

# DE *CIACONNA IN E* VAN DIETERICH BUXTEHUDE IS TE KORT

AANTALLEN VARIATIES IN WERKEN MET OSTINATE BASSEN  
IN DE ZEVENTIENDE EN ACHTTIENDE EEUW IN DUITSLAND

REITZE SMITS

Men zou verwachten dat het aantal variaties in ciaconna's en passacaglia's in de zeventiende en achttiende eeuw een regelmatig beeld vertoont. Misschien is dat gebaseerd op alle speculatieve ordeningen die men geprobeerd heeft te vinden in de grootste van alle passacaglia's, die van Johann Sebastian Bach (1685-1750). Maar de vroege geschiedenis van deze vorm vertoont juist onregelmatigheid: wisselende bassen, variaties in maatsoort en toonsoort binnen een en hetzelfde werk. Een mooi voorbeeld hiervan is het monumentale *Cento Partite sopra Passacagli* van Girolamo Frescobaldi (1583-1643), waarin de componist de verschillende varianten ook benoemt: 'Passacagli', 'Ciaconna', 'Passacaglia Altro Tono', zelfs een 'Corrente' passeert de revue.

Een regelmatige indeling van het aantal variaties, zonder veranderingen van basthema, maat- en toonsoort komt vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw in Duitsland voor, zoals bij Johann Pachelbel (1653-1706), wiens ciaconna's in tientallen zijn opgezet. Anderzijds blijken sommige componisten zowel regelmatige als tamelijk willekeurig opgebouwde werken in dit genre te componeren. Bij Fischer vinden we beide tendensen. Bij Georg Böhm (1661-1733) vinden we in de *Chaconne in D* een zeer onregelmatig beeld, met verschillende bassen en zelfs enkele vrij modulerende passages. De titel 'Ciaconna' (of 'Chaconne') of 'Passacaglia' lijkt in Duitsland ook in deze periode te kunnen duiden op een werk met gevarieerde structuur, hoewel er ook strikter georganiseerde versies zijn gemaakt.



## OSTINATOWERK VAN BUXTEHUDE

Buxtehude neemt in dit verband een interessante plaats in. Behalve in de drie werken voor orgel vinden we ook in zijn cantates en sonates regelmatig ostinate bassen. Over het algemeen wisselt het aantal variaties echter sterk, regelmaat is niet de norm, er is zelfs een thema van drie en een halve maat. Buxtehude ging creatief om met deze vorm.

Binnen de orgelwerken van Buxtehude valt de *Passacaglia in d* (BuxWV 161) op door zowel de regelmaat als de variatie in de structuur. In plaats van tien of zes variaties (zoals in de Franse traditie gebruikelijk) kiest Buxtehude voor groepen van zeven variaties.<sup>1</sup> Een sterke keus is de variatie in toonsoort van de vier groepen van zeven variaties: in tonica, parallel, dominant en tot slot natuurlijk weer tonica, verbonden door drie korte, vrij gecomponeerde modulerende overgangen. Alle wisselende elementen die zijn collega's gebruikten zijn aanwezig, maar de ordening is evenwichtig en regelmatig.

Fragment van het schilderij *Häusliche Musikszene* uit 1674, van Johannes Voorhout (1647-1723)

Naar momenteel doorgaans aangenomen wordt, is de gambist op dit schilderij Dieterich Buxtehude

Collectie Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg

Bij het analyseren van de *Ciaconna in c klein* (BuxWV 159) ontdekken we minder structuur, behalve bij de opvallende cesuur precies in het midden van het stuk: in maat 77 zet een passage in van vijf maten waarin het thema ontbreekt:<sup>2</sup>

maat 77

Daarna vervolgt het werk op dezelfde manier, zonder duidelijke structuur in het aantal variaties, die de ene keer wel, dan weer niet herhaald worden. De 'vrije' maten lijken willekeurig, zouden zelfs naderhand toegevoegd kunnen zijn (om dit lange werk enigszins op te frissen?).

