

Die Kunst der Fuge: een monument voor de polyfonie.

Toelichting: Christiaan Ingelse

Bach's meesterwerk *Die Kunst der Fuge* ontstond in een tijd dat er een nieuwe muzikale wind ging waaien. In de 'oude' stijl ging het om doorwrochte polyfonie, (meerstemmigheid) waarbij er sprake was van meerdere, tegelijkertijd optredende muzikale lagen, een combinatie van meerdere zelfstandige melodieën, wat vaak kon leiden tot zeer complexe muziek.

De muziekfilosofie waarop deze stijl was gebaseerd gaat terug tot de middeleeuwen.

De componist was in die tijd nog sterk gericht op de 'Schepper', op God.

De muziek diende een afspiegeling te zijn van de kosmische *orde* in de schepping.

In de 'nieuwe' stijl was men veel meer gericht op de mens.

De muziek diende vooral te behagen, aangenaam te zijn en eenvoudig in het gehoor te liggen.

Men wilde geen complexe polyfonie maar eenvoudige, direct aansprekende melodieën begeleid door akkoorden.

Bach was voor een groot deel nog een representant van de 'oude' muzikale opvattingen, alhoewel hij wel degelijk ook de nieuwe stromingen in zich heeft opgenomen.

In de loop van de eerste helft van de 18^e eeuw begonnen de verschillende muzikale tegenstellingen tussen 'oud' en 'nieuw' steeds feller te worden.

Bach kreeg daar zelfs persoonlijk mee te maken toen hij in het muziek tijdschrift *Der Critische Musicus* werd aangevallen door de redacteur van dat tijdschrift, Johann Adolph Scheibe: "deze grote man (Bach werd niet bij name genoemd, maar de kenner wist dat het wel degelijk om *hem* ging), die door menige natie bewonderd zou worden als hij maar meer bevalligheid bezat, en als hij de natuurlijkheid van zijn stukken niet teniet deed door een bombastische, verwarde stijl, en als hij hun schoonheid niet verduisterde door te veel gekunsteldheid". Bach vond een uitnemend verdediger tegen deze frontale aanval in de persoon van Johann Abraham Birnbaum, docent retorica aan de universiteit van Leipzig.

In zijn repliek tegen Scheibe schreef hij o.a.: "Welnu, hoe groter de kunst is...des te schitterender de schoonheid straalt die aldus is voortgebracht. Het is dus onmogelijk dat de ware kunst de schoonheid van iets zou kunnen verduisteren. Hoe zou dan de illustere Hof-Componist, zelfs al zou hij alle kunst aanwenden die hij tot zijn beschikking heeft om zijn composities te vervaardigen, het *natuurlijke* element ervan wegnemen en de *schoonheid* ervan *verduisteren*?"

En juist in die tijd, ongeveer tussen 1737 en 1750, dus in de laatste jaren van zijn leven, richtte Bach een muzikaal monument op voor de polyfonie van een ongekennde perfectie en muzikale schoonheid: *Die Kunst der Fuge*. Je zou dit in zekere zin Bach's antwoord kunnen noemen richting Scheibe en meer in het algemeen, richting de geest van zijn tijd!

In *Die Kunst der Fuge* geeft hij een staalkaart van alle contrapuntische (contrapunt = de leer van de meerstemmigheid, van de polyfonie) mogelijkheden in een reeks fuga's en canons die allemaal gebaseerd zijn op één enkel basisthema, geschreven in één toonsoort: d kleine tert.

En alhoewel er in dit werk sprake is van vaak griezelig knap en complex gecomponeerde muziek (echt voer voor muziektheoretici die de schoonheid van de muzikale architectuur weten te waarderen!), blijft het tegelijkertijd voluit schitterend klinkende muziek, muziek met emotie, natuurlijk en niet geforceerd door de imponerende muziektheoretische kunstgrepen!

Die Kunst der Fuge voor orgel?

Die Kunst der Fuge is overgeleverd als partituur met voor elke stem een aparte balk.

Er staat geen vermelding bij van een instrument.

Toch is door Gustav Leonhardt overtuigend aangetoond dat het hier om een cyclus fuga's gaat, die in de eerste plaats was bedoeld voor klavecimbel.

Van de argumenten die Leonhardt noemt, is het belangrijkste argument wel dat vrijwel alles te spelen is voor twee handen, iets dat bij ensemblewerk zoals bijvoorbeeld de Brandenburgse Concerten of Orkestsuites beslist niet mogelijk is.

Toch is er, denk ik, een goede reden om dit meesterwerk naast het klavecimbel ook op het orgel te spelen. Allereerst werd in Bach's tijd de grens tussen orgel- en klavecimbelmuziek niet zo strikt gehanteerd als we tegenwoordig gewend zijn.

