

Johann Sebastian Bach

HOHE MESSE

motief

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) heeft zijn HOHE MESSE (BWV 232) ongepubliceerd, als ongedateerd manuscript nagelaten. De vraag wat de protestantse Bach kan hebben bewogen de volledige mis-tekst op muziek te zetten, kon pas een duidelijk antwoord krijgen toen in 1989 bleek dat de HOHE MESSE het allerlaatste werk is geweest dat Bach heeft gecomponeerd, in de jaren 1748 en 1749; later dus dan de onvoltooid gebleven KUNST DER FUGE. Bach is dan dus oud, in 1749 wordt zijn opvolger, Gottlob Harrer, zelfs al aangewezen; hij is al sinds 1723 'Thomascantor', verantwoordelijk voor de kerkmuziek in de vier belangrijkste kerken van Leipzig en de daaruit voortvloeiende plichten vervult hij weliswaar nog steeds maar als componist heeft hij allang geen interesse meer in vocale kerkmuziek. Terwijl hij het grootste deel van zijn leven gebruiksmuziek heeft geschreven (cantates voor kerkdiensten en koninklijke huldigingen, motetten voor begrafenissen, orgelwerken voor liturgisch gebruik, orkestwerken voor zijn wereldse opdrachtgevers en zijn Collegium Musicum) richt hij zijn compositorische creativiteit in het laatste decennium op grote cyclische werken zoals de CLAVIERÜBUNGEN deel III (1739, ook wel genoemd de "Orgelmis", een veelzijdige verzameling koraalvoorspelen, voor orgel, met en zonder pedaal), deel IV (1741, de GOLDBERG VARIATIONEN, voor clavecimbel), de KUNST DER FUGE (1742-'49, een uitputtende reeks fuga's en canons op één zelfde thema), DAS MUSICALISCHE OPFER (1747, diverse stukken op een thema van Koning Frederik de Grote) en de CANONISCHE VERÄNDERUNGEN (1747, een academisch werkstuk, ter toelating tot het geleerde genootschap Mizlers Sozietät): allemaal werken van grote omvang, eenheid en diepgang, met een encyclopedische strekking. Ze bieden een staalkaart van compositietechnieken die Bach niet alleen beheerste maar waarvan hij ook wist dat ze tot een tijdperk behoorden dat op zijn einde liep. Bij de KUNST DER FUGE is zelfs niet aangegeven voor welke stemmen het is bedoeld, het is een 'abstract' werk dat louter een theoretische behoefte lijkt te bevredigen. Met deze, niet voor een bepaalde gelegenheid geschreven, autonome kunstwerken geeft Bach dus niet alleen een artistiek testament af, maar loopt hij ook vooruit op de rolopvatting die pas in de Romantiek voor de componist normaal zou worden: de vanuit een krachtige innerlijke inspiratie werkende scheppend kunstenaar die geen gelegenheid hoeft af te wachten en geen conventie hoeft te respecteren om uitdrukking te geven aan zijn creatieve impulsen. Aan het eind van zijn leven zet Bach de eerste passen op de weg die voert van veredelde lakei, in dienst van kerkelijke of wereldlijke heren, naar autonoom kunstenaar, een status die pas Mozart en Beethoven zouden bereiken.

Als Bach, na tien jaar nauwelijks vocale werken te hebben geschreven (en waarin - getuige de vele variatiewerken - ook zijn talent in het vinden van nieuwe melodieën enigszins lijkt opgedroogd) aan zijn HOHE MESSE begint zal hij dus een vergelijkbaar encyclopedisch motief hebben gehad: een compendium bieden van vocale compositievormen en -technieken van de 150 jaar die hij kan overzien, als een encyclopedist *avant-la-lettre*, vergelijkbaar met Diderot en d'Alembert die tussen 1750 en 1780 in hun 32-delige Encyclopédie de stand van het wetenschappelijk denken inventariseerden, als monument van de Franse Verlichting.

Omdat Bach er inmiddels getuige van is dat het genre van zijn vocale hoofdwerk, de honderden cantates, allengs uit de mode raakt, en ook hun barokke teksten een hinderlijke tijdgebondenheid vertonen zoekt hij uiteraard naar een meer universele en tijdloze tekst, die hij denkt te vinden in de Latijnse mistekst: niet alleen eeuwenoud maar ook in gebruik in zowel de rooms-katholieke als de lutherse kerk. Weliswaar werden in Leipzig slechts Kyrie, Gloria en Sanctus nu en dan concertant (d.w.z. met solisten, koor en orkest) uitgevoerd, maar alle teksten van het Latijnse ordinarium kwamen voor in het lutherse gezangboek, zelfs met kleine 'lutherse' detailverschillen die we in de HOHE MESSE terugvinden; deze teksten werden in de liturgie in Thüringen echter meestal slechts eenstemmig door het koor gezongen, op de oude gregoriaanse intonaties. Bachs HOHE MESSE is dus waarschijnlijk ook niet als liturgische muziek bedoeld, de omvang overschrijdt de ruimte die daarvoor in zowel rooms-katholieke als lutherse erediensten bestond, we moeten veeleer denken aan sacrale muziek voor de concertzaal zoals Beethovens *Missa Solemnis*, Handels *Messiah* of Rachmaninovs *Vespers*. En natuurlijk herinnerde Bach zich ook dat in de kast nog altijd de partituur lag van het nimmer uitgevoerde KYRIE en GLORIA waarvan hij de partijen in 1733 te Dresden had aangeboden aan de vers gekroonde August II, keurvorst van Sachsen en koning van Polen, ter verwerving van de titel Hofcompositieur (en misschien zelfs ter verwerving van de vacante post kapelmeester aan het Dresdense hof).

naam

De aanduiding HOHE MESSE is trouwens niet authentiek maar verzonnen door de romantici rond Mendelssohn die Bachs werk in de eerste helft van de vorige eeuw herontdekte; Bach liet het werk na als ongepubliceerd en ongedateerd handschrift, en zonder titel. Iedereen kan het handschrift inmiddels thuis raadplegen via de website Bach Digital (<http://bachdigital.uni-leipzig.de>). Bachs zoon Carl Philipp Emanuel die het manuscript veertig jaar beheerde noemde het de 'große catholische Messe'. Ook de gangbare aanduiding 'H-moll Messe' (resp. B-minor Mass) is misleidend: de toonsoort van het eerste Kyrie is weliswaar h-moll (Duits voor b-klein) maar verder staat het stuk overwegend in D-groot (bij gelegenheid uitwijkend naar de verwante toonsoorten van dominant (A) en onderdominant (G) en hun kleine-terts parallel-toonsoorten fis- en e-moll). Wanneer echter zelfs Friedrich Smend, redacteur van de HOHE MESSE in de Neue Bach Ausgabe van 1954, spreekt van de 'sogenannte H-moll Messe' bedoelt hij nog weer wat anders: hij meent dat de HOHE MESSE door Bach nooit als één samenhangend geheel is bedoeld of beschouwd, doch slechts een bundeling ('Sammelband') vormt van losse stukken op teksten uit de Latijnse mis, geschreven voor uiteenlopende lutherse gelegenheden, die bij elkaar gevoegd toevallig de roomse mis opleveren. Hij beschouwde een integrale uitvoering van de HOHE MESSE dan ook als een 'historisch misverstand' en een 'artistieke blunder'. Deze opvatting deelt thans niemand meer.

uitvoering

Nu we weten dat de HOHE MESSE Bachs *opus ultimum* is kunnen we er ook zeker van zijn dat hij het werk nooit heeft uitgevoerd; die situatie herinnert aan Mozart en zijn Requiem, of aan Heinrich Schütz die op hoge leeftijd nog eens een avondvullende zetting schreef van alle verzen van Psalm 119, die dan ook als zijn *Schwanengesang* wordt betiteld. Na Bachs dood voerde zijn zoon Carl Philipp Emanuel in 1786 éénmaal het CREDO ervan uit, in

een concertzaal, met allerlei moderniseringen naar 'de eisen des tijds': legato-bogen, dynamiek, extra instrumenten, text-herverdeling etc. Dat er tijdens de veiling van Emanuels boedel in 1790 niet eens op de partituur werd geboden illustreert de vergetelheid waarin het werk was geraakt. Slechts enkele liefhebbers bezaten afschriften van deze compositorische curiositeit. In hetzelfde jaar 1790 echter wordt in Berlijn de Singakademie opgericht, het eerste voorbeeld van een burgerlijke koor-vereniging, een fenomeen dat zich in de 19e eeuw breed zou verspreiden en de groeiende belangstelling voor historische muziek - en de Bach-revival in het bijzonder - zou belichamen. Dirigent Zelter krijgt al gauw een afschrift van de HOHE MESSE in bezit en gaandeweg raakt het bestaan van het werk bekend. Beethoven trachtte - werkend aan zijn *Missa Solemnis* - vergeefs een exemplaar te bemachtigen; uiteindelijk werd zijn Missa eerder uitgevoerd dan die van zijn grote voorganger.

In 1818 kondigt uitgever Nägeli de eerste gedrukte uitgave aan 'des größten Musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker', maar voor deze uitgave bestaat dan nog onvoldoende belangstelling en pas na zijn dood, in 1845 komt de uitgave tot stand.

Intussen studeert Zelter vanaf 1813 met de Berliner Singakademie delen van de HOHE MESSE in maar pas in 1828 wordt het CREDO in zijn geheel uitgevoerd: de hoge moeilijkheidsgraad van dit 'schwierigste aller bekannten Werke' (Rungenhagen) staat een integrale uitvoering voorlopig nog in de weg. Ook elders in Duitsland stranden uitvoeringspogingen op 'onoverkomelijke technische moeilijkheden'. Pas in 1831 (Schelble in Frankfurt) en 1834 (Rungenhagen met de Berliner Singakademie) worden grote delen van de HOHE MESSE (MISSA en SYMBOLUM NICENUM) uitgevoerd. In Berlijn blijken daartoe aanmerkelijk minder koorleden in staat dan vijf jaar eerder toen de MATTHÄUS-PASSION onder Mendelssohn zijn eerste heruitvoering beleefde, hoewel enkele koren ter ontlasting van de koorleden door solisten worden uitgevoerd. Het was niet ongebruikelijk dat het koor bij dergelijke uitvoeringen 150 personen omvatte; de instrumentale bezetting was navenant: de blazerspartijen waren dubbel bezet, en hoorns, trombones en klarinetten versterkten het orkest. Ook in andere opzichten wordt het werk naar romantische smaak getoucheerd: de uitvoeringen staan bol van fluisterende pianissimo's, donderende fortissimi en overrompelende sforzandi. Bach vermoed als Beethoven. Pas in 1859 wordt de HOHE MESSE voor het eerst integraal uitgevoerd door de Riedel Verein in Leipzig, in het Duits(!): met veel romantische overdaad en weinig historisch besef. Maar zelfs Schweitzer, die in het begin van de twintigste eeuw de kruistocht tegen de romantisering van Bach opent bepleit nog de gregoriaanse *cantus firmus* in CREDO en CONFITEOR door trombones te laten meespelen.

compositie

Bachs werk aan zijn HOHE MESSE in 1748 en '49 lijkt meer op assembleren dan op componeren; voor een zo gevarieerd mogelijk compendium van vocale vormen en stijlen selecteert en arrangeert hij vooral vroegere composities. Wat deed hij?

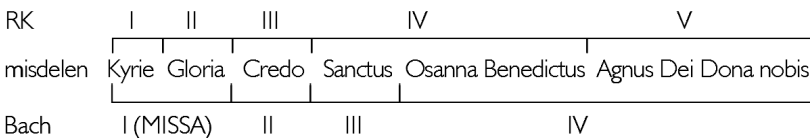
- a) Hij schoof de partituur van het KYRIE en GLORIA, waarvan hij de (vocale en instrumentale) partijen in 1733 aanbood aan zijn Dresdense vorst, in een omslag en noemde dat Deel I, met de in het lutheranisme gebruikelijke titel MISSA.
- b) Ook had hij al enkele malen een SANCTUS gecomponeerd, dat op kerkelijke feestdagen wel concertant werd uitgevoerd, naar luthers gebruik zonder het aansluitend OSANNA en BENEDICTUS; hij koos de oudste en uitvoerigste SANCTUS-versie, uit 1724, schreef die, met kleine verbeteringen,

helemaal over en noemde dat Deel III.

c) De overige delen van de mistekst werden in Leipzig nooit concertant uitgevoerd. Daarom bewerkte ('parodieerde') Bach in 1748/49 veel eigen composities ten behoeve van Deel II, het CREDO, genaamd SYMBOLUM NICENUM, de niceense geloofsbelijdenis (die qua tekst vrijwel gelijkloënd is aan het rooms-katholieke Credo) en voor de resterende gedeelten van het SANCTUS en het AGNUS DEI, die hij tesamen Deel IV noemde.

