ein Schöpfer und Regierer,
Eleison.*

Twee korte van de melodie afgeleide motieven vormen de basis van de compositie in drie kwarts maat.

De noten horende bij het woord Kyrie komen in de vier stemmen voor evenals een stijgend patroon van vijf noten behorende bij 'Gott Vater'.

Christe, aller Welt Trost

BWV 673

*Christe, aller Welt Trost,
uns Sünder
allein Du
hast erlöst Jesu, Gottes Sohn,
unser Mittler,
bist in dem höchsten Thron
zu dir schreien wir aus Herzensbegier,
Eleison.*

Deze compositie staat in zes achtste maat en heeft een motief van acht noten afgeleid van de eerste zin met de tekst 'Christe aller Welt Trost'. Ook dit werk is vierstemmig.

Kyrie, Gott heiliger Geist

BWV 674

*Kyrie,
Gott heiliger Geist,
tröst uns im Glauben allermeist,
dass wir am letzten End
fröhlich abscheiden aus diesem Elend,
Eleison.*

Dit deel staat in negen achtste maat en lijkt wat betreft de opzet het meeste op een fughetta. Hetgeen natuurlijk van veel van de in 'Clavier Übung III' voorkomende kleine koraalbewerkingen gezegd kan worden.

Vooral in het begin is het hier duidelijk.

Het beginthema is een omspeling van de eerste drie melodienoten met de tekst Kyrie.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 675

Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 676

Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 677

Allein Gott in der Höh sei Ehr

Altkirchlich / Nikolaus Decius 1539
Melodiefassungen: BWV 260 und Vopelius 1682

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - - de,
dar - um daß nun und nim-mer-mehr uns rüh - ren kann kein Scha - - de.

Ein Wohl - ge - falln Gott an uns hat; nun ist groß Fried ohn

Un - ter - laß, all Fehd hat nun ein En - - - de.

Das lateinische Gloria in excelsis
deutsch von Nikolaus Decius 1539

De tekst van dit koraal is een aanpassing van het Latijnse 'Gloria in excelsis Deo', dat in de Rooms Katholieke eredienst een vaste plaats heeft tijdens de Latijnse Mis.

Het is een lofzang tot God en een verheerlijking van de Drie-eenheid.

Het koraal, dat uit vier coupletten bestaat, werd bijna elke zondag in Leipzig gezongen.

Van geen koraalmelodie heeft Bach zoveel bewerkingen voor orgel gemaakt.

In de Clavier Übung komen drie bewerkingen van Allein Gott in der Höh' sei Ehr voor.

Die variëren in toonsoort, F,G en A-Dur, de eerste drie tonen van de melodie.

Het tweede koraal over Christus krijgt daardoor één kruis en het koraal over de Heilige Geest, de derde persoon van de Drie-eenheid, drie voortekens.

Overige bewerkingen van Allein Gott in der höh' sei Ehr' zijn onder andere BWV 662,663,664 (uit de 'Achtzehn Choräle'), BWV 711 (Kirnberger Choräle).

Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 675

BWV 675 staat in F-Dur en heeft twee stemmen, sopraan en bas, die zeer figuratief zijn, waartussen de alt de melodie in lange zinnen laat horen.

Het manualiter werk in 3/4 maat vraagt een lichtvoetige, speelse aanpak.

Allein Gott in der Höh'sei Ehr BWV 676

Deze compositie in G-Dur staat in 6/8 maat en lijkt op een snel deel uit een triosonate. Het hoofdthema laat een feestelijke omspeling horen van de eerste en tweede koraalregel. Bij de herhaling van de melodie zijn de stemmen verwisseld, nu begint de alt. De slotfrase van de melodie verschijnt voor de derde maal, maar dan in het pedaal. Het pedaal wordt daardoor op 8' basis geregistreerd.

Allein Gott in der Höh'sei Ehr BWV 677

Dit is een korte manualiter bewerking in A-Dur. Het is een driestemmige fuga in 4/4 maat. Bach heeft het begin van de drie inzetten (achtste noten) voorzien van accent punten. Die ontbreken bij de latere inzetten. Hebben ze een symbolische functie? Het zijn er namelijk 27, 3 maal 9 noten.

Het karakter van dit stuk is opgewekt, speels.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot

BWV 678

à 2 Clav. et Ped

Canto fermo in Canone

Dies sind die heiligen zehn Gebot

13. Jahrhundert / Erfurt 1524
Melodiefassungen: BWV 298 und Vopelius 1682

Dies sind die heil - gen zehn Ge - bot, die uns gab un - ser
Her - re Gott durch Mo - sen, sei - nen Die - ner treu, hoch
auf dem Berg Si - na - i. Ky - ri - e - leis.