Bovendien passen bijna alle fuga's uit *Die Kunst der Fuge* binnen de toenmalige klavieromvang (C-c₃) van het orgel, zoals Jan van Biezen opmerkte in een artikel over dit werk. Ook voor de baspartij geldt dat deze vrijwel bij alle fuga's past binnen de toenmalige pedaalomvang (C-d₁). Je zou daar tegenin kunnen brengen dat de baspartijen van de fuga's uit *Die Kunst der Fuge* vaak zodanig ingewikkeld zijn dat deze, zeker in Bach's tijd, met het pedaal nauwelijks te spelen zijn. Daar staat tegenover dat Forkel, die zijn informatie kreeg in het contact met Bach's oudste zonen Wilhelm Friedemann en Carl Philipp Emanuel, in zijn biografie over Bach's verbluffende pedaaltechniek weet te melden: "Met het pedaal bracht hij niet alleen de grondtonen voort, of de tonen waarvoor de gemiddelde organist de pink van de linkerhand gebruikte, maar hij speelde met zijn voeten een werkelijke basmelodie, welke vaak een zodanig karakter had dat menig uitvoerende nauwelijks in staat zou zijn geweest deze met vijf vingers te spelen". Dat brengt de mogelijkheid dat Bach diverse fuga's van *Die Kunst der Fuge* op orgel met pedaal heeft gespeeld wel een stuk dichterbij!

Verder is het feit dat *Die Kunst der Fuge* als partituur is overgeleverd, op zich niet vreemd voor een werk voor een toetsinstrument. In zijn tijd werd dat bij streng polyfone werken wel vaker gedaan, ook bij composities die specifiek voor orgel waren bestemd.

Ten slotte geeft het orgel als instrument je als musicus de mogelijkheid om de verschillende Fuga's en Canons heel persoonlijk met eigen registraties, met eigen klankkleuren te interpreteren. Op deze wijze is deze opname dan ook gerealiseerd.

Alhoewel op zich vertrouwd met de Barokke registratiekunst, heb ik me niet bekommerd over de vraag of mijn interpretatie op het gebied van de registratie wel authentiek is. De meeste fuga's werden immers in die tijd met diverse plenumregistratie's gespeeld en dat zou voor zo'n grote reeks van fuga's te beperkt en niet fraai zijn. Eigenlijk nodigt dit werk uit tot een zeer persoonlijke aanpak: het feit dat er geen instrument is genoemd geeft *Die Kunst der Fuge* immers ook iets mysterieus.

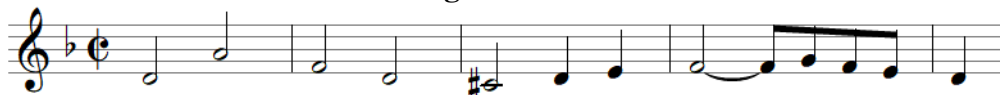
Het is niet voor niets dat er allerlei uitvoeringen bestaan met de meest uiteenlopende instrumenten en ensembles die allemaal dit meesterwerk op hun eigen persoonlijk wijze belichten. Zo mag ook de uitvoering op deze cd worden gezien: ik heb puur gedaan wat ik mooi vond en wat de inhoud en de emotie van de muziek mij aanreikte.

Op zich zou je dat 'authentiek' kunnen noemen.

Die Kunst der Fuge kan op de volgende wijze worden ingedeeld:

- A. Fuga's gebaseerd op één thema
- B. Contrafuga's
- C. Fuga's met twee of drie thema's, zgn. dubbel- of tripel fuga's
- D. Spiegelfuga's
- E. Canons
- F. Een onvoltooide fuga met vier thema's, een quadrupel fuga.

Het thema van *Die Kunst der Fuge*



Het basisthema van *Die Kunst der Fuge* lijkt op het eerste gezicht niet zo heel bijzonder:

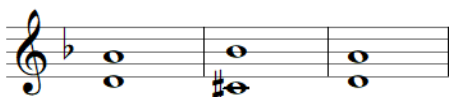
Het begint in rustige halve noten met een stijgende kwintsprong gevolgd door twee dalende tertsen, die samen de drieklank d klein vormen, gevolgd door de leidtoon onder de grondtoon en een trapsgewijze afronding naar de tert om met een klein 8^{ste} noten motief terug te keren naar de grondtoon. Ondanks zijn eenvoud heeft het thema een wonderlijke aantrekkingskracht. Bijna iedereen ervaart: het laat je niet meer los.

Naast het thema in de 'rechte' vorm, de zgn. *rectus* wordt het thema ook gebruikt in de omkering, de zgn. *inversus*. Daarbij gaan alle melodische intervallen in de omgekeerde richting, als volgt:



M.a.w. alle stijgende intervallen van de *rectus* worden in de *inversus* dalend, en omgekeerd, alle dalende intervallen worden in de *inversus* stijgend.

Combineer je *rectus* en *inversus* dan voel je sterk het harmonische spanningsveld: reine kwint (rust, ontspanning)-verminderde septime (spanning)-reine kwint (ontspanning, rust).



Waarschijnlijk komt juist ook door dit harmonische spanningsveld het thema zo binnen.

Bovendien zag Bach ongetwijfeld direct met het oog van een meester de vele verwerkingsmogelijkheden en combinaties van dit thema voor zijn geestesoog verschijnen.

A. Fuga's gebaseerd op één thema: Contrapunctus I t/m IV

De eerste vier fuga's (door Bach steeds *Contrapunctus* genoemd) zijn alle gebaseerd op één thema.

