

BACH'S 'MATTHÄUSPASSION' IN DE BEWERKING VAN ROBERT FRANZ

De hernieuwde belangstelling voor Bach's 'Matthäuspasion' begint met de legendarische uitvoering op 11 maart 1829 in Berlijn onder leiding van de toen 20-jarige Felix Mendelssohn. Er waren bijna duizend toehoorders, zodat herhalingen op 21 maart (Bach's verjaardag) en 17 april (Goede Vrijdag) nodig waren. De uitvoeringen waren echter niet zoals in Bach's tijd. Dat kon ook niet, want bepaalde instrumenten waren inmiddels in onbruik geraakt, van de versieringen in Barokmuziek had men nog amper weet en de partijen voor met name de Evangelist en Christus werden als te moeilijk ervaren. Waar Mendelssohn zeker niet aan gedacht, wellicht ook niet geweten heeft, was het feit dat in Bach's tijd de 'a' lager klonk dan in 1829; het scheelde een halve toon. De partituur die Mendelssohn onder ogen kreeg klonk in zijn tijd dus een halve toon hoger dan in Bach's tijd. Hij – en vóór hem al zijn leermeester Zelter – pasten daarom op vele plaatsen de partijen van Evangelist en Christus aan, in de oprechte overtuiging daarmee het kunstwerk een dienst te bewijzen en vader Bach te eren. Zoals Marius Brandts Buys het formuleerde: 'Ik (Bach) ben blij met die ingrepen want – zie je – in mijn tijd kon dat nog niet maar natuurlijk heb ik het wel zo bedoeld'. Veel meer dan Bach zelf noteerde Mendelssohn agogische tekens en tempi. Ook werd het gehele werk als te lang van uitvoeringsduur ervaren. Daarom coupeerde Mendelssohn de meeste aria's [01], begeleidde recitatieven [02] en koralen [03]. Ook werden coupures in de secco-recitatieven aangebracht. In deze vorm duren beide delen van de MP ieder een klein uur.

Het orkest werd aangepast aan de mogelijkheden van 1829. De oboe d'amore en oboe da caccia werden vervangen door klarinetten en/of bassethoorns. De begeleidde recitatieven en aria's met viola da gamba werden weggelaten. Er was geen orgel; waar nodig speelde Mendelssohn zelf aanvullende accoorden op een clavecimbel of – waarschijnlijk – op een fortepiano ('Hammerklavier'). Een extra accompagnement van de strijkersgroep in de passage bij het scheuren van het tempelgordijn (no. 73*) past perfect bij de Romantische opvattingen, die zo sterk verschillen van Bach's toontaal.

In de alt-aria's vonden nogal wat mutaties plaats; no's 9, 10, 47* en 70 werden door een sopraan gezongen. Het kan niet zijn dat Mendelssohn's altzangeres onvoldoende gequalificeerd was voor haar taak wat de overige aria's werden intact gelaten. Een thans onbegrijpelijke maatregel was de cantus firmus in het openingskoor te laten uitvoeren door een vokaal kwartet, waardoor dus de melodie een octaaf lager meeklonk [04]. Het taalgebruik is op enkele plaatsen gewijzigd.

Pas na de uitvoeringen van 1829 volgde een uitgave van de partituur bij de 'Schlesingersche Buch- und Musikhandlung', Berlijn 1830, gevolgd door het pianouittreksel (idem, 1830). Beiden waren geredigeerd door de jurist Adolph Bernhard Marx, die al geruime tijd vóór Mendelssohn's uitvoeringen in woord en geschrift 'reclame' had gemaakt. Daardoor werd de studie en de uitvoering van de MP zeer vergemakkelijkt.

