

***Die Kunst der Fuge* van Bach en de Geloofsbelijdenis van Nicea-Constantinopel**

Van *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) van Johann Sebastian Bach bezat ik al in mijn jonge jaren een door Carl Czerny verzorgde uitgave. Het werk intrigeerde me, maar ik wist er niet veel mee aan te vangen, ook al omdat ik vernam dat er twijfel was of het wel voor klavier bestemd was. Het in 1952 verschenen boek *The Art of Fugue: Bach's last Harpsichord Work* van Gustav Leonardt, met wie ik intussen in contact was gekomen, verschaftte me wat dit laatste betreft helderheid. Ergens in de jaren tachtig had ik me met Pieter Dirksen uitvoerig met het werk beziggehouden, met name wat betreft de speelbaarheid van sommige stukken en de vereiste tempi. Later, in 1994, verscheen zijn belangrijke publicatie *Studien zur Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach*, die mij inzicht gaf over de ontstaansgeschiedenis van het werk en de opbouw van de drie te onderscheiden versies. Pas de laatste jaren kwam ik ertoe de oorspronkelijke opzet van het werk, namelijk de eerste 12 stukken uit Bachs autograaf, te studeren en grondig te analyseren.

Drie versies

Van *Die Kunst der Fuge* bestaat een autograaf en een na Bachs dood uitgegeven druk. De naam *Die Kunst der Fuge* is niet door Bach zelf aan deze cyclus van stukken gegeven. En dat is begrijpelijk, want er staan ook canons in, en van de overige stukken wijken verscheidene nogal af van wat we onder een normale fuga verstaan. In de autograaf heeft Bach de composities die geen canon zijn dan ook geen naam gegeven, en in de druk worden deze stukken met de algemene term 'contrapunctus' aangeduid en niet 'fuga' genoemd. *Die Kunst des Kontrapunkts* zou dus een betere titel voor dit werk geweest zijn.

De autograaf bevatte aanvankelijk twaalf stukken, geschreven op vier samengevouwen dubbelbladen en één gevouwen enkelblad van ca. 1742. De laatste drie en een halve bladzijden waren oorspronkelijk leeg. Hierop, en op een in het laatste gevouwen blad geschoven gevouwen blad van ca. 1746, heeft Bach later drie stukken toegevoegd, waarbij het laatste een nieuwe versie is van nummer 12. De oorspronkelijke stukken in de autograaf, die Bach overigens niet genummerd heeft, vormen duidelijk een samenhangend, doorgaand geheel, bestemd om in haar geheel uitgevoerd te worden. Zo eindigt nummer 3 met een slotakkoord op de dominant in plaats van op de tonica, zodat het volgende nummer er onmiddellijk op moet aansluiten (attacca). Een duidelijke aanwijzing voor de samenhang van de cyclus.

Op papier van ca. 1742:

- [1] Fuga met vrij contrapunt.
- [2] Fuga met thema en contrasubject in dubbel contrapunt alla ottava.
- [3] Fuga met motivisch contrapunt.
- [4] Alle mogelijke stretti van het thema. Geen fuga.

- [5] Dubbelfuga met thema en contrasubject in dubbel contrapunt alla duodecima.
- [6] Dubbelfuga met thema en contrasubject in dubbel contrapunt alla decima, alla terza en alla duodecima.

- [7] Combinaties van het normale en tweemaal vergrote thema. Geen fuga.
- [8] Combinaties van het normale, tweemaal en viermaal vergrote thema. Geen fuga.

- [9] Canon alla ottava.
- [10] Tripelfuga à 3.
- [11] Tripelfuga à 4.
- [12] Canon in omkering en vergroting.

Op de overgebleven lege bladzijden en het ingeschoven gevouwen blad van ca. 1746 schreef Bach:

- [13] Spiegelfuga à 4.
- [14] Spiegelfuga à 3.

- [15] Canon in omkering en vergroting (een nieuwe versie van [9] met behoud van de eerste paar maten met het thema).

Na Bachs dood is er in 1752 een gedrukte versie van *Die Kunst der Fuge* verschenen, die Bach kennelijk maar zeer ten dele onder ogen heeft gehad. Hoe verder je in deze uitgave komt, hoe rommeliger het wordt. Van één stuk staan er twee versies in, twee fuga's zijn bewerkt voor twee klavecimbels, een quadrupelfuga is onvoltooid en ter compensatie is een koraalbewerking toegevoegd. Ook de volgorde van de stukken moet in de war geraakt zijn. Na nummer 12 houdt de nummering van de stukken ook op.

