

geweest) terwille van een directe, scherp contrasterende overgang naar de volgende aria (4). In een langzaam *Adagio*-tempo en de mineur toonsoort g-klein krijgt de sopraan slechts de minimale begeleiding van een klaaglijke hobo-solo en continuo. De tekst bepaalt het affekt: de uit een gekweld gemoed opstijgende smeekbede *miserere nobis* (erbarm u over ons, deel 1), *suscipe deprecationem* (aanvaard ons smeken, deel 2) en nogmaals *miserere nobis* (deel 3). Nu de oorsprong van dit stuk wel bekend is, de altaria *Weh!, der Seele* uit cantate BWV 102 van 1726, is het interessant te zien hoe grondig Bach zijn 12 jaar oude compositie reviseert. Hij transposeert het stuk van f- naar g-klein, van een hoge alt- naar een lage sopraanligging; de hobosolo blijft bijkans ongewijzigd maar de sopraan- en vooral de continuo-partij worden vereenvoudigd en bijv. ontdaan van allerlei affekt-ondersteunende *seufzer*, klaaglijke zuchten. Het geheel oogt daardoor strakker, klassieker en minder barok.

In de derde en laatste aria (5), *Quoniam tu solus sanctus*, neemt een vioolsolo de rol van de hobo over, ter begeleiding van de alt. Ook hier bleef de solopartij ten opzichte van het parodiemodel (uit dezelfde cantate BWV 103!) vrijwel ongewijzigd, maar Bach schrijft een nieuwe alt-partij omdat de tenor-partij in het origineel met grillige lijnen, vreemde sprongen en onverwachte pauzes uitdrukking moest geven aan de woorden *Erschrecke doch*. De alt vertolkt nu in alle rust kernwoorden als *solus*, *sanctus* en *altissimus* en het expressieve gewicht is verschoven naar de vioolsolo, die oorspronkelijk trouwens van de traverso was. Sowieso zijn alle partijen een kwint omhoog of een kwart omlaag getransponeerd, van g- naar d-mineur. De instrumentale inleiding tot het slotkoor (6), met de blazers in een concertante rol, herinnert direct aan de opening van het GLORIA. Maar niet voor lang, want na vijf maten entameren de zangers een koorfuga, aanvankelijk slechts door continuo begeleid, die terugwijst naar het eerste begin van de mis, het Kyrie. Bach hecht er blijkbaar aan deze accolade over het gehele werk zichtbaar te maken want hij verdubbelt de notenwaarden waarin dit stuk - als onderdeel van het openingskoor van BWV 40 - aanvankelijk was genoteerd, zodat we ook hier weer de rustige *allabreve*-maat van een polyfoon motet aantreffen. Dat verhindert overigens niet dat de instrumenten allengs weer gaan meedoen, al beperkt hun rol zich meestal tot *colla parte* versterking van de koorpartijen; alleen de hoorns wier beperkte toonvoorraad hen belet aan de polyfonie deel te nemen, opereren zelfstandig.

Het (koor)stuk is - strikt genomen - een dubbelfuga. Er zijn twee thema's, op de teksten *Cum Sancto Spiritu*, resp. *in gloria Dei Patris, Amen*. Die bijv. in maat 23vv door alt en tenor tegenover elkaar worden geplaatst (contra-punt), maar ze worden allerminst gelijkwaardig behandeld. Het *cum-Sancto*thema heeft de overhand. Vanaf maat 38 klinken daarvan bijvoorbeeld negen achtereenvolgende, elkaar overlappende inzetten, elke maat één; een dergelijke passage kwam uiteraard ook voor in de originele versie, maar Bach vond dat blijkbaar zo'n succes dat hij dit kunstje in zijn bewerking nog eens herhaalde (m.88 - 97). Aan het slot domineren motieven die aan het *in gloriathema* zijn ontleend.

\*) De betreffende composities worden wel aangeduid als 'Lutherse missen', maar ze hebben niets specifiek Luthers en zijn even bruikbaar in de katholieke eredienst. Ook worden ze wel 'korte missen' of '*missa brevis*' genoemd, maar ook dat is misleidend: *Missae breves* zijn korte, compacte versies van de complete mistekst, dus inclusief CREDO, SANCTUS etc. Bach zelf noemt zijn composities *Missa*, de destijds gangbare benaming voor een KYRIE+GLORIA - zetting, ter onderscheiding van een *Missa tota* die alle misdelen omvat.