In deze compositie verschijnt de melodie in strenge canonvorm in de linkerhand.

Het woord canon betekent letterlijk wet of regel.

Als er een canon in de composities bij Bach voorkomt, is er sprake van het thema gehoorzaamheid en naleven.

In muzikale zin houdt dit in dat de ene stem de andere imiteert.

De toepassing in dit stuk is duidelijk: De tien geboden moeten streng nageleefd worden.

In deze compositie worden de canonstemmen met hun eigen identiteit duidelijk tegenover de rest geplaatst.

Vanuit de tekst van het eerste couplet is dit volkomen logisch.

Dit zijn de tien geboden die God de mens gegeven heeft om na te leven.

Er is dus sprake van een tegenstelling tussen God en de mens.

De canon is door Bach in het octaaf gelegd, waardoor steeds exact dezelfde tonen een octaaf lager herhaald worden.

De bovenstemmen vertonen veel overeenkomst met de cantus firmus-canon.

Het lijkt in het begin ook canonisch.

In dit stuk komen 'zuchtmotieven' voor en chromatische motieven, door Bach vaak toegepast om treurige affecten te verkrijgen.

De combinatie van de motieven geven deze bewerking het karakter van een smeekbede om hulp om Gods geboden te onderhouden.

Fughetta super **Dies sind die heil'gen zehn Gebot** BWV 679

Deze compositie is gebouwd op een karakteristiek, kernachtig thema, dat is afgeleid van de eerste koraalregel. Het is een streng vierstemmige bewerking in twaalf achtste maatsoort.

Er zijn tien thema inzetten.

Het thema heeft door de repeterende noten en steeds hoger stijgende intervallen een gebiedend karakter: de onverbiddelijkheid van de tien geboden.

Het stijgende thema wordt vanaf de vijfde keer min of meer omgekeerd ingezet met een dalend thema.

Casper Honders schrijft daarover 'het stijgende thema is ingegeven door de geboden 1-4, die zich richten op God en de overheid, terwijl het dalende thema is ingegeven door de geboden die zich richten op de naaste, op het leven van mensen onder elkaar'.

Honders verwijst hier naar Luthers Catechismus.

Vanaf maat 19 begint een neventhema, dat tien keer voorkomt.

Meteen daarna komen de negende en tiende keer dat het hoofdthema nog moest klinken.

Aan het begin van het thema komt de noot g 14 maal voor. Ook Bach wordt geconfronteerd met de tien Goddelijke wetten.

Wir glauben all' an einen Gott in Organo pleno con Pedale

BWV 680

Wir glauben all an einen Gott

15. Jahrhundert / Martin Luther 1524
Melodiefassungen: BWV 437 und Vopelius 1682

Wir glä - ben all an ei - nen Gott, Schöpfer Him - mels und der
Er - den, der sich zum Va - ter ge - ben hat, daß wir sei - ne Kin - der
wer - den. Er will uns all - zeit er - näh - ren, Leib und Seel auch
wohl be - wah - ren; al - lem Un - fall will er weh - ren, kein Leid
soll uns wi - der - fah - ren. Er sor - get für uns, hüt und wacht,
und wacht; es steht al - les in sei - ner Macht.

Nach einer vorreformatorischen
deutschen Strophe (14. Jh.)
von Martin Luther 1524

In deze bewerking voor 'organo pleno' wordt alleen de eerste regel van het koraal behandeld. Die vormt de basis voor een thema dat streng fugatisch wordt uitgewerkt. Het ritme van de eerste noten valt op en lijkt daardoor op een vastberaden uitroep. De markante pedaalpartij verschijnt zes keer met tussenpozen en drukt kracht en onwankelbaarheid van het geloof uit (het getal zes misschien als uitdrukking van de zes scheppingsdagen).

Fughetta super **Wir glauben all' an einen Gott** BWV 681 manualiter

De term Fughetta geldt vooral voor het begindeel van de compositie. Na de drie inzetten en de expositie keert het thema niet meer terug. Vanaf maat 7 herhalen de stemmen gezamenlijk en standvastig de herhalende patronen en beelden daarmee een rotsvast geloof uit.

Vater unser im Himmelreich

à 2 Clav. et Pedal e Canto fermo in Canone

BWV 682

Vater unser im Himmelreich

Leipzig 1539
Melodiefassungen: BWV 90, 5 und Vopelius 1682

Va - ter un - ser im Him - mel - reich, der du uns al - le
hei - ßest gleich Brü - der sein und dich ru - fen an und
willt das Be - ten von uns han, gib, daß nicht bet al -
lein der Mund, hilf, daß es geh von Her - zens - grund.