Zo werd zijn *missa tota* overwegend een compilatie van vaak grondig omgewerkte stukken die oorspronkelijk verspreid over een periode van 35 jaar waren ontstaan. In de paragraaf 'parodieren' zal ik laten zien dat het - soms gehoorde - verwijt dat de HOHE MESSE een haastige verzameling opgewarmde klikjes zou zijn, dit meesterstuk groot onrecht doet.

De indeling van het manuscript verradt dus zijn lutherse herkomst: de delen I en III werden in Leipzig wel concertant (d.i. met koor, solisten en orkest) uitgevoerd weshalve reeds enkele stukken op deze teksten bij Bach in de kast lagen; de delen II en IV niet. Deze vier-deling verschilt van de vijfdeling in de rooms-katholieke mis: samenvoegingen van KYRIE met GLORIA en van OSANNA tot en met DONA NOBIS PACEM, en een vreemde breuk tussen SANCTUS en OSANNA. In schema aldus:



Het manuscript van de partituur (<http://www.bach-digital.de>) toont derhalve Deel I in Bachs energieke en joyeuze handschrift van 1733, en voor de overige delen het moeizame, onregelmatige en hoekige handschrift van zijn laatste jaren, aan de hand waarvan de datering van de HOHE MESSE uiteindelijk plaats vond. In de, eveneens via Bach Digital te raadplegen partijen voor de afzonderlijke uitvoerenden (die Bach dus te Dresden achterliet) zien we ook de handschriften van Carl Philipp Emanuel (sopraan I en 2), Wilhelm Friedemann (tutti-viool I) en Anna Magdalena (cello).

De 'Dresden-mis'

Muzikaal hoogtepunt van de zondagse eredienst in het achttiende-eeuwse Leipzig was de cantate waarvan de (Duitse) tekst uitleg moest geven aan de Evangelietekst van de betreffende zondag in het kerkelijk jaar. Vanaf zijn benoeming in Leipzig (1723) tot 1729 componeerde Bach er enkele honderden, lange tijd één per week, genoeg voor de rest van zijn leven.

Op Latijnse teksten componeerde Bach zijn MAGNIFICAT (1723), enkele versies van het SANCTUS en in de jaren '30 toonzettingen van het KYRIE en GLORIA die in Leipzig op bijzondere feestdagen (zoals eerste en tweede Kerst-, Paas- en Pinksterdag) nog wel door koor en orkest werden uitgevoerd. Bij elkaar schreef Bach vijf zulke 'lutherse missen' die in het lutherse spraakgebruik uiteraard geen 'Missa brevis' werden genoemd (hoewel de tekst daarmee overeenstemt) doch 'Missa', nader toegelicht als 'Het Kyrie Eleison, gevolgd door de traditionele lofprijzing van de Drieëenheid'. Als Bach in 1733 voor het eerst zo'n MISSA componeert is deze echter allerminst voor gebruik in Leipzig bestemd.

De aanleiding vormde het overlijden, op 1 februari 1733 van Friedrich August I ('August der Starke'), de Keurvorst van Sachsen, die hof hield in Dresden, en tegelijk Koning was van Polen; om dat laatste mogelijk te maken was hij, anders dan zijn vrouw en hofhouding, tot het katholieke geloof overgegaan. Het hof te Dresden had dus twee kapellen, formeel was het rooms, de facto echter protestants. Gedurende de vijf maanden van rouw om de overleden vorst mochten in de Leipziger kerken geen cantates worden uitgevoerd. Gedurende deze gedwongen rustperiode schreef Bach zijn eerste KYRIE en GLORIA, met een speciale bedoeling. Op 27 juli stuurde hij de koor- en orkestpartijen ervan (de partituur behield hij zelf) naar de troonopvolger August II met een aller-onderdanigste brief waarin hij - onder verwijzing naar de onaangenaamheden die hij in Leipzig ondervindt - nederig solliciteert naar de eretitel 'königlicher Hofcompositeur' maar in de wetenschap dat te Dresden ook de functie van kapelmeester vacant was. Ter ondersteuning van die sollicitatie was een compositie op een tekst uit het Ordinarium Missae, bruikbaar in lutherse en roomse context, natuurlijk zeer geschikt; zelf noemt Bach zijn compositie 'een onbeduidend staaltje van mijn ambachtelijk kunnen'. Bach krijgt echter geen antwoord, Hasse wordt benoemd tot kapelmeester en pas op herhaald verzoek verkrijgt hij uiteindelijk in 1737 de eretitel die hem enige morele rugdekking verschafte tegenover zijn Leipziger principalen. En op de partijen van zijn Dresdense Mis groeit de stoflaag, tot Mendelssohn ze - bijna een eeuw later - ter inzage vraagt.

Dat Bachs eerste 'Kyrie en Gloria' niet voor Leipzig maar voor Dresden was bestemd blijkt niet alleen uit deze geschiedenis maar ook uit allerlei specifieke kenmerken. Het is bijvoorbeeld vijfstemmig, gebruikelijk in Dresden maar uitzonderlijk in Leipzig waar alle cantates en de lutherse missen die Bach in volgende jaren zou componeren slechts vierstemmig waren. Ook de omvang (drie kwartier) kwam in de buurt van wat Dresdener collega's als Hasse, Heinichen en Zelenka deden maar was te lang voor Leipzig. Ook de stilistische variatie in de drie Kyrie-delen volgt een Dresdens patroon: een hoog-barokke fuga als eerste KYRIE (voorafgegaan door een korte, majestueuze introductie), een CHRISTE ELEISON als een galant liefdesduet in moderne Napelse stijl (NB voor twee sopranen, een stemmencombinatie nooit vertoond in Leipzig maar gebruikelijk in Dresden) en een a-cappella tweede KYRIE. De uiterst virtuoze viool-solo in het LAUDAMUS TE en de opmerkelijke instrumentatie van de QUONIAM-aria, twee fagotten en een jachthoorn, verraden Bachs vertrouwdheid met de, in heel Europa vermaarde specialisten in de Dresdener Hofkapel.

Vijftien jaar later zou deze nimmer uitgevoerde 'Dresden-mis' dus ongewijzigd 'Deel I' gaan vormen voor Bachs *missa tota*. Hij bestond waarschijnlijk echter zelf reeds grotendeels uit 'parodieën'

parodieën

'Parodieren' is in de muziekgeschiedenis een in beginsel neutrale aanduiding voor het bewerken van een bestaande compositie voor een nieuwe context: het kan, in instrumentale muziek betekenen het wijzigen of uitbreiden van een instrumentatie, eventueel gepaard gaande met een verandering van toonsoort; in vocale muziek betekent het meestal het hergebruik van bestaande muziek voor een nieuwe tekst. Een componist kan daarbij volstaan met de simpele opdracht aan zijn tekstschrijver om bij een bepaalde vocale compositie een nieuwe tekst te produceren die

qua affekt, metriek, rijmschema en versvorm identiek is aan de oude; zo'n nieuwe tekst zou in principe door een kopiïst onder de oude muziek kunnen worden geschreven.

Naar de regels en gebruiken in de toenmalige ambachtelijke praktijk van componerende musici was het bewerken van een muzikaal gegeven voor een nieuw doel geen mindere prestatie.

Composities werden niet - zoals ons romantisch vooroordeel wil - beschouwd als unieke creatieve uitingen van een geïnspireerde kunstenaar (waaraan een latere bewerking dus slechts afbreuk kon doen) maar als technisch vakbekwame en op bestelling leverbare producten, ongeacht de momentane gemoedstoestand van de componist.

De behoefte tot recycling van (eigen of andermans) composities komt ook niet noodzakelijk voort uit gemakzucht of arbeidsbesparing: Bach kon bijvoorbeeld niet verwachten dat zijn wereldlijke cantates, geschreven voor eenmalige gelegenheden als koninklijke huwelijken of geboortes, wisselingen van het stadbestuur, kroningen e.d. ooit nog zouden worden uitgevoerd. Bach en zijn collega's hadden dus nu en dan een begrijpelijke, niet arbeidseconomisch gemotiveerde behoefte om hun meest geslaagde composities te bewaren voor het nageslacht.

En de manier om dat te bereiken was: ze te bewerken voor een wat minder functionele, tijd- en plaatsgebonden context. Zo hebben we Bachs Weihnachtsoratorium te danken aan een reeks koninklijke felicitatie-cantates (en vermoeden wij zelfs dat Bach dit hergebruik al voor ogen stond bij zijn, kort tevoren vervaardigde, gelegenhedencomposities) en zo werd het duurzaam, boventijdelijk kader van het Ordinarium Missae - niet alleen door Bach - regelmatig gebruikt als laatste rustplaats voor uitverkoren vocale composities.

In het geval van de HOHE MESSE (en andere werken op Latijnse tekst) is het niet alleen historisch maar ook muzikaal misplaatst het parodiëren te veroordelen, want hier vervalt nog een tweede gangbaar bezwaar ertegen. Nu de nieuwe tekst een (Latijnse) niet-metrische prozatekst is, behoeven de paradiemodellen niet te worden geselecteerd op metrische identiteit, maar speelt alleen de affectieve geschiktheid van de muziek voor het nieuwe doel een rol.

In zijn parodieën toont Bach zich trouwens altijd een scherp criticus van zijn eigen werk, die nooit volledig tevreden was met wat hij eenmaal had geschreven. Ook in zijn HOHE MESSE blijkt hij een strenge revisor die door vaak uiterst ingrijpende bewerkingen, bestaande stukken zorgvuldig aanpast aan hun nieuwe bestemming; hij beoogt niet zomaar een album met zijn 'greatest hits' maar verder geperfectioneerde versies daarvan. Hij volstaat dus niet met het aanbrengen van nieuwe tekst maar moet vaak de toonsoort van de originele compositie veranderen om in het geheel te passen; regelmatig verandert hij de instrumentale of vocale bezetting, soms worden nieuwe stemmen toegevoegd, en brengt hij thematische en motivische toespelingen aan op voorgaande of volgende stukken. Ter verhoging van het dramatisch effect van overgangen tussen delen laat Bach regelmatig instrumentale voor- of naspelen vervallen. Veelal zijn de bewerkingen geen uitbreidingen maar juist een compacter, gecondenseerde versie van hun origineel. In enkele gevallen (GLORIA, ET RESURREXIT) is het origineel dat Bach bewerkt zelfs geen vocale compositie maar een orkeststuk: de gehele koorpartij schrijft hij er dan tussen ('koorinbouw'). Bachs parodieën in de HOHE MESSE zijn daardoor zonder uitzondering van hoger kwaliteit dan hun originelen, voorzover wij deze althans kennen.

Aan het ontbreken van fundamentele correcties in Bachs manuscript is te zien dat vrijwel alle stukken van de HOHE MESSE - zowel die uit 1733 als die uit 1748/49 - bewerkingen zijn, ook al kennen wij daarvan het origineel niet omdat zoveel van zijn composities verloren gingen. Het is

een speciale tak van sport in de muziekwetenschap om vermoedelijke parodie-bronnen voor te dragen op grond van de libretti van verloren composities (cantates) die we vaak wel kennen, bijvoorbeeld uit gedrukte programmaboekjes. Waarschijnlijk zijn alleen de vier inleidende maten van het KYRIE en de 'ET-EXPECTObrug' (de overgang van CONFITEOR naar ET EXPECTO) echt nieuw, d.w.z. naar Bachs gewoonte direct in de partituur gecomponeerd. De jongste composities, uit de tweede helft van de jaren '40, zijn het (stilistisch modernste) ET INCARNATUS EST en het (stilistisch antiekste) CREDO en CONFITEOR. Het oudste parodiemodel, voor het CRUCIFIXUS, stamt uit 1714.

'stile antico'

Zoals gezegd beoogde Bach met zijn toonzetting van een objectieve tekst als het Ordinarium Missae niet alleen een aantal van zijn beste composities te verbeteren en voor de vergelijkelijkheid te behoeden; hij heeft ook duidelijk een compendium van zijn eigen kunnen en van de compositiemethoden van de laatste twee eeuwen willen geven. Zijn HOHE MESSE vormt daarom een uiterst afwisselende encyclopedie van stijlen en genres die reikt van moderne, galante tot archaische stukken; er zijn intellectuele fuga's naast pittige concertstukken, en de stijlen variëren van laat-Renaissance tot hoog- en laatbarok en rococo of pré-klassiek. Voor Bachs tijdgenoten zou de HOHE MESSE dan ook geklonken hebben zoals voor ons een stuk waarin laat-romantische, seriële, neo-klassieke en post-moderne compositiestijlen samengaan. De volgende opmerkingen willen wat bijdragen aan het stilistisch onderscheidingsvermogen, zonder hetwelk alle delen van de HOHE MESSE even oud, barok en eerbiedwaardig blijven.