In de *Ciaconna in e klein* (BuxWV 160) is de opzet wel duidelijk: steeds groepen van twee variaties, waarbij de tweede (soms met een kleine variatie) de eerste herhaalt. Maar in alle bestaande versies ontbreekt er één variatie, en wel de herhaling van de elfde variatie. Gezien de voor het overige zeer regelmatige structuur, is het duidelijk dat deze variatie wel degelijk herhaald moet worden. Er is een kleine overgang nodig; het notenvoorbeeld geeft een suggestie voor maat 45, waarna herhaald wordt vanaf maat 42.

maat 42

Als de variaties nu per twee worden geteld, ontstaan er zestien groepen. Men kan daar twee groepen van zes en een slotgroep van vier in onderscheiden. De tweede groep van zes herhaalde variaties onderscheidt zich door een opvallend begin, met een rustiger ritme, na de ritmische opbouw in het eerste gedeelte. De afsluiting van deze groep heeft weer een vergelijkbaar rustig ritme, nu geïntensiveerd door chromatiek en zelfs een afwijkende bas.

In de laatste groep van acht variaties wordt de herhaling van de variaties doorbroken, wat een verlevendiging aan het werk geeft door de opeenvolging van steeds nieuwe variaties, die bovendien contrasteert met het slot van de tweede groep door een constante zestiendenbeweging. Pas aan het slot wordt de herhaling weer wordt toegepast.

Buxtehude houdt zich hier niet noodgedwongen aan de vooropgezette keus van groepen van zes herhaalde variaties. Hij durft aan het slot van de tweede groep al vrijer te worden en zet met nieuw elan de laatste groep in, die overigens door de herhaling aan het slot weer aansluit bij het begin. Maar, hoewel dat voor het gehoor misschien nauwelijks uitmaakt, we doen het werk meer recht door de ontbrekende herhaling wèl te spelen.

### PASSACAGLIA VAN BACH

Het verband tussen deze traditie en de ultieme *Passacaglia* (BWV 582) voor orgel, die van Bach, vraagt om een vergelijking. Schreef Bach zijn werk met een vooropgezette structuur, paste hij elementen uit de bestaande traditie toe, of staat zijn vindingrijkheid als componist voorop in dit werk?

Na de eerste solistische pedaalinzet telt het werk 20 variaties, keurig volgens de traditie. Peter Williams geeft een overzicht van een aantal

analyses van verschillende auteurs, die maar op enkele punten overeenstemmen.<sup>3</sup> Of moet de pedaalinzet toch worden meegeteld, zodat er 21 thema-inzetten zijn? Het is dan verleidelijk de gulden snede-indeling<sup>4</sup> te maken die goed lijkt te passen: een groep van dertien inzetten en een groep van acht inzetten (weer te verdelen in drie manualiter variaties en vijf variaties met pedaal); hoewel natuurlijk ook dit speculatief is. De solistische pedaalinzet lijkt uitzonderlijk in het licht van de traditie. Toch vinden we basso ostinato-composities waarin het thema voorafgaat aan de variaties. In werken van Henry Purcell (ca. 1659-1695) en Johann Heinrich Schmelzer (ca. 1620-1680) is het niet ongebruikelijk. Maar Bach heeft zeker de werken van Buxtehude goed gekend. In diens *Sonate in Bes* voor viool, gamba en basso continuo, staat in de oorspronkelijk versie het thema de eerste keer alleen in de bas genoteerd.<sup>5</sup> In het laatste deel van het *Praeludium in g* (BuxWV 148), eveneens een ciaccona, laat Buxtehude het pedaal ook alleen inzetten.

Vanuit de traditie die Bach heeft leren kennen, zijn meer vergelijkingen te maken met zijn eigen *Passacaglia*. Na de pedaalinzet lijkt Bach te beginnen met herhaalde variaties, maar verlaat dat al snel, hoewel hij er – daarmee symmetrie creërend – weer op terugkomt aan het slot. Na variatie 4 volgen variaties waarin Bach de *figura corta* en de *figura suspirans* gebruikt. Johann Gottfried Walther (1684-1748) omschrijft de *figura corta* in zijn *Musicalisches Lexicon*<sup>6</sup> als volgt: ‘Figura corta [ital.] bestehet aus drey geschwinden Noten, deren eine allein so lang ist, als die übrigen beyde’. De *figura suspirans* is volgens Walther ‘eben was Figura corta, nur daß sie, an statt der vordern längern Note, eine halb so grosse Pause, und drauf eine den andern beyden gleiche Note hat’. Hij geeft daarbij de volgende notenvoorbeelden:

