**Bach in beweging: *De zes Brandenburgse Concerten***

Bewegen op muziek van Johann Sebastian Bach is niet vanzelfsprekend. Bach heeft immers nooit pure balletmuziek gecomponeerd, zoals bijvoorbeeld Georg Philipp Telemann en Jean-Philippe Rameau. Zelfs zijn instrumentale werken, zoals de orkest- en klavecimbelsuites, waren niet expliciet bedoeld om op te dansen.

We kunnen het echter ook ruimer benaderen, vanuit een breder perspectief. Bach is immers al zo lang voortdurend in beweging. Vanaf het moment dat Felix Mendelssohn in 1829, ruim honderd jaar na de première, de Matthäus-Passion weer tot leven bracht, kreeg Bachs muziek zo’n geweldige impuls dat haar trillingen wel in beweging gezet moesten worden, niet kortstondig of incidenteel, maar met een niet te stuiten kracht. Deze voortdurende vibratie heeft in bijna tweehonderd jaar zulke vormen aangenomen dat we zonder overdrijving mogen stellen dat er geen dag, geen uur, zelfs geen minuut voorbijgaat waarop niet ergens in de wereld een werk van Bach weerklinkt.

Kennelijk bezit de muziek van de Thomascantor zo’n dwingende kracht dat ze ons ook vandaag nog, drie eeuwen na haar ontstaan, zeer essentiële dingen te zeggen heeft. De universaliteit van Bach blijkt zó groot en grensverleggend dat zijn werken zelfs allerlei niet-authentieke invloeden uit een latere tijd glansrijk doorstaan. Hoe je Bachs muziek ook wendt of keert, als je ze benadert met respect en begrip blijft ze steeds overeind staan.

Eigenlijk is bewegen op Bachs muziek, hoewel niet door de componist aangegeven, toch ook weer zeer logisch en juist wél vanzelfsprekend. Om dit te begrijpen moeten we Bachs plaats in de muziekgeschiedenis onder de loep te nemen. Bach leefde namelijk op een zeer markant moment, op het kruispunt van twee ontwikkelingen, die beide eeuwenlang geduurd hebben.

**Terug naar het verleden: de *stile antico***

Op de eerste plaatswijst zijn muziek terug naar een ver verleden. Deze ontwikkeling (‘stile antico’, zoals deze stijl tijdens de barok werd genoemd) begon in de dertiende eeuw, wanneer de eerste simpele vormen van meerstemmigheid langzaam werden uitgebouwd. Vanuit de eenvoudige canon groeide ze via de beroemde Nederlandse Scholen (Orlando di Lasso, Josquin des Prez) uit tot een geweldige kunst, ook wel polyfonie genoemd. Hierbij waren alle stemmen gelijkwaardig aan elkaar. Deze kunst werd rijker en rijker en bereikte zijn hoogtepunt met Bach, die alles wat aan hem voorafging tot een grandioze synthese bracht. De volmaaktheid van deze synthese, waaraan eigenlijk niets meer kon worden toegevoegd, betekende echter ook het eindpunt: alle mogelijkheden waren uitgeput.

De muziek uit deze eerste periode was sterk gericht op de Schepper, op God. Muziek had maar één doel: een afspiegeling zijn van kosmische orde en goddelijke scheppingswetten, onpersoonlijk en objectief, met duidelijke proporties en verhoudingen. Dit paste volledig in het toenmalige tijdbeeld en in een wereldbeschouwing die in alle verschijnselen een samenhang probeerde te ontdekken. Hierbij werd nog sterk voortgebouwd op de ideeën van Pythagoras: muziek behoorde samen met de aritmetica (getallenleer) en de kosmologie (astronomie en astrologie) tot de hoogste wetenschappen. De relatie muziek-getal-kosmos bleef tot in de barok bestaan: Johann Sebastian Bach bleef verbonden aan deze oude tradities.