Martin Luther 1539

Vater Unser im Himmelreich BWV 682 is een vijfstemmige compositie in 3/4 maat. Een groots, maar ook speeltechnisch moeilijk werk. Het werkt bijna als een stuk kamermuziek voor strijkers en houtblazers op orgel overgebracht. De drie motieven zijn karakteristiek voor galante fluitmuziek.

Luther zegt dat het 'Onze Vader' door Christus aan ons geleerd is zodat we weten hoe en wat we zullen bidden. Het gaat om een gehoorzaam nazeggen van wat ons voorgehouden wordt. Vandaar het gebruik van een canon. Bach veroorloofde zich in de koraalbewerkingen een grote mate van vrijheid.

Casper Honders gaat ervan uit dat Bach het derde couplet van het lied gebruikt heeft.

3. Es kommt ein Reich zu dieser Zeit
Und dort hernach in Ewigkeit.
Der heilig Geist uns wohne bei
Mit seinem Gaben mancherlei,
Des Satans Zorn und gross Gewalt
Zerbrich, vor ihm dein Kirch erhalt.

Kees van Houten daarentegen denkt dat het vierde couplet Bachs uitgangspunt is geweest.

4. Dein Will gescheh', Herr Gott, zugleich
Auf Erden und im Himmelreich.
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsam sein in Lieb und Leid.
Wehr und steuer allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen tut.

De cantus firmus verschijnt als canon in het octaaf. De ene stem wordt gespeeld door de rechterhand, de andere door de linker. Vergelijk *Dies sind die heil'gen zehn Gebot*. Het zijn de enige twee composities in deze Clavier Übung die voor de melodie een canontechniek hanteren in het octaaf. Ze staan beide in de grote cirkelstructuur aan de rechterkant als pendant van twee bewerkingen met ook eenzelfde techniek. Beide canonbewerkingen zijn vijfstemmig. In het *Vater unser* is de melodie opgenomen in de klank van de beide manuaalstemmen en heeft dus geen eigen registratiekleur.

Als er een canon in de composities bij Bach voorkomt, is er sprake van het thema gehoorzaamheid en naleven.

Dit komt voor in de tekst van het vierde couplet. De mens moet de wil van God op aarde naleven en gehoorzaam zijn. Gib uns Geduld in Leidenszeit, gehorsam sein in Lieb' und Leid.

De inzet van de compositie begint als een trio met een thematiek die gekenmerkt wordt door onrustig omhoog en omlaag zoekende intervallen en een nogal bewogen ritmiek. Het Lombardische ritme dringt zich op als een beeld van de mens die ongeduldig en vol verzet een weg zoekt en de wil van God probeert na te leven.

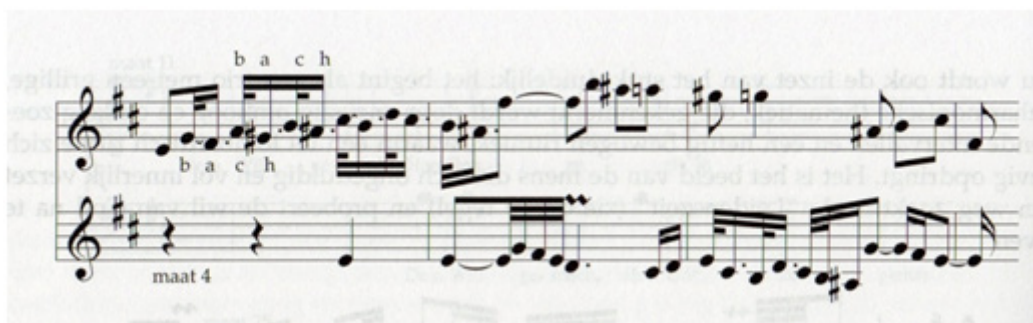


Het Lombardische ritme lijkt een uiting te zijn van toenemend ongeduld.

Het zou ook het aanhoudend bidden, ondanks alle tegenstand kunnen uitbeelden.

Bij de aanvangsintervallen treedt tweemaal een b-a-c-h-citaat op:

g-fis-a-gis, a-gis-h-ais: Bach plaatst zich meteen onder de ongeduldigen!



Het Lombardische ritme verschijnt voor het eerst en de enige keer in het pedaal in maat 41, het getal dat symbool staat voor J.S. Bach (9+18+14). Bach toont zijn betrokkenheid bij de regel Gib uns Geduld in Leidenszeit.

The image shows a musical score for the chorale 'Gib uns Geduld in Leidenszeit' by J.S. Bach. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 37 and 38, with the vocal line in the upper staff and the organ accompaniment in the lower staff. The second system shows measures 39 and 40, with the vocal line in the upper staff and the organ accompaniment in the lower staff. The organ part features a prominent Lombardic rhythm (a dotted eighth note followed by a sixteenth note) in measure 41. The lyrics are: 'Gib uns Geduld in Leidenszeit'.

Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

De chromatische lijn is bij Bach altijd een uiting van disharmonie. De triolenbeweging probeert het ongeduld van het Lombardische ritme te stuiten, maar kan ook in verband gebracht worden met het bidden om de Heilige Geest. Een van de verklaringen voor de verschillende gecompliceerde ritmen zou ook kunnen zijn, dat Bach wilde uitbeelden dat een ieder op zijn eigen manier bidt.

Er zijn zes inzetten van de tekstregels: drie rechts (hoog, Himmel) en drie links (laag, Erde). Deze compositie is een groot dramatisch verhaal van de strijdende en lijdende mens. Van ongeduld bij de pogingen Gods wil na te leven en negatieve krachten de baas te worden.

Het affect van deze compositie is geladen en dramatisch. Een vertwijfeld uitschreeuwen van leed-gevoelens.

De toonsoort e-Moll staat bekend als gepassioneerd, dramatisch. De opbouw van het beginthema lijkt veel op de inzet van de tenor aria Geduld in de Mattheus Passion.

De structuur van deze compositie vertoont overeenkomsten met de Franse Fugue à 5 (van o.a. N. de Grigny).

Bij deze Franse fuga's werden twee stemmen rechts gespeeld op het Grande orgue of Récit met een cornetklank en twee stemmen links op het Positif met de Cromorne aangevuld met wat grondstemmen. Deze registratie is helder en transparant, belangrijk voor de complexe stemvoering van een vijfstemmige polyfone compositie.

De appoggiaturas, Seufzermelodik, kunnen worden gezien als een ketting van zuchten, de bas als het fundament van de wereld. J.S. Bach leerde spelers onderscheid maken tussen gepunteerde figuren en triolen. Die mogen alleen even lang duren bij hoge tempi.

Over de polyritmiek schreef J.J. Quantz in zijn 'Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen' (1752) 'wenn in der einen Stimme Triolen sind, gegen welche die andere Stimme punktirte Noten hat. Mann muss demnach die kurze Noten nach dem Punckte nicht mit der dritten Note von der Triole, sondern erst nach derselben anschlagen'.

In een andere bron, 'Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen' (1753) van C. P.E. Bach, lezen we 'Man theilt als dann die bey Fig. XII befindliche Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir alda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.'



Een verklaring voor dit verschil in interpretatie zou kunnen zijn dat polyritmiek met een ander (Quantz, solist met orkest) eenvoudiger is dan alleen polyritmisch spelen (C.P.E. Bach, klavierspeler).

Vater unser im Himmelreich

BWV 683

Dit korte koraalvoorspel heeft een sfeer van ingetogenheid, van een verstild gebed.

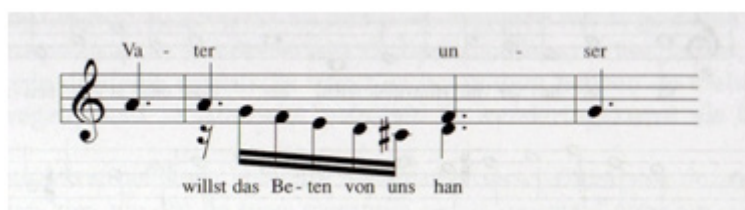
De compositie staat in 6/8 maat.

De melodie verschijnt in lange noten in de bovenstem. De tegenstemmen werken een motief van dalende zestienden uit. Het is afgeleid van de vierde melodieregels 'willst das Beten von uns han'.

Dit motief komt ook in de omkering voor.

Deze stijgende en dalende motieven gaan de hele compositie door.

Veel motieven in de alt komen uit de cantus firmus wat duidt op de mens in zijn gebed verbonden met God.



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Christ unser Herr zum Jordan kam à 2 Clav. E Canto fermo in Pedale

BWV 684

Christ unser Herr zum Jordan kam

15. Jahrhundert / Wittenberg 1524
Melodiefassungen: BWV 280 und Vopelius 1682

Christ un - ser Herr zum Jor - dan kam nach sei - nes Va - ters
von Sankt Jo - hannis die Tau - fe nahm, sein Werk und Amt zu
Wil - - len, Da wollt er stif - ten uns ein Bad, zu
rfü - - len.
wa - schen uns von Sün - - den, er - säu - fen auch den bit - tern Tod durch
sein selbst Blut und Wun - - den; es galt ein neu - es Le - - ben.

Martin Luther 1541

De melodie van dit dooplied ligt in het pedaal. Hier is een tenorligging bedoeld.

