

Kroniek van Kunst
en Cultuur,
11 (1950) 127-130

Hans Brandts Buys

BACHS HOOGMIS

Wij leven dit jaar in het teken van Bach; meer dan anders, omdat zijn dood in 1750 (28 Juli) ons daartoe aanleiding geeft.

Bach was een verwonderlijk man, die nog verwonderlijker composities maakte. Onafhankelijk van herdenkingsrages vermag hij ons nog te boeien. De *Mattheuspassie* is nog steeds de best-seller van alle oratoriumverenigingen en enige jaren voor de oorlog rapporteerde een gramfoonmaatschappij Bach als tweede grootste winstobject na... Duke Ellington.

Laten wij de psychologische zijde van dit phenomeen laten rusten en ons slechts verheugen over het feit dat deze meest waarachtige kunst ondanks haar enorme gecompliceerdheid door het publiek wordt erkend en gewaardeerd.

Een van Bachs meest fascinerende scheppingen is de zogenaamde *Hohe Messe*¹. Voorkeur-vergelijkingen met andere werken zijn dwaas, maar het is tekenend dat zeer velen dit werk het meest beminnen van Bachs gehele oeuvre. Laten wij ons enige ogenblikken bezighouden met dit werk. Eerst constateren wij dat de titel van het werk niet deugt. Noch *Hohe Messe*, *Hoogmis*, noch *h-moll Messe* (= mis in b kl. t., Duits h is ons b) is juist. Het eerste is een uitvinding van de romantische negentiende eeuw, het tweede is slechts in zoverre juist, dat het eerste stuk van de mis in b kl. t. staat; de hoofdtoonsoort is echter D gr. t. *Mis in D gr. t.*, *D dur Messe*, zou een passende benaming zijn. Wat zegt Bach zelf? Niets. Of hij vond een benaming overbodig, of de omslag waarop hij een titel vermeldde is verloren gegaan. Het manuscript zoals wij dat kennen bestaat uit vier bijeengevoegde delen, alle op verschillend papier, duidelijk in verschillende tijden geschreven en elk met een aparte titel. Aldus:

Nr 1 Missa, nr 2 Symbolum Nicenum, nr 3 Sanctus, nr 4 Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem (nummering van Bach).

De nummering geeft het onomstotelijke bewijs dat Bach het werk als geheel heeft bedoeld; de verschillende aspecten der handschriften geven het even duidelijke bewijs dat het concept van het geheel echter eerst langzamerhand is ontstaan en uitgewerkt.

Wie met de samenstelling van de Katholieke mis op de hoogte is noteert in deze opsomming twee belangrijke afwijkingen van het Katholieke gebruik. Kyrie en Gloria zijn hier samengevoegd tot één deel, Missa genaamd, en Osanna en Benedictus zijn gescheiden van het Sanctus. Deze indeling is inderdaad zo door Bach gewild in overeenstemming met het gebruik in de Lutherse kerk van zijn tijd. Evenzo is daarmee in overeenstemming het gebruik van voor Katholieken ongewone teksten. 'Jesu Christe *altissime*' in het Gloria en 'Gloria *ejus*' in het Sanctus, veranderingen die door de Katholieke kerk niet konden worden geduld.

¹ Deze wordt in het kader van het Holland-Festival uitgevoerd door de Bachvereniging onder leiding van de Anthon van der Horst op 1 Juli; ook elders in het land wordt het werk gebracht, op 28 Juli (Bachs sterfdag) door de C.O.V. te Haarlem onder leiding van George Robert en op 1 Juni te Utrecht door het Studentenkor en -orkest onder leiding van Hans Brandts Buys.