**Blik op de toekomst: de *stile nuovo***

Op de tweede plaats wijst Bachs muziek vooruit, naar een nieuwe toekomst. In het begin van de 17de eeuw was in Italië een geheel nieuwe vorm van muzikale expressie ontstaan. Eén melodie voerde hierbij de boventoon, terwijl de andere stemmen deze hoofdlijn ondersteunden met een samenklank, de harmonie, die verticaal was gericht. De melodie kon zeer rijk worden aan expressiviteit, de begeleidende stemmen bleven steeds eenvoudig ondersteunen (*basso continuo*). De opera’s van Claudio Monteverdi waren een eerste uiting van deze ‘stile nuovo’.

In deze periode kreeg de muziek een volstrekt andere functie. Parallel lopend met een totaal veranderde wereldbeschouwing verlegde de nieuwe stijl het accent van God naar de mens. Muziek diende niet langer om Gods volmaakte schepping in klanken om te zetten (de harmonie der sferen), maar kreeg ook een zuiver aards doel: de mens behagen, zijn zinnen prikkelen en emoties bij hem oproepen… Kortom, de mens ‘in beweging brengen’. Muziek werd steeds meer een taal die door de mens verstaan kon worden.

In de stile nuovo werd de muziek steeds sterker beïnvloed door de oude Latijnse en Griekse *ars rhetorica*. Een compositie werd steeds meer gezien als een betoog, een verhaal, met een structurele en emotionele inhoud, waarmee zowel de componist als de uitvoerder moest proberen de toehoorders te overtuigen. Zo werd op den duur een muzikale retorica geformuleerd, waarbij alle regels en wetten van de ars rhetorica volledig werden overgenomen, zowel wat betreft de structurele indeling van het muzikale verhaal als in de toepassing van allerlei stijlfiguren, nodig om de plastische uitwerking op de toehoorder te vergroten. Hierbij kregen de verschillende muzikale elementen, zoals toonsoort, interval, ritme, motiefbouw, harmonie en tempo een geheel eigen emotionele betekenis, waardoor de componist en in tweede instantie de speler in staat was via muzikale technieken affecten (emoties) op te roepen van de meest uiteenlopende aard, variërend van negatieve gevoelens als verdriet, angst, agressie, vertwijfeling en melancholie tot positieve als vreugde, extase, zekerheid, vrede en harmonie.

**Op het kruispunt van twee stromingen**

Bach leefde zoals reeds gezegd precies op het kruispunt van beide genoemde stromingen. Hij overbrugde ze als het ware en bracht een geniale synthese aan tussen beide. Hij beheerste niet alleen alle elementen van de oude stijl volkomen, maar was daarnaast een meester in het toepassen van de muzikale retorica en in het ‘*invenire*’ (bedenken) van heel bijzondere muzikale technieken om een bepaalde, genuanceerde gevoelswaarde uit te drukken.

Een essentieel onderdeel van de Latijnse ars rhetorica vormde de presentatie van de rede, het verhaal, door de redenaar. De wijze van vertellen bepaalde in hoge mate hoe suggestief de inhoud van het betoog werd uitgedragen. In de eerste plaats betrof dit natuurlijk zaken als het spreektempo, de articulatie, de intonatie, het leggen van accenten en het aanbrengen van pauzes. Verder moest de uitvoerder het verhaal dat hij bracht ook zelf intens beleven, zodat alle affecten de toehoorders konden bereiken. Maar niet minder belangrijk waren ook de houding en bewegingen van het lichaam, de mimiek en vooral de gestiek, de gebarentaal. De bewegingen van het menselijk lichaam vormden de laatste schakel om met de inhoud van het gesprokene de fantasie van de toehoorder, die ook toeschouwer was, maximaal te prikkelen.