Het is verwarrend Bach te karakteriseren als meester van contrapunt en polyfonie. Hoe juist ook: dat zijn allerminst de kenmerken van de barok (1600 - 1730) waarvan we Bach als laatste vertegenwoordiger kunnen beschouwen. Contrapunt en polyfonie waren het stijlkenmerk par excellence van de, aan de barok voorafgaande periode, de laat-Renaissance die in de zestiende eeuw zijn hoogtepunt bereikte in composities van Palestrina en Orlando di Lasso, en die in Duitsland doordrong via de leerlingen van Sweelinck en daar derhalve vaak als de Nederlandse polyfone stijl wordt aangeduid.

Kenmerk van deze oude polyfone stijl (in feite een vocale stijl) is de gelijkwaardigheid van de verschillende stemmen. Er is geen onderscheid tussen begeleidende en melodievoerende stemmen: sopranen of bassen zijn niet meer of minder melodievoerend dan een andere partij. Het motet is de exemplarische vorm van deze *stile antico*: elke zinsnede van de te zingen tekst krijgt een eigen melodie, die door iedere stem wordt gezongen: imiterend, canonisch, fugatisch en op wisselende toonhoogten. De verzameling mogelijkheden om stemmen met elkaar te combineren (*polyfonie*) wordt *contrapunt* genoemd. De melodieën zijn daarbij eenvoudig en zonder allerlei barokke versieringen. Men herkent de oude polyfone stijl al aan zijn notenbeeld: lange notenwaarden ('witte noten'), geen maatstrepen, accenten zoals ze in de gezongen woorden vallen en dus ongelijktijdig in verschillende stemmen. De polyfone muziek is 'horizontale' muziek, bepaald door de melodische lijnen waaruit de ('verticale') harmonieën als bij toeval voortkomen. Voorzover instrumenten aan deze muziek deelnemen spelen ze *colla parte* met de vocale stemmen mee, zonder zelfstandige rol.

Dit veranderde met de *nuove musiche* van Monteverdi en zijn tijdgenoten die het muzikale

gezicht van de barok zouden bepalen. Vanuit de Italiaanse opera ontwikkelden ze in plaats van de polyfonie de monodie: de instrumentaal begeleide eenstemmige zang van een solist, zoals in liederen, aria's en recitatieven. Daarmee introduceerden ze de óngelijkwaardigheid van de stemmen, en dan vooral van melodische en tekstdeclamerende stemmen enerzijds en anderzijds de ritmisch en harmonisch ondersteunende bas-stem, de basso-continuo, uit te voeren door cello (fagot, violone etc.) plus een akkoordinstrument als luit, orgel of clavecimbel. Solostemmen konden zich nu veel virtuozier ontplooiën en expressiever de menselijke gevoelens en affecten vertolken die met de tekst samenhangen. Daarmee vergeleken was de stemvoering in de polyfone muziek eenvoudig, kaal en transparant; geschikt om objectieve en tijdloze waarheden te vertolken maar niet voor subjectieve gevoelsuitingen. De vernieuwers kwalificeerden deze strenge stijl als *stile antico* (antieke stijl) of als *prima prattica* (vroegere praktijk). Terwijl de vocale partijen in de barok veeleisender werden en met allerlei ingewikkelde versieringen opgesmukt, kregen ook de instrumenten een zelfstandiger rol; hun partijen werden instrumentaler, technisch geavanceerder geschreven en orkestrale voor-, na- en tussenspelen kregen hun plaats in vocale werken. Als niet-solistisch alternatief voor de polyfonie ontwikkelt zich de homofonie die we vooral uit de lutherse koralen kennen: een melodiestem in de sopraan wordt geharmoniseerd door de overige stemmen, het karakteristieke model van 'verticale' muziek. De 'antieke stijl' werd vooral bewaard als officiële rooms-katholieke kerkstijl, die zich tegen opera-achtige vernieuwingen verzette, maar ook in de Noordduitse protestantse kerkmuziektraditie die Bach voortbracht wisten allerlei elementen uit de antieke stijl (en met name de contrapuntische technieken) zich nog lang te handhaven. Op grond van deze ontwikkelingen was, toen Bach het toneel betrad, de cantate de dominante vorm van kerkmuziek geworden: een afwisseling van uiteenlopende vocale genres (koren, aria's, recitatieven, koralen). Binnen deze toenmaals 'hedendaagse' vorm wist Bach zijn grote beheersing van contrapunt en polyfonie als techniek (en niet als vorm) in te zetten en te vervolmaken. Zo vinden we in het CUM SANCTO SPIRITU, het OSANNA en het ET EXPECTO van de HOHE MESSE moderne akkoordische blokken (homofonie) afgewisseld met 'ouderwetse' fuga's of daarop gelijkende, fugatische delen, maar wel steevast voorzien van een basso-continuo.

Bach leerde zijn ambacht zoals iedereen: van zijn tijdgenoten en directe voorgangers. Pas na 1730, als hij de meeste cantates en passies heeft gecomponeerd komt hij ertoe zelf werken van de oude polyfonisten te bestuderen. Daardoor komen we pas in de HOHE MESSE een aantal stukken tegen (m.n. CREDO I en CONFITEOR) waarin Bach zich met superieur meesterschap onderwerpt aan de strenge regels van de laat-renaïssancistische Palestrinastijl, een stijl die in de HOHE MESSE niet alleen bijdraagt aan de stilistische pluriformiteit maar ook uitermate functioneel is bij het verklanken van de universele waarheden van een dogmatische tekst. Het lijkt alsof de oude Bach, die bij zijn leven toch al als ouderwets werd beschouwd, met zijn groeiende toewijding aan de *stile antico* nog eens hardnekkig en obstinaat de hakken in het zand zet. Maar Bach ging ook - voorzichtig - met zijn tijd mee. Moderne, progressieve componisten in Bachs tijd componeerden in een lichtvoetige, 'galante' stijl die het in de rococosalons van de opkomende burgerij goed deed; directe toegankelijkheid voor het luisterende publiek en een afwijzing van strenge, bedachte structuren waren het kenmerk van deze 'empfindsame Stil'. Bach moest van deze 'huppelmuziek' - waar zelfs Telemann toe overging - weinig hebben, maar

probeert daar toch mondjesmaat een eigen vorm aan te geven in een aantal aria's en duetten in de HOHE MESSE: CHRISTE ELEISON, LAUDAMUS TE en BENEDICTUS.

Daardoor is Bachs HOHE MESSE niet alleen een monument voor een voorbij tijdperk, het sluitstuk van 150 jaar barokke kerkmuziek, gedomineerd door de basso-continuostijl; maar hij behelst zelfs een reminiscentie aan de daaraan voorafgaande periode, de renaissance. En hij biedt uitzicht op de muzikale ontwikkeling in het vervolg van de achttiende eeuw.

karakter

De afwisseling van koren, duetten en aria's in de HOHE MESSE doet aanvankelijk denken aan een cantate- of oratorium. Maar er zijn grote verschillen. In de eerste plaats treffen we in de HOHE MESSE veel minder muzikale vormen aan dan in de passies en cantates. Zo missen we uiteraard de recitatieven en arioso's want er is geen lopend verhaal. En ook zijn er geen koralen als reflectie van de christelijke gemeente op de gebeurtenissen (hoewel Bach in een van zijn andere, lutherse missen wel een koraal inbouwt). Vergeleken met de cantates is het aandeel van het koor veel groter dan dat van de solisten - zoals trouwens gebruikelijk in katholieke missen sinds de renaissance, en de koren en aria's die we aantreffen hebben een andere functie dan in de cantates en passies: minder expressie van subjectieve geloofservaring, minder barokke lyriek en dramatiek want de tekst, vooral die van de droge Griekse dogma's in de Niceense geloofsbelijdenis, heeft een veel objectiever, tijdloos en universeel karakter. Vergelijk dat met de soms nogal smakeloze rijmelarijen van de trouwe postbode Picander die Bach vaak tot ariatekst dienden. 'Hier geen klachten over den gestorven Heer noch den drukkenden last der zonden, doch lofzangen en geloofsbelijdenissen' (Van der Horst / Van der Leeuw). Omdat de aria's hier dus niet als contemplatieve rustpunten dienen maar, vaak frase voor frase een dogmatische tekst behandelen komt de gebruikelijke Da-capovorm van de aria's hier niet voor. Ook het verschijnsel van de toonschildering, waarbij de muziek de gevoelsinhoud van een bewering onderstreept, komen we bij de behandeling van deze tijdloze waarheden in de HOHE MESSE veel minder tegen. Al deze elementen geven Bachs HOHE MESSE een meer katholiek karakter dan zijn cantates en passies.

Overigens hoeven de katholieke sporen in dit werk van de lutheraan Bach ons ook weer niet zo erg te verbazen. Het lutheranisme zag zichzelf toen immers niet als een alternatief van de Rooms-Katholieke kerk, maar als een voortzetting en hervormingsbeweging daarbinnen. Lutheranisme betekende geenszins niet-katholiek zijn.

controverse

Op één punt geeft deze inleiding informatie die afwijkt van de heersende opvatting in de Bach-research: het duet ET IN UNUM DOMINUM (zie p.26). Bachs manuscript bevat twee versies van de vocale partijen in dit duet, één (in de partituur) waarvan de tekst doorloopt tot en met de woorden *et incarnatus est ... et homo factus est*, en één (een latere versie van uitsluitend de vocale partijen) met een tekst die daarvóór eindigt met het *descendit de coelis*. Omdat in het manuscript op een inlegvel ook een koor voorkomt op de woorden *et incarnatus est etc* luidt de heersende opvatting dat Bach dit koor pas later toevoegde en het derhalve uitgevoerd wil hebben samen met de beknopte, tweede versie van het ET-IN-UNUM-duet. In The Journal of

Musicological Research **23**(2004)1,81-112 heb ik, samen met Kees van Houten en totnutoe onweersproken, betoogd dat dit niet waar kan zijn: een juiste uitvoering bevat de theologisch centrale tekst *Et incarnatus est* tweemaal: eerst als onderdeel van het duet en vervolgens zelfstandig, als vierstemmig koor. De vreemde vormgeving van het manuscript (los vel, toevoeging aan het eind) dient m.i. slechts om de HOHE MESSE op het, tussen lutheranen en katholieken gevoelige punt van de incarnatieleer te voorzien van diverse uitvoeringsmogelijkheden die confessionele gevoeligheden ontzien. Het artikel staat, met een samenvatting van de argumenten, op mijn website.

PS. De Bach-vorser Michael Maul kon totnutoe (2011) geen bevestiging vinden van zijn vermoeden (medio 2008 door Ton Koopman als groot nieuws gebracht) dat Bach zijn H-moll Messe zou hebben geschreven voor een Cäcilia-viering, 22 november 1749 in de Weense Stephansdom.

In de hiervolgende bespreking der afzonderlijke delen volg ik in de nummering en andere details de Urtext-uitgave van Edition Peters (8735a, 1997), verzorgd door Christoph Wolff. Achter nummer en titel van een deel staat, tussen vierkante haken de toonsoort. Geheel rechts vermeld ik de vocale bezetting, en daaronder de instrumentale, behoudens het continuo dat - het woord zegt het al - vanzelfsprekend altijd aanwezig is.

DEEL I: MISSA

Het eerste deel van Bachs HOHE MESSE, de Lutherse MISSA bestaat uit de twee eerste delen van het rooms-katholieke Ordinarium, KYRIE en GLORIA. Het KYRIE op zijn beurt bestaat uit drie onderdelen waarin achtereenvolgens de hulp wordt ingeroepen van de drie personen der goddelijke Drieëenheid: Vader, Zoon en Heilige Geest. Deze drie aanroepingen, tesamen slechts zes woorden omvattende, werkt Bach uit tot drie onderdelen van grote stilistische verscheidenheid: achtereenvolgens een barokke fuga, een modern, galant en opera-achtig liefdesduet en een a-cappella, *stile antico* fuga.

1a. KYRIE

I. KYRIE ELEISON. [b] SSATB
2 Fl., 2 Ob. d'am., Str., fagot

Kyrie eleison. Heer ontferm U.

Naar katholieke traditie wordt het eerste Kyrie voorafgegaan door een langzame inleiding (*exordium*, opschrift). Vier maten fungeren als monumentale entree voor Bachs muzikale kathedraal.

Dan begint een grootse vijfstemmige koorfuga, opgebouwd uit twee fuga-exposities (achtereenvolgende thema-inzetten in alle stemmen), gescheiden door een instrumentaal tussenspel en voorafgegaan door een inleiding. De houtblazers introduceren het fuga-thema, zonder dit overigens als fuga te behandelen en later klinkt het thema ook in het continuo. Nog voor de tenoren de fuga beginnen is de sfeer bepaald: plechtig en somber, *de profundis*, 'uit de diepte van mijn ellende smee ik tot U, Heer'.