In 1841 gaf Mendelssohn opnieuw enkele uitvoeringen en opnieuw bracht hij wijzigingen aan. Een aantal aria's en koralen, die in 1829 waren weggelaten, werden weer ingevoerd [05]. Nieuw was ook de begeleiding van de secco-recitatieven: in 1829 nog met clavecimbel of 'Hammerklavier', nu met twee celli (die in dubbelgrepen de accoorden spelen) en contrabas. Deze vorm van begeleiding heeft als nadeel dat het gehele accompagnement dan wel erg donker klinkt. De uitvoeringen vonden plaats in de 'Thomaskirche' in Leipzig, Bach's 'eigen' kerk, waardoor ook het gebruik van een orgel mogelijk werd. Dat gebeurde bij de meeste koorgedeelten, bij alle koralen en in enkele aria's. Aan de instrumentatie van 1829 werd niets veranderd.

In het kader van de complete uitgave van Bach's composities verscheen de MP in 1854 als deel 4, geredigeerd door Julius Rietz. Hij was een broer van de violist Eduard Rietz, die in 1829 bij de eerste uitvoering onder leiding van Mendelssohn had meegespeeld en was door deze bij Mendelssohn geïntroduceerd. Julius Rietz was muziektheoreticus, dirigent en componist.

Zijn uitgave van de MP betekende voorlopig een definitieve, waaraan iedere dirigent kon zien wat Bach genoteerd had. Er waren echter talrijke uitvoeringstechnische problemen, die niet zonder meer konden worden opgelost. De oude basso-continuo-praktijk was in de tweede helft van de negentiende eeuw niet meer aan iedereen bekend met alle gevolgen van dien voor de begeleiding, vooral van recitatieven en aria's [06]. Het probleem van de in onbruik geraakte instrumenten deed zich gelden en alleen al daardoor waren complete uitvoeringen onmogelijk. De Hallese componist en dirigent Robert Franz [07] (1815-1892) bracht daarvoor een voorlopige oplossing.

Franz was een leerling van Friedrich Schneider, die in zijn jonge jaren organist van de 'Thomaskirche' in Leipzig was geweest en zich later vestigde in Dessau waar hij koren en een muziekschool oprichtte. Ook als componist was hij in geheel Duitsland beroemd. Hij bracht Franz in aanraking met de muziek van Bach en Handel. Franz zelf is vooral bekend geworden als componist van liederen (met piano), waarvan een aantal repertoire heeft gehouden. Hij was nog geen dertig jaar oud toen hij ging lijden aan toenemende doofheid, later gevolgd door een zenuwziekte. Daardoor werd een verdere carrière als uitvoerend musicus onmogelijk. Door de schenking van een kapitaal door enkele invloedrijke musici kon hij de rest van zijn leven in een zekere materiële onafhankelijkheid leven. Hij gebruikte de vrijgekomen tijd om te componeren en om onderzoek te doen naar de muziek van Bach en tijdgenoten aan de hand van de manuscripten. Zo werd hij een groot kenner van de uitvoeringspraktijk van de eerste helft van de achttiende eeuw.

Een probleem van de negentiende eeuw was, dat Franz' tijdgenoten een geheel andere uitvoeringspraktijk hanteerden van oude muziek, met name van die voor koor en instrumenten. Om de werken van Bach, Handel en tijdgenoten voor zijn eigen tijd toegankelijker te maken, bewerkte Franz daarom een aantal cantates, de 'Matthäuspassion', de eerste twee cantates uit het 'Weihnachtsoratorium', het 'Magnificat' en ook enkele werken van Handel [08]. Dit gebeurde met de grootste piëteit. Vrijwel geen noot in deze partituren werd veranderd maar er werden wel (sporadisch) noten toegevoegd. De voornaamste reden was het opvullen van de harmoniën op plaatsen waar in het origineel alleen de 'basso continuo' begeleidde, want het verschijnsel 'basso continuo' (orgel, clavecimbel, strijkbas) was in Franz' tijd nauwelijks meer bekend. Een tweede reden was, dat de instrumentatie van Bach en tijdgenoten als te kaal werd gezien [09]. Een derde reden werd al eerder genoemd: het uit de mode raken van bepaalde instrumenten en bij hoorns en trompetten de veranderde speeltechniek. Daar komt bij, dat de orgelpartijen bij Franz geen 'continuopartijen' zijn maar toevoegingen op bepaalde hoogtepunten, waarbij die partij desnoods ook kon worden weggelaten. Daardoor werden uitvoeringen op andere plaatsen dan in kerken mogelijk. De bewerkingen van Franz werden door velen als welkom aanvaard maar door anderen juist afgewezen. Men wenste geen verandering in de uitvoeringspraktijk van de eigen tijd, die zich bovendien kenmerkte door het gebruik van grote koren en grote orkesten.