Bij een muzikale rede lijken die zaken een wat ondergeschikte rol te spelen, omdat de speler zijn lijf (armen, vingers, voeten, mond) al nodig heeft om de partituur correct weer te geven. Hier hebben dansers echter vrij spel: zij nemen de taak over van de spelers om de indringende retorische Bach-betogen met pure lichaamsexpressie te bekronen. Op die manier wordt het mogelijk om een samengaan te ervaren van drie kunsten die zeer verwant zijn aan elkaar: de woordkunst, die zich omzet in toonkunst en zijn afronding krijgt in de bewegingskunst. Het zijn immateriële kunsten, die zich afspelen in de tijd, in tegenstelling tot de meer materiële, concrete kunsten zoals de schilder- en beeldhouwkunst. Door deze bijzondere drievoudige verbinding ontstaat een ongekende verdieping van Bachs verhaal: logisch, functioneel en vooral emotioneel. Of hoe Bach meer dan ooit ons hart beweegt.

Kees van Houten

**De Brandenburgse concerten**

Op 24 maart 1721 ondertekende Bach het voorwoord van een in leer gebonden partituur met als titel *Six concerts avec plusieurs instruments dédiés à son Altesse Royalle Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandenbourg*. Dit prachtige manuscript in Bachs eigen, uiterst verzorgde handschrift, bevat de zes werken die de muziekgeschiedenis zijn ingegaan onder de naam ‘Brandenburgse Concerten’. Bach stuurde ze als geschenk naar de markgraaf van Brandenburg, maar aan diens hof/aan het hof aldaar werden ze vrijwel zeker nooit uitgevoerd.

In die periode was Bach zelf echter werkzaam aan het hof van Köthen (1717-1723), waar de jonge prins Leopold von Anhalt-Köthen een voortreffelijk hoforkest in dienst had, bestaande uit musici uit heel Europa. Ongetwijfeld heeft Bach de zes concerten verschillende malen met zijn eigen musici uitgevoerd voor zijn vorst Leopold, zodat we eigenlijk beter kunnen spreken over de ‘Köthener Concerten’.

Het meest opvallende aspect van de zes concerten is de enorme diversiteit, met name op het gebied van structuur en instrumentatie. Het lijkt wel of Bach een soort compendium heeft willen samenstellen van wat er op dat moment binnen het genre concerto mogelijk was. Het betreft dan ook de briljantste, meest gevarieerde instrumentale bundel die ooit werd samengesteld. Geen twee concerten zijn geschreven voor dezelfde instrumentencombinatie en de afwisseling van solo-instrumenten en tutti is steeds weer anders.

De hieronder volgende muzikale toelichtingen bij en retorische duidingen van de Brandenburgse Concerten stonden aan de basis van de choreografische uitwerking door Anne Teresa De Keersmaeker.

**Concerto nr. 1 in** [F-groot](https://nl.wikipedia.org/wiki/F_majeur), **BWV 1046**

1. (zonder tempoaanduiding) - 2. Adagio - 3. Allegro - 4. Menuetto – Trio – Menuetto – Polacca – Menuetto – Trio – Menuetto

concertino: 2 *corni da caccia*, 3 hobo's, fagot, *violino piccolo*

ripieno: 2 violen, altviool, continuo

De delen 1, 2 en 4 van dit concerto dateren van 1713 en vormden oorspronkelijk de inleidende sinfonia tot Cantate BWV 208 *Was mir behagt ist nur die muntre Jagd!*. Bach componeerde deze sonate ter gelegenheid van de 35ste geboortedag van prins Christian von Sachsen-Weissenfels, die een enthousiast jager was. De cantate werd waarschijnlijk uitgevoerd als feestelijke afsluiting van een jacht, vandaar het gebruik van twee jachthoorns (corni da caccia).