Contrapunctus I en II behandelt het thema in zijn *rectus*-vorm.

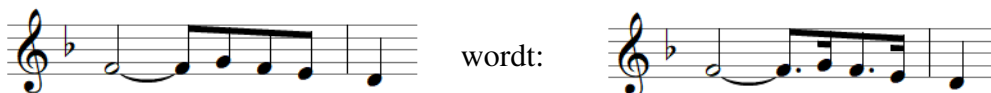
Contrapunctus III en IV behandelt het thema als *inversus*.

Opvallend is het dat er een toenemende complexiteit waarneembaar is bij de eerste vier fuga's. Maar eigenlijk geldt dit voor de hele *Kunst der Fuge*.

De 1^e fuga blijft qua toonsoorten alleen in d klein, gepaard met het gebruikelijke antwoord in de dominant (de 5^e toon van de toonsoort), in dit geval dus a klein.

Ondanks deze eenvoud in de toonsoorten, verveelt de fuga geen moment.

In de 2^e fuga treedt een ritmische verlevendiging op: de 8^{ste} noten aan het eind van het thema worden nu gepunteerd:



Dit gepunteerde ritme wordt in de hele fuga doorgezet. Ook hier is de toonsoort voornamelijk d en a klein met enkele uitwijkingen naar andere toonsoorten.

In Contrapunctus III krijgen we het thema dus als *inversus*. Er treedt een vast tegenthema (*contra subject*) op dat in vrijwel de hele fuga een rol speelt.

Dit *contrasubject* valt op door zijn chromatiek (het gebruik van halve tonen).

Contrapunctus IV met zijn *inversus*thema is duidelijk veel omvangrijker dan de eerste drie fuga's.

Fraai in de tegenstemmen van deze fuga is een veelvuldig optredend motiefje dat ontleend is aan het staartje van het thema:

wordt in de tegenstemmen:

Het gaat hier dus eigenlijk om de omkering van de laatste vijf noten, dus eigenlijk om het 8^e noten-motiefje uit het *rectus*-thema waarbij, de laatste noot stijgt i.p.v. daalt. Door de herhaling en de door Bach in het motief toegepaste chromatiek heeft het een sterk expressieve werking.

Overigens speelt het slotmotiefje van het Kunst der Fuge thema (KdFt), zowel als *rectus* als *inversus*, vrijwel door alle fuga's een belangrijke rol o.a. in de verschillende tussenspelen waarbij het thema dus op zich geen rol speelt en waarbij allerlei fraaie sequensen ontstaan (bij een sequens worden motieven in een dalende of stijgende ketting van motieven herhaald).

Het aantal toonsoorten neemt in deze fuga in vergelijking met de vorige fuga's aanzienlijk toe. Fraai is de wijze waarop Bach het thema een aantal keren zo aanpast dat er een fraaie modulatie uit voortkomt:

Met dit aangepaste thema componeerde Bach een fraaie ketting van opeenvolgende modulaties van F majeur via g, naar d, a, en e klein.

B. Contrafuga's: Contrapunctus V t/m VII

Bij de volgende drie fuga's gaat het steeds om een zgn. *Gegenfuge* of *Contrafuga*.

Dat betekent dat het *rectus*-thema vrijwel steeds wordt beantwoord door een *inversus* en omgekeerd, de *inversus* beantwoord wordt door een *rectus*.

In deze fuga's gebeurt dat bovendien vaak in *stretto*: als het ene thema heeft ingezet, begint de volgende inzet al terwijl de vorige nog bezig is.

De tertsen van het fugathema worden trapsgewijs opgevuld in een gepunteerd ritme:

Bij Contrapunctus VI "in *Stile francese*, d.w.z. in Franse ouvertuurestijl met zijn karakteristieke scherp gepunteerde ritmes, komen de beide varianten van het KdFt, *rectus* en *inversus* ook nog in de verkleining voor, d.w.z. in 2 x zo kleine notenwaarden.

Bij Contrapunctus VII komt naast de verkleining ook nog de vergroting (dus in 2 x zo lange notenwaarden) van het KdFt aan bod:

Deze vergroting van het thema wordt over het hele stuk verspreid en verschijnt achtereenvolgens in de bas (als *inversus*), de tenor (*rectus*), de alt (*inversus*) en in de sopraan (*rectus*).

Ondertussen huppelt het KdFt in zijn basisritme en in de verkleining er lustig doorheen, terwijl alles steeds, ondanks deze complexiteit, even fraai en natuurlijk blijft klinken!

C. Fuga's met twee of drie thema's: Contrapunctus VIII t/m XI

Contrapunctus VIII en XI zijn beide *tripelfuga's* (fuga's met drie thema's), terwijl Contrapunctus IX en X beide *dubbelfuga's* (fuga's met twee thema's) zijn.

Het is interessant om de thema's van Contrapunctus VIII en XI met elkaar te vergelijken:

No. VIII
thema 1

No. XI
thema 2

We zien: thema 1 van no. VIII verschijnt als thema 2 van no. XI in de omkering, dus als *inversus*.