De bewerking van de MP ontstond in de jaren 1865-1866; de partituur werd in januari 1867 gepubliceerd bij Breitkopf und Härtel in Leipzig [11]. Binnen deze bewerking moeten we verschil maken tussen herinstrumentaties en toevoegingen. In het eerste geval gaat het om het vervangen van uit de mode geraakte instrumenten door gebruikelijke (meestal klarinetten). Volgend overzicht laat zien hoe dat in zijn werk ging:

no. 01. In het openingskoor wordt de cantus firmus versterkt door twee klarinetten in C en een sopraan-trombone, verder geen andere instrumenten. De orgelpartij is geen echte continuopartij maar wordt slechts op een aantal plaatsen ter ondersteuning ingezet, zoals bijv. Mendelssohn dat deed in zijn bewerking van Handel's 'Israel in Egypt' of Brahms in zijn 'Ein Deutsches Requiem'. Uit de formulering van het gebruik van het orgel (in het voorwoord van de partituur) kan worden opgemaakt, dat de orgelpartij een 'ad libitum-karakter' draagt. Bij het openingskoor staat de opmerking: 'Ohne Rohrwerk. (32', 16', 8'.) Bei benutzung der Orgel schweigen die Clarinetten in C und die Diskantposaune'. Zoals Bach zelf ook voorschrijft verdubbelt het orgel de cantus firmus. De

beide klarinetten en de sopraantrombone zijn hier dus ad libitum.

no. 45. De beide oboi d' amore zijn vervangen door twee klarinetten in C.

no. 54 en no. 59. (Vanaf 'Lass ihn kreuzigen') Klarinet 1 (in C) verdubbelt in de eerste vier maten de fluiten, daarna de sopraan; klarinet 2 (in C) is in de eerste vier maten een toevoeging, verdubbelt daarna de alt; fagot 1 verdubbelt de tenor, fagot 2 de bas.

Dit en het feit dat aan de vierstemmige koralen niets is veranderd of toegevoegd bewijst dat de hoofdzaak in Franz' bewerking ligt bij de solistische passages. Het gehele vokale aandeel is conform de al genoemde uitgave van de oude 'Bach Gesellschaft' (deel 4, 1854).

De secco-recitatieven worden begeleid door fortepiano (een lichtere klank dan onze moderne piano) en in de passages van de Christuspartij is de continuo-partij weggelaten, dus daar ook geen orgel. Zelfs in de passage bij 'Eli Lama Sabachtani' bestaat de begeleiding uit twee klarinetten en twee fagotten. Zeven maal komt het voor dat Franz bepaalde tekstgedeelten wil accentueren. Hij doet dit door de begeleiding te geven aan twee klarinetten, twee fagotten en strijkbas. Op die plaatsen zwijgt de pianoforte. Alleen in no. 73* wordt het gehele orkest inclusief pauken, trombones en orgel ingeschakeld.

Dit overzicht ter verduidelijking:

no. 24: [Und fing] an zu trauern und zu zagen

no. 27: [fiel nieder auf sein An-]gesicht, und bete-[te, und sprach:]

no. 39: Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen*

no. 51: Es taugt nicht, dass wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

no. 64: [dass sie ihn] kreuzigten.

no. 71: [und] sprach: Eli, Eli, lama asabthani! [Das ist:] Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!

no. 73: Und siehe da die da schliefen*

Dan resteren de beschouwende gedeelten, de aria's met inleidende recitatieven, het duet met koor (no. 33) en het kwartet met koor (no. 77, dat niet is bewerkt).

