

Robert Franz

en de *Matthäus Passion* Johann Sebastian Bach (1840)

Deel uit een stuk van Musicoloog Maarten Brandt

Typerend voor het kunstenaarschap van Franz is het samengaan van romantische karakteristieken met een aan Bach ontleende contrapuntische aanpak. Niet zelden herinneren zijn liederen in hun melodische snit aan het protestantse koraal wat tevens in de richting van Bach wijst. Overigens staat Franz' bewerking van de *Matthäus Passion* niet op zichzelf. Zo vervaardigde hij tevens onder meer 'eigentijdse' versies van het *Stabat Mater* van Emanuele d'Astorga, een componist van Italiaanse herkomst uit de eerste helft van de 18^{de} eeuw, een *Magnificat* van diens land- en tijdgenoot Francesco Durante, de *Messias* van Händel en van de nodige cantates van Bach. De oprechtheid van de bewerker om muziek van weleer voor een groter publiek toegankelijker te maken staat buiten kijf. Om het even welke formele kritiek men ook op die adaptaties kan hebben, dat Franz trachtte het geheel integer 'in de geest' van de betrokken componisten te reconstrueren, toegerust met de ter beschikking staande middelen van zijn tijd, is gaan geen enkele twijfel onderhevig. In zijn optiek diende 'die geest' een hogere prioriteit te genieten dan vorm, stijl en onverschillig welke andere wetmatigheid. Veelzeggend is dat de vertolkingen van Franz werden geroemd om hun grote emotionele span- en geladen zeggingskracht. Dit spoort volledig met de 19^{de} eeuwse opvatting dat het monumentale de alfa en omega van de barokmuziek diende te zijn en dat is niet zo vreemd. Immers, wie zijn blik werpt op de schilderkunst uit de 17^{de} en de 18^{de} eeuw wordt bovenal getroffen door het grootse en voluptueuze karakter daarvan. En, toeval of niet, wordt het monumentale in de huidige uitvoeringspraktijk van de barokmuziek nogal eens over het hoofd gezien, Franz en zijn tijdgenoten voelden dit uitstekend aan.

Franz heeft zijn ontzagwekkende partituur van de *Matthäus Passion* voorzien van een voorwoord waarin hij stelt dat het hem onder meer om was begonnen

de generale bas of basso continuo in ere te herstellen. Deze traditie zou volgens hem niet zijn overgeleverd.. Franz' concept beantwoordde voor een aanzienlijk percentage aan "de geest van Bach" zoals deze op hem overkwam. In die zin geeft deze versie, om het even hoe men er anno nu ook over moge denken, een buitengewoon 'authentiek' en uit dien hoofde representatief beeld van Franz' tijdsgewricht. Net zoals de dikwijls uiterst zakelijke en 'no nonsense' uitvoeringen dat tegenwoordig doen. Beide visies hebben bestaansrecht, aangezien elke medaille twee kanten bezit die niet los van elkaar mogen worden gezien. Het gaat het er dan ook niet zozeer om wie gelijk heeft: geen enkele tijdgebonden opvatting kan alleenzaligmakend zijn. De uitvoering van de versie van Franz heeft tot doel de tongen in beweging te brengen en vóór alles: te verduidelijken dat elke versie slechts een relatieve geldigheid heeft, de zogenaamde 'authentieke' van onze dagen inbegrepen.

Nauwgezette bestudering leert dat Franz volledig binnen de harmonische kaders van Bach is gebleven. De muzikale en intellectuele oevers zoals die door Bachs hand zijn vastgesteld ging Franz niet te buiten.

Om een sterk tot de verbeelding sprekende indruk te verkrijgen van wat Franz wilde horen is bijvoorbeeld de tenoraria "Geduld" (nr. 41) uit het tweede deel van de *Matthäus Passion* onder de loep te nemen, omdat dit van oorsprong een typische continuo-aria is. Het instrumentale aandeel voor gamba en orgel suppleert als het ware het harmonische gamma dat de eigenlijke melodie van de vocalist reliëf moet geven. Strikt genomen beperkt het discours zich tot slechts twee lijnen; immers aan de hand van de becijfering kan de continuospeler de akkoorden invullen. Kenmerkend voor de tijd van Franz is dat melodie en harmonie elkaar juist niet moesten verdubbelen maar dat de laatste een tamelijk secundaire functie diende te hebben ten opzichte van de melodisch te profileren lijn. Franz heeft de zichtbare noten van de gambapartij en het aandeel voor de zangstem volledig onverlet gelaten.

Dat naar het inzicht van Franz Bachs polyfonie rijkgeschakeerd en vol elan zou moeten zijn, was overigens een terechte veronderstelling.

