



foto: Archief Bernhard Touwen

Bernhard Touwen *musicus*

In dit gesprek vertelt hij over wat hem aantrekt in Bachs *Johannes Passion* en de symboliek in dit prachtige werk.

Door Lillian Mulder-Lubega

In 2017 heb ik de *Johannes* in Leipzig gedirigeerd tijdens een Bach-reis met een projectkoor en een professioneel orkest uit Leipzig. We zijn naar de plek geweest waar Bach zelf heeft gewerkt en gespeeld. Zeer inspirerend! Daarvoor heb ik de *Johannes* zes á zeven keer gedaan. Ik kan dus wel zeggen dat ik het stuk goed ken. Vrij vroeg in mijn dirigentenloopbaan dirigeerde ik de *Johannes* al, eerder dan de *Matthäus-Passion*. Hoewel ik de *Johannes* niet zo vaak heb gedaan als de *Matthäus* - die voer ik ieder jaar uit met mijn koor Vocaal Ensemble Markant uit Den Bosch -, weet ik precies wat ik wil. En dat voelt goed.

Wat trekt je aan in de *Johannes*?

De *Johannes* is een compact stuk, erg geconcentreerd en de expressie is enorm uitgesproken, zoals bijvoorbeeld in de koordelen *Kreuzige, kreuzige* en *Wir haben ein Gesetz*. Vanaf de eerste maat is het karakter erg helder, duidelijk en overtuigend neergezet. En contrastrijk. Soms bijzonder ingetogen en tegelijk scherp en fel. Dat spreekt mij aan. De barokmuziek kent veel contrast en is rijk aan ideeën en versieringen.

De instrumentatie vind ik mooi. De viola da gamba aria met de altsolo *Es ist vollbracht, o Trost*. En dan speciaal het gedeelte '.... der Held aus Juda siegt mit Macht' het stukje dat naar Pasen en de opstanding verwijst. Schitterend!

siegt mit Macht, der Held aus Ju - da siegt mit Macht

26 F und schließt den Kampf, und schließt den Kampf,

29 und schließt den Kampf,

Het is boeiend om in de *Johannes* het gehele passieverhaal te volgen. Het wordt dramatisch en intens neergezet en tegelijkertijd verwijst het naar de opstanding. Dat geeft het werk een innerlijke kracht.

Dramatisch, als in een opera misschien?

Het is geen opera. Toch kent de *Johannes* zeer beeldende passages die inderdaad in een opera niet zouden misstaan. Bijzonder expressief. De impact van het werk is groot ook vanwege onder meer de enorme snelheid en afwisseling van karakters. Dat maakt het dat het publiek betrokken raakt en blijft.

Meer dan in de *Matthäus*? Of mag ik die twee niet vergelijken?

Je kan de *Matthäus* en de *Johannes* eigenlijk niet vergelijken. Zij zijn qua opzet volledig anders. De *Matthäus* is veel langer en emotioneler. In de *Matthäus* staat Bach ook meer stil bij de gevoelens van verdriet, rouw en pijn. Hierdoor krijgt de *Matthäus* een diepere treurige lading. In de *Johannes* zijn er veel minder verstilde momenten.

Kent de *Johannes* ook veel symboliek zoals de *Matthäus*?

De muziek van J.S. Bach, in het algemeen, zit vol met symboliek. Dus ook de *Johannes*. Er is een duidelijk reden waarom bepaalde thema's of symbolen steeds terugkomen. In die tijd waren de componisten bezig met de vraag: Hoe kunnen wij in een lang stuk toch eenheid krijgen, een verband creëren?

Carl Philipp Emmanuel Bach, muzikaal gezien de belangrijkste zoon van Johann Sebastian, had daar een uitgesproken mening over en via Beethoven's muzikale mentor Cristian Gottlob Neefe werd Beethoven sterk beïnvloed door CPhE Bach's ideeën. Dat leidde er uiteindelijk toe dat Beethoven zijn vijfde symfonie geheel ontwikkelde vanuit één motief. Carl Philipp Emmanuel op zijn beurt doet het zelf ook in zijn oratorio *Die Israeliten in der Wüste*. In dat werk zitten allerlei leit-motieven die je later ook vindt bij Richard Wagner en Richard Strauss. Zo komt er ineens in een rustige passage een vreemd akkoord en je vraagt jezelf af: Waar gaat dit over? Waar komt dat vandaan? En als je naar de tekst kijkt en je ziet vervolgens waar het akkoord nog meer wordt gebruikt, dan weet je dat hij een samenhang wil creëren door motieven te laten terugkomen.

In de *Johannes* brengt Bach een duidelijke structuur aan. Hij kiest voor een symmetrische opzet. Zo heb je de paren *Kreuzige*, *kreuzige* en *Weg*, *Weg mit dem*, *kreuzige ihn* en vervolgens *Sei gegrüßet*, *lieber Judenkönig* en *Schreibe nicht: der Juden König*, om er maar enkele te noemen. In deel 2 krijg je dus paren die zo gestructureerd zijn dat je een spiegelvorm krijgt.