Op een deftige, hoofse manier viert de adel de gunstige afloop van de jacht. Te midden van deze gedistingeerde klanken probeert de violino piccolo op een geraffineerde manier de aandacht op te eisen. Terwijl hij in het eerste deel nog bescheiden meespeelt met de andere strijkers, gaat hij in het dissonante adagio een spannende dialoog aan met de hobo. Vervolgens tracht hij in het levendige allegro voortdurend de adellijke orde te doorbreken met uitdagende, virtuoze solo’s … maar tevergeefs. De aristocratie stelt in het vierde deel orde op zaken: met een aantal sierlijke, voorname hofdansen wordt dit aristocratische concert evenwichtig afgesloten.

**Concert**o nr. 2 in F-groot, **BWV 1047**

1. (zonder tempoaanduiding) - 2. Andante - 3. Allegro assai

Concertino: trompet, blokfluit, hobo, viool

Ripieno: 2 violen, altviool, continuo

Zich steeds herhalende korte, hardnekkige motieven op een uiterst hoge toonhoogte geven dit concerto het karakter van voortdurend oplaaiende vlammen. Dit levendige spel wordt in hoge mate bepaald door de vier solisten: trompet, blokfluit, hobo en viool. Met name de hoge trompetklanken trekken de aandacht naar zich toe.

Het andante (middendeel) heeft een meer naar binnen gericht karakter, mede door het ontbreken van de trompet. In een schrijnend klankenspel voeren de drie andere solisten een intense dialoog, waarbij een ‘*traurig*’ motief met veel *suspiratio*- of ‘zucht’-figuren als een zich continu herhalende mantra tot op de bodem wordt uitgewerkt.

In het derde deel neemt de trompet opnieuw het voortouw. Hij geeft met een hoog opflitsend motief de aanzet tot een vurige fuga met een dwingende, niet te stuiten cadans.

**Concert**o nr. 3 in [G-groot](https://nl.wikipedia.org/wiki/G_majeur), **BWV 1048**

1. (zonder tempoaanduiding) - 2. Adagio – 3. Allegro

Concertino: 3 violen, 3 altviolen, 3 cello’s

Ripieno: continuo

Het ultieme concerto voor de strijkers! Zij presenteren zich in het eerste deel in drie groepen van drie (drie violen, drie altviolen en drie cello’s), op een zelfverzekerde manier en met positieve, standvastige muziek, waarin de hardnekkige ‘*figura corta*’ (of ‘anapest’: kort-kort-lang) de dienst uitmaakt. Aan deze blijmoedige, harmonische openingsfase lijkt geen einde te komen, tot in maat 47 plotseling een labieler motief voor enige onzekerheid zorgt. Dit motief blijft voortdurend als een soort ‘storende factor’ terugkeren en krijgt aan het slot een bijna chaotisch karakter. Maar uiteindelijk zegeviert het hoofdthema. Opvallend in dit deel zijn de verschillende krachtige unisono-cadensen, die de eenheid en de homogeniteit van de strijkinstrumenten onderstrepen.

Er zijn in dit concerto geen individuele solopartijen. Dat is waarschijnlijk de reden waarom Bach bij uitzondering geen langzaam middendeel heeft ingevoegd. Na een korte overgangscadens (adagio) presenteren de spelers zich in het derde deel snel achter elkaar met een wervelend thema in een overrompelende windvlaag, die steeds opnieuw wordt aangewakkerd en eindeloos schijnt door te gaan. Deze onafgebroken stortvloed van noten is van een dusdanige grootsheid en kracht dat je als luisteraar op den duur het gevoel krijgt dat er maar één instrument aan het woord is in al zijn pracht: de viool.

Concerto nr. 4 in G-groot, **BWV 1049**

1. Allegro - 2. Andante - 3. Presto

Concertino: viool, 2 ‘*flauti d’echo*’ (blokfluiten)

Ripieno: 2 violen, continuo

In het bevallige vierde concerto is een opvallende hoofdrol weggelegd voor de drie solisten. Twee speelse blokfluiten laten een charmante, gracieuze thematiek horen met een lichtvoetig danskarakter in 3/8-maat. Voortdurend echter tracht een virtuoze vioolsolo zich vrijmoedig (soms zelfs bandeloos) uit het geheel los te maken en de structuur te doorbreken. De fluiten reageren echter steeds adequaat en presenteren zich daarnaast ook voortdurend solistisch. Zo ontstaat een boeiende, levendige dialoog tussen de met elkaar wedijverende solisten, een dialoog die voortdurend fraai gestructureerd wordt door de tutti-gedeelten.