De door Bach bedoelde volgorde van de stukken in de gedrukte versie van *Die Kunst der Fuge* is de volgende:

1. Fuga met vrij contrapunt (autograaf 1 met verlengd slot).
2. Fuga met motivisch contrapunt (autograaf 3 met een verlengd slot en een verandering van de doorlopende achtsten in een gepunteerd ritme).
3. Fuga met thema en contrasubject in dubbel contrapunt alla ottava (autograaf 2 met verlengd slot).
4. Fuga met vrij contrapunt.
5. Alle mogelijke stretti van het thema (autograaf 4). Geen fuga.
6. Combinaties van thema normaal en tweemaal vergroot (autograaf 7). Geen fuga.
7. Combinaties van thema normaal, tweemaal en viermaal vergroot (autograaf 8). Geen fuga.
8. Tripelfuga à 3 (autograaf 10).
9. Dubbelfuga met thema en contrasubject in dubbel contrapunt alla duodecima (autograaf 5).
10. Dubbelfuga met thema en contrasubject in dubbel contrapunt alla decima, alla terza en alla duodecima (autograaf 6 met toegevoegde fuga van het contrasubject aan het begin).
11. Tripelfuga à 4 (autograaf 11).
12. Spiegelfuga à 4 (autograaf 13).
- [13]. Spiegelfuga à 3 (autograaf 14).
- [14]. Quadrupelfuga.

- [15]. Canon alla ottava (autograaf 9).
- [16]. Canon alla decima.
- [17]. Canon alla duodecima.
- [18]. Canon in omkering en vergroting (autograaf 15).

Ontdekkingen

Mijn eerste ontdekking was dat bij het eerste concept van de autograaf Bach (ook) aan orgel gedacht heeft. De twaalf stukken van dit werk blijven namelijk precies binnen de normale klavieromvang van de orgels in Bachs dagen. Kenmerkend is dat in het tweede gedeelte van het twaalfde stuk de noten van de bovenstem tot een bepaald punt in een octaaf te lage ligging zijn genoteerd, kennelijk omdat er anders een toon in voorkomt die op die orgels niet te vinden was. In de gedrukte versie van *Die Kunst der Fuge* zijn deze noten naar hun normale toonhoogte verplaatst.

Bij de stukken 13-15 van de autograaf en de erbij gekomen nieuwe nummers in de gedrukte uitgave wordt de normale klavieromvang van de orgels uit Bachs tijd wel degelijk overschreden, zowel naar boven (boven c3) als naar onder (onder C, een ondergrens die voor orgels nog steeds geldt). Dan ligt inderdaad een uitvoering op klavecimbel voor de hand.

Vervolgens ontdekte ik dat Bach in het slotstuk van het eerste concept van de autograaf op een vernuftige manier A.S.D.G., dat wil zeggen ‘Ad Solius Dei Gloriam’, ‘Tot eer van God alleen’ in de noten van het thema aan het begin verwerkt heeft. De op gelijke afstand van elkaar liggende langste noten van het thema zijn namelijk a, es (niet in de toonaard passend!), d en g:



Nogmaals een aanwijzing, en wel een sterke, dat deze cyclus als één geheel bedoeld is. Bach schreef namelijk aan het eind van zijn composities vaak S.D.G., als afkorting van ‘Soli Deo Gloria’, ‘Aan God alleen de eer’.

Opmerkelijk is dat het stuk aan het slot van de uiteindelijke autograaf (nummer 15) een variant is van nummer 12, met hetzelfde thema aan het begin, en dat Bach dit stuk ook aan het slot van de gedrukte versie (nummer 18) wilde gebruiken. Alle drie versies van *Die Kunst der Fuge* eindigden dus met een muzikaal ‘Ad Solius Dei Gloriam’.

Geloofsbelijdenis Nicea-Constantinopel

Ten slotte de belangrijkste ontdekking. Die is als volgt ontstaan. Op de dinsdagochtenden, als de Dorpskerk in Wassenaar voor bezoekers geopend is, liet ik de oorspronkelijke stukken uit de autograaf dan graag, tot genoegen van de aanwezigen, op het orgel horen. Tijdens een koffiepauze op een van die dagen, met het uit 1647 stammende bord met de Apostolische Geloofsbelijdenis voor ogen, kwam bij mij het idee op dat er wellicht een verband was tussen de opeenvolgende twaalf stukken van deze cyclus en de twaalf artikelen van die geloofsbelijdenis. Aan het feit dat het artikel over de Heilige Geest het nummer 8 had, zag ik echter dat dit niet klopte. Volgens mij kwam namelijk alleen nummer 9 van Bachs cyclus in aanmerking om naar de Heilige Geest te verwijzen.