No. VIII
thema 2

No. XI
thema 3

Thema 2 van no. VIII is een lichtvoetig thema, bestaande uit een sequens van kleine motiefjes waarbij een dalende terts gevolgd wordt door een stijgende secunde met drie repeterende tonen en waarbij de laatste toon weer het uitgangspunt is voor het herhaalde motief.

Het geheel krijgt daardoor een dalende tendens.

Thema 3 van no. XI bestaat uit eenzelfde soort sequens van lichtvoetige motiefjes: het motief begint nu met een dalende secunde gevolgd door een stijgende terts en krijgt daardoor een stijgende tendens. Bovendien blijkt het een motief te zijn met de handtekening van de meester in de noten: B.A.C.H. Merk op: onze Bes is in het Duits: B, onze B is in het Duits: H.

No. VIII
thema 3

No. XI
thema 1

Terwijl no. XI opent met de *rectus* van het KdFt als 1^e thema, waarbij het thema steeds door rusten wordt onderbroken, verschijnt dit zelfde KdFt als *inversus* in no. VIII als 3^e thema.

Contrapunctus VIII maakt als geheel een lichtvoetige indruk, vooral ook door het lichtvoetige sequensthema. Alhoewel bij Contrapunctus XI het lichtvoetige sequensthema ook een belangrijke rol speelt, maakt deze monumentale fuga veel meer een dramatische indruk met name door de overvloedige chromatiek en de vaak gedurfde harmonieën.

Contrapunctus IX en X zijn beide dubbelfuga's, fuga's met twee thema's.

In dit verband moeten we even kort uitweiden over het in de fugatechniek zo belangrijke “omkeerbaar contrapunt”. Bij fuga’s met meerdere thema’s, zoals bijvoorbeeld dubbel- en trippelfuga’s, is het belangrijk dat deze zo gecomponeerd zijn dat je ze onderling kunt verwisselen (dit ‘omkeerbaar’ contrapunt moeten we dus niet verwarren met de ‘omkering’ van intervallen!). M.a.w. het éne thema moet zowel *onder* als *boven* het andere thema goed klinken. Gewoonlijk is die omkeerbaarheid in het octaaf. Zoals bij de beide thema’s van Contrapunctus IX: het onder liggende levendige 1^e thema kun je een octaaf of zoals hier, twee octaven naar boven verhuizen.

Zowel onder als boven het rustige 2^e thema (het KdFt) klinkt alles even goed.

Nu staat bij Contrapunctus IX de vermelding: “a 4 alla Duodecima”.

Dat betekent dat het hier gaat om een vierstemmige fuga waarbij het 1^e thema niet alleen een octaaf naar boven kan verhuizen, maar ook een *duodecime* (=octaaf + kwint):

Zowel in het octaaf als in de duodecime klinkt alles even fraai.

Ook bij Contrapunctus X is er sprake van een afwijkend omkeerbaar contrapunt. De thema’s, kunnen nu naast het octaaf ook een *decime* (=octaaf + terts) naar boven worden verplaatst.

In het notenvoorbeeld zien we het 1^e thema in de buitenste stemmen, onderin het uitgangsthema en bovenin dat zelfde thema een decime hoger.

Het 2^e thema, het KdFt als *inversus* met opgevulde tertsen, zoals we die bij Contrapunctus V ook hebben gezien, ligt hier in het midden.

Het 1^e thema is een wonderlijk, ietwat mysterieus en tegelijk ook fraai, poëtisch thema.

De eerste drie noten, een motief, bestaande uit een stijgende secunde en een dalende kwart, wordt na de rust herhaald met het spiegelbeeld, een dalende secunde en een stijgende kwart.

Heel fraai is het als in de loop van de fuga het 1^e thema in bijna teer klinkende parallelle tertsen tegen het KdFt verschijnt.

D. Spiegelfuga’s: Contrapunctus XII en XIII

In Contrapunctus XII en XIII haalt Bach wel een heel bijzonder kunststukje uit, want hier gaat het om spiegelfuga’s. Hierbij wordt de complete fuga omgekeerd, dus alles wat in de ene fuga stijgend is, wordt in de andere fuga dalend en omgekeerd.

M.a.w. de hele fuga wordt gespiegeld!

Hieronder zien we een fragment van de beide gespiegelde fuga's van Contrapunctus XII, Zoals we in het notenvoorbeeld zien, zijn ook de *stemmen* van deze vierstemmige fuga gespiegeld: de sopraan van de bovenste fuga wordt in de onderste fuga bas, alt wordt tenor, tenor wordt alt en bas wordt sopraan.

En ondanks dit alles, klinken beide fuga's ieder voor zich bijzonder fraai en natuurlijk.

Rectus

Inversus

De beide fuga's staan genoteerd in 3/2 maat en krijgen daardoor, mede door de accenten die je naast de 1^e tel ook op de 2^e tel voelt, het statige karakter van een sarabande.