Daardoor gebruikt men als registratie een tongwerk op 8' basis in het pedaal.

De zestiendenbeweging in de linkerhand heeft een basso continuofunctie. Deze symboliseert het stromende water van de Jordaan als verwijzing naar het doopwater.

Bachonderzoeker Philipp Spitta verklaarde het basmotief als een symbool van het bloed van Christus '...dessen rothe Flut alle ererbte und selbst begangene Sünde hinwegspült'.

De manuaalstemmen beelden in één doorgaande beweging een totaalidee uit: de complete reiniging van de mens in het stromende water van de Joraan.

Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

De verbeelding van de twee bovenstemmen zouden Johannes de Doper en Jezus kunnen zijn. Er valt ook een kruisfiguur te ontdekken. Dat komt vaker in Bachs werken voor. Doop en kruis horen bij elkaar.

De ingebouwde driedeling kan duiden op de doop als trinitarisch gebeuren. Het getal 27 verwijst daarnaar (3x3x3). De kleine bewerking bestaat uit 27 maten, de grote uit 81 (= 3 x 27)

Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 685

Deze manualiter bewerking is driestemmig en staat in driekwartsmaat. Het aantal maten is 27 (3x3x3).

Deze compositie is driedelig.

In het eerste deel ligt de melodie in de bovenstem en stelt God de Vader voor.

In het tweede deel, vanaf maat 10, zit de koraalregel in de middenstem als symbool van Christus.

In het derde deel, vanaf maat 20, komt de melodie in de bas voor en beeldt de Heilige Geest uit.

Waar hebben we dit meer gezien?

Bach gebruikt hier dezelfde techniek als bij de drie grote Kyrie's.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir a 6. In Organo pleno, con Pedale doppio

BWV 686

Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Martin Luther 1524
Melodiefassungen: BWV 38,6 und Vopelius 1682

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, er-hör mein Ru-fen.
Dein gnä-dig Ohr neig her zu mir, und mei-ner Bitt sie öf-fen;
denn so du willst das se-hen an, was Sünd und Un-recht ist ge-tan,
wer kann, Herr, für dir blei-ben?

Martin Luther 1524

Deze bewerking neemt een unieke plaats in in Bachs gehele oeuvre voor orgel, vanwege de zesstemmige motetvorm. Zesstemmigheid voor een instrument komt weinig voor. Het is geen gedempt en sfeervol stuk zoals een componist uit later jaren zou hebben kunnen schrijven, maar het is een stuk met zoveel mogelijk stemmen vanuit de diepte pro organo pleno. Vier stemmen worden gespeeld op het manuaal en twee op het pedaal. De bovenste daarvan laat de melodie horen in lange noten. Deze bewerking eist veel van de speler.

De melodische behandeling van de verschillende stemmen is eerder vocaal dan instrumentaal

gedacht. Style antico, instrumentale muziek in de 15e, 16e eeuw, die nog sterk onder invloed stond van de vocale muziek.

Elke frase van de melodie krijgt een eigen behandeling: koraalmotet.

Volgens Kees van Houten gaat Bach van het derde couplet uit. De tekst van het eerste couplet bezit veel somberheid en tragiek. Die ondertoon is in het werk aanwezig. Maar ook wordt er uitdrukking gegeven aan het hoopvolle van het derde couplet.

3. Darum auf Gott will hoffen ich,
auf mein Verdienst nicht bauen;
auf ihn mein Herz soll lassen sich
und seiner Güte trauen,
die mir zusagst sein wertes Wort;
das ist mein Trost und treuer Hort,
des will ich allzeit harren.

Op de plaatsen waar de melodieregels 5, 6 en 7 beginnen, zet Bach in met een 'verkeerd' interval. De secunde wordt bij hem een terts en de kwart een kwint. Dit kunnen we in verband brengen met 'vallen', 'mis stappen' termen die Luther gebruikte in verband met boete.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 687

Ook deze manualiter compositie is opgetrokken in de oude motetstijl. Bij elke zin treedt voor-imitatie op, ook in de omkering. De melodie ligt in de sopraan. Deze bewerking is vierstemmig met veel nauwe liggingen. De mens roept God aan vanuit de diepte.

Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt BWV 688

à 2 clav. e Canto fermo in Pedale

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt

13. Jahrhundert / Erfurt 1524
Melodiefassungen: BWV 363 und Vopelius 1682

Je - sus Chri - - stus, un - ser Hei - land, der von uns den
Got - tes - zorn wandt, durch das bit - ter Lei - den sein
half er uns aus der Höl - - len Pein.