Allereerst zijn daar de aria's waarin alleen sprake is van een wijziging in de klankkleur:

no. 18 en no. 19. De beide oboi d' amore zijn vervangen door twee klarinetten in A.

no. 25. De beide blokfluiten zijn vervangen door dwarsfluiten; de beide oboi da caccia door klarinetten in BES.

no. 57 en no. 58. De beide oboi da caccia zijn vervangen door twee klarinetten in A.

no. 65 en 66 geven een interpretatie van de gambapartij, zodanig dat deze partij speelbaar wordt op een cello. De belangrijkste aanpassingen zijn bij de dubbelgrepen, meestal doordat de accoorden worden omgelegd dan wel uitgedund. Dit weerhoudt er Franz niet van om af en toe ook extra noten toe te voegen. Er ontstaat nu een expressieve cellopartij die in bepaalde opzichten soms zelfs beter klinkt dan de originele gambapartij. Het arrangement was nodig omdat op een gamba bepaalde dubbelgrepen mogelijk zijn die op een cello onmogelijk zijn. Bovendien: instrumenten en gambisten waren er anno 1867 misschien wel maar wie kon deze zware partij aan? Pas op 15 maart 1894 in Londen bij de eerste onverkorte uitvoering van de MP o.l.v. Sir Charles Villiers Stanford werd de partij op een zevensnarige tenorgamba vertolkt door Hélène Dolmetsch [12]. In Duitsland werd deze aria voor het eerst gespeeld op een gamba door Christian Döbereiner in München, 1907, tijdens een uitvoering o.l.v. Felix Mottl [13].

Vervolgens de aria's waarin de harmonieën van het continuo-instrument zijn toebedeeld aan violen en altviolen of klarinetten en fagotten zonder meer [14].

Aan het slot van no. 67* voegt Franz accoorden toe (in orgel en trombones) op 'Ich bin Gottes Sohn'. Knap gevonden is de techniek om de partijen van oboi d' amore en oboi da caccia te verdelen over hobo's en klarinetten zoals hij dit toepast in koor 35 en aria 75, waardoor een merkwaardige 'negentiende-eeuwse' klankkleur ontstaat. In het slotkoor (no. 78) zijn partijen voor klarinetten en fagotten toegevoegd aan het eerste koor. Zij hebben uitsluitend een verdubbeldende functie. Ook de toevoeging van vier hoorns, drie trombones en pauken heeft geen ander doel dan het vullen van de harmoniek en het vergroten van het effect, zoals Franz trouwens zelf aangeeft in zijn voorwoord:

Die vom mir eingeführten Hörner, Posaunen und Pauken sind übrigens mit möglichster Zurückhaltung gebraucht worden. Hoffentlich rechtfertigen die betreffenden Stellen einigermaßen ihre Anwendung. Nöthigenfalls können diese Stimmen, wenn man den erstrebten Effekt scheut, weggelassen werden, da für Vollständigkeit der Harmonie schon in Uebrigen gesorgt ist.

Tenslotte de meest interessante groep, de aria's waarin sprake is van zelfstandige tegenstemmen, gespeeld door strijkers (violen en alten) of door blazers (klarinetten, fagotten, hoorns): no. 10 (strijkers), 12 (klarinetten en fagotten), 19 (strijkers), 26* (in het eerste koor klarinetten en fagotten, in het tweede koor twee hoorns en pauken), 29 (klarinetten en fagotten), 33 vanaf 'Sind Blitze, sind Donner' (klarinetten en fagotten); dan vanaf 'Eröffne den feurigen Abgrund' bovendien trombones, pauken en orgel [15], 36 (klarinetten en fagotten), 41* (fluiten, klarinetten, fagotten, violen, alt en contrabas) [16], 47* (klarinetten en fagotten), 51 (klarinetten en fagotten), 61 (klarinetten, fagotten en alt-viool), 66 (klarinetten en fagotten), 70 (hoorns en strijkers, alleen in het eerste koor) en 75 (hobo's, klarinetten en fagotten).