Thuisgekomen zocht ik toen de tekst van de Geloofsbelijdenis van Nicea-Constantinopel op, voorzag haar uitspraken van nummers, en alles viel op zijn plaats. Behalve

dat de verwijzing naar 'de Heilige Geest, de levend makende' qua nummer nu klopte, zag ik al gauw overtuigende toonschilderingen bij 'neergedaald' (nummer 3), 'opgestaan' (nummer 5), 'opgevaren' en 'gezetten' (nummer 6) en de analogie van het binnenschrijden van Lodewijk XIV op een pompeuze Franse ouverture of entrée van Lully met het 'komen in heerlijkheid' (nummer 7).

Toen ik zover was gekomen, stelde ik de klavecijnist Jan van der Linden, bij wie ik de twaalf stukken onder handen had gehad, van mijn bevindingen op de hoogte. Hij wees mij op de overeenkomst tussen het thema van *Die Kunst der Fuge* en het begin van 'Wir glauben all an einem Gott', Luthers berijming van de geloofsbelijdenis. Hij maakte mij tevens attent op het door Bach bij de canon aan het slot van de cyclus bijgeschreven 'perpetuus', wat naar 'het leven van de toekomstende eeuw' zou kunnen verwijzen (nummer 12). Daarna ben ik nagegaan of er nog meer plausibele relaties waren. Alles bij elkaar kwam ik tot de volgende resultaten.

1. *Wij geloven in één God, de almachtige Vader, schepper van hemel en aarde, van alle zichtbare en onzichtbare dingen.*

Deze fuga bestaat uit drie delen van achtereenvolgens 11, 18½ en 7½ maten. Zij begint op de klassieke manier, waarbij het thema in de verschillende stemmen afwisselend verschijnt in de dux- en comesgestalte, hier in de volgorde alt, sopraan, bas en tenor. Bach lijkt hier te verwijzen naar Luthers berijming van de geloofsbelijdenis. De eerste helft van het thema in dux-gestalte en de eerste helft van het thema in comes-gestalte geven namelijk de belangrijkste tonen weer van de koraalregels 'Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer Himmels und der Erden'. In de tweede helften bevinden zich de weggelaten tonen:



Hier zouden we dus te maken kunnen hebben met een bepaald soort muzikaal citaat, dat verwijst naar 'Wij geloven in één God, schepper van hemel en aarde'.

Zou het themaloze laatste deel van deze fuga, waarin een orgelpunt voorkomt en de zetting abrupt onderbroken wordt door rusten, misschien verwijzen naar dat God op de zevende dag gerust heeft van al het werk dat Hij geschapen had (Genesis 2, 2-3).

2. *En in één Heer Jezus Christus, de eniggeboren Zoon van God, die uit de Vader geboren is vóór alle eeuwen. Licht uit licht, waarachtig God uit waarachtig God, geboren, niet gemaakt, één in wezen met de Vader, door wie alles gemaakt is.*

In dit stuk vol chromatiek zijn de relaties met de tekst van de geloofsbelijdenis niet direct duidelijk. De eerste twee contrasubjecten samen bevatten alle twaalf tonen van ons 'wohltemperierte' toonstelsel:



Dit geldt ook voor elk van de onderling verwante tussenspelen in de maten 10-12 (begin) en 20-22 (begin). Is dit misschien een verwijzing naar 'alles wat gemaakt is', een analogie dus? Aannemelijk lijkt mij dat de gelijkheid van het thema in dit nummer met dat van het vorige nummer, zij het in inverso-vorm, een verwijzing is naar het 'één in wezen met de Vader'. Wederom een analogie.

3. *Die om ons mensen en om onze redding is neergedaald uit de hemel en vlees heeft aangenomen uit de Heilige Geest en de maagd Maria en mens is geworden.*

4. *Die gekruisigd is voor ons onder Pontius Pilatus en geleden heeft en begraven is.*

Aangezien het slot van nummer 3 op de dominant eindigt in plaats van op de tonica, horen de nummers 3 en 4 bij elkaar. Dat komt overeen met de tekst van de geloofsbelijdenis, waarin het gaat over het leven van Jezus Christus van geboorte tot dood.

In nummer 3 wordt, telkens als het thema optreedt, het 'neergedaald' weergegeven door een dalend gedeelte van het thema recto en een aansluitend dalend motief in het contrapunt.

Gebruikelijke toonschildering:



Nummer 4 is geen eigenlijke fuga, maar een soort staalkaart van alle mogelijke stretti van het thema recto en inverso. Stretto (Italiaans voor nauw, van stringere, samenpersen) of Engführung (Duits) is in een fuga een passage waarbij de thema's niet na elkaar komen, maar elkaar overlappen, als het ware samengeperst zijn. Duits: enge = nauw, die Enge = de benauwdheid. Verwijst dit nummer misschien naar het lijden van Christus?