Het thema is een lange, twee-en-een-halve maat durende volzin, een statig schrijdende, steeds hoger reikende smeekbede, die gaandeweg het hele octaaf beslaat als om aan te geven dat de gehele mensheid hier aan het woord is. We kunnen in dit emotioneel geladen thema de volgende retorische motieven onderscheiden:

1. *repercussio*, de tonica wordt ritmisch erin gehamerd, 'hallo, Heer, bent U daar', er wordt niet één- maar driemaal aangeklopt;
2. dan klinkt de bede om erbarming, een smekend halve-toons glissando ('seufzer'), steeds dringender door de uiteenwijkende ligging, onontkoombaar, er moet wat gebeuren;
3. een zucht, ontspanning, we zien wel, ik wacht af;
4. een chromatische versiering, een strikje eromheen, even goede vrienden;
5. een laatste *exclamatio*, een grote sprong: Hallo, Heer, bent U daar nog, u hoort mij toch wel?

Wanneer de tenoren de koorfuga beginnen resteren in het orkest (behalve het onvermijdelijke continuo) nog slechts de twee hobo's d'amore; na de vijfde thema-inzet, van de bassen, spelen de instrumenten opnieuw (licht gewijzigd) hun 25 maten beslaande inleiding, maar die blijkt nu *colla parte* te gaan met vocale stemmen: eerste en tweede sopranen en bassen voegen tekst toe aan de instrumentale inleiding, vocale alten en tenoren zijn 'erin gehangen'.

Na deze eerste 'expositie' volgt een orkestraal tussenspel waarin het thema eerst in de tweede hobo klinkt, waarna tweede fluit en tweede viool het éénmaal in de majeure-toonsoort A-groot spelen: ineens klaart de lucht even op, het klankbeeld wordt mild, mede omdat juist in deze twee maten (en nergens anders!) de hobo's zwijgen. Maar terstond hervatten de bassen, waarlijk *de profundis*, het 'Heer, ontferm U' weer in b-klein, een inzet die opnieuw achtereenvolgens door alle andere stemmen wordt overgenomen. Tijdens deze tweede thema-expositie speelt het orkest een autonome begeleiding, maar ook hier keert ten slotte vanaf maat 102 de orkestinleiding terug, met ingebouwde vocale stemmen. Het stuk krijgt hierdoor een fraaie symmetrische structuur.

orkest Introd. 2 oboi Introd'. tussenspel allen Introd.
koorf u g a e x p o s . lf u g a e x p o s . 2

2. **CHRISTE ELEISON**, [D] Duet S1/S2
Vi. 1&2 unisono

Christe eleison.

Christus ontferm U.

Tussen de twee polyfone Kyrie-fuga's met hun dogmatisch strenge karakter, ademt het duet **CHRISTE ELEISON** een zonnige, milde en intiem menselijke sfeer. De subjectiviteit en expressiviteit van de mensgeworden godheid komt in de plaats van de objectiviteit en rationaliteit van de fugatische structuren. Eenvoud t'gov complexiteit. Boven de rustig voortstappende bas ontplooiën de unisono spelende violen ingewikkelde guirlandes die thematisch geheel losstaan van wat de twee sopranen zingen. Dit opgewekte duet is geschreven in de moderne, galante of 'empfindsame' stijl van de Napolitaanse opera. De aardse sfeer van harmonieus geluk verwijst naar de tweede persoon van de Drieëenheid. De liefde van Christus voor de mensheid illustreert Bach, in overeenstemming met het 'symbolisch woordenboek' van zijn tijd, met de vorm van het liefdesduet, nog benadrukt door het samengaan van twee gelijke stemmen, twee sopranen; een temidden van Bachs 600 aria's unieke combinatie die echter gebruikelijk was in het operaminnende Dresden, dat nog in 1730 enkele verse castraten uit Italië had geïmporteerd. Ook het unisono van de twee vioolpartijen onderstreept de eenheid van Christus met het mensdom. En anders dan in liefdesduetten meestal gebruikelijk zetten de twee solisten niet achtereenvolgens in, om na enige dialoog gezamenlijk hun weg te vervolgen, maar trekken zij vanaf het begin gelijk op, elkaar versterkend in tert- en sext-parallelën. Ook de structuur is karakteristiek 'modern' achttiende-eeuws: geen da-capoaria meer maar vier - al dan niet bekorte - instrumentale ritornellen die drie vocale passages omlijsten, volgens een eenvoudig harmonisch schema (I-V-VI-I) waarbij de ritornellen voortdurend de harmonie handhaven terwijl de vocale passages die telkens moduleren. Als Bach de door hem begeerde post aan het hof te Dresden ooit had gekregen, hadden we meer van dit soort opera-muziek gehad.

De keuze voor een duet wanneer de tweede persoon der goddelijke Drieëenheid aan de orde komt blijkt voor Bach fundamenteel. Ook wanneer in het **GLORIA** en het **CREDO** de Zoon verschijnt (in **DOMINE DEUS** resp. **ET IN UNUM**) kiest Bach voor een duet, zoals hij zelf motiveert in het merkwaardige opschrift boven de laatste **ET-IN-UNUM**-versie: *Duo Voces Articuli 2*, de twee stemmen van het tweede geloofsartikel, d.w.z. Christus. Stilistisch is het **CHRISTE ELEISON** verwant met het duet **ICH BIN DEIN, DU BIST MEIN** uit de wereldse cantate BWV 213 (1733) met de tekst *Küsse mich, ich küsse dich*: koffiehuys- en kerkmuziek liggen dicht naast elkaar.

NB Dat we pas in deze vijfstemmige context (twee sopraanpartijen) een Bach-aria voor twee sopranen aantreffen vormt een argument temeer voor de, vooral door Rifkin en Parrott verdedigde stelling dat Bachs koor uit slechts één stem per partij bestond ('one-voice-per-part'): Bachs koor beschikte nooit over twee sopranen!

3. KYRIE ELEISON. [fis] SATB
instrumenten *colla parte*

Kyrie eleison. Heer ontferm U.

Het 'tweede Kyrie', de aanroep van de derde persoon van de Drieëenheid, de Heilige Geest, geschiedt (uiteraard, zou je bijna zeggen, en niet alleen bij Bach maar regelmatig in de katholieke-mistraditie) met het meest vergeestelijkte en geleerde genre muziek, de *stile antico*, a-cappella fuga. Een fuga, als het eerste Kyrie, maar veel soberder: slechts vierstemmig en zonder zelfstandige rol voor de instrumenten, zij verdubbelen slechts de koorstemmen (*stromenti in unisono*). Het verschil met Palestrina is alleen dat Bach een zelfstandige *basso-comtinuo* toevoegt, geen overbodige luxe gezien de harmonische complexiteit. Ook thematisch is Palestrina dichtbij: geen grote sprongen maar met kleine stapjes in een boog omhoog en weer omlaag. Maar de chromatiek in het thema (: de noten die niet tot de toonladder behoren) is weer typisch barok: spanning, emotie en drama introducerend.

Het ingetogen en zelfverzekerde thema wordt geïntroduceerd door de bassen, gevolgd door de tenoren; nadat zij er even samen mee hebben gespeeld volgen alt en sopranen. Vanaf maat 31 (bassen) wordt de thematiek verrijkt met een veel extravert en 'omgekeerd' (d.w.z. eerst dalend, dan stijgend) motief. Er volgen enkele prachtige *Engführungen*: thema of tegenthema's worden door de achtereenvolgende stemmen elkaar overlappend ingezet, dus voordat de vorige ermee klaar is, wat de smeekbede een dringend karakter geeft.

Gezien de vierstemmigheid is het stuk niet geschreven voor zijn huidige vijfstemmige context: het zal dus een parodie zijn, van een verloren origineel.

Ib. GLORIA

Het GLORIA verhoudt zich tot het KYRIE als modern en opgewekt tegenover oud en somber: trompetten en pauken, en de stralender (een terts hoger gestemde) gewone hobo's vervangen de hobo's d'amore met hun warmer maar ook klaaglijke timbre. Strakke fuga's en *stile antico* worden vervangen door een extravert, uitbundiger barokke schrijfwijze. De mogelijkheid dat Bach de MISSA wellicht reeds op 21 april 1733 zou hebben uitgevoerd bij de inhuldiging van de nieuwe keurvorst in Leipzig heeft aanleiding gegeven tot de veronderstelling dat KYRIE en GLORIA zich in deze MISSA verhouden als rouwmuziek voor de overleden koning en welkomstmuziek voor de nieuwe. Le roi est mort, vive le roi.

De negen delen van het GLORIA vormen, evenals het veel kortere KYRIE en het straks volgende SYMBOLUM NICENUM een prachtige eenheid op zichzelf, met een herkenbare symmetrische architectuur. In het midden van het GLORIA staat het duet DOMINE DEUS, geflankeerd door twee vierstemmige koren; daaromheen staan twee aria's en aan begin en einde telkens twee gepaarde, direct in elkaar overgaande delen in de hoofdtoonsoort D-groot: GLORIA/ET IN TERRA, resp. QUONIAM/CUM SANCTO, waarbij het slotakkoord van het eerste het begin vormt van het tweede. Ook in het midden staat zo'n geschakeld paar, DOMINE DEUS/QUI TOLLIS. Het GLORIA is voorts ingericht als een grote etalage voor vocale en instrumentale solisten: ieder van de vijf solisten komt aan de beurt in een aria of duet, terwijl elk van de orkestgroepen (viool, fluit, hobo, koper) daarin een keer de solorol ('obligaat-partij') vervult.

Laudamus	sopr. II	strijkers
Domine Deus	sopr. I, tenor	fluit
Qui sedes	alt	hobo
Quoniam	bas	jachthoorn

Deze logica verklaart de eigenaardige, in Bachs oeuvre unieke solorol voor de hoorn in het QUONIAM.

Het GLORIA vertoont opnieuw de trinitarische driedeling: vier nummers dankzegging en verheerlijking van God de Vader, in majeur-toonsoorten (D-D-A-D), gevolgd door vier delen die zich tot de Zoon richten, wiens barmhartigheid wordt afgesmeekt in b-mineur en lof gezongen in D-majeur en ten slotte de Heilige Geest (CUM SANCTO) in D-groot.

Parodie: De kernstukken van dit GLORIA (openings- en slotkoor en het duet DOMINE DEUS) die dus reeds in 1733 werden gecomponeerd, heeft Bach na 1740 nog eens hergebruikt ten behoeve van de - ietwat ongebruikelijke en op Latijnse tekst geschreven - Cantate 191, GLORIA IN EXCELSIS DEO voor een Eerste Kerstdag.

4. **GLORIA** [D] SSATB
3 Tr. & pauken, 2 Fl., 2 Ob., Fagot, Str.

Gloria in excelsis Deo, Eer aan God in den hoge,

Een weelderig, hoogbarok pronkstuk in de feestelijke toonsoort D-groot, op de tekst van de Engelenzang (Lukas 2: 10-14) bij Christus' geboorte. Trompetten en pauken representeren met hun fanfares het bovenaardse, ze stonden in toenmalige partituren i.t.t. de huidige, dan ook bovenaan genoteerd. De ingetogen, complexe polyfonie van het Kyrie maakt plaats voor de uitbundige spontaneïteit van eenvoudige harmonieën, weinig dissonanten, simpele melodieën en een krachtig dansant ritme, in de 3/8 maat van de giga die we ook in het *PLENI SUNT COELI* en het *OSANNA* zullen tegenkomen. De toonsoort D-groot geldt als toonsoort van macht, roem en vreugde, en niet om mystieke redenen maar omdat het de natuurlijke toonsoort is van de trompetten en de losse snaren van strijkers er maximaal kunnen resoneren. Ook de structuur van het stuk is ongecompliceerd en dans-achtig: de 24 maten (3x8) van het instrumentaal openingsritornel keren tweemaal terug, afgewisseld met korte modulerende passages.

5. **ET IN TERRA PAX** [D] SSATB
3 Tr. & pauken, 2 Fl., 2 Ob., Fagot, Str.

et in terra pax en vrede op aarde
hominibus bonae voluntatis. voor mensen van goeden wille.

Plotseling verandert de sfeer, van concertant transcendent naar de pastorale vrede op aarde: alle instrumenten zwijgen (en de trompetten voor langere tijd), het koor reesteert met een wiegende melodie (vgl. *SCHLAFE, MEIN LIEBSTER*) op lange basnoten die herinneren aan de bourdonton van herdersmuziek. Achtereenvolgens voegen strijkers en houtblazers zich in de nieuwe muziek, die een fuga-thema blijkt te bevatten. Onder een opmerkelijke begeleiding van droge continuo-akkoorden van de instrumentalisten introduceren de sopranen het fugathema van voorzichtig stappende achtsten op *et in terra pax*, na telkens 3½ maat gevolgd door resp. altén, tenoren, bassen en sopranen 2; een coloratuur van snelle zestienden op de woorden *bonae voluntatis* fungeert als (eerste) contrapunt op het fugathema. Deze eerste fuga-expositie loopt uit op een climax, waarin ook de trompetten weer terugkeren. Dan volgt een tweede fuga-expositie, nu met volwaardig *colla parte* meespelende orkeststemmen; de thema-inzet van de sopranen gaat schuil achter homofone *et in terra*-blokken van andere stemmen. Het stuk eindigt weer juichend wanneer de trompetten het fugathema overnemen.