Met dit te constateren zijn wij meteen *medias in res*. Hoe vreemd het hedendaagse en vooral Nederlandse Protestantisme ook in de oren moge klinken, wij hebben hier te maken met een Protestantisme. Luther heeft oorspronkelijk de liturgie van de Rooms-Katholieke kerk slechts op enkele dogmatische punten gewijzigd. Nog in Bachs tijd werden alle vaste delen van de mis (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Osanna en Agnus Dei) elke Zondag in het Latijn gezongen op Gregoriaanse melodieën of in het Duits als koraal. Ook de tekst 'et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam', want Luther en zijn volgelingen bestreden slechts de Roomse opvattingen en gebruiken, niet de ene heilige, *algemene* en apostolische kerk. In tegenstelling tot de Katholieke gewoonte werden deze misdelen echter nooit als geheel figuraliter (kunstig bewerkt voor koor) gezongen. Wel afzonderlijk, op enkele hoge feestdagen: Kyrie en Gloria als Missa, bijvoorbeeld met Kerstmis, Credo op het Drievuldigheidsfeest (de Zondag na Pinksteren) en het Sanctus bij verschillende gelegenheden. Zijn wij van deze omstandigheden op de hoogte, dan behoeft het geen verwondering meer te wekken dat Bach een mis componeerde, evenmin dat hij de Gregoriaanse intonaties in Credo en Confiteor gebruikte, omdat deze elke Zondag door de priester in zijn kerk werden gezongen. Wij behoeven geen fantastische theorieën meer te debiteren (Schering, *Bach-Jahrbuch* 1937) over kroningsfeesten, waarvoor Bach het werk zou hebben geschreven en waar het nooit is uitgevoerd; wij behoeven geen oecumenische, irenische of zelfs catholiciserende tendenzen bij een door afkomst, opvoeding en ambt zo verstokt Lutheran als Bach meer te veronderstellen. Het enige punt dat nog te verklaren blijft, is de compositie van een geheel, dat toch nooit als geheel is uitgevoerd. Deze werkwijze is in de geest van de barok, vooral van de Duitsers met hun behoefte aan 'overkoepeling'. Talloos zijn de voorbeelden die men van andere componisten zou kunnen geven. Het bekendste voorbeeld bij Bach is het *Weihnachtsoratorium*, dat immers duidelijk als geheel is geconcipieerd, doch bestemd is voor uitvoeringen op zes achtereenvolgende Zon- en feestdagen. Aan een integrale uitvoering op één dag heeft Bach hier zeker nooit gedacht. Desondanks zijn de zes cantates onder één titel verenigd in één partituur. De overeenkomst met de grote mis is zonneklaar.

Het feit dat Bach deze mis (alleen de 'Missa') naar de koning zond als proeve van bekwaamheid, behoeft ons ook niet op een dwaalspoor te brengen: Bach kon niet verwachten dat zijn Katholieke landsheer erg veel belangstelling zou hebben voor specifiek Lutherse cantates, met eventueel teksten als 'Des Türken und des Pabsts grausamen Mord', en zond dus wijselijk iets dat de belangstelling van de koning althans niet zou afstoten door gevoeligheden des geloofs.

Het onderzoek naar de opbouw van het werk als geheel staat nog pas in de kinderschoenen. De ter zake kundige kan zich niet onttrekken aan de indruk dat deze opbouw een zeer bijzondere moet

zijn. Er bestaan weinig werken die zo'n overtuigende indruk maken van een hecht geheel te zijn. Een vorm in de tijd (muziek is nu eenmaal tijd-kunst) bepalen is een delicaat werk, omdat wij gauw in ruimtelijke voorstellingen vervallen, die echter slechts als projectie bruikbaar zijn.

Ziehier de gegevens:

No. Klavieruitbreiding	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24				
TITEL				Gloria	et in terra	Leodania	Gratia	Domine Deus	Qui tollis	Qui sedes	Quoniam	Con sancto spiritu	Credo	Patrem	Et in unum	Et incarnatus est	Qui sedit	Et resurrexit	Et in spiritibus	Confiteor	et expecto	Sanctus	Pleni	Gloria	Benedictus	Gloria Dei	Osanna	
Aantal stukken		4					9								9						3		5					
Aantal zangstemmen		5	5	2	4	5	5	1	4	2	4	1	1	5	5	4	2	5	4	5	1	5	5	6	6	1	1	4
totaal /H/		16					20								35						22		22					
AARD		K	K	D	K	K	A	D	K	A	A	K	K	K	D	K	K	K	A	K	K	K	D	K	A	K	K	
COORDEERT		b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	

(K = Koor, D = Duet, A = Aria
b = b kleine tert, D = D grote tert etc.)