Met het verschijnen van de bewerking van Franz werd meteen een heel ander probleem aangepakt: het maken van coupures. In de negentiende en eerste helft van de twintigste eeuw was het maken van coupures in de MP een algemeen verbreid misbruik. Men vond het werk te lang en daardoor te saai. Pas in maart 1926 gaf Evert Cornelis in Rotterdam een eerste ongecoupeerde uitvoering. Nu kunnen er omstandigheden zijn, die veroorzaken dat een lang werk noodgedwongen moet worden ingekort. Op het 'waarom' kunnen we hier niet ingaan, op het 'hoe' echter wél. Een uitvoering van de MP is een kostbare aangelegenheid. Het grootste gedeelte van het benodigde geld moet door het uitvoerende koor worden opgebracht. De subsidies voor dergelijke uitvoeringen lopen al sinds jaren steeds verder terug. Wordt het werk voor honderd procent door professionele krachten uitgevoerd, dan is er geen enkel excuus om dat in verkorte vorm te doen. Is de uitvoering een initiatief van een niet-professioneel koor, dan is het voorstelbaar dat een zesde solist (een tweede tenor) en een gambist de uitvoering extra duur maken. De eerste coupures zullen dan ook bij no. 40 en 41*, cq. no 64 en 65 vallen. Een veel gepleegde 'zonde' is het laten spelen van twee dwarsfluiten in recitatief 25, waar Bach uitdrukkelijk blokfluiten voorschrijft. Een veel groter 'zonde' is het knippen in bepaalde secco-recitatieven. Dit levert nauwelijks enige tijdwinst van belang op en laat essentiële passages uit het lijdensverhaal weg. Blijven over de aria's. Coupures daarin zijn altijd het initiatief van de dirigent. Een grootheid als Bruno Walter had aan het einde van zijn carrière bitter berouw van het feit, dat hij in zijn uitvoeringen coupures had gemaakt, zoals hij in zijn mémoires vermeldt. De coupures in aria's hebben meestal betrekking op een middendeel en herhaling in een ABA-vorm; in vroeger jaren werd er vrijmoedig op allerlei plaatsen in een aria geknipt, zodat de vorm verminkt werd. In die tijd moest het publiek nog aan een groot werk als de MP wennen en zijn dergelijke verminkingen nog te begrijpen. Vandaag de dag (2002) is zo iets absoluut ondenkbaar en verdient een dirigent die zo weinig respect voor het kunstwerk toont, in het openbaar aan de schandpaal gebonden te worden.

Franz publiceerde een volledige partituur waarmee het werk dus ook ongecoupeerd uitvoerbaar is. In de aria 'Buss und Reu' (no. 10) geeft hij een – volledig uitgeschreven – gecoupeerde versie van het herhaalde eerste gedeelte. Omdat gemakkelijk is te zien waar het B-gedeelte eindigt, kan men

gewoon weer vooraan beginnen en de coupure negeren. Dat in een da-capo-aria (ABA) bij de herhaling van A versieringen moeten worden aangebracht (dus niet twee maal hetzelfde ten gehore brengen) zal Franz zeker bekend zijn geweest; hij past het in zijn bewerking echter niet toe. In de aria 'Gerne will ich mich bequemen' (no. 29) en 'Können Thränen meiner Wangen' (no. 61) gebeurt hetzelfde. De overige da-capo-aria's (no's 19, 58 en 75) zijn intact gebleven. De dwaze gewoonte om sommige orkest-tussenspelen in het slotkoor weg te laten is door het volledig uitschrijven van de muzikale vorm voorkomen.

Franz' bewerking lokte in zijn eigen tijd veel polemieken uit van musicologen en critici maar de uitvoerende praktijk maakte dankbaar gebruik van zijn partituur. Tot ver in de twintigste eeuw werd de MP in deze vorm uitgevoerd en heeft er zeer toe bijgedragen de mensen in contact te brengen met Bach's meesterwerk. Dat is de grote verdienste van Robert Franz geweest.