Nach dem lateinischen Jesus Christus nostra salus des Johann Hus (um 1370-1415)
von Martin Luther 1524

Dit lied was bedoeld voor het avondmaal. Dit blijkt niet uit het eerste couplet, wel uit de negen volgende strofen.

Bij deze bewerking ontbreekt de toevoeging 'sub Communione'.

Bach heeft deze compositie waarschijnlijk niet bedoeld om uit te voeren tijdens de communie.

De melodie ligt in lange noten in het pedaal. De stemmen in de handen ontlenen hun materiaal aan de melodische lijn van de tweede tekstregel 'der von uns den Gotteszorn wand'. Het thema en het contrapunt worden afgewisseld tussen beide handen.



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Het lijkt of de toern wordt geuit door het herhalen, steeds een stapje hoger en met toenemende felheid.

Het ritme is gelijkvormig, de klanken zijn bits.

Door de grote intervallen, decime-afstand, wordt de speler gedwongen vanuit de 'één' te spelen, de tonen los van elkaar. Dat past precies bij het affect van verbeterheid, dat hierdoor wordt opgeroepen.

Er komt een canonvorm voor die gehoorzaamheid aan God uit wil drukken, voor- en nadoen.



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Wat de registratie betreft gebruikt men een tongwerk in het pedaal op 8' basis. De klank van de beide manualen dient van gelijke sterkte te zijn.

Fuga super **Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand** **BWV 689** à 4. manualiter

De bewerking van dit lied is een fuga over de eerste zin van de melodie.

Het is de enige fuga binnen de koraalbewerkingen.

Het eerste deel van deze fuga is door Bach waarschijnlijk bewust als een min of meer verwrongen werkstuk opgezet, als symbolische uitdrukking van de tekst van het derde couplet:

3. Wer sich will zu dem Tisch machen,
der hab wohl acht auf sein Sachen;
wer unwürdig hinzugeht,
für das Leben den Tod empfäht.

In het tweede deel van deze fuga (maat 57) komt het evenwicht terug. De harmonie is volledig en de mens (alt inzet) is klaar om het Avondmaal en Christus (tenor cantus firmus-inzet) te ontvangen. 'Acht haben auf sein Sachen' heeft Bach hier symbolisch toegepast.

Deze fuga komt voor de vier duetten, die streng contrapuntisch van opzet zijn.

Duetten BWV 802-805

De vier Duetten zijn te vergelijken met de 2-stemmige Inventionen.

Misschien heeft Bach ze gecomponeerd als voorstudies voor de canons van de 'Kunst der Füge'. Naar de betekenis van deze duetten in de Dritter Clavier Übung wordt al jaren gezocht door diverse musicologen. Er wordt verondersteld dat deze niet koraalgebonden Bicinia waarschijnlijk bedoeld zijn om gespeeld te worden tijdens de communie.

Een andere mening (Christoph Trautmann) is, dat het te maken heeft met de morgen- en avondzegen, het Onze Vader en de geloofsbelijdenis die de kinderen elke dag op school kregen of opgezegd hebben.

Heinrich Müller, een theoloog uit Bachs tijd, schreef toe dat ze betrekking zouden kunnen hebben op de 'süssen Dingen', vier zoete, schone zaken in het leven van een Christenmens.

Albert Clement schrijft ook over de '4 süßen Dinge' uit het boek 'Haus- und Tischandachten'. Hierbij zouden de 4 duetten gezien kunnen worden als a) Gods woord als voedsel, b) kruis dragen, c) de dood als doorgang, d) het verlangen naar de hemel.

Kees van Houten denkt hier anders over.
Zijn gedachtegang is hieronder beschreven.

Het zijn tweestemmige stukken, waarbij de ene stem de andere bijna voortdurend nadoet.
Er is een thema met een contrasubject.

Doordat de stemmen verwisseld kunnen worden is er sprake van omkeerbaar contrapunt. Nu eens begint de bovenstem en imiteert de onderstem, dan weer gaat het andersom.

Imitatie- en canontechnieken staan bij Bach altijd symbool voor de onverbiddelijkheid van de leer: Het woord van God dient streng te worden nageleefd en de geboden moeten gehoorzaam worden nageleefd.

Oorspronkelijk betekent canon: wet, regel, richtsnoer. Toepasselijk voor Bachs composities (o.a. *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* en *Vater unser im Himmelreich*) want in de Catechismus wordt voortdurend over deze zaken gesproken.

In de vier Duetti lijkt Bach met deze strenge technieken nog een stapje verder te gaan.

Het zou kunnen dat de Duetten de samenspraak tussen de schoolkinderen verbeelden waarbij ze delen uit de Catechismus opzeggen om de teksten te leren bijvoorbeeld door middel van vraag en antwoord of voor- en nazeggen.