5. *Die opgestaan is op de derde dag overeenkomstig de Schriften.*

Bij het vijfde stuk wordt het 'opgestaan' weergegeven door een octaafsprong aan het begin van het contrasubject. Ook toonschildering:



Die octaafsprong vindt plaats op de derde achtste vanaf het begin van het thema. Een verwijzing naar 'op de derde dag'?

6. *Die opgevaren is ten hemel en gezeten is aan de rechterhand van de Vader.*

In het begin van nummer 6 wordt het 'opgevaren' weergegeven door een stijgend gedeelte van het thema inverso en een aansluitend stijgend motief in het, overigens vrije, contrapunt. Hetzelfde procedé dus als in nummer 3. Het belang van dit motief blijkt pas in de maten 17-22 en 43-45 (begin), waar het sequensmatig wordt verwerkt. Wederom gebruikelijke toonschildering:



In de maten 24-27 (begin) en 39-42 (begin) hebben we respectievelijk te maken met stijgende tetrachorden en een andere viertonige figuur om het 'opgevaren' uit te drukken.

Het 'gezetten' wordt weergegeven door twee motieven aan het begin van het contrasubject, die respectievelijk de stand van het bovenbeen en het onderbeen en de stand van het bovenbeen en het bovenlichaam bij het zitten illustreren. Ook toonschildering:



In de maten 34-38 worden deze motieven zelfstandig verwerkt. In de maten 32, 41 en 47 bewegen in het contrasubject die motieven zich in tertsen. Dit lijkt een verwijzing te zijn naar het zitten 'aan de rechterhand van de Vader', het naast elkaar gezeten zijn:



De opeenvolging 'opgevaren' en 'gezeten' wordt achtereenvolgens in $16\frac{1}{2}$, 7 en $4\frac{1}{2}$ maten weergegeven, de opeenvolging 'opgevaren' en 'gezeten aan de rechterhand van de Vader' daarna in 14 en 7 maten.

7. *Die zal weerkomen in heerlijkheid om te oordelen levenden en doden.*

Het zevende stuk van de autograaf, met zijn gepuncteerde ritme, heeft het karakter van het begin (en eind) van een Franse ouverture. Het opschrift van dit stuk in de druk van *Die Kunst der Fuge* luidt: 'in Stylo Francese'. Op het pompeuze begin van zo'n door zijn hofcomponist Jean Baptiste Lully gecomponeerde ouverture kwam de Zonnekoning Lodewijk de Veertiende met zijn gevolg de balzaal binnenschrijven. Quanz spreekt dan ook van een entrée, een binnenkomst. Een treffende verwijzing naar 'komen in heerlijkheid'. Vergelijk het gepuncteerde ritme in het openingskoor van Bachs Cantate 61, 'Nun komm, der Heiden Heiland'.

8. *Aan wiens rijk geen einde zal zijn.*

Het ontgaat mij vooralsnog hoe in dit stuk, waarin het thema zelfs in viervoudige(!) vergroting voorkomt, verwezen is naar de tekst van de geloofsbelijdenis.

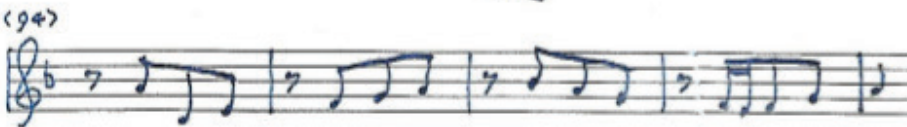
9. *En in de Heilige Geest, de Heer, de levend makende, die van de Vader uitgaat, die tezamen met de Vader en de Zoon aanbeden en verheerlijkt wordt, die gesproken heeft door de profeten.*

Het negende stuk van de autograaf zal een verwijzing naar de Heilige Geest zijn. Het staat namelijk evenals Bachs manualiterbewerking van het *Kyrie Gott heiliger Geist* in een negendelige maatsoort. Bovendien ligt voor dit stuk het tempo 'vivace' voor de hand, evenals voor het derde deel van Bachs tripelfuga in Es, dat waarschijnlijk eveneens een verwijzing naar de Heilige Geest is. En 'vivace' is in het Duits 'lebendig', wat zowel 'levendig' als 'levend' betekent. Een treffende verwijzing voor 'de levend makende':