Het andante is een intense, nostalgische klaagzang. De trieste thematiek van het tutti-gedeelte wordt voortdurend als een soort echo herhaald door de drie solisten: een trieste herinnering aan een verloren gegane liefde? Suspiratio-figuren onderstrepen het weemoedige karakter.

In het daaropvolgende presto keert de lichtvoetige atmosfeer terug met een wervelende fuga, die speels door alle stemmen heen loopt. Na de expositie probeert de soloviool opnieuw een leidende rol op te eisen voor zichzelf. Maar weer zijn het de twee fluiten die hem steeds pareren met het fugathema. Er volgt echter een tweede, veel hevigere uitbraak, waarbij de viool op een uitdagende, bijna brutale manier de structurele orde omver tracht te gooien met virtuoos passagespel. Maar de fuga herstelt zich kranig met een voortdurende hoofdrol voor de fluiten. Aan het slot laait de strijd om het leiderschap nog één keer op in bitse staccato-akkoorden, maar uiteindelijk brengen de twee fluiten de fuga naar een evenwichtige slotcadens.

**Concerto nr. 5 in D-groot BWV 1050**

1. Allegro - 2. Affettuoso - 3. Allegro

Concertino: fluit (traverso), soloviool, obligaat klavecimbel (cembalo concertato)

Ripieno: viool, altviool, continuo

Dit concerto is ongetwijfeld het meest harmonische en evenwichtige van de zes. De drie solopartijen – viool, traverso en klavecimbel – zijn zeer harmonisch met elkaar verbonden door middel van fraaie dialogen, die in een vloeiende, doorstromende beweging een grote rijkdom laten horen aan gevarieerde motieven met veel ornamenten. Het hoofdthema van het eerste deel heeft door zijn open drieklankbrekingen en het grote toonbereik (meer dan twee octaven) het karakter van een uitzinnige, uitgelaten vreugde. Bijzonder fraai is de manier waarop de solisten steeds weer met korte ontspannende motieven ruimte vrijmaken voor de terugkeer van het hoofdthema. De harmonische verbondenheid tussen de drie is zó intens dat de fluit en de viool tegen het einde met hun korte, vertragende impulsen de weg bereiden voor een uitgebreide, grootse solo van het klavecimbel, dat in een niet-aflatende cadans met virtuoos passagespel zorgt voor een uniek moment in de muziekgeschiedenis: de eerste grote solocadens.

Het langzame deel (affettuoso) is een wondermooi trio voor de drie solisten, waarbij het klavecimbel zowel solistisch optreedt als de continuo-partij invult. De drie stemmen voeren een welhaast volmaakte dialoog met elkaar, met als onderwerp een kort melancholisch, liefdevol motief, dat tot in de diepste diepten wordt uitgewerkt. Een ideaal voorbeeld van volmaakte intermenselijke communicatie.

Het derde deel (allegro) lijkt als een lichtvoetige gigue regelrecht vanuit de harmonie der sferen neer te dalen op de aarde. De viool en de fluit zetten een flitsend, vlinderachtig fugathema in dat even later door het klavecimbel wordt overgenomen en bij de gezamenlijke tutti-inzet de aarde bereikt. De schitterende dansmuziek die zich ontwikkelt, straalt een vreugde uit die vrij is van iedere beperking en eeuwig door lijkt te gaan in een niet-aflatende cadans. In het middendeel ontwikkelt zich een iets dissonantere tegenkracht (de *confutatio* van de rede) met een nieuw thema in mineur. Dit thema gaat een spannende strijd aan met het fugathema, dat nu ook in mineur verschijnt. Er volgen spannende modulaties naar ver verwijderde toonsoorten, totdat na een cadens in B-mineur het klavecimbel met een fel D-majeur-akkoord orde op zaken stelt, waarna het A-gedeelte in zijn geheel herhaald wordt en dit schitterende concerto ten einde loopt.