Het KdFt wordt in de loop van de fuga verlevendigd waarbij de kwintsprong en de daarop volgende tertsen trapsgewijs met 8^{ste} en kwartnoten worden opgevuld:

Met name de door 8^{ste} noten opgevulde kwintsprong speelt daarbij ook in de tegenstemmen nog een fraaie rol en geven aparte ritmische impulsen aan het geheel.

Contrapunctus XIII is een driestemmige spiegel fuga. Het KdFt is hier getransformeerd tot een uiterst levendig en dansachtig thema met veel triolen en gepunteerde 8^{ste} noten.

De in rood ingekleurde noten laten duidelijk zien hoe dit levendige thema van het KdFt is afgeleid. Bovendien is het ook een *Contrafuga*, dus ook hier geldt dat het thema wordt beantwoord met de omkering van het thema. Overigens is de inzet duidelijk afgeleid van de *inversus* van het basis-KdFt. Het antwoord komt dan als *rectus* van het basis-KdFt.

E. Canons I t/m IV

Hierna volgen vier canons waarin een melodie dus van het begin tot einde wordt geïmiteerd.

In alle canons zijn het KdFt of een variant daarvan verwerkt.

Bij Canon I gaat het om een canon in het onder-octAAF.

Met zijn snelle 9/16 maat, de omspeling van het thema in 16^e noten en het karakteristieke staccato in de 3^e maat heeft het geheel een dartel en speels karakter.

Canon II is een canon in de decime: de imitatie van de onderstem vindt een *decime* (= octaaf + terts) hoger plaats. Het KdFt (als *inversus*) is hier gesyncopeerd gevolgd door het afsluitende motiefje in gepunteerde 8^{ste} noten.

Terwijl de 2^e stem een decime hoger inzet, kabbelt de tegenstem in de 8^{ste} noten van de 12/8 maat rustig voort. Allengs komen er ook steeds meer 16^e noten bij hetgeen een welhaast grillige levendigheid veroorzaakt.

Later wisselen de stemmen en wordt de zelfde canon herhaald: de bovenstem begint met het gesyncopeerde KdFt maar de imitatie is nu in het onder-octAAF.

Canon III begint in de onderstem met de *rectus* van het door vele 8^{ste} noten omspeelde KdFt.

De 2^e stem imiteert een *duodecime* (= octaaf + kwint) hoger. Net als bij Canon II worden ook hier de rollen later omgedraaid: de canon wordt herhaald waarbij nu de bovenstem begint en de imitatie plaats vindt in het onder-octAAF.

Canon IV is een bijzondere compositie: Bach schreef het in 1739 als reactie op het sterven van zijn 24 jarige zoon Johann Gottfried Bernhard. Het is dan ook een werk met een diep doorvoelde melancholie. Tegelijkertijd is het ook weer een schitterende canon; dit keer vindt de imitatie van de subtiel omspeelde *rectus* van het KdFt plaats in vergroting (dus met 2x zo

lange notenwaarden) en in de omkering, zoals de titel vermeldt: *Canon per Augmentationem in Contrario Motu*.

F. Een onvoltooide fuga met vier thema's, een quadrupel fuga: Contrapunctus XIV

Deze laatste monumentale fuga, die Bach niet heeft kunnen voltooien wegens de op het eind van zijn leven ontstane oogziekte, is omgeven door tal van vragen.

Aanvankelijk werd er zelfs aan getwijfeld of deze fuga wel echt tot *Die Kunst der Fuge* behoorde, want het is in de 1^e druk, kort na Bach's dood, overgeleverd als een *Fuga a tre sogetti*, een fuga dus met drie thema's, waarin het KdFt niet voorkwam.

Carl Philipp Emanuel, de tweede zoon van Bach, had als notitie bij maat 239 daar, waar het handschrift van de autograaf afbreekt, het volgende geschreven: "Über dieser Fuge, wo der Nahme B.A.C.H. im Contrasubject angebracht worden ist, ist der Verfasser gestorben".

Of dit letterlijk genomen moet worden, in de zin dat Bach tijdens het componeren van deze fuga door de dood overvallen werd, wordt betwijfeld, maar we mogen wel aannemen, dat zijn dood hem inderdaad heeft verhinderd deze compositie te voltooien.

Overigens bestaan er ook theorieën dat Bach deze fuga welbewust niet heeft afgemaakt om zo anderen, namelijk de medeleden van de *Societät der musikalischen Wissenschaften*, een genootschap van vooraanstaande musici, waaraan Bach in 1747 was toegetreden, de gelegenheid te geven deze fuga te voltooien.

In ieder geval was het de musicoloog Gustaf Nottebohm die 1880 op overtuigende wijze aantoonde dat de drie thema's van deze fuga gecombineerd kunnen worden met het KdFt en dat het dus duidelijk Bach's bedoeling was om als hoogtepunt van *Die Kunst der Fuge* een quadrupel fuga te schrijven, een fuga met vier thema's.

Juist gezien vanuit dit laatste feit, denk ik persoonlijk dat het vrij onwaarschijnlijk is dat het Bach's bedoeling zou zijn geweest om een onvoltooide fuga af te leveren, immers hoe zou de componist nu juist dit laatste hoogtepunt van zijn magistrale contrapunt-cyclus, het schrijven van een schitterende quadrupel fuga aan iemand anders over laten dan aan hem zelf?