Nº 34 Chor

The image displays two staves of a musical score for a choir, labeled 'Nº 34 Chor'. The first staff shows the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts with the lyrics: 'Sei ge - grü - ßet, lie - ber Ju - den - kö - nig, lie - ber Ju - den -'. The second staff shows the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts with the lyrics: 'Schrei - be nicht, schrei - be nicht: der Ju - den Kö - nig, schrei - be nicht: der'. The music is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Betekenis heeft eveneens het gebruik van dissonanten - bijv. de *d* en de *cis* - het gebruik van de *septime*, het gebruik van *sexten* en *tertsen* en alle andere intervallen. Bach past dat consequent toe op de plaatsen waar de tekst daar aanleiding voor geeft. Dus in die zin is de *Johannes* vol met allerlei metaforen en muzikale symboliek.

Over spiegelvorm gesproken, je hebt een paar koralen die in de beide passies te vinden zijn, bijv. *Wer hat dich so geschlagen* en *Ich bin's, ich sollte büßen*. Of *Ach, großer König* in de *Johannes* en *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* in de *Matthäus*. Wat was de reden?

Bach gebruikte de koralen als reflectief moment, waarin hij als het ware de gevoelens en gedachten van de gemeente verwoordt / verklankt. Om die relatie sterk te maken kiest hij voor bij de gemeente zeer bekende en

16 Choral
Chori I. II
Ob. Vl. Vla. Cont. Org.
Ich bin's, ich soll - te bü - ßen, an Hän - den und an Fü - ßen ge -

44 Choral
Chori I. II
Fl. Ob. Vl. Vla. Cont. Org.
Wer hat dich so - ge - - schla - gen, mein Heil, und dich mit -

Voor een koor wat is dan belangrijk om op te letten tijdens het instuderen van dit werk?

Ik noem een aantal aandachtspunten als voorbeelden: de directe toonvorming (*directe attack*) en een snellere articulatie van de medeklinkers bijvoorbeeld in het begin van *Wäre dieser nicht ein Übeltäter*. Ook mag de uitspraak scherper zijn. Alles wat rond is - 'o', 'e', 'a' - , kan meer helder gezongen worden en soms ook wat scherper.

Soms zingt een koor veel legato op bepaalde plekken. Dat is op zich mooi. Alleen verliest de muziek hierdoor tóch aan zeggingskracht. De muziek is op een andere manier gecomponeerd. Het legato zoals wij dat kennen, bestond in de 18de eeuw nog niet. Als je bijvoorbeeld in de romantiek crescendo en diminuendo weglaat dan houdt je weinig muziek over want dynamiek is in de romantische periode een erg belangrijk element, misschien wel het belangrijkste. Maar in de barok zijn articulatie en de motivische-structuur het belangrijkste. Die moet je analyseren en vervolgens bepalen hoe de motieven in elkaar zitten. En die dan consequent bij elkaar houden en articuleren. Dat is wat de barokmuziek laat spreken.

Denk aan de kwartsprong in *Kreuzige* (voorbeeld inzet **alt**).

Nº 36 Chor

The image shows a musical score for a choir, titled 'Nº 36 Chor'. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Alto staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor staff has a bass clef and a key signature of one flat. The Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are 'Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,'. The Soprano part starts with a quarter note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on B4. The Alto part starts with a quarter note on E4, followed by a half note on F4, and then a quarter note on G4. The Tenor part starts with a quarter note on C3, followed by a half note on D3, and then a quarter note on E3. The Bass part starts with a quarter note on G2, followed by a half note on A2, and then a quarter note on B2. The score is marked with 'con Ob. I', 'con Ob. II', and '(Tutti)'. The lyrics are 'Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,'.

Als je die legato zingt dan verliest de sprong zijn zeggingskracht, ook nog omdat het op een syncopisch moment komt. Je moet de kwartsprong dus los neerzetten van de noot daarvoor. Het kan eigenlijk niet anders. Als uitgangspunt kun je de volgende regel hanteren: als de sprong groter is dan een stijgende secunde maak deze dan in principe los (op een aantal uitzonderingen na).

En bij de uitvoering?

Tijdens de uitvoering moet je gewoon uit je hoofd kunnen zingen. Niet dat je de partituur niet mag gebruiken. Maar dan slechts als geheugensteuntje. Als je uit het hoofd zingt moet je het uit jezelf halen. Je bent dan meer met de muzikale betekenis bezig. Loskomen van het boek. Dan kan je pas echt samen muziek maken.

Tenslotte, muziek maken is situatie gebonden. Het is altijd anders. Niet op grote lijnen maar op details. Bijvoorbeeld door andere omstandigheden, andere akoestiek, andere interpretaties van solisten. Daar moet je op aansluiten. Niet denken van 'zo heb ik het ingestudeerd en zo voer ik het uit.' Dat kan niet. Op het *moment suprême* moet het gebeuren en dat kan alleen maar als iedereen goed naar elkaar luistert en kijkt **naar de dirigent !!**