

Passiemusiek

Reeds in die vroeë Middeleeue het die voordrag van die lydensgeskiedenis van Christus deel gevorm van die liturgie van die Rooms-Katolieke Kerk. Hierdie voordragte is gehou gedurende die lydensweek, met die lydensgeskiedenis volgens Matthéüs voorgeskryf vir Palmsondag, dié volgens Markus vir die volgende Dinsdag, dié volgens Lukas vir Woensdag en dié volgens Johannes vir Goeie Vrydag. Hierby is gebruik gemaak van 'n onbegeleide, eenstemmige deklamasie van die teks op voorgeskrewe Gregoriaanse melodiese formules. Die voordrag is waargeneem deur drie priesters, met die volgende rolverdeling: Christus (lae stem), Evangelis (Chronista, normale stem), enkelpersone (Synagoga, hoë stem) en die „Turbae” (soldate, dissipels Jode—deur al drie tesaam uitgevoer).

Vanaf die vyftiende eeu gaan die toonsetting van die passieteks oor op die gebied van die vrye komposisie. Uit die liturgiese passie ontwikkel komponiste dan die dramatiese en die motetpassie. In eersgenoemde word die turba-gedeeltes nou vir meerstemmige koor getoonset, terwyl die res nog eenstemmig bly en musikaal nie ver afwyk van die ooreenstemmende dele in die liturgiese passie nie. In die motetpassie, waarvan dié van Jakob Obrecht (plus-minus 1500) waarskynlik die oudste voorbeeld is, is die hele teks, sonder rolverdeling, meerstemmig getoonset. Hoewel die Gregoriaanse melodieë van die liturgiese passie aanvanklik in die motetpassie as *canti fermi* gebruik is, is hulle gedurende die sestiende eeu laat vaar ten gunste van groter komposisievryheid. Die teks (Latyn en Duits) wat vir hierdie twee tipes passie gebruik is, het bestaan uit 'n samestelling van die lydensgeskiedenis van die vier Evangelies. Die doel hiermee was om al sewe die kruiswoorde in een teks verenig te kry. Tot die Latynse motetpassie behoort o.a. werke van Galliculus (1538), Resinarius (1543) en Gesius (1588). Van groter musikale betekenis is sommige van die motetpassies met Duitse teks, o.a. van Joachim von Burck (1568), Leonhard Lechner (1594) en Demantius (1631).

Hoewel beide Katolieke en Protestantse komponiste tot met die aanvang van die sewentiende eeu passies gekomponeer het, is dit vanaf hierdie tyd feitlik uitsluitlik op Protestantse (Lutherse) akker beoefen en het dit hier tot ongeveer die helfte van die agtiende eeu sy groot bloeiperiode beleef. By die aanvang van hierdie tydperk staan die

Matthéüs-passie van Johann Walter, die musikale medewerker van Luther. Sy model, die vroeëre dramatiese passie, word met 'n nuwe inhoud gevul: Die saamgestelde teks word vervang met die betrokke hoofstukke van Matthéüs uit die Lutherse vertaling; die eenstemmige Gregoriaanse melodieë maak plek vir vry resitatiewe in die gees van die Duitse taal en die turbae word in 'n eenvoudige, akkordale styl getoonset. Ook hier ontbreek instrumentale begeleiding geheel en al. Walter se voorbeeld is deur talle komponiste gedurende die volgende eeu nagevolg en hierdie suiwer, objektiewe aanvangsvorm van die Lutherse Passie het sy hoogtepunt gevind in die drie Passies van Heinrich Schütz (Matthéüs-, Lukas- en Johannes-passie, 1665-1666).