Duidelijk is direct dat het Credo in een symmetrische vorm is gegoten. Het Crucifixus in het midden, geflankeerd door koren (Et incarnatus en Et resurrexit), solo-gezangen (Et in unum en Et in spiritum) en dubbelkoren (Credo met Patrem en Confiteor met et expecto). De beide laatste zijn modulatorisch gelijk gericht, respectievelijk van dominant (A) naar tonica (D) en van dominant-parallel (fis) naar tonica (D). De modulatorische ordening der middelen is zo, dat zij elkaars spiegelbeeld zijn:

drieklank G — b — e — D — A — fis.
2 3 1 1 3 2

De aantallen gebruikte zangstemmen zijn ook symmetrisch: 4 voor het Crucifixus geflankeerd door 16, het aantal stukken eveneens: 4 + 1 + 4.

Ook het Gloria (dat eveneens uit 9 stukken bestaat!) is symmetrisch: 4 stukken aan weerszijden van het duet 'Domine Deus'. Tegenover de twee koren aan het begin staan echter een aria en een koor aan het slot, alle vier stukken in D gr. t., en het aantal stemmen is 15 en 11. De middelste drie stukken staan in drieklankverband D — G — b, omgeven door dominant (A) en parallel (b).

Het werk telt in totaal 29 stukken, waarvan 20 koren, 6 aria's en 3 duetten. De solostukken wijzen op meer dan één wijze de verhouding 2:1 aan. 6 aria's, 3 duetten; 12 solostemmen worden er in gebruikt, waarvan 8 jongens- en 4 mannenstemmen (2 stemmen zingen driemaal, 3 tweemaal); 6 zijn in gematigde tijdmaat, 3 in langzame. Van de koren zijn er 10 vijfstemmig en 10 vier-, zes- of achtstemmig. 8 staan in 2/2, 4/2 of 3/2 maat, 8 in 4/4 maat en 4 in 3/8 maat; 8 zijn in snelle, 8 in langzame en 4 in gematigde tijdmaat.

Het aantal zangstemmen van de 29 stukken is 114 = 4 × 29 — 2.

Wil men de nummering van onze partituur volgen en dus het eerste Kyrie, het Gloria met Et in terra pax, het Confiteor met Et expecto, en het Sanctus als één nummer tellen, en het Osanna slechts eenmaal, dan is het totaal 85 = 3 × 29 — 2. Deze enkele grepen in de getallencombinaties van de grote mis zeggen reeds veel voor wie bekend is met de betekenis van het getal 29 bij Bach.

Muziek is tijd-kunst. Het is dus zeer waarschijnlijk dat tijd mede vormbepalend is. Hier volgen de tijden van drie uitvoeringen:

	VAN DER HORST	ROBERT	BRANDTS BUYS
1.	12.15	9.30	9.55
2.	5.15	5.25	5.40
3.	4.25	3.45	4.15
	21.55	18.40	19.50
4.	6.50	6.20	6.20
5.	4.55	4.40	4.55
6.	3.20	3.10	3.05
7.	6.—	5.40	5.40
8.	4.—	3.50	3.40
9.	5.40	4.55	5.25
10.	5.10	5.15	5.20
11.	4.25	4.25	4.25
	40.20	38.15	38.50
12.	2.45	2.20	2.50
13.	2.05	2.15	2.20
14.	4.45	4.15	5.05
15.	4.45	3.25	3.55
16.	4.05	4.20	3.25
17.	4.30	4.20	4.15
18.	5.30	5.10	5.35
19.	7.—	7.50	7.50
	35.25	33.55	35.15
20.	6.—	5.45	5.40
	6.—	5.45	5.40
21.	2.50	2.55	2.50
22.	5.40	4.55	5.25
23.	2.50	2.55	2.50
24.	5.55	6.—	5.40
	3.50	3.10	3.05
	21.05	19.55	19.50
	124.45	116.30	119.25