In het notenvoorbeeld hieronder zien we de combinatie van de vier thema's, in de bas: thema 1, een statig thema met voornamelijk halve en hele noten, in de alt: thema 2, een bewegelijk thema met voornamelijk 8^e noten, in de tenor: thema 3 waar de componist, net als in Contrapunctus XI, zijn handtekening in noten neerzet : B.A.C.H. en tenslotte in de sopraan: thema 4 het eigenlijke KdFt.

Evenals vele anderen heb ik de niet geringe uitdaging op me genomen om dit fascinerende meesterwerk te voltooien. De bladmuziek van deze voltooide quadrupel fuga verschijnt naast deze cd in een uitgave van *Valeur Ajoutée* Muziekuitgeverij. Op de cd wordt deze quadrupel fuga twee maal gespeeld: de eerste keer in z'n onvoltooide staat, de tweede maal in de door mijzelf voltooide versie.

Na uitgebreide bestudering van *Contrapunctus XIV* kwam ik tot de conclusie dat mijn voltooiing in ieder geval geen al te grote proporties zou moeten hebben.

Als we de structuur van deze fuga bekijken, dan valt het op dat het rustige, statige 1^e thema door Bach uitgebreid wordt behandeld. Het komt in het eerste gedeelte maar liefst 24 keer voor, waarvan 16 keer als *rectus* en 8 keer als *inversus*. In het tweede gedeelte, als het levendige 2^e thema, met de vele 8^{ste} noten wordt geïntroduceerd, is dat beduidend minder: het komt slechts 4 keer alléén voor, in alle vier de stemmen een keer, en vervolgens nog eens 4 keer, maar nu in combinatie met het 1^e thema, in totaal dus slechts 8 x.

In het derde gedeelte, waar het 3^e thema, het B.A.C.H. thema wordt geïntroduceerd, komt deze in totaal 11 keer alléén voor, waarvan twee keer als *inversus*.

Vlak voor dat het manuscript in maat 239 stopt, komt vervolgens voor de eerste maal de combinatie van de eerste drie thema's aan bod.

In mijn versie volgt daarna nog eens drie keer de combinatie van de eerste drie thema's.

In totaal klinkt deze combinatie van thema's dus vier keer.

Het leek duidelijk dat de verminderde aandacht voor het 2^e en 3^e thema t.o.v. het 1^e thema in de compositie, consequenties zou hebben voor de voltooiing van het laatste gedeelte.

Het verschijnen van het KdFt moest m.i. het culminerend hoogtepunt van de fuga worden.

De combinatie van de drie eerste thema's samen met het KdFt klinkt in totaal drie keer, waarbij het KdFt achtereenvolgens te horen is in de bas, de alt en ten slotte, na een orgelpunt op de toon A in het pedaal (de dominant van de hoofdtoonsoort d) waar boven het expressieve, aan het KdFt ontleende 8^{ste} noten-motief uit de *Contrapunctus IV* nog een belangrijke rol speelt, in de sopraan.

In die hoge ligging klinkt het thema dan, letterlijk en figuurlijk als een stralend hoogtepunt!

Uiteindelijk wordt de fuga met een orgelpunt op de slotnoot d in het pedaal afgesloten waarboven nog één keer het KdFt in de tenor verschijnt, nu echter niet in combinatie met de andere drie thema's.

Koraal: Wenn wir in höchsten Nöthen sein of Vor deinen Thron tret ich hiermit

In de eerste editie van *Die Kunst der Fuge* (1751) is de volgende zinsnede opgenomen:

“Wijlen de auteur van dit werk werd door zijn oogziekte en de dood die er kort daarna op volgde, verhinderd om de laatste fuga, waarin hij bij de introductie van het derde thema naar

zijn eigen naam verwijst, te voltooien; daarom werd, bij wijze van schadeloosstelling aan de vrienden van zijn muze, het vierstemmige kerkkoraal aan het einde toegevoegd dat de overledene wegens zijn blindheid ter plekke aan zijn vriend dicteerde”.

In werkelijkheid ging het hier om een al eerder gecomponeerde koraalcompositie.

Uit het beschikbare historische materiaal kun je ongeveer de volgende reconstructie maken: Toen Bach het einde van zijn leven voelde naderen, vroeg hij zijn leerling Johann Christian Kittel het in strenge motetstijl gecomponeerde koraal *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*, voor te spelen. Al luisterend, besepte hij dat de compositie enkele verbeteringen kon gebruiken, die hij ter plekke dicteerde. Daarnaast besepte hij dat dezelfde melodie ook gebruikt werd bij het lied *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. Hij geeft de aanwijzing om deze titel voor dit werk te gebruiken. Met die titel is het ook door een anonieme kopiist opgenomen aan het einde van het manuscript van de *Achtzehn Choräle von verschiedener Art*.