Stel dat Bach deze oude reciteer praktijk gestalte heeft willen geven, dan is de compositie techniek die hij in de Duetten toepaste muzikaal-symbolisch uiterst beeldend.

In het tweede duet zijn de imitaties zo exact uitgevoerd dat de muziek op sommige momenten een wrang karakter krijgt. Daarmee maakt Bach het droge monotone en slaafse Catechismus opzeggen bijna tot een karikatuur.

Dit is het enige duet, ook de enige compositie in de Clavier Übung, waarin Bach een da capo heeft aangegeven. De letterlijke herhaling onderstreept het idee van weer opnieuw beginnen met dezelfde tekst, die men als het ware uit het hoofd kent. Het 'opdreunen' kan zonder ophouden doorgaan.

Voortdurend worden in de vier duetten dezelfde contrapuntische structuren (themablokken, sequenzen) herhaald op dezelfde en andere toonhoogten. Het lijkt op een eindeloos herkauwen van dezelfde strenge formules, de dogma's en regels van de Lutherse Catechismus.

Net als bij de koraalbewerkingen staat het idee van herhalen en imiteren hier natuurlijk ook symbool voor de gehoorzaamheid aan het Goddelijke gebod.

Het is mogelijk dat Bach in de Duetten een soort spiegel heeft willen neerleggen van het dagelijks Catechismus leren tijdens zijn jeugd.

Waarom zijn er vier?

Waarom is er een trapsgewijze stijging in de toonsoorten van de stukken: e-Moll, F-Dur, G-Dur, a-Moll?

Elk duet begint met een tweestemmige expositie van het hoofdthema in de tonica en de dominant. Doordat de toonsoorten van de duetten steeds een secunde stijgen, e,f,g,a, klinken de expositie-inzetten in e en h, f en c, g en d, a en e. Alle inzetten beginnen op de grondtoon zodat alle zeven basistonen eenmaal aan bod komen. De achtste inzet begint weer op e. Hiermee is de reeks volledig en kan weer een nieuwe beginnen.

Is dit een muzikaal-symbolische uitleg van Bach dat het Catechismus leren dag in dag uit doorging?

Dat de achtste dag het hoger octaaf bereikt werd en alles weer opnieuw begon?

De bedoeling van dit alles was een steeds hoger niveau van kennis, inzicht en gehoorzaamheid te bereiken, een opwaartse lijn richting God.

Het eerste duet zou opgevat kunnen worden als een wat moeizaam en vervelend begin om aan het leren te beginnen. In het tweede gaat men enthousiast van start en laat horen wat men al weet.

In het derde duet is men in blijde harmonie over de bezigheid en het bereikte resultaat.

Het vierde duet geeft een gevoel van berusting en ontspanning na de oefening van de voorgaande werken.

Fuga a 5 BWV 552/2 con pedale, pro Organo pleno

Deze compositie sluit de cirkel van het 'Dritter Theil der Clavier Übung'.

De Fuga, met drie mollen als voortekenen, heeft net als het Praeludium drie thema's, die ook hier een symbool is van de goddelijke Drie-eenheid.

Elk thema heeft een eigen expositie en doorwerking, waardoor de Fuga uit drie delen bestaat.

In de loop van het tweede deel worden de eerste thema's gecombineerd en in het derde deel volgt een combinatie van het derde en eerste thema.

Het thema doet denken aan de melodie 'St. Anne', waarschijnlijk van William Croft, die verscheen in 1708. Of Bach deze melodie kende en gebruikt heeft?

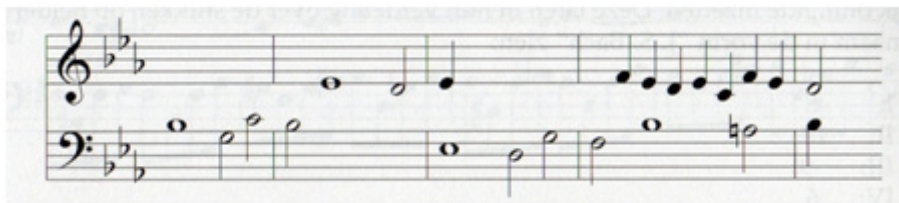
De eerste regel was algemeen bekend in de 17e en 18e eeuw.

Het is de eerste zin van een melodie van Henry Lawes (1637) en van het openingskoor in de 6de Anthem 'O praise the Lord' van G.F. Handel.

Het eerste fugadeel is geschreven in de 'Style antico'. Een alla breve maatsoort, lange noten, polyfone stijl zijn daar kenmerken van. De fuga is vijfstemmig.

Het eerste thema straalt een waardigheid uit die past bij het karakter van God de Vader.