Die volgende deel van die geskiedenis van die Lutherse Passie, d.w.s. vanaf ongeveer 1650, staan baie sterk onder die invloed van die Piëtisme. Dit word verder gekenmerk deur die uitbreiding van die teks deur die byvoeging van korale en vrye, liriese gedigte ¹⁾ en die nuwe toonsettingseise as gevolg hiervan. Vir die musikale vergestaltung van die nuwe tekselemente, word die Aria (vir die gedigte) en orkes ingevoer. Selfs die korale, wat vroeër deur die gemeente by verskillende ruspunkte in die passie gesing is, het die figurale komposisie ten prooi geval, deurdat hulle nou verwerk is tot solo-liedere met instrumentale begeleiding. Hierdie betraggende elemente (koraal en aria) het met verloop van tyd en veral onder invloed van die opera en oratorium, die Bybelteks steeds meer oorgroei, sodat die passieteks teen die begin van die agtiende eeu die vorm aangeneem het van 'n reeks gedigte. So is die passie-libretto („Der blutige und sterbende Jesus”) van C. F. Hunold-Menantes bv. saamgestel uit drie gedigte met die volgende titels: „Die jammerklagte van Maria Magdalena,” „Die trane van Petrus” en „Die liefdeslied van die dogter van Sion.” Hierdie teks is 1704 getoonset deur Reinhard Keiser, 'n Hamburgse opera-komponis. Ten spyte van die heftige kritiek op die teatrale musiek en die weglating van die Bybelteks, het die werk tog groot navolging gevind en is die invloed daarvan nog tot in die tweede helfte van die agtiende eeu merkbaar (Graun: „Der Tod Jesu”). Van die hervormingspogings wat op hierdie werk gevolg het, waarin die Bybelteks nog maar in sterk verkorte en berymde vorm weer opgeneem is, het die teks van Barthold Brockes, nl. „Der für die Sunden der Welt gemarterte und sterbende

1) Bedoel as betragting of bepeinsing van die Bybelteks.

Jesus," die meeste byval gevind. Dit is o.a. deur Händel, Telemann en Mattheson getoonset.

Die Passies van J. S. Bach²⁾ verteenwoordig nie alleen die skitterende hoogtepunt van hierdie werktipe nie, maar voer ook die hervormingswerk in beide die tekstuele en musikale aspekte daarvan tot in die laaste konsekwensies deur. Karakteristiek van die Bachwerke is die herinvoering van die volledige Bybelteks, die beperking van die vrye liriese gedeeltes en korale tot die allernoodsaaklikste (veral Johannespassie³⁾) en die hegte organiese binding van die drie tekselemente onderling,⁴⁾ asook van die musiek met die teks. Teks: Bach se plasing van die koraalstrofes in die gang van die Evangelieverhaal illustreer ten duidelikste die organiese samehang van sy passietekste, asook sy suiwere siening van die funksie van die koraal in die passie, nl. om te dien as stem van die gelowige gemeente en so as korrekatief op te tree op 'n humanistiese beskouing van die lyde van Christus. „De gemeente zingt in die koralen op bepaalde punten uit, wat Christus voor haar is, en dit in 't bijzonder in verband met de situasie in de gang van het heilige drama.”⁵⁾ Na Christus se aankondiging, in die Matthéüs-passie, dat een van sy dissipels Hom sou verrai en hul daaropvolgende vraag: „Herr, bin ich's?", volg onmiddellik die koraal:

Ich bin's, ich sollte büßen.
an Händen und an Füßen
gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden,
und was Du ausgestanden,
das hat verdient meine Seel.

-
- 2) „Johannes” en „Matthéüs,” benewens onvolledige reste van twee ander.
 - 3) In sy laaste skoonskrifkopie van die Matthéüs-passie (plus-minus 1745), het Bach die Bybelteks en koraalverse met rooi ink genoteer, om daarmee te beklemtoon hoe hoog bo die madrigalistiese byvoegings (vry poësie) Bybelwoord en Kerklied vir hom gestaan het.
 - 4) Bach het sy passietekste self saamgestel: Dié van die Johannes Passie met gebruikmaking van gedigte van C. Weise en Brockes en dié van die Mattheus Passie in medewerking met C. F. Henrici. Soos verderaan sal blyk, was dit nie vir hom altyd moontlik om hom te vereenselwig met die inhoud van sommige gedigte nie, maar by gebrek aan beter was hy genoodsaak om van hulle gebruik te maak.
 - 5) A. de Wal: „Die Matthéüs Passion,” Den Haag, 1927, p.17.