De telkens late, en in een ordelijk fuga-schema niet goed passende inzet van de 2e sopranen doet vermoeden dat Bach hier een vierstemmig in een vijfstemmig stuk heeft veranderd.

Deze uitgebreide fuga geeft een aardig inkijkje in Bachs fuga-techniek. Zoals gezegd: wanneer een tweede stem het fugathema (F) zingt zet de eerste stem daar een

tegenmelodie (eerste contrapunt, C1) tegenover; de tweede stem neemt die over wanneer de derde het fuga-thema inzet. Maar wat doet de eerste stem dan? Inderdaad, die zingt een melodietje dat met de twee eerdere motieven (F en C1) verenigbaar is, een tweede contrapunt (C2), en wanneer dat vervolgens door de andere stemmen is overgenomen ook nog een derde (C3) en eventueel vierde contrapunt (C4). Zie bijstaand schema. Volgens dit stramien ('permutatie-fuga') is een fuga dus 'niets anders' dan een canon op het fugathema plus een sliert contrapunten.

sopraan 1	T	C1	C2	C3	C4
sopraan 2					T
alt		T	C1	C2	C3
tenor			T	C1	C2
bas				T	C1

6. LAUDAMUS TE [A] Aria S2,
Vi.-solo, Str.

Laudamus te. Benedicimus te. Wij loven U. Wij prijzen U.
Adoramus te. Glorificamus te. Wij aanbidden U. Wij verheerlijken U.

De feestelijke stemming wordt met bescheidener middelen voortgezet: een viervoudige lofprijzing in de vorm van een eigentijdse opera-aria voor de tweede (mezzo)-sopraan en een uiterst virtueuze solovioolpartij, begeleid door een strijkkwartet. Het uitgebreide instrumentale voorspel draagt alle thematische elementen aan die in twee tussenspelen en het naspel terugkeren. De vioolpartij is niet anders dan een uitgeschreven versiering van een tamelijk eenvoudige melodische lijn, waarop ook de sopraanpartij voortborduurde; op de allerlaatste woorden van de sopraan bereikt de viool de in Bachs werken (en dus in de Barok) nooit eerder gehoorde, stratosferisch hoge a^u. Met zijn gedetailleerde solopartij lijkt Bach zijn critici te beantwoorden die uitgeschreven versieringen beschouwen als wantrouwen jegens de improvisatiekunst van uitvoerenden; zou een spontaan improviserend violist ooit zo'n resultaat bereiken? Gezien de briljante coloraturen voor mezzosopraan vermoedt men dat Bach de, hem persoonlijk bekende, vermaarde Dresdense opera-diva Faustina Bordoni (echtgenote van beoogd kapelmeester Hasse) als ideale vertolkster in gedachten had, terwijl de zwierige vioolpartij de virtueuze Dresdense concertmeester Pisendel op het lijf geschreven staat.

7. GRATIAS [D] SATB
3 Tr. & pauken, overige instr. *colla parte*

Gratias agimus tibi Wij zeggen U dank
propter magnam gloriam tuam. voor Uw grote heerlijkheid.

Een verheven dankzegging, in de vorm van een 'antiek', vierstemmig motet, met het tweede Kyrie behorend tot Bachs eerste composities in oude stijl. Er zijn twee tegengestelde thema's: het eerste, op de woorden *Gratias agimus tibi*, breed en gedragen, in lange notenwaarden, in Palestrina-stijl een boog vormend van kleine stapjes omhoog en weer omlaag. Het tweede is veel barokker, versierd en levendig, een huppelend *propter magnam gloriam tuam* dat ons bij Palestrina toch zou verbazen. Beide thema's worden aanvankelijk niet met elkaar gecombineerd, maar beurtelings door alle stemmen, op wisselende onderlinge afstanden, voorgedragen, imiterend of canonisch. Evenzeer conform de Renaissance-stijl spelen strijkers, houtblazers en continuo slechts in een ondersteunende rol met de koorpartijen mee (*colla parte* i.p.v. *concertato*). De trompetten zijn veel onafhankelijker: eerst geeft de 1e trompet tweemaal extra kleur aan de sopraanpartij, maar vervolgens voegen beide trompetten het *gratias*-thema, als vijfde en zesde stem toe aan de polyfonie.

Wanneer de trompetten hun hoogtepunt bereiken zetten de bassen, nog een octaaf lager gesteund door het 16-voets-instrument violone, het thema weer in: de maximale toonruimte is - van hoog tot laag - vervuld van dankbaarheid.

Deze muziek is een bewerking van het openingskoor van Cantate 29, *Wir danken dir, Gott, und verkündigen deine Wunder* (1731); door de instrumentale inleiding daarvan te schrappen onderstreept Bach de, met de tekst gegeven relatie van dit stuk met het voorgaande. Met kleine wijzigingen zal hij de muziek hergebruiken aan het slot van deze HOHE MESSE, in het DONA NOBIS PACEM.

8. DOMINE DEUS [G] Duet SI & T
Fl. solo, Str.

**Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.**

**Domine fili unigenite,
Jesu Christe altissime.**

**Dominus Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.**

Heer God, Koning der hemelen,
God, almachtige Vader.

Heer, eniggeboren zoon,
Jezus Christus allerhoogste.

Heer God, Lam Gods,
Zoon van de Vader.

Het hart van het GLORIA, en opnieuw een duet wanneer de lofprijzing van de Vader overgaat in die van de Zoon. Sopraan en tenor worden begeleid door een gracieuze fluitsolo (NB Bachs handschrift vraagt twee fluiten unisono!), gedempte violen (*con sordino*) en een opmerkelijk pizzicato spelende continuo-cello.

De vocalisten zetten telkens elkaar imiterend in, zingen vervolgens voortdurend in parallellen, maar altijd demonstratief twee verschillende teksten: eerst de tenor *Domine Deus* en de sopraan *Domine Fili*, en even later het omgekeerde, zodat steeds de Vader voorop gaat en de Zoon volgt. Terwijl veel componisten een passage voor de Vader en één voor de Zoon reserveren, onderstreept Bach hun identiteit met een middel ('polytextualiteit') uit 18e eeuwse liefdesduetten.

Deze symmetrische dialoog wordt mede mogelijk gemaakt doordat de lutherse versie van de mistekst achter *Christe* het woordje *altissime* invoegt, als tegenhanger van het *omnipotens* achter *Pater*:

Pas na een lang tussenspel volgt de derde zin die naar het lijden van Christus verwijst, *Agnus Dei*. Nu is ook de muziek veranderd: het totnutoe voortdurend herhaalde dalende-kwartmotief is verdwenen, de toonsoort is van het opgewekte G-groot naar de parallel e-klein gegaan, de solisten zetten gelijktijdig in en zingen nu dezelfde tekst. Je waant je in het middendeel van een da-capoaria, maar wanneer de oorspronkelijke muziek lijkt te zullen terugkeren zingen sopraan en tenor, nadrukkelijk en zonder enige begeleiding de woorden *Agnus Dei* op een dalend gebroken drieklank (fis-d-b) die het thema vormt van het direct aansluitende *Qui tollis*.

Uitsluitend in de eerste maten van de te Dresden achtergelaten partijen voor solofluit en strijkers tekende Bach aan dat de telkens herhaalde, twee-aan-twee gebonden dalende zestienden van het thema gespeeld moeten worden in een zogenoemd Lombardisch ritme: omgekeerd gepuncteerd (kort-lang) in plaats van de veel vaker voorkomende lang-kort punctering. Zeker in Dresden, waar dit ritme destijds in de mode was, wist elke uitvoerende daaruit wat hem te doen stond, maar in onze partituren ontbrak deze aanwijzing tot voor kort, en dus helaas ook in de meeste hedendaagse uitvoeringen.

9. QUI TOLLIS [b] Koor S2ATB
2 Fl., Str.

**Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
suscipe deprecationem nostram.**

Gij, die de zonden der wereld draagt,
ontferm U over ons,
aanvaard onze smeekbeden.

Nog in de laatste maat van het duet DOMINE DEUS begint het QUI TOLLIS, een deemoedig smeekgebed tot de gekruisigde: voor het eerst keert hier de donkere mineur-toonsoort h-moll weer terug, en de klankkleur is soberder door weglating van de - meest stralende - eerste sopranen; een gedekt vocaal coloriet dat we straks ook weer in het CRUCIFIXUS zullen aantreffen.

Het thema dat de stemmen elkaar doorgeven, bestaat uit een klagende, dalend-gebroken mineur-drieklank - symbool voor de zware last van de vernederde Christus - gevolgd door een geëmotioneerde *exclamatio* en een schrijnende dissonant op *mundi*. Tweemaal volgt hierop de tekst *miserere nobis*, de derde maal *suscipe deprecationem nostram*. De instrumentale begeleiding bestaat steeds uit vier lagen: één akkoord/harmonie per maat van het continuo, pulserende kwartnoten van de cello, kwart- en achtste noten van strijkers (waarin vooral de zuchtende altviolen opvallen), en daaroverheen een voortdurende zestiendenbeweging van de twee fluiten. Het smartelijke stuk eindigt echter met een zonnige Picardische terts, in het optimistische Fis-groot: het is allemaal niet voor niets.

Dit stuk is een, in details ingrijpend gewijzigde versie van het openingskoor van Cantate 46 *Schauet doch und seheth, ob irgendetwas Schmerz sei* (1723).

10. QUI SEDES [b] Aria A
Ob. d'am. solo, Str.

**Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis.**

Gij, die zit aan de rechterhand
van de Vader, ontferm U over ons.

De tekst behelst, evenals het voorgaande QUI TOLLIS een smeekbede tot Christus, nu echter niet als mensgeworden lijdende en vernederde, doch als hoog zetelende Zoon Gods. De sombere toonsoort b-klein (H-moll) verbindt beide, om erbarming smekende stukken met het eerste KYRIE (*eleison* is Grieks voor 'Erbarm U') maar bijvoorbeeld ook met het ERBARM DICH uit de Matthäus-Passion. Hier echter geeft het dansante zes-achtste ritme van de trage italiaanse giga deze concertante aria de lichtere, statige sfeer van de verheven Christus.

De muziek is een gelijkwaardige dialoog tussen de vocale en de instrumentale alt, een obligate hobo d'amore: de mooiste partij ooit voor dit instrument geschreven. Het instrumentaal ritornel etaleert alle muzikale thematiek die door de strijkers slechts wordt begeleid met droge continuo-akkoorden. Het voortdurend herhaalde motief van de hobo en de daarop volgende drie strijkersakkoorden verbeelden onmiskenbaar een waardig gaan-zitten. De schier eindeloze coloraturen van de alt op het woord *sedes* benadrukken dat het hierbedoelde zitten zich tot in der eeuwigheid uitstrekt. Het stuk heeft eenzelfde opbouw als zijn structurele pendant, het symmetrisch ertegenover staande LAUDAMUS TE: drie vocale passages, afgewisseld met instrumentale voor-, na- en tussenspelen. Hier echter wordt de tekst driemaal integraal herhaald, waarbij de derde keer het *miserere nobis* voorop gaat: de Drieëenheid die in voorgaande twee aria's onvolledig bleef is nu eindelijk bezegeld. De twee opeenvolgende aria's QUI SEDES en QUONIAM zijn inhoudelijk sterk op elkaar betrokken, als een vraag en een antwoord.

11. QUONIAM [D] Aria B
Como da caccia, 2 fagotten

**Quoniam tu solus sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus altissimus,
Jesu Christe.**

Want Gij alleen zijt heilig,
Gij alleen zijt de Heer,
Gij alleen zijt de hoogste,
Jezus Christus.

Van smeekgebed naar lofprijzing, en van b-klein naar D-groot.