**Concerto nr. 6 in Bes-groot, BWV 1051**

1. (zonder tempoaanduiding) - 2. Adagio ma non troppo - 3. Allegro

Concertino: 2 altviolen, 2 viola da gamba’s, cello

Ripieno: continuo

Het zesde concerto is qua instrumentale bezetting het meest exceptionele in de reeks: twee altviolen, twee gamba’s, een cello en een continuo-partij. De hoge strijkers en de blazers ontbreken, waardoor een laag, donker klankidioom ontstaat. De twee altviolen (normaal bedoeld voor de invullende middenstemmen) voeren hier de boventoon en spelen een duellerend spel met elkaar. In het eerste deel voeren ze een vinnige strijd om de leiding door middel van een canon, waarbij de twee stemmen elkaar zeer snel op dezelfde hoogte opvolgen op een zwaar en een licht maatdeel. Om het geheel in het gareel te houden, komen de andere stemmen niet verder dan stugge, met ijzeren volharding repeterende achtste noten.

In het tweede deel (adagio ma non troppo) geven de twee altviolen elkaar veel meer de ruimte. Luisterend naar elkaar exposeren zie om beurten een expressieve cantabile-melodie, die door alle belangrijke toonsoorten heen loopt. Zo ontstaat tussen beide violen een boeiende dialoog.

Deze harmonische toenadering vindt zijn bekroning in het slotdeel (allegro), waarin de twee altviolen elkaar in een vredig samengaan omarmen. Voor het eerst in de zes Concerten spelen de solisten eensgezind hetzelfde thema. En het is een thema van een verrassende schoonheid en eenvoud. Deze warmbloedige melodie komt als een soort refrein steeds terug in allerlei toonsoorten en sluit de cyclus op ontroerende wijze af.

Kees van Houten

**Kees van Houten** werd in 1940 geboren in Helmond. Na een gymnasiumopleiding studeerde hij aan het Brabants Conservatorium in Tilburg de hoofdvakken piano en orgel. Vanaf 1957 was hij organist van de Sint-Lambertuskerk in Helmond, waar hij meer dan vijftig jaar lang, tot 2008, het historische Robustelly-orgel uit 1772 bespeelde. Van 1971 tot 1992 was hij daarnaast hoofdvakdocent orgel aan de Faculteit Muziek van de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht. Samen met Marinus Kasbergen schreef hij de boeken *Bach en het getal* (1985) en *Bach, die Kunst der Fuge en het getal* (1989).  
In de serie *Van Taal tot Klank* publiceerde hij vervolgens 14 boeken over de muziek van Johann Sebastian Bach, onder andere over de kruisvorm in de *Matthäus-Passion*, de *Hohe Messe* en het *Weihnachtsoratorium*.  
Als concerterend organist treedt Kees van Houten op in binnen- en buitenland. Daarnaast geeft hij in Nederland en daarbuiten zowel voor vakmensen als voor amateurs en leken lezingen, workshops en interpretatiecursussen over de muziek van Bach.

Kees van Houten was zeer nauw betrokken bij de voorbereiding van de choreografie van de Brandenburgse Concerten.

**[Korte versie voor avondblaadjes:]** Kees van Houten (1940) is een professionele organist en musicoloog gespecialiseerd in het werk van Johann Sebastian Bach, over wie hij een groot aantal boeken publiceerde. Van Houten was nauw betrokken bij de voorbereiding van de choreografie van de Brandenburgse Concerten.