Tegenwoordig heeft deze bewerking nog slechts de waarde van een historisch curiosum maar het is altijd interessant er kennis van te nemen. Sommige aria's zouden het in Franz' bewerking in de moderne concertzaal nog altijd goed doen. Voor zover mij bekend bestaat er tot nu toe (2002) slechts één opname van een fragment, de aria 'Erbarme dich, mein Gott', gezongen (in het Engels) door Kathleen Ferrier met David McCallum (viool) en het 'National Symphony Orchestra' o.l.v. dr. Malcolm Sargent, opgenomen op 27 februari 1946. De opname – een absoluut indrukwekkende uitvoering – is sindsdien meerdere keren opnieuw uitgebracht.

Voetnoten:

01. Gezien het relatief grote aantal uitgaven van de MP houd ik de nummering van het BWV [1e druk, Leipzig, 1950] aan.
02. No's 12, 18, 19, 28, 29, 40, 41, 51, 61, 65, 66, 70 en het middendeel van 75.
03. No's 23, 38, 44, 48, 53, 55, 63/2.
04. Dit gebeurt niet in no. 35.
05. No's 12, 18, 19, 23, 28, 29, 38, 40, 41, 44, 48, 51, 53, 55, 61, 65 (met cello), 66 (id), 70 en 75.
06. In de partituuruitgave van Schlesinger is alle becijfering van de continuopartij weggelaten.
07. Volgens de Burgerlijke Stand Robert Knauth.
08. Behalve de MP zijn volgende cantates bewerkt 'mit ausgeführtem Akkompagnement':
 - BWV 006 Bleib' bei uns, denn es will Abend werden,
 - BWV 021 Ich hatte viel Bekümmernis,
 - BWV 026 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig,
 - BWV 027 Wer weiss wie hahe mir mein Ende,
 - BWV 034 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,
 - BWV 037 Wer da gläubet und getauft wird,
 - BWV 065 Sie werden aus Saba alle kommen,
 - BWV 106 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit,
 - BWV 198 Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl,
 - BWV 248/1 Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage,
 - BWV 248/2 Und es waren Hirten in derselbigen Gegend,daarbij:
 - BWV 243 Magnificat (in D) en een aantal pianouittreksels.
 - BWV 006 en BWV 244 zijn uitgegeven door Breitkopf und Härtel, Leipzig,
 - BWV 198 door Kistner, Leipzig,
 - Alle overige cantates door Leuckart, Leipzig.
10. Dit probleem pakte Mozart een kleine eeuw vroeger al aan met zijn bewerkingen van oratoria van Handel.
11. Partituur PB 671, niet gedateerd; in de verzamelde opstellen over zijn bewerkingen [Leipzig, 1910, pg. 37] vermeldt Franz 'Halle im Januar 1867'.
12. Haar vader, Arnold Dolmetsch, bespeelde bij die gelegenheid een zelf gebouwd clavecimbel.
13. Schlesinger publiceerde in 1830 ook de oorspronkelijke luitpartij van deze aria. Franz zal deze

- partituur ongetwijfeld hebben gekend maar heeft van de luitpartij geen gebruik gemaakt.
14. No's 09, 10, 18, 19, 40, 57, 61 en 69. De gambapartij in no. 40 is bij Rietz in het appendix gedrukt, bij Franz weggelaten, cq. vervangen door violen en alt.
 15. Met uitzondering van de derde en vierde maat vóór het slot verdubbelen deze de orgelpartij en kunnen dus alleen gezien worden als een romantisch opdrijven van de expressie.
 16. De oorspronkelijke continuopartij wordt hier gesecondeerd door een vrij gevonden harmoniek, die afwijkt van de becijfering van het origineel.
 17. Een * achter het nummer betekent dat er een notenvoorbeeld is bijgevoegd. De metronoomcijfers zijn – voor zover niet door Franz aangegeven – de tempi die ik bij mijn eigen uitvoeringen heb aangehouden.

Prof. dr. Hans van Dijk
2002, herzien 2020