De tweedelige sluitsteen van het GLORIA begint met een van de wonderlijkste stukken uit Bachs oeuvre: een aria voor bassolist, begeleid door de unieke combinatie van twee fagotten, continuo en een obligaatpartij (solorol) voor de corno da caccia, de jachthoorn in D, een koperblaasinstrument dat koningen en overwinnaars symboliseert, op aarde en in de hemel en hier dus Christus vertegenwoordigt. Bach combineert deze, vocaal en instrumentaal laagste timbres omdat de tekst van Christus d.w.z. de hoorn zegt dat hij de allerhoogste (*altissimus*) is, en dus slechts lagere stemmen in zijn omgeving verdient te hebben. Er is ook een praktische reden: het Dresdens hof, ooit geadresseerde van dit deel van de HOHE MESSE, beschikte in Johann Adam Schindler en zijn broer Andreas over uitstekende corno-spelers, en bovendien over wel vijf fagottisten waaronder vooraanstaande virtuozen, terwijl Bach in Leipzig slechts één, uitsluitend voor continuo inzetbare fagottist had.

Het langzame, driedelige ritme is dat van de polonaise, de Poolse dans die aan het Dresdens hof ceremoniële functies ging vervullen na de Poolse troonsbestijging door keurvorst August der Starke in 1697. Conform de equivalentie van goddelijke en koninklijke macht gebruikten ook Dresdense componisten als Zelenka, Hasse en Heinichen deze voor de hand liggende symboliek in zettingen van het Quoniam dat immers koninklijke attributen toekent aan de overwinnende Christus.

Het stuk is feitelijk geschreven voor vier c.q. vijf gelijkwaardige partners, die ieder hun eigen thematiek hebben en houden: hoorn, twee fagotten, bassolist en continuo. Het door de hoorn telkens herhaalde motiefje van 5 noten is een muzikale palindroom, ook van achter naar voor te lezen; het staat voor absolute perfectie en in zichzelf besloten zijn. De majesteitelijke octaafsprongen ('de hele toonruimte omvattend') symboliseren opnieuw totaliteit en almacht, zodat het motief als geheel het Duitse 'Vollkommenheit' uitdrukt: tegelijk perfect en volledig. Dit thema blijft het hele stuk aan de hoorn voorbehouden. Alleen de bas, elders (bijv. in de Passionen) optredend als *Vox Christi*, mag het tweemaal citeren. Zijn partij ligt laag, reikt slechts tot de b totdat, in de tweede vocale passage het woord *altissime* valt.

Het stemmenspel is vaak moeilijk te volgen maar daarom niet minder de moeite waard; wie de, in terts- en sextparallelen optrekkende fagotten eenmaal weet te onderscheiden verkrijgt het gemakkelijkst overzicht over het geheel.

De corno da caccia is - zoals alle koperinstrumenten in Bachs tijd - een natuurhoorn, d.w.z. zonder gaten (die er pas na 1770 in voorkwamen) of ventielen (na 1810). Zo'n instrument kan alleen de natuurlijke reeks boventonen van de grondtoon voortbrengen

door de lippen spanning van de bespeler en eventueel het stoppen van de beker met de rechterhand. Alleen in het hoge ('clarino') register liggen die natuurtonen zo dicht opeen dat er iets anders dan fanfares geblazen kan worden.

De zonderlinge combinatie van instrumenten maakt een parodie onwaarschijnlijk, maar het handschrift is dusdanig vlekkeloos dat Bach zeker niet in partituur heeft gecomponeerd. Häfner vermoedt een origineel voor twee hobo's en een trompet.

12. CUM SANCTO [D] SSATB
3 Tr. & pauken, 2 Fl., 2 Ob., Fagot, Str.

**Cum sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris. Amen.**

Met de Heilige Geest,
tot eer van God de Vader. Amen.

Met een maximaal contrastrijke overgang ontvlamt de Geest en biedt uitzicht op uitermate vitaal leven. De overrompelende inzet van het vijfstemmig koor met alle instrumentalisten valt in het slotakkoord van de voortkabelende aria. Openings- en slotkoor van het GLORIA fungeren als twee machtige dragende zuilen. Terwijl het openingskoor werd gevolgd door een strenge doch opgewekte fuga, is in dit triomfantelijke slotkoor tweemaal een iets minder strenge fuga verwerkt: drie homofone passages waaraan pauken en trompetten deelnemen en waarin de woorden *Patri* (met brede akkoorden) en *gloria* (met een wervelend opstijgende zestiendenbeweging) speciaal worden uitgelicht, omlijsten twee polyfone gedeelten waarin het fugathema (op de gehele tekst) wordt geëxposeerd: de eerste keer met louter continuobegeleiding, achtereenvolgens door tenoren, alten, sopranen 1 en bassen, waarna de sopranen 2 nog slechts enkele fracties van het thema zingen. De tweede fuga-expositie is echt volledig vijfstemmig (achtereenvolgens sopranen, alten, tenoren, tweede sopranen en bassen) maar nu worden de koorstemmen *colla parte* versterkt door strijkers en houtblazers, en de thema-inzetten worden versluierd door schijninzetten van andere stemmen. Wanneer ook de briljante trompetten zich weer hebben gemeld kan het stuk met een stralende climax eindigen.

Aan vele van de voorgaande stukken hebben we kunnen aflezen hoe de instrumentalisten zich gedurende het tijdperk van de barok hebben geëmancipeerd: van medespelers (*colla parte*) in primair vocale muziek tot zelfstandige, concorderende uitvoerders van specifiek voor hun instrument bedoelde, technisch veeleisende partijen. Dit CUM SANCTO illustreert nog weer een volgende stap: de instrumentale schrijfwijze beïnvloedt op haar beurt de stijl van vocale partijen. De koorstemmen zijn hier en daar als instrumenten behandeld (zie bijvoorbeeld de signaalachtige gebroken akkoorden van bassen in m.5, 13 etc), een oorzaak van de hoge vocale moeilijkheidsgraad van de HOHE MESSE.

DEEL II: SYMBOLUM NICENUM

In het kader van de Latijnse mis is het vanzelfsprekend dat de geloofsbelijdenis, de samenvatting (*symbolum*) van de geloofsleer, beginnende met het woord 'Credo', de tekst volgt die in 325 op het Concilie van Nicea werd vastgesteld, en later (361) nog te Constantinopel werd gewijzigd en daarom voluit *Symbolum Niceno-Constantinopolitanum* heet. Bij zelfstandig gebruik echter, buiten het kader van de mis, is deze aanduiding een nuttige onderscheiding van andere binnen het lutheranisme gangbare geloofsbelijdenissen zoals het *Symbolum Apostolorum* en het *Symbolum Athanasium*. Bachs CREDO is het jongste gedeelte van zijn HOHE MESSE, daterend uit 1748/49 en derhalve een meer directe weerspiegeling van zijn opvattingen in de laatste jaren; onmiskenbaar het hoogtepunt van zijn grote mis, met stilistisch veel grotere contrasten dan de MISSA: de *stile antico* delen (CREDO, CONFITEOR) zijn antieker, de moderne stukken (ET IN UNUM, ET INCARNATUS) zijn moderner en wedijveren met producten van Bachs galante collega's.

Van de negen delen van Bachs SYMBOLUM NICENUM zijn er maar liefst zeven voor koor en slechts twee voor solisten: een karakteristieke verhouding in katholieke miscomposities maar omgekeerd als in Bachs cantates. De solisten nemen echter het grootste deel voor hun rekening van de, voor componisten i.h.a. weinig aantrekkelijke, taaië tekst, die als cumulatieve uitkomst van diverse concilies tenslotte een dogmatische compromisformule is.

Het CREDO heeft een prachtige symmetrische structuur: aan begin en einde staat telkens een koren-paar waarvan het eerste (CREDO resp. CONFITEOR) in strenge Palestrinastijl rond een gregoriaanse melodie is opgebouwd terwijl het tweede (PATREM resp. ET EXPECTO) een uitbundig hoogbarok stuk is. Het centrum vormen drie achtereenvolgende koren, op de centrale christologische dogma's menswording, kruisiging en opstanding; zij worden geflankeerd door twee aria's, die telkens de overgang markeren naar het volgende van de drie artikelen uit de Niceense geloofsbelijdenis, die in Luthers visie achtereenvolgens God de Vader, de Zoon en de Heilige Geest behandelen. De symmetrische architectuur bevestigt het CREDO als fundament of hoeksteen van het christelijk geloof, de archaische elementen (Gregoriaans, *stile antico*) onderstrepen de tijdloosheid ervan; galant idioom en affektieve en emotionele muzikale middelen zet Bach in om de menselijke component in de oude tekst op te roepen.

	1. Vader	+00Credo in unum Deum	koor a cappella, antiek + greg. c.f.
		* . 0Patrem omnipotentem	koor modern, tutti
	2. Zoon	* +0Et in unum	aria
SYMBOLUM		* * +0Et incarnatus est	koor
		* * /0Crucifixus	koor
NICENUM		* * . 0Et resurrexit	koor
	3. H.Geest	* . 0Et in Spiritum sanctum	aria
		*+0Confiteor	koor a cappella, antiek + greg. c.f.
		. 20Et expecto	koor modern, tutti

13. CREDO [A-mixolydisch] SSATB
Vi. I & 2, (instr. *colla parte?*)

Credo in unum Deum,

Ik geloof in één God,

In een katholieke mis pleegt de priester of cantor deze eerste vier woorden te zingen, als 'intonatie'. Katholieke miscomposities ontberen deze tekst derhalve en al eerder 'completeerde' Bach zo'n in zijn bezit zijnde mis (van Bassani) met een meerstemmig CREDO IN UNUM DEUM, je zou kunnen zeggen: als een lutherse democratisering. Als bijproduct van zijn studie van katholieke missen en *stile antico* in het bijzonder (of als voorstudie voor zijn HOHE MESSE?) componeerde Bach in 1745/46 een onlangs ontdekte eerdere versie van het huidige CREDO, in G-groot.

Het stuk geldt als het opzienbarende deel van de HOHE MESSE: een - veel strikter dan bijv. het tweede KYRIE en GRATIAS - in oude stijl geschreven Renaissancistisch a-cappella motet waarvan het notenbeeld visueel al aan de oude polyfonie doet denken, symbool voor de antieke wortels van het Nicenum. Op de melodie van de gregoriaanse intonatie schrijft Bach een fuga voor zeven stemmen: vijf vocale en twee instrumentale, t.w. de twee violen die hier dus niet als begeleiding maar als volwaardige fuga-partner fungeren; het stuk behoudt zodoende zijn a-cappella, ongebeide karakter.

De Credo-melodie staat in een van de oude kerktonsoorten, in A-mixolydisch; de mixolydische toonreeks is de ons vertrouwde (diatonische) toonladder, met een mol teveel of een kruis te weinig. Bach gebruikt dit thema van zeven tonen zoals afgedrukt in het Leipziger Gesangbuch van Gottfried Vopelius (1682): een Saxische variant, die van het 2e Credo in het katholieke *Liber usualis* afwijkt door verwisseling van de noten op *unum*. Het thema is dus 'oecumenisch', herkenbaar voor katholieke en lutheraanse tijdgenoten.

Bach trosteert echter de regels van de *stile antico* door de toevoeging van een typisch barokke, onafhankelijke basso-continuo: de cello beweegt voortdurend in haastige kwartnoten en kleine stapjes van de ene kant van de toonruimte naar de andere, als was hij op zoek naar een tonaal centrum dat hier, vanwege het kerk-tonale karakter inderdaad ontbreekt. Zo is dit stuk dus niet eenvoudig een renaissance-pastiche maar een eigentijdse (je zou bijna zeggen: post-moderne) combinatie van stijlcitaten.

Het thema krijgt drie exposities. Eerst in de volgorde T, B, A, S1, S2, Vi1, Vi2, vervolgens (vanaf maat 18) vanuit de tenoren omhoog en ten slotte (vanaf maat 33) zingen de bassen het thema twee maal zo langzaam (in dubbele notenwaarden, *in augmentationem*) waarboven alt en sopranen 2 het thema brengen in sext-parallellen (*canon sine pausa*), één tel later (dus overhaast, *stretto*) gevolgd door de sopranen 1 en de violen: contrapuntisch wordt alles uit de kast gehaald en op elkaar gestapeld waardoor een zo objectieve structuur als een fuga toch een dramatische lading krijgt.

Een open vraag moet ten slotte blijven of Bach, naar oude gewoonte, instrumentalisten *colla parte* met de vocale stemmen had willen laten meespelen; hij zou dat normaliter pas hebben aangegeven bij het uitschrijven der afzonderlijke partijen, maar die zijn niet beschikbaar, zo ze al ooit hebben bestaan.

14. PATREM OMNIPOTENTEM [D] SATB
3 Tr. & pauken, 2 Ob., Str.

**(Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.**

Ik geloof in één God,)
de almachtige Vader,
schepper van hemel en aarde,
van al het zichtbare en onzichtbare.

Het PATREM OMNIPOTENTEM is een jubelende, feeërieke lofprijzing, in scherp contrast met het vergeestelijkte, zoekende en onzekere karakter van het voorafgaande CREDO. Het is formeel, qua structuur weliswaar (ook) een fuga, maar in een wel heel luxueus, hoog-barok gewaad.