In die laaste koraal van hierdie Passie, wat volg op die dood van Jesus, kyk die gemeente op, oor dood en graf heen na 'n Almagtige Verlosser, wat op grond van Sy lyde, Sy gelowiges deur die dood heen kan dra:

Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheid nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt Du dann herfür!
Wenn mir am allerbängsten
wird um das Herze sein
so reiss mich aus den Ängsten
kraft Deiner Angst und Pein.

Teks en Musiek: Onlangse studies op die gebied van die musikale hermeneutiek het aan die lig gebring dat woord en toon in die vokale werke van Bach nog baie inniger verbonde is as wat tot dusver gemeen is. 'n Kort analise van die aria „Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen,” uit die Matthéüs-passie, sal hierdie verbondenheid illustreer, asook die ryk didaktiese inhoud van die Musiek:⁶⁾

Die sentrale musikaal-retoriese figuur⁷⁾ van die sangstem is 'n Hypotyposis⁸⁾ van klag, wat verbind word met 'n Polysyndeton:⁹⁾



Kön-nen Trä nen mei-ner Wan gen

Die instrumentale begeleiding toon as sentrale figuur 'n Hypotyposis van geseling, die motief waarvan ontleen is aan die voorafgaande

6) Vgl. A. Schmitz: „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs,” Mainz, 1950.

7) Die funksie van die musikaal-retoriese figure is om die betekenis van die woorde te verduidelik en/of om die totale bestek („scopus”) van die betrokke teksgedeelte deursigtig te maak.

8) 'n Klas musikale redefigure waar iets duidelik afgeteken of uitgebeeld word.

9) Die Polysyndeton beoog belemmering van die voortgang en daarmee die vestiging van die aandag op een punt.

resitatief „Erbarm es Gott! Hier steht der Heiland angebunden. O Geisselung“:



So word die medelye (klag), soos vervat in die teks, in verband gebring met die lyde van Christus (geseling). Die twee Hypotyposes (klag en geseling) word egter aan die anderkant in harde teenstelling met mekaar gestel, deur aanwending van die Antitheton (kontrapuntiese teenstelling van temas: Hierdie teenstelling word dwarsdeur die

The image shows a musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line on top, a middle staff (likely a second vocal line or a different instrument), and a basso continuo line on the bottom. The key signature is G minor. The vocal line has the lyrics "Kö-nen Trü.....nen mei-ner Wan.....gen" written below it. The music continues with similar rhythmic patterns as the first system.

aria gehandhaaf en daarmee word die Antitheton die hooffiguur in die aria. Hieruit moet afgelei word dat Bach die klag (medelye) en die geseling (lyde) duidelik van mekaar wil distansieer en aan die klaende sangstem met behulp van die musikale redekuns, tereg wysend, 'n nuwe

woordgebondenheid wil vorhou, nl. die gebondenheid aan die Skrifwoord: Dogters van Jerusalem, moenie oor My ween nie, maar ween oor julleself en oor julle kinders (Lukas 23: 28).

Uit die voorgaande blyk m.i. voldoende dat Bach in staat was om, wanneer hy hom een gevoel het met die strekking van die teks, die musikale só aan te wend dat die allernouste verbondenheid van woord en musiek tot stand kom.

Op enkele uitsonderinge na, verdwyn die Passie as werktipe na die dood van Bach van die toneel. Belangrike werke wat in die na-Bachse tyd ontstaan en geïnspireer is deur die Passie, is o.a. „Die sieben Worte am Kreuze” van Haydn en „Christus am Ölberg” van Beethoven.

J. J. A. VAN DER WALT.