10. *In één heilige, algemene en apostolische Kerk.*

Bach begint dit stuk met een fuga waarvan het thema naar Christus verwijst (zie nummer 11), want de Kerk is, volgens een beeld dat Paulus gebruikt, 'het lichaam van Christus'. Hij vervolgt vanaf maat 39 met een fuga die hetzelfde thema voorziet van een levendig contrasubject, dat we moeten beschouwen als het thema voor de Heilige Geest (zie nummer 11). De Kerk begon immers met de uitstorting van de Heilige Geest op Pinksteren. Daarna volgt een fuga op het gevarieerde hoofdthema, verwijzing naar God de Vader (zie nummer 11), waarna vanaf maat 125 de voorafgaande thematiek herhaald wordt en ten slotte vanaf maat 146 de drie thema's tegelijkertijd klinken, een verwijzing naar de Drie-eenheid.



11. *Wij belijden één doop tot vergeving van zonden.*

Aangezien er gedoopt wordt 'in de naam van de Vader, de Zoon en de Heilige Geest', treden in dit stuk dezelfde thema's op als in nummer 10, zij het in omkering. Nu uiteraard in de normale volgorde.

Een chromatische passage bevat tonen die niet behoren tot de diatonische ordening van tonen die met de toonaard van een stuk gegeven is. Zulke passages met onnatuurlijke tonen werden in de (latere) barok dan ook vaak gebruikt als in de tekst sprake is van iets dat niet in orde is. De betekenis van een chromatische passage kon onder andere de onharmonische verhouding van de mens tot God zijn, het begrip 'zonde'. Het thema voor de Zoon met zijn chromatische contrasubject zou dus een verwijzing kunnen zijn naar het 'Lam Gods, dat de zonde der wereld wegdraagt' (Johannes 1, 29), de 'vergeving van zonden'. Dezelfde betekenis van chromatiek gebruikte Bach in het 'Crucifixus' van de *Hohe Messe*: 'Die gekruisigd is voor ons ...'.

Evenals in het vorige stuk klinken hier ten slotte de drie thema's tegelijkertijd als verwijzing naar de Drie-eenheid. Daarbij ziet Bach aan het eind nog kans in de vrije alt, boven de tenor met het Christus-thema, chromatiek toe te passen:



12. *Wij verwachten de opstanding van de doden en het leven van de toekomstende eeuw.* Bach schrijft boven de eenstemmige, enigmatische notatie van deze canon: 'Canon in Hypodiatesseron al roversio e per augmentationem, perpetuus.' Perpetuus, met de betekenis van 'voortdurend' zou kunnen wijzen op het eeuwige leven, 'het leven van de toekomstende eeuw'.

Besluit

Alles overziende lijkt het mij uiterst plausibel dat Bach bij de oorspronkelijke opzet van wat later *Die Kunst der Fuge* ging heten getracht heeft de artikelen van de Geloofsbelijdenis van Nicea-Constantinopel in muziek weer te geven. Merkwaardig blijft echter dat hij slechts luttele jaren later kennelijk van zijn aanvankelijke idee is afgestapt. Het muzikaal weergeven van een tekst is over het algemeen ook een onuitvoerbare bezigheid. In de tekst van de geloofsbelijdenis komen gelukkig nogal wat termen voor die voor toonschildering of gebruikmaking van analogieën in aanmerking komen. Maar opvallend blijft het dat de veranderingen die hij in het origineel aanbracht ten behoeve van de drukversie evenzovele verbeteringen zijn. Zo heeft het themaloze slotdeel van nummer 1 uit de autograaf een verlenging gekregen waarin het thema weer wel voorkomt, en nummer 3 een verlenging waardoor het stuk gewoon op de tonica in plaats van op de dominant eindigt. De ongewone dubbelfuga 6 kreeg aan het begin een fuga van het contrasubject, wat de evenwichtigheid van dit stuk ten goede komt.

Het als één geheel beschouwen van de oorspronkelijke cyclus van twaalf stukken is onbetwistbaar. Laat wat ik hierboven naar voren heb gebracht een aansporing zijn voor anderen om zich er nader mee bezig te houden.

Summary

Of *Die Kunst der Fuge* there exist an autograph and a print which was published after Bach's death. The autograph, from ca. 1742, originally consisted of 12 pieces, written on 4 folded double sheets and 1 folded single sheet. The last 3½ pages were originally empty. On these, and on a folded sheet inserted into the last folded sheet, Bach added 3 pieces in ca. 1746, the last of which is a new version of number 12. The original pieces in the autograph, which Bach did not number, clearly form a coherent, progressive whole, intended to be performed as a whole. In this article, the author argues that Bach intended the original 12 pieces as a musical representation of the 12 articles of the Nicene-Constantinopolitan Creed.