Evenals aan het slot van het SYMBOLUM NICENUM versterkt Bach de samenhang van de twee opeenvolgende, antieke resp. hoog-barokke stukken. Zo worden in dit 'tweede CREDO' de fuga-inzetten (van achtereenvolgens bassen, tenoren, alt en sopranen) gemaskeerd door homofone herhalingen van het *Credo in unum Deum* door de (resp. drie, twee, één) andere stemmen die in de fuga nog niet aan de beurt zijn: een verdeckte fuga. En om aan te sluiten bij het slotakkoord (A-groot) van het 1e CREDO laat Bach de bassen de fuga openen in de 'verkeerde' toonsoort (A-groot in plaats van D-groot).

Let op het sterk beeldend karakter van het thema: *Patrem* stellig en zelfverzekerd, het scheppen (*factorem*) gaat van boven naar beneden, de hemel (*coeli*) met een sprongetje omhoog en de aarde (*terra*) met een loopje naar het laagste punt.

Nadat alle vier stemmen het thema hebben geëxposeerd (de bassen zelfs al twee keer) meldt zich nog de solotrompet als vijfde stem in de fuga. Dan volgt de tweede thema-expositie, nu vanuit de sopranen naar beneden, en weer met de expressieve *Credo*-statements van de anderen, die trouwens niet ongewoon zijn in mis-composities aangezien deze woorden geacht moeten worden vooraf te gaan aan elk van de volgende geloofsuitspraken.

Dit koor is een subtiele bewerking van het openingskoor van Cantate 171 *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende* (Nieuwjaarsdag 1729).

15. ET IN UNUM [G] Duet S1 & A
 2 Ob. d'am., Str.

**Et in unum Dominum
 Jesum Christum,
 Filium Dei unigenitum.
 Et ex Patre natum
 ante omnia saecula.**

En in één Heer
 Jezus Christus,
 Gods eniggeboren Zoon.
 En uit de Vader geboren
 voor alle eeuwen.

**Deum de Deo, lumen de lumine,
 Deum verum de Deo vero,
 genitum, non factum,
 consubstantialem Patri;
 per quem omnia facta sunt;**

God uit God, licht uit licht,
 ware God uit ware God,
 geboren, niet gemaakt,
 één wezen met de Vader;
 door wie alles is geschapen;

**qui propter nos homines
 et propter nostram salutem
 descendit de coelis.**

die om ons mensen
 en om onze redding
 is afgedaald uit de hemel.

**Et incarnatus est
 de Spiritu Sancto
 ex Maria Virgine,
 et homo factus est.**

En een lichaam heeft aangenomen
 door de Heilige Geest
 uit de Maagd Maria,
 en mens is geworden.

Het tweede deel van het Credo, handelend over Jezus Christus, opent evenals het derde deel (Heilige Geest) met een solistisch stuk. En opnieuw treffen we een duet aan waar Christus, de tweede persoon der Drieëenheid ter sprake komt. Als om deze symbolische interpretatie ruggesteun te verlenen, schrijft Bach - tamelijk ongebruikelijk - boven de tweede (katholieke) versie van het stuk nog eens *Duo Voces Articuli 2*: de twee stemmen van het (in lutherse visie) tweede geloofsartikel.

Over de juiste tekst van dit duet bestaat, zoals uitgelegd op p. 11 onenigheid; de hierboven, in vier vocale passages ingedeelde tekst, eindigend met de woorden *et homo factus est* is de m.i. door Bach bedoelde: het eerst en ter plaatse in de partituur geschreven, en muzikaal het meest bevredigend, hoewel deze meestal niet wordt uitgevoerd en in de partituren en klavieruittreksels als achterhaald alternatief achteraan wordt afgedrukt. Waarvoor de uitvoerenden hebben gekozen kan men al in de tweede maat van de solisten vaststellen: wanneer zij direct op het woord *Dominum* de woorden *Jesum Christum* laten volgen is het de originele, compacte en m.i. door Bach bedoelde versie; wanneer er echter een lang melisma op het woord *Dominum* wordt gezongen, dan heeft men te doen met de latere, verkorte en over dezelfde begeleiding uitgesmeerde tekst die muzikaal minder bevredigend is en hier daarom niet wordt toegelicht.

Dit duet ET IN UNUM klinkt als een intiem liefdesduet, verwant met het CHRISTE ELEISON en DOMINE DEUS, want liefde karakteriseert de relatie tussen Christus en de mensheid

die hier behandeld wordt. Blijkens een aantekening van Bach heeft hij het muzikale idee aanvankelijk overwogen (doch niet uitgevoerd) voor de woorden *Ich bin deine, du bist meine* (Cantate 213, 1733).

Maar bovendien heeft Bach in het thema een dogmatisch vertoog in klank omgezet. De theologische stelling kent drie noties: eenheid (van Vader en Zoon), verscheidenheid (Christus als afzonderlijke persoon) en het voortkomen van de Zoon uit de Vader. Dit wordt hoorbaar gemaakt in de manier waarop, telkens opnieuw, de tweede instrumentale stem (2e viool en hobo d'amore) de eerste canonisch imiteert: de eerste noot is identiek, een exacte imitatie (eenheid), de volgende drie noten zijn ook nog dezelfde maar hun frasering verschilt: staccato in de eerste en gebonden in de tweede stem (eenheid in verscheidenheid). En dan vervolgt de tweede stem de canon een kwart lager en gaan de stemmen verder hun eigen weg: de tweede is uit de eerste voortgekomen en daalt af, naar de aarde. Ook in de vocale stemmen zien we (zonder het fraseringsverschil) deze figuur terug, en ook nader uitgewerkt: vanaf het derde tekstblok (*qui propter nos homines*) neemt de laagste stem, de mensgeworden Zoon het initiatief.

Verderop biedt dit duet ook veel tekstuitbeelding. Zo horen we een opvallende, over drie octaven van hoog naar laag afdalende tertsenladder in de strijkers ter illustratie van de woorden *descendit de coelis* en later boven *de Spiritu Sancto ex Maria Virgine*. En bij de woorden *et homo factus est* wordt de transformatie van God naar mens geïllustreerd met ingewikkelde harmonische wendingen, waarbij voor het eerst in de hele HOHE MESSE mol(=)-toonsoorten optreden.

16. ET INCARNATUS [b] SSATB
Vi. I & 2 unisono

**Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine,
et homo factus est,**

En een lichaam heeft aangenomen
door de Heilige Geest
uit de Maagd Maria,
en mens is geworden,

Het eerste van de drie centrale koren in het CREDO, over Christus' leven op aarde: menswording, kruisiging en opstanding.

De stemming van het stuk is donker, de toonsoort eindelijk weer eens H-moll zoals in het eerste KYRIE en het QUI TOLLIS: Christus' menswording is geen reden tot een vreugdevol *Jauchzet! Frohlocket!* want hij komt om te lijden en gekruisigd te worden. Het affekt is al door de instrumenten bepaald nog voor er een woord is gezongen: de pulserende bas herinnert aan die van de dreigende openingskoren van Johannes- en Matthäus-Passion, en ook van het QUI TOLLIS. Ook de voortdurend terugkerende ('ostinate') figuur van de unisono violen zorgt met zijn telkens gebonden twee halve noten ('seufzer': zuchten) voor een smartelijke sfeer. Het violen-motief loopt vooruit op het vocale thema, maar produceert pijnlijke dissonanten met het koor. Het vocale thema, de dalend gebroken drieklanken herinnert aan de afdaal-figuur uit het voorafgaande duet: menswording is afdalen uit de hemel. 'Der himmlische Geist schwebt suchend über der Welt und sehnt sich nach einem Wesen in das er eingehen könne' (Schweitzer). Tot tweemaal toe vinden de, aanvankelijk apart gaande stemmen elkaar paarsgewijs bij *ex Maria Virgine*, en gaan de lijnen licht omhoog, maar pas bij *et homo factus est* komt deze hemelse geest tot rust: de zangstemmen gaan in opbouwende lijnen omhoog, de ostinate beweging van de strijkers desintegreert tot een driestemmige canon waaraan ook de celli gaan deelnemen en eindigt op haar diepste punt, waar dit stuk in B-klein wordt afgesloten met een grote ('Picardische') tert: dit is onze hoop.

Het ET INCARNATUS EST mag dan (volgens mij, zie p. 11) niet later door Bach zijn toegevoegd, het is zeker wel het stilistisch modernste stuk: het schrijnende *seufzer*-motief van de unisono-violen herinnert aan een onderdeel van Pergolesi's STABAT MATER van 1736 dat Bach in 1746/47 bewerkte (BWV 1083) en de rol die de unisono strijkers hier vervullen herinnert aan (beter: wijst vooruit naar) Mozarts AVE VERUM of het LACRIMOSA uit zijn Requiem: zij schetsen slechts een sfeer-bepalende achtergrond bij een primair voor koor geschreven stuk. Deze compositie is dus ook zeker geen parodie, en mogelijk Bachs laatste originele compositie: klaar liggend (op een los vell!) toen Bach begon zijn *missa tota* te assembleren.

17. CRUCIFIXUS [e] Koor S2ATB
2 Fl., Str.

**Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilato passus
et sepultus est.**

die om ons is gekruisigd,
heeft geleden onder Pontius Pilatus
en is begraven.

In het centrum van zijn negendelig CREDO plaatst Bach de kruisiging, op muziek gezet als een moeizame lijdensweg. Qua vorm is dit stuk een passacaglia of chaconne: variaties op een telkens terugkerende basfiguur van vier of acht maten (in het Engels 'variations upon a ground'). De - hier 13 maal herhaalde - ostinate baslijn van vier maten loopt in chromatische (halve-toons-) stappen een kwart naar beneden ('dalend tetrachord'). Het is een veel gebruikte muzikaal-rhetorische figuur voor smart, pijn, ellende en droefenis, die daarom *passus duriusculus* (een zware gang) wordt genoemd. Als baslijn (*Lamento-bas*) gebruikte Purcell hem in zijn lamento van Dido en Monteverdi in zijn Lamento di Arianna.

Een instrumentale inleiding van 4 maten vestigt alle aandacht op de schrijnende gang van de bas, begeleid door de alternerende continuo-akkoorden van fluiten en violen die hem het hele stuk zullen blijven begeleiden. Na deze inleiding volgen 12 paarsgewijs samenhangende variaties door het koor, met veel huiveringwekkende voorhoudingen.

Als het stuk na twaalf keer vier maten, op de tekst 'en begraven is' op zijn diepste punt, 'onder de grond', lijkt te eindigen in het tragische e-mineur, volgt nog een aangrijpende dertiende (!) episode waarin het zwijgen van de instrumentalisten herinnert aan het wijkend strijkers-aureool rond de Christus-woorden in de Matthäus-Passion bij het *Eli, Eli enz.* alle goddelijke attributen zijn vervallen in dit langzaam uitdovend diminuendo. Vanuit de diepte van het graf echter richt de baslijn zich op het laatste moment op uit zijn neerwaartse gang en kan het CRUCIFIXUS nog net in G-groot worden afgesloten, als anticipatie op de verrijzenis.

Voor het centrale koor in zijn SYMBOLUM NICENUM grijpt Bach terug op een bijna 35 jaar oude compositie: het openingskoor van Cantate 12 met de uiterst piëtistische tekst WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN IST DER CHRISTEN TRÄNENBROT (Weimar, 22 april 1714), het oudste origineel in de HOHE MESSE (dat dus direct volgt op de jongste compositie ET INCARNATUS EST). Ten opzichte van het origineel verdubbelt Bach het ritme van de kloppende bas; men wil daarin wel de hamerslagen op het kruishout horen. Ook voegt hij de instrumentale inleiding toe, als dertiende (onheilspellende!) eenheid van vier maten. Het stuk bleef vierstemmig; evenals in het QUI TOLLIS vervallen de helderste sopranen.

18. ET RESURREXIT [D] SSATB
3 Tr. & pauken, 2 Fl., 2 Ob., Str.

Et resurrexit tertia die,	en op de derde dag weer herrezen,
secundum scripturas,	volgens de Schriften,
et ascendit in caelum,	en is opgestegen ten hemel,
sedet ad dexteram Dei Patris,	zetelt ter rechterzijde van de God de Vader,
et iterum venturus est cum gloria,	en zal wederkomen met heerlijkheid
judicare vivos et mortuos,	om levenden en doden te oordelen,
cujus regni non erit finis.	wiens rijk geen einde zal hebben.

Na dood en begrafenissen: de opstanding, het laatste deel van het christologisch drieluik. Een unieke en dramatische opeenvolging van koorafsluiting en inzet, met twee scherp contrasterende affekten. Op het donkere slotakkoord volgt terstond een jubelende uitroep voor vijfstemmig koor en volledig instrumentarium. De toonsoort stijgt ineens van G-groot naar het feestelijke D-groot, het stuk heeft een krachtige ritmische impuls en een instrumentaal, concertant karakter waarbij ook de zangers nu en dan fanfare-achtige motieven uitvoeren.