Degenen die de uitgave van *Die Kunst der Fuge* na Bach's dood hadden verzorgd, wisten kennelijk niet van de herziene *Vor deinen Thron*-versie, maar beseften wél dat Bach op zijn sterfbed aan het werk had zitten schaven en zo voegden zij de oudere versie van dit koraal aan *Die Kunst der Fuge* toe. Het is dus duidelijk dat dit koraal eigenlijk niet behoort tot de oorspronkelijke opzet van Bach's fuga-cyclus *Die Kunst der Fuge*.

Toch vond ik het mooi om dit werk aan het einde van deze cd te laten klinken:

Ten eerste kun je dit koraal wél zien als een soort muzikaal vaarwel, toen Bach besepte dat hij in korte tijd voor de troon van zijn Schepper, “vor deinen Thron”, zou verschijnen.

Daarom past het ook juist hier, omdat Bach immers ook tot het einde toe aan *Die Kunst der Fuge* heeft gewerkt en zoals gezegd de quadrupel fuga niet heeft kunnen voltooien.

Ten tweede, muzikaal gezien past dit voorspel wonderwel in de muzikale inhoud van *Die Kunst der Fuge*: de componist past hier immers een streng polyfone motetstijl toe waarbij elke koraalregel op fraaie wijze wordt voor-geïmiteerd, zowel als *rectus* als *inversus*.



De hele compositie ademt de sobere sfeer uit die bijzonder goed past bij de tekst van “Vor deinen Thron tret ich hiermit”. Immers, als je voor de troon van God verschijnt, besef je maar al te goed dat je niets van jezelf hebt, dat alle franje, alles wat je meende te hebben wegvalt.

Geraadpleegde literatuur:

Rob van Hilst: 1750 het laatste jaar van Johann Sebastian Bach

Kees van Houten: *Die Kunst der Fuge* Johann Sebastian Bach

Kees van Houten: *Leipziger Orgelkorale* (van Taal tot Klank)

Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach, zijn leven, zijn muziek, zijn genie*.

Jan van Biezen: *Die Kunst der Fuge* van Bach. In “Het Orgel” mei 2020

Curriculum Vitae van Christiaan Ingelse

Christiaan Ingelse studeerde orgel bij Piet van Egmond en aan het Koninklijk Conservatorium voor Muziek te Den Haag bij Adriaan Engels en Wim van Beek. Bij het behalen van zijn solistendiploma ontving hij de zilveren Fock-medaille en de Nicolai-prijs.

Hij bekroonde zijn studie met het behalen van de Prix d' Excellence. Ter voorbereiding hiervan specialiseerde hij zich in de Barokmuziek bij Gustav Leonhardt en in Wenen aan de Hochschule für Musik und darstellende Kunst bij Herbert Tachezi.

Christiaan Ingelse was ruim 30 jaar hoofdorganist van de St. Janskerk te Gouda.

Tevens was hij de stadsorganist van Gouda.

Christiaan Ingelse geeft concerten in binnen- en buitenland.

Hij maakte vele CD's, waaronder een integrale opname op dubbel CD van het 'Dritter Theil der Clavier Übung' van Johann Sebastian Bach en een productie: 'Christiaan Ingelse bespeelt de vier orgels van de Goudse Sint-Janskerk'.

Zijn nieuwste opname is een dubbel CD op het Reilorgel te Rosenheim (D): een integrale opname van Bach's meesterwerk *Die Kunst der Fuge*, waarin tevens opgenomen een door hemzelf voltooide versie van de quadrupelfuga die Bach wegens zijn vroegtijdige overlijden niet heeft kunnen voltooien.

Christiaan Ingelse is actief als componist van zowel koraalcomposities als andere, vrije werken voor orgel.

Hij componeert in verschillende stijlen: barok, romantisch en gematigd modern.

Veel van zijn composities zijn als bladmuziek uitgegeven bij o.a. *Den Hertog, Willemsen, Boeijenga*, en *Spiritoso*

Hij maakte twee CD's met eigen psalmcomposities: *Canticum Novum* en *Psalmen, bron van inspiratie*.

Christiaan Ingelse schreef een, inmiddels veel gebruikte, zesdelige nieuwe lesmethode voor kerkorgel: *Organo Pleno*, en een driedelig supplement *Organo Pleno +* (uitgegeven bij Uitgeverij Willemsen).

Hij won in 2019 twee prijzen bij de door Orgelkids, i.v.m. hun 10 jarig jubileum georganiseerde, internationale compositiewedstrijd, namelijk een tweede prijs voor een orgel solo voor het zgn. Doe-orgel en een tweede prijs voor een Bach-berwerking voor het Doe-orgel.

Inmiddels is Ingelse bezig met een uitgebreid compositieproject: koraalvoorspelen bij alle 150 Psalmen. Christiaan Ingelse werkte als redacteur en auteur mee aan het Nieuw Handboek voor de Kerkorganist (Uitgave: Boekencentrum)

www.christiaaningelse.nl

Het Reil-orgel in de St.Nikolauskirche te Rosenheim

In 2009 werd het door Orgelmakerij Reil uit Heerde gebouwde orgel in gebruik genomen. Het orgel, dat het in 1958 opgeleverde orgel van Carl Schuster verving, heeft 41 stemmen die zijn verdeeld over drie klavieren en pedaal. De orgelkas werd uitgevoerd in een eigentijds ontwerp, maar wel met een klassieke indeling en verhoudingen die een weerspiegeling zijn van het barokke klankkarakter van het instrument. De eiken orgelkas is afgewerkt met een transparante witte kleur laag. Hierdoor heeft het orgel steeds een andere uitstraling door wisselende lichtinval. Vergelijkbaar met een parel.