Er zijn 12 thema-inzetten en totaal 36 maten.



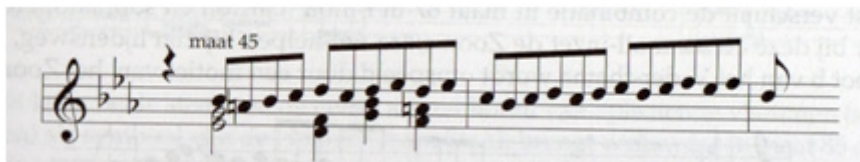
Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Het tweede thema in 6/4 maat begint tijdens het slotaccoord van het eerste fugadeel.

Door de voortkabbellende achtstenbeweging en het driedelige ritme heeft het een lichtvoetig karakter, karakteristiek voor de Zoon.

Flarden van het eerste 'God de Vader'-thema van het eerste fugadeel komen in de verkleining voor. Dit fugadeel heeft 15 thema-inzetten en 45 maten.

Het tweede thema gecombineerd met het eerste:



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Het derde thema in 9/8 maat is minder vastomlijnd dan in de eerste twee delen, wat betreft lengte en tonale vormgeving. 'De Heilige Geest ontplooit zich vrij en ongebonden'.



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

De stijgende zestiende noten lijken oploaiende vlammen en een stroom van genade uit te beelden als beeld van de Heilige Geest.



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Het eerste thema 'God de Vader' komt tijdens het derde thema weer terug in lange noten door verschillende partijen.



Bron: 'Van Taal tot Klank' Kees van Houten

Dit deel telt weer 36 maten.

Het lijkt erop dat Bach door middel van muzikale structuren een drieluik wil symboliseren als eerbetoon aan de Triniteit en de verbondenheid van de drie Goddelijke personen.

Nawoord

Bezig zijn met de achtergronden van het ‘Dritter Theil der Clavier Übung’ van Johann Sebastian Bach was nog veel interessanter dan ik gedacht had.

Ik heb een groot aantal boeken en artikelen doorgewerkt en ben veel aan de weet gekomen.

Je gaat op een andere manier naar de stukken kijken en past de kennis ook toe in de uitvoering ervan.

Uitgestudeerd raak je nooit.

Hoe het allemaal precies bedoeld is door Bach zullen we nooit met zekerheid kunnen zeggen, maar een aantal veronderstellingen lijkt me heel aannemelijk.

Sommige dingen zoals de getallensymboliek heb ik niet heel diepgravend in dit schrijven behandeld.

Dat zou wat te ver gaan ook in verband met het doel wat ik mezelf gesteld heb, namelijk eventueel een presentatie verzorgen voor een organistenvereniging en of andere geïnteresseerden.

Literatuurlijst

- | | |
|---|--|
| Bach ad hok
(Programmaboek bij de integrale uitvoering
van de orgelwerken van J.S.Bach in Den Haag,
1995-1998) | Gert Oost, Aart Bergwerff, Richard Vos
Haags Orgel Kontakt 1995 |
| Johann Sebastian Bach | Christoph Wolff - Bijleveld 2011 |
| Over Bachs schouder | Casper Honders - Uitg. Niemeijer 1985 |
| The Organ Music of J.S. Bach | Peter Williams
Cambridge University Press 1985 |
| Van Taal tot Klank
Dritter Theil der Clavier Übung J.S. Bach | Kees van Houten
Drukkerij Bordat Boxtel 1997 |
| Compendium
bij het Liedboek voor de kerken | Prof. Dr. G. v.d. Leeuwstichting 1977 |
| Bach Organ Music | Peter Williams
British Broadcasting Corporation 1972 |
| Bijlage bij cd van Wim van Beek | Cor Edskes 2006 |
| Johann Sebastian Bach | Maarten 't Hart - De Arbeiderspers 2000 |
| Barokmuziek Theorie en praktijk | Ton Koopman
Bohn, Scheltema & Holkema 1985 |
| Der Dritte Teil der Clavierübung
Von Johann Sebastian Bach
Musik, Text, Theologie | Albert Clement
AlmaRes 1999 |
| Clavier Übung III | Wikipedia internet |

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding	4
Praeludium Es-Dur	11
Kyrie, Christe, Kyrie	12
Allein Gott in der Höh' sei Ehr	16
Dies sind die heil'gen zehn Gebot	18
Wir glauben all an einen Gott	20
Vater unser im Himmelreich	21
Christ unser Herr zum Jordan kam	25
Aus tiefer Not schrei ich zu dir	26
Jesus Christus unser Heiland	27
Duetten	29
Fuga Es-Dur	31
Nawoord	33
Literatuurlijst	33