Het eerste thema is, als in het QUONIAM, weer symmetrisch of palindromisch: heen en weer te lezen. Tegenover de, van boven naar beneden gebroken drieklank van H-moll in het ET INCARNATUS klinkt hier een, van beneden naar boven gebroken drieklank van D-dur, in de bassen.

Na een homofone introductie verrijzen de stemmen één voor één in een fugato, het bericht verspreidt zich in enkele maten als een lopend vuurtje.

Bach behandelt de lange tekst in drie passages: opstanding, hemelvaart en wederkomst, die worden afgewisseld met virtueuze instrumentale tussenspelen voor strijkers en houtblazers. Het uitgebreide naspel, waarin de trompetten, getuigen van de 'himmlische Welt', een voorname rol spelen, heeft in de oorspronkelijke versie ongetwijfeld ook gediend als openings-sinfonia, die Bach hier echter, terwille van de dramatische overgang, heeft geschrapt.

Het derde vocale deel, de wederkomst (*et iterum*) wordt ingeleid door een opmerkelijke solo van de bas die bij Bach meestal de rol van 'Vox Christi' speelt: de wederkomst wordt aangekondigd door een zonsverduistering, slechts de twee donkerste stemmen, bas en continuo reteren. De afstand tussen de levenden (*vivos*, hoge E) en de doden (*mortuos*, lage Fis) kan niet groter zijn. De uitvoerings-praktische vraag of deze passage door bassolist of koorbassen moet worden gezongen verdampt in de wetenschap dat Bachs koor slechts bestond uit de 'concertisten' die alle aria's zingen, in de koren eventueel ad hoc gesteund door 'ripienisten'.

De drie delen duren resp. 33, 33 en 66 maten; toch weet Bach het totaal op 131 te houden: drie-in-één, goed nieuws voor numerologen.

Häfner laat overtuigend zien dat dit stuk een parodie is van het vierstemmig openingskoor van een verloren gegane Geburstagskantate voor August der Starke, *Entfermet euch, ihr heitern Sterne* uit 1727.

19. ET IN SPIRITUM SANCTUM [A] Aria B
2 Ob. d'am.

**Et in Spiritum Sanctum,
Dominum, et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio simul
adoratur et conglorificatur;
qui locutus est per Profetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.**

En (ik geloof) in de Heilige Geest,
Heer en schenker van leven,
die uit de Vader en de Zoon voortkomt,
die met Vader en Zoon gelijkelijk
wordt aanbeden en vereerd;
die door de profeten heeft gesproken.
En (ik geloof) in de ene, heilige,
katholieke en apostolische kerk.

De bas-aria ET IN SPIRITUM SANCTUM is, met het duet ET IN UNUM DOMINUM JESUM CHRISTUM het enige solistische stuk van het CREDO, en symmetrisch ten opzichte ervan geplaatst. Beide stukken introduceren de tekst van een volgend geloofsartikel, resp. Jezus Christus en de Heilige Geest, en ze vertolken daarvan het leeuwendeel. Ook componeert Bach beide in eigentijds, galant idioom, en in allebei ontmoeten we de hobo's d'amore, hier echter als solo-instrumenten, zonder strijkers; daarmee is de bezetting van deze aria de kleinste van het hele CREDO. De hobo's zorgen voor een pastorale sfeer, verwijzend naar de, volgens Luther herderlijke rol van de Geest voor de gelovigen. Afgezien van een levendig *vivificantem* wordt de uitvoerige tekst zonder veel gedetailleerde tekstillustratie voorgedragen, in drie vocale passages, gescheiden door fragmenten van het inleidende ritornel waarin de hobo's eerst parallel, vervolgens imitatief en ten slotte unisono met elkaar optrekken.

Met zijn verstilde sfeer vormt deze aria een onproblematisch rustpunt tussen de expressieve en symbolisch geladen naburige delen van het CREDO. Met vredige, melodisch en harmonisch eenvoudige, direct aansprekende muziek wordt een complexe dogmatische materie ('uit de Vader en de Zoon voortgekomen') behandeld waarover mensen elkaar ooit te vuur en te zwaard bestreden hebben.

Verbazing over de lutherse Bach die zijn geloofsovertuiging zou wegcijferen terwijl hij de ene katholieke en apostolische kerk belijdt is overbodig: de toenmalige lutheranen beschouwden zichzelf niet als buiten de wereldomspannende kerk staande. Ze zagen zich veeleer als een aanpassing daarvan dan als alternatief ervoor. Anderzijds: als het Bachs bedoeling was geweest een statement over katholiciteit af te geven zou hij wel andere middelen hebben benut.

De buitensporige tekstdichtheid en de weinig opvallende congruentie tussen tekst en muziek suggereren dat Bach hier een verloren origineel (da-capo aria) heeft bewerkt.

20. CONFITEOR [fis] SSATB
(instr. *colla parte?*)

**Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.**

Ik belijd één doopsel
ter vergiffenis van zonden.

Het SYMBOLUM NICENUM eindigt zoals het begon, met een *stile antico / stile moderno*-paar: het CONFITEOR met het daaraan gekoppelde ET EXPECTO. Het CONFITEOR is de pendant van het eerste CREDO: een in strakke *stile antico* gecomponeerd stuk voor vijfstemmig koor a cappella, en eveneens - doch anders dan bij Palestrina - voorzien van een lopende basso-continuo, en ook een oude gregoriaanse intonatie verwerkend, zij het niet als fuga-thema maar als *cantus firmus* boven een motet dat twee thema's imitatief behandelt. Een ongeëvenaard contrapuntisch meesterwerk, complexer dan het eerste CREDO. Gezien het a-cappellakarakter zouden uitvoerenden kunnen overwegen instrumenten *colla parte* met de vocale stemmen te laten meespelen.

De sopranen introduceren de frase *confiteor unum baptisma* op een vrij thema dat een kwart omhoog voert, en wordt geïmiteerd door de overige vier stemmen. Even later volgt, vanuit de tenoren omhoog, het *in remissionem peccatorum* op een contrasterend tweede thema dat een kwint omlaag voert, waarna deze complementaire doop- en vergevings-thema's blijken te kunnen samenklinken, zoals eerst 1e en 2e sopranen demonstreren, en vervolgens de alt en tenoren. Door beide thema's enige tijd in allerlei toons- en tijdsafstanden ten opzichte van elkaar te zetten (31 inzetten in 42 maten!) illustreert Bach hoe doop en vergeving intensief op elkaar zijn betrokken en pas gezamenlijk tot hun recht komen.

Naar het midden van het CONFITEOR toe verdichten zich de inzetten, de spanning stijgt, de onverstoortbaar lopende en pulserende continuo-bas komt langzaam tot stilstand, uitlopend in een vier maten lange noot ('orgelpunt') en dan pas klinkt de gregoriaanse intonatie *Confiteor in unum baptisma*, als canon-in-de kwint tussen bassen en alt, terwijl de overige stemmen volharden in hun variaties op de vrije thema's. Wanneer bassen en alt weer aan dat spel gaan deelnemen brengen de tenoren de liturgische *cantus firmus*, maar nu majestueus 'in de verbreding', in dubbele notenwaarden.

Dan vertraagt het tempo, de *cantus firmus* is beëindigd, het imitatief contrapunt lost op in homofonie, het continuo vervalt in repeterende kwartnoten die aan het CRUCIFIXUS herinneren, en voor het laatst klinkt het *peccatorum*, op een D-groot-akkoord: alle ingrediënten lijken aanwezig voor een juichende entree van de trompetten, maar er gebeurt iets heel anders.

Et-expectobrug

Door op de eerste woorden *Et expecto* een fis (in de altén) als ges te beschouwen ('enharmonische verwisseling') leidt Bach ons binnen twee maten van 3# naar 4 mollen; naar een andere wereld, die van de mol-toonsoorten in het algemeen die we in de hele HOHE MESSE nog slechts één keer tegenkwamen, op een ander transcendent moment, de menswording van Christus in het ET IN UNUM-duet, en van Es-moll in het bijzonder, een toonsoort die geldt als een, in getempereerde stemmingen onbruikbare toonsoort, karakteristiek voor 'the deepest distress, brooding despair, blackest depression, the most gloomy condition of the soul (Schubart)'. Het a-cappella karakter en het tempo 'Adagio' blijven nog 26 maten lang gehandhaafd, maar er ontstaat grote harmonische opschudding. Wanneer enkele maten later weer een schijnbaar stabiel A-groot is bereikt dat eveneens als springplank naar een feestelijk slot had kunnen dienen, treedt nogmaals dramatische harmonische verandering op, en nu veel openlijker, in de sopranen waar een c overgaat in een bis (b#) en we ons miraculeus ineens in een toonsoort met zeven kruisen bevinden.

Met deze 'et-expectobrug', vol extreme chromatiek en duizelingwekkende modulaties lijkt Bach, voorafgaande aan het gejuich over de opstanding der doden en het aanbreeken van het eeuwig leven, de raadselachtige periode tussen dood en opstanding te willen verbeelden. De harmonische instabiliteit, waarin elk passerend tonaal steunpunt direct weer wordt verlaten zou uitdrukking geven aan de onzekerheid over die komende opstanding; de sfeer lijkt die van een blind tasten naar wat men vermoeden maar niet grijpen kan. Er wordt een mystieke 'rite de passage' verklankt, een absolute discontinuïteit in het menselijk bestaan, waarbij het accent telkens valt op *mortuorum*, de dood.

De meest transcendente momenten zijn de herhaalde enharmonische verwisselingen waarbij een toon dezelfde blijft maar zijn betekenis verandert, een sprekend symbool voor de verwachting van opstanding als een gebeurtenis die de realiteit van de dood niet verandert maar het leven, door de hoop, een andere dimensie geeft. Vlak voordat het jubelende ET EXPECTO echt aanbreekt (m. l 44) zingen de tenoren zelfs de hoogste noten, hoger dan altén en sopranen: een Umwertung aller Werte, de werkelijkheid kantelt, het onderste komt boven.

Tallose doorhalingen en correcties die het handschrift hier vrijwel onleesbaar maken, verraden het geploeter dat het de 64-jarige Bach, die toch al 2000 composities in de kast heeft liggen, heeft gekost om 26 onnavolgbare maten te schrijven, een 'tour de force' om iets onzegbaars tot uitdrukking te brengen dat hij zelf blijkbaar zeer belangrijk vond.

21. ET EXPECTO [D] SSATB
3 Tr. & pauken, 2 Fl., 2 Ob., Str.

Et expecto	En ik verwacht
resurrectionem mortuorum,	de opstanding der doden,
et vitam venturi saeculi. Amen.	en een eeuwig leven. Amen.

Verwijzend naar de bazuinen van het Laatste Oordeel waarover het boek Openbaringen spreekt, markeren spetterende fanfares de komst van de langverwachte jongste dag, die voor de gelovigen een dag van opstanding uit de doden zal zijn. Als een lichtflits uit donkere wolken barst een uitbundig slotkoor los, van ongegeneerde vrolijkheid, in perfecte consonantie, waarin geen onvertogen (verhoogde of verlaagde) noot voorkomt.

Na de eerste tutti-exclamatie volgt, evenals bij het ET RESURREXIT, een orkestraal tussenspel, waarna de achtereenvolgende koorstemmen op een bedachtzamer wijze een verwachtingsvol fugato van opstijgende kwart- en kwintsprongen inzetten, opde tekst *expecto*, aanvankelijk vrijwel a-cappella, later gesteund door een groeiend instrumentarium. Er volgt, als tweede fugathema, een wervelend opstijgende coloratuur op de woorden *resurrectionem mortuorum*, waarna een instrumentaal tussenspel het tweede deel aankondigt. Daarin klinken de woorden *et vitam* op het eerste thema en het *Amen* op het tweede. Tijdens het Amen spelen de trompetten geen signalen meer: de eeuwigheid is begonnen.

Opvallend is in het eerste vocale gedeelte het - hoogst ongebruikelijke - solo-optreden van de pauken d.w.z. zonder dat ze akkoorden van trompetten of enig ander instrument onderstrepen. Hun vier maal zeven slagen worden wel in verband gebracht met de zeven donderslagen uit het laatste bijbelboek, Openbaringen (10:3-4).

Dit stuk is een ingrijpende bewerking van het koor JAUCHZET IHR ERFREUTEN STIMMEN uit Ratswechselkantate BWV 120 *Gott, man lobet dich in der Stille*. Bach schrapt openings- en slotritornel en voegt een vijfde stem (2e sopr.) toe!

DEEL III: SANCTUS

In de lutherse liturgie van Bachs Leipzig werd het Sanctus alleen op enkele kerkelijke hoogtijdagen (Kerst