Gezien de akoestische omstandigheden is het hoofdwerk boven een onderpositief geplaatst. Het derde klavier is als rugpositief in zekere zin een zelfstandig werk, gedacht vanuit een continuo-functie. Dat neemt niet weg dat ook dit rugpositief uitstekend geschikt is om in solo orgelstukken te worden gebruikt.

De kerk heeft een lange nagalmtijd. Materiaal, ontwerp van het pijpwerk en de intonatie zijn hier geheel op aangepast. Het orgel kenmerkt zich door een dragend, veelkleurig en zangerig klankkarakter dat de hele ruimte vult.

Dispositie van het orgel

<u>Hoofdwerk (I)</u>	HW	<u>Onderpositief (II)</u>	UP
Quintadena 16'	Q16	Baarpijp 8'	BP8
Prestant 8', discant dubbel	P8	Gedekt 8'	G8
Roerfluit 8'	RF8	Quintadena 8'	Q8
Viola di Gamba 8'	VG8	Prestant 4'	P4

Octaaf 4'	O4	Fluit 4'	F4
Spitsfluit 4'	F4	Salicet 4'	S4
Quint 3'	Q3	Nasard 3'	N3
Octaaf 2'	O2	Octaaf 2'	O2
Mixtuur VI-VIII	M	Gemshoorn 2'	GH2
Cornet IV, vanaf g	C	Terts 1 3/5'	T1 3/5
Trompet 8'	T8	Mixtuur III-IV	M
Hautbois d' amour 8'	Hb8	Fagot 16'	FA16
		Vox Humana 8'	VH8

<u>Rugpositief</u> (III)	RP	<u>Pedaal</u>	Ped
Gedekt 8', bas/discant	G8	Prestant 16'	P16
Fluit Travers 8', discant	FT 8	Subbas 16'	S16
Prestant 4', af f0 dubbel	P4	Octaaf 8'	O8
Blokfluit 4'	F4	Gemshoorn 8'	GH8
Woudfluit 2'	F2	Octaaf 4'	O4
Flageolet 1'	F1	Bazuin 16'	B16
Sesquialter II, bas/discant	Sq	Trompet 8'	T8
Kromhoorn 8'	K8	Klaroen 4'	K4

Koppels: HW-OP, OP-RP, HW-Ped, OP-Ped.

Tremulant voor het hele orgel Tr

Tremulant voor het RP TrR

Cimbelster

Nachtegaal

Vier spaanbalgen

Winddruk: 67 mm.

Stemming naar Barnes

Gebruikte registraties

Contrapunctus I: HW: P8, Ped: P16, O8, GH8

Contrapunctus II: RP: G8, F4, K8

Contrapunctus III: RP: G8, F4

Contrapunctus IV: HW: P8, RF8, O4, Ped: P16, O8, O4

Contrapunctus V: HW: P8, O4, Q3, OP: Q8, G8, P4, O2, Ped: P16, S16, O8, O4, HW-OP, OP-Ped

Contrapunctus VI: OP: BP8, Q8, N3, VH8

Contrapunctus VII: HW: O4, Q3, T8, UP: BP8, Q8, P4, O2, M, Ped: T8, HW-Ped

Contrapunctus VIII: HW: VG8, Hb8, OP-Ped

Contrapunctus IX: RP: F4

Contrapunctus X: RP: G8, TrR

Contrapunctus XI: HW: Q16, P8, O4, Q3, O2, M, OP: Q8, G8, P4, O2, M, Ped: P16, O8, O4, B16, T8, HW-OP, OP-Ped

Contrapunctus XII

Rectus: HW: Q16, P8, F4, OP: BP8, Q8, Ped: P16, S16, O8, HW-OP, OP-Ped

Inversus: HW: VG8, RF8, OP: BP8, Q8, S4, Ped: S16, GH8, HW-OP, OP-Ped

Contrapunctus XIII

Rectus: OP: G8, GH2

Inversus: OP: G8, F4

Canon I: RH: OP: BP8, N3, T1 3/5, LH: RP: G8, Sq, K8
Canon II: RH: RP: FT8, G8, LH: HW: RF8
Canon III: RH: OP: BP8, F4, N3, LH: HW: Q16, P8, F4
Canon IV: RH: HW: VG8, Hb8, LH: OP: VH8, Tr
Contrapunctus XIV: HW: P8, RF8, O4, Q3, O2, M, T8, OP: BP8, Q8, P4, O2, M, T1 3/5,
Ped: P16, S16, O8, O4, T8, HW-OP, OP-Ped
Wenn wir in höchsten Nöthen sein / Vor deinen Thron tret ich hiermit:
HW: V8, RP: P4 (octaaf lager) Ped: S16, HW-Ped