Wat de orkestbezetting betreft neemt de bewerker zijn critici in het voorwoord al enigszins de wind uit de zeilen: " Hoewel Bach in de passionen geen koperblazers en pauken heeft voorgeschreven, meende ik toch niet helemaal

van hun medewerking af te moeten zien. Wellicht was het überhaupt meer een voorschrift van kerkelijke herkomst voor de passietijd (...). Bovendien gebruikte men in die tijd deze middelen bijna uitsluitend om stralende vreugde mee uit te beelden en kende men hun karakteristieke eigenschappen in tegengestelde richting minder goed." Hieruit blijkt al voldoende dat Franz er ook op uit was het dramatische karakter van de *Matthäus Passion* te versterken. Vanuit deze optiek bezien zal het niemand verwonderen dat hij het koper en de pauken in actie laat komen in bijvoorbeeld het koor "Sind Blitze, sind Donner..." (33) en in het recitatief van de evangelist "Und siehe da..." (73). Aandacht verdient voorts de manier waarop aan de secco-recitatieven een extra lading wordt meegegeven. Franz schakelt namelijk op plekken waarbij de tekst volgens hem een extra nadruk dienen te krijgen 2 klarinetten en 2 fagotten in. Voorbeelden hiervan zijn onder andere "Und fing an zu trauern und zu zagen" (24), "Er hat gesagt" (39) en "Es taugt nicht" (50). In deze en soortgelijke gevallen is de bewerking terug te voeren tot het harmonische fundament van Bach en gaat de omgang met de akkoorden fungeren als spil voor een weliswaar korte, bondige maar niettemin concertante en virtuoze stijl. Dat is niet alleen het geval in de secco-recitatieven maar nog veel sterker in de recitatieven en aria's. De instrumentale stemmen "bewegen" en geven zo aan de tekst een bijzondere uitstraling. Bij nadere beschouwing hebben deze effecten het concept van de klankmuziek tot vertrekpunt zoals dit reeds in de 'musica reservata' in zwang begon te komen, waarbij onder meer aan Orlando di Lasso gedacht kan worden. Het principe van deze benaderingswijze berust op het kleuren van het woord met puur muzikale middelen. De integriteit van de bewerker blijkt tevens uit de omstandigheid dat hij elk van de door hem uitgewerkte of, zo men wil, toegevoegde stemmen van een kapitale letter F voorzag, zodat in één oogopslag zichtbaar is wat uit het origineel afkomstig is en wat niet.

Heel opmerkelijk, en hierin schuilt een wezenlijk verschil met de Mendelssohn-adaptatie, is dat Franz bij zijn bewerking alle noten van Bach heeft betrokken en dus geen enkel nummer heeft geschrapt. Daar doet het feit dat hij in sommige aria's het da capo inkortte geen afbreuk aan. Ergo: Bach's *Matthäus Passion* in de versie van Franz is van A tot Z compleet, en dat in die tijd. Een tijd waarin het werk in de regel onvolledig ten gehore werd gebracht, een praktijk

die nog tot de Tweede Wereldoorlog zou voortduren en zelfs nog de nodige jaren daarna!

Een enkel woord over de tempo-voorschriften mag hier vanzelfsprekend niet ontbreken. Veelal staan die helemaal niet zo ver af van de uitvoeringspraktijk uit de twintigste eeuw. Neem bijvoorbeeld het beginkoor, “Kommt Ihr Töchter, helft mir klagen”, waarvan het tempo aardig in de buurt komt van de naoorlogse uitvoeringen onder figuren als Karl Richter en onze landgenoot Anthon van der Horst. Het “zo en niet anders” van 1985 zal over een jaar of tien (en wellicht zelfs eerder) even ironisch worden bejegend als wij nu Robert Franz bejegenen, hoe eerlijk en weloverwogen die zijn werk bijna anderhalve eeuw geleden ook heeft gedaan. Dat hij nogal eens van verkeerde premissen uitging staat los van dit feit. Was Franz dus een man van het eerste uur, aan het begin van onze eeuw hebben Doblinger en vooral Schweitzer veel gedaan om de muziek van Bach op een meer verantwoorde wijze onder handbereik te krijgen. Kijken we naar ons land, dan mag de naam van Hans Brandts Buys natuurlijk niet ongenoemd blijven. Ver voor de hausse in de Bach-passionen in kleine bezetting, huldigde hij deze opvatting al, dat bewijzen zijn *Matthäus*-vertolkingen met Toonkunst Arnhem. Dat was eertijds echt nog niet ‘in’; van Harnoncourt had nog geen mens gehoord.

Als de twee soorten uitvoeringen tegenover elkaar worden geplaatst, gaat het er niet om wie “gelijk” heeft. Het gaat om alternatieven die beide kernen van waarheid bezitten. Men hoopt dat de luisteraars daardoor vooringenomenheden zullen gaan prijsgeven. Scherpstijperij is in deze onzinnig; er is niemand die de waarheid in pacht heeft. Zowel de muziek uit het heden als die uit het verleden kan op meer dan een manier worden benaderd.