## J. S. BACH: *Missa\** in F (BWV 233)

### MISSEN

In de Lutherse *Hauptgottesdienst* van Bachs conservatieve Leipzig klonk nog altijd veel Latijn. Immers, Luther hervormde aanvankelijk slechts de orde van de mis onder handhaving van het Latijn (*Formula Missae*, 1523) en bepleitte pas in tweede instantie (*Deutsche Messe*, 1526) eredienst in volkstaal, waartoe hij de bijbel in het Duits vertaalde, liederen componeerde die de gemeente kon meezingen (*koralen*) en de misstructuur (die hij handhaafde) van Duitse

KYRIE	<i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i>	equivalenten voorzag. Maar name delen van het <i>ordinarium</i> (de dagelijks terugkerende elementen) werden nog vaak door de celebrant in het Latijn gezongen, en op hoogtijdagen zelfs concertant uitgevoerd, terwijl de onderdelen van het <i>proprium</i> (de dagelijks wisselende elementen zoals schriftlezing,
GLORIA	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>	
CREDO	<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	
SANCTUS	<i>Jesaja, dem Propheten das geschah</i>	
AGNUS DEI	<i>Christe du Lamm Gottes</i>	

preek, cantate) bij voorkeur in de volkstaal verliepen.

Terwijl de Duitstalige cantate het belangrijkste muziekstuk was geworden zullen er dus onder Bachs leiding c.q. eindverantwoordelijkheid op feestdagen veel Latijnse missen zijn gezongen die ook gewoon van katholieke componisten konden stammen. Tot 1738 beperkte Bachs compositorische bijdrage aan de Latijnse kerkmuziek zich tot enkele *Sanctus*-zettingen en het *Magnificat* (en het voor Dresden bestemde KYRIE+GLORIA van 1733 dat hij later tot HOHE MESSE zou uitbreiden). Als Bach in 1738/39, wanneer hij zijn cantate-compositie al lang heeft beëindigd, ineens besluit een aantal KYRIE/GLORIA-zettingen te schrijven, heeft hij wellicht overwogen dat zijn cantateteksten allengs door de theologische ontwikkelingen van zijn tijd achterhaald werden en Latijnse miscomposities niet alleen een universeler, van tijd en theologische modes onafhankelijk tekst hadden maar, als onderdeel van het *ordinarium* ook een potentieel hogere uitvoeringsfrequentie.

Bach baseerde zijn missen dus op bestaande cantate-composities die hij van een nieuwe tekst voorzag; het zijn derhalve allemaal (op één na) zogeheten *parodieën*. Dat heeft de status van de vier missen vooral in de tweede helft van de negentiende eeuw, die zo hechtte aan originaliteit en de integriteit van een kunstwerk, geen goed gedaan: *prachtvoll entfaltete Blumen von ihren Stengeln geschnitten und zum verwelklichen Strauss gebunden* (Spitta), *Barbarische Parodien* (Schweitzer). Daar denken wij nu wat anders over. In de karikatuur van het parodiëren geeft een gemakzuchtige componist zijn tekstdichter opdracht een nieuwe tekst te vervaardigen die metrisch, qua affekt en qua versstructuur identiek is aan een oude, en laat vervolgens één van

	BWVnr / toonsoort	233 in F	bron	234 in A	bron	235 in g	bron	236 in G	bron	
G L O R I A	Deel 1.	koor	Kyrie	233a	Kyrie	?	Kyrie	102/1	Kyrie	179/1
	Deel 2.	koor	Gloria	?	Gloria	67/6	Gloria	72/1	Gloria	79/1
	Deel 3.	aria	Domine Deus	?	Domine Deus	?	Gratias	187/4	Gratias	138/1
	Deel 4.	aria	Qui tollis	102/3	Qui tollis	179/5	Domine Fili	187/3	Domine Deus	79/5
	Deel 5.	aria	Quoniam	102/5	Quoniam	79/2	Qui tollis	187/5	Quoniam	179/1
	Deel 6.	koor	cum Sancto Sp.	40/1	cum Sancto Sp.	136/1	cum Sancto Sp.	187/1	cum Sancto Sp.	17/1
	instrumentatie		2 hobo's + 2 hrs		2 traverso's		2 hobo's		2 hobo's	

zijn studenten/kopiïsten in alle partijen de nieuwe tekst onder de bestaande muziek schrijven. Klaar is Kees. Zo ging het bij Bach nooit; hij besteedde altijd de uiterste zorg aan de nieuwe tekstplaatsing en de relatie met de bijbehorende muziek, en al helemaal in het geval dat - zoals hier - de nieuwe tekst een bestaande, niet-metrische Latijnse prozatekst is. Men is het er wel over eens dat Bach sneller klaar was geweest wanneer hij nieuwe stukken had gecomponeerd; er was hem blijkbaar veel aan gelegen zijn oude composities een nieuw leven te geven. Wie Bachs missen afkeurt omdat ze louter parodieën bevatten, moet ook zijn *Weihnachtsoratorium* en *Hohe Messe* afwijzen. Zoals het overzicht laat zien bestaan alle vier de missen uit zes delen: drie koren voor het KYRIE en de hoekdelen van het GLORIA, en drie achtereenvolgende aria's voor de overige GLORIA gedeeltes, waarbij de verdeling van de tekst over deze drie stukken enigszins varieert. Van vier van de 24 stukken weten we de herkomst niet; waarschijnlijk uit een verloren gegane cantate. Eén deel, het openingskoor van BWV 233 (F-groot) heeft Bach oorspronkelijk in Weimar, tussen 1708 en 1714 op de Kyrie-tekst gecomponeerd; van de overige 19 stukken ontleent Bach er 13 aan slechts vier cantates, die hij daarmee volledig heeft geplunderd: uiteraard komen uit cantates slechts koren en aria's, geen recitatieven en koralen in aanmerking voor parodiëring in missen. Dat Bach ten behoeve van zijn vier missen vier cantates integraal kannibaliseert pleit voor de gemeenschappelijke conceptie van de groep missen. Vooral ten behoeve van nog ontbrekende koorgedeeltes doet Bach een beroep op diverse andere cantates.

### De MIS in F (BWV 233)

Bachs KYRIE/GLORIA-mis in F is de rijkst geïnstrumenteerde van de vier: behalve de gebruikelijke strijkers en continuo spelen er twee hobo's en twee hoorns (*corni*). De tekst van het openingskoor (1), KYRIE, omvat drie regels, de traditionele aanroepingen van achtereenvolgens God de Vader, de Zoon (*Christe*) en de Heilige Geest, die altijd als afzonderlijke maar elkaar direct opvolgende delen worden gecomponeerd. Het is het enige deel uit de vier missen dat Bach oorspronkelijk op deze tekst componeerde, waarschijnlijk in zijn vroege jaren in Weimar (1708 - 1714) en dat hij daarom slechts oppervlakkig hoefde te bewerken. Het is een stuk in de oude motetstijl, *stile antico*, dus a-cappella: er bestaan slechts vocale partijen die - naar keuze - door instrumenten worden meegespeeld. En de vocale partijen zijn gelijkwaardig: ze verwerken polyfoon, elkaar imiterend (canon, fuga etc) dezelfde thematiek. Maar Bach speelt met de strenge regels van het genre:

- hij voegt een obligate, niet met een vocale stem samenvallende instrumentale partij toe voor de twee hobo's en hoorns unisono. In elk van de drie delen spelen zij als een *cantus-firmus* in lange noten, boven het contrapuntische stemmenweefsel op de Griekse tekst, één regel van de melodie van het (Duitse) *Christe, du Lamm Gottes*, Luthers vertaling van het - eveneens drieregelige - *Agnus Dei*; niet alleen in zijn drieregelige structuur maar ook in zijn betekenis lijkt dit koraal op het Kyrie: *Agnus Dei* = Lam Gods = Christus, *miserere nobis* = erbarm u = *eleison*. In het originele Weimarer koraalmotet werden deze regels door een extra sopraanstem gezongen; Bachs Leipziger toehoorders zullen bij het tekstloze, instrumentale citaat automatisch de woorden hebben meegedacht. (Deze verbinding van de mistekst met een protestants koraal maakt de mis in een katholieke omgeving tamelijk onbruikbaar!)
- en vervolgens schrijft Bach wel een onafhankelijke, sterk ritmische continuo-partij, een barokke verworvenheid die in de pré-barokke *stile antico* onbekend was. De rustig vloeiende lange lijnen van de antieke *allabreve*-maat (2/4 of  $\phi$ ) worden daardoor verlevendigd.
- en hij zondert de basstem thematisch af van de drie overige vocale partijen. De bas zingt dezelfde driemaal twee tekstwoorden als de andere drie stemmen, maar dan slechts éénmaal en in lange noten, als een *cantus firmus* op de oorspronkelijke gregoriaanse melodie uit



Luthers *Deutsche Litaney*; de bas wordt daarbij *colla parte* gesteund door de beide *fagotti*. Alleen in de laatste 11, resp. 20 maten van het Kyrie en Christe geven de bassen vrije, niet-thematische bijdragen aan de vocale polyfonie.

De thema's waarop sopranen, alt en tenoren hun driestemmig motet zingen zijn door Bach vrij gekozen maar wel op kunstige wijze aan elkaar verwant: het tweede (*Christe eleison*) is de omkering van het eerste: met elke stap omhoog in het eerste correspondeert een stap omlaag in het tweede, zie het muziekvoorbeeld. In het derde deel, "het tweede Kyrie", verschijnt de tekst achtereenvolgens op beide thema's, technisch gesproken als *rectus* en

*inversus* van hetzelfde thema.

De overige vijf delen van deze mis omvatten tezamen het tweede gedeelte, het GLORIA, dat in zichzelf symmetrisch is opgebouwd: geflankeerd door twee grote koren (*Gloria* en *Cum Sancto*) zijn er drie aria's met in het midden het *Qui tollis* in een traag *Adagio*-tempo en een mineur toonsoort. Het GLORIA begint met de woorden *Gloria in excelsis Deo t/m bonae voluntatis*, een Latijnse tekst die in de bijbel voorkomt als lofzang van de engelen wanneer zij aan herders de geboorte van de Messias hebben aangekondigd (Lucas 2: 14); de daarop volgende woorden behelzen een "trinitarische" lofzang op de goddelijke drieëenheid, achtereenvolgens God de vader (*Pater*), de zoon (*Fili*) en de Heilige Geest (*Sancto Spiritu*).

In het openingskoor (2) van het GLORIA spelen de in (1) tot een *cantus firmus* getemde blazers een prominente, concerterende rol. Bach verdeelt de tekst over vijf vocale passages. Het stuk wordt gestructureerd door het vijf maal terugkerende instrumentale ritornel waarmee het opent. Dit dient bij zijn terugkeer als begeleiding voor daarin ingebouwde vocale partijen, maar doet

vanaf m.	1	17	29	45	65	84	94	102	119	122	135	155	171
orkest	ritornel	ritornel	ritornel				verk. rit		ritornel		ritornel		
koor		<i>Gloria</i>	<i>et in terra</i>	<i>Laudamus</i>				<i>Adoramus</i>				<i>Gratias</i>	

dat telkens weer op een andere manier; een belangrijk ingrediënt voor de levendigheid van dit lange deel (zie het schema). Hoewel de zangers nieuwe tekstregels vaak imiterend introduceren is polyfonie geen belangrijk kenmerk van dit uitbundige stuk. In het gedeelte van *Laudamus t/m Adoramus* zijn de hoorns opvallend afwezig, ook in het verkorte ritornel: dit deel, onmiskenbaar middendeel van een oorspronkelijk da-capo koor, verloopt in toonsoorten waarin de natuurhoorns in F niet mee kunnen.

Van dit koor, evenals van de nu volgende basaria (3) *Domine Deus* is het parodiemodel nog nooit teruggevonden. De bas wordt begeleid door de voltallige strijkersgroep. Omdat Bach de caesuur met de volgende aria legt vóór de woorden *Qui tollis* - en niet bijv. op de overgang van Vader naar Zoon -, kan hij hier een ontspannen loflied schrijven: met een dansant ritme in drie-achtste maat, in de *ungetrübte* toonsoort C-groot met in de instrumentale begeleiding het huppelende vreugde-motiefje pam-pa-pa-pam (*figura corta*). Niet toevallig is de solist, die in de eerste aria van deze (en alle andere) missen de Vader en de Zoon bezingt, de bas, die we uit cantates kennen als vaste woordvoerder Gods of *Vox Christi*. Aan het slot van de aria schrapte Bach de herhaling van het instrumentale ritornel (die er in het origineel ongetwijfeld is