Figura corta



Figura suspirans

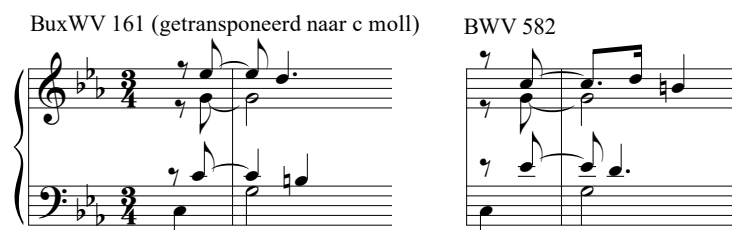


Het uitwerken van deze figuren, zoals we ze kennen uit veel van de koralen uit het *Orgelbüchlein*, lijkt Bachs – tamelijk traditionele – doel te zijn geweest in de variatie 4 tot en met 9. Er ontstaan zo onregelmatige groepen van variaties: tweemaal *figura corta* (variaties 4 en 5, maat 32-48) en vier maal *figura suspirans* (variaties 6 t/m 9, maat 48-80).

De daarop aansluitende tiende variatie biedt een volstrekt ander, moderner parcours: een solo die inzet op de hoogste noot, gecombineerd met een continuozetting van pedaal en linkerhand. De solo loopt door in variatie 11, het begin van de tweede groep van tien variaties, die ook duidelijk gemarkeerd wordt doordat het thema niet meer in de bas maar in de sopraan ligt. Al met al een ambivalente situatie: begint er iets nieuws in variatie 10, of toch in 11, of is dit een manier om gelaagde structuren aan te brengen, het verloop op verschillende manieren te kunnen ervaren, waarmee een strikte, verticale indeling van de variaties wordt vermeden? Overigens leidt deze opzet al snel tot een afsluiting, waarna drie manualiter variaties volgen waarin het thema tamelijk verhuuld is aangebracht. De laatste vijf variaties, met het thema weer in het pedaal, bieden een grotere verscheidenheid van texturen dan het begin, per variatie wisselend en dus een intensivering, met uitzondering van de laatste twee die, zoals aangegeven, weer herhaling vertonen (qua structuur vergelijkbaar met de slotgroep van de Ciaccona in e van Buxtehude).

Heeft Bach, in dit tamelijk vroege werk, misschien toch min of meer associatief gewerkt, met gebruikmaking van allerlei bekende technieken en dat gekneet tot een compositie die monumentaler en effectvoller is dan alle voorbeelden van zijn voorgangers? De referentie in het begin aan de *Passacaglia* van Buxtehude is tekenend, wellicht een eerbetoon?

Maar de ambitie van de jonge Bach om verder te gaan dan zijn oudere collega spreekt uit de manier waarop hij dezelfde figuur zestien maal weet te herhalen in een overtuigend muzikaal verband.



Het vergelijken met werken die Bach waarschijnlijk heeft gekend, levert voldoende op om te vermoeden dat hij daaruit al veel inspiratie kon opdoen voor zijn fantastische schepping. Alle aandacht voor de indeling van de variaties in groepen biedt minder houvast voor het begrip van dit werk en is wellicht vooral ontsproten aan een twintigste-eeuwse muziektheoretische benadering.

## NOTEN

- 1 Er is door verschillende auteurs gewezen op dit afwijkende getal, dat we ook vinden in de twee maal zeven Sonates opus 1 en 2, en de zeven Suites voor klavecimbel op planetennamen, die overigens niet bewaard zijn gebleven. Het wordt in verband gebracht met het kostbare astronomische uurwerk dat aanwezig was in de Marienkirche in Lübeck.
- 2 Al eerder, vanaf maat 29, was na een tamelijk willekeurig fugato een vergelijkbare passage te horen, waar eigenlijk de achtste variatie had moeten volgen.
- 3 Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach* (Cambridge 2003 - Revised edition).
- 4 De getalsmatige reeks die ontstaat door de vorige twee getallen op te tellen: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, et cetera.
- 5 In de editie voegt Buxtehude een paar noten voor de viool toe, die vooruitlopen op de eerste variatie. Zie: Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis* (Kassel etc. 2007) 349.
- 6 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig 1732) 244 k.2.