Ten eerste valt op dat de tempi der drie dirigenten over het algemeen niet veel van elkaar afwijken. Meestal scheelt het enige procenten. Een verschil van 22 1/2% als bij het eerste Kyrie is een uitzondering. Het verschil van de totale tijd bij Van der Horst en Robert is 6 1/2%, klein genoeg om te vermoeden dat de gekozen tempi in de buurt van de juiste moeten liggen. Zekere conclusies zijn dus aannemelijk. En deze zijn: dat het gehele Kyrie en het Osanna plus volgende stukken elk een zesde deel van het geheel blijken uit te maken. Het gehele Gloria een derde, het Credo plus het Sanctus eveneens een derde, en het Sanctus alleen een een-en-twintigste. De laatste vijf stukken van de mis zijn respectievelijk ongeveer 1/42, 1/21, 1/42, 1/21 en 1/42 van het geheel. Afwijkingen van deze verhoudingen overschrijden de 10% niet. Mocht het mogelijk zijn de juiste verhoudingen vast te stellen, dan is daarmee een machtig middel gegeven, de juiste tempi te bepalen. 'Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmasse, welches er gemeinlich sehr lebhaft nahm, war er überaus sicher', zegt Carl Philipp Emanuel in de necroloog over zijn vader.

Over de melodie-vorming is iets zeer merkwaardigs te zeggen. In de late middeleeuwen, de periode der grote (Zuid!)Neder-

landers, gaven de componisten hun werk eenheid door de thema's af te leiden van één motief. Dit werd vaak ontleend aan een volkslied en de mis werd dan daarnaar genoemd. Bijvoorbeeld: *Missa l'Homme armé* naar het liedje dat met deze woorden begint. Het begin hiervan luidt als in (1). De muzikale kiemcellen van dit liedje zijn de kwartsprong en het tetrachord (2). Deze kiemcellen blijken uitermate vruchtbaar te zijn. We vinden dan ook zeer vele *l'Homme armé*-missen in de middeleeuwen. Het merkwaardige is nu dat Bach, die de mogelijkheden van deze motieven al vele malen had beproefd (zie *Wohltemperirte Clavier I*, 1, *Inventie I e.t.q.*), de thema's van zijn grote mis bijna alle hieruit heeft gevormd. Wij kunnen stellig spreken van een *Missa l'Homme armé*, een titel die ik hierbij voorstel ter vervanging van de onjuiste naam *Hohe Messe*.

Eenvoudig en duidelijk zien wij deze motieven in het *Gratias* (3) en in het *Domine Deus* (4), voortgezet door de eerste violen in het *Qui tollis* (5). Vooral in dit stuk is het alomtegenwoordig. Dit suggereert ons de gedachte dat Bach het bedoeld kan hebben als het symbool van de eenheid van God de Vader en God de Zoon, dat hij dit dogma als centrale gedachte van de gehele mistekst heeft gesteld. De wijze waarop het motief in andere delen is toegepast of bewerkt, moet dan evenzeer uitdrukking zijn van de verhouding der desbetreffende tekst tot het centrale dogma. Ook het ontbreken van het motief of het slechts sporadisch aanwenden, zoals in *Qui tollis* of in *Et incarnatus*, of het vermengen met andere motieven als het B-A-C-H in het tweede *Kyrie* en in het *Agnus Dei* (B en H, Duitse namen voor ons bes en b!) (6), moet een uitdrukking zijn van zeer bepaalde gedachten.

Aan dit laatste voorbeeld kunnen wij tevens zien, op hoe ingewikkelde wijze dit motief kan worden gecombineerd. Viermaal het *l'Homme armé* is in de tekening aangeduid, nog twee zijn er in aanwezig, die vanwege de duidelijkheid moesten worden weggelaten. De helft van het BACH-motief werkt vormend in het tweede gedeelte van het thema.

De keuze der beide intonaties in het *Credo* is evenmin toevallig. In beide is het *l'Homme armé* te vinden (7). Wij besluiten met enkele voorbeelden van thema's, waarin het *l'Homme armé* het duidelijkst is te herkennen (8).

Zonder twijfel zal een der hoogtepunten van het Holland-Festival zijn de uitvoering van Bachs *Hoogmis*. Wij zijn zeer verheugd dat de heer Brandts Buys — zowel als musicus als in geschrifte een der beste Bach-kenners, op zijn minst van ons land — bereid was bovenstaand artikel voor ons te schrijven. De aandacht van de lezers voor dit, zeer zeker moeilijke, artikel zal ruimschoots worden beloond door het nieuwe licht dat het op dit meesterwerk werpt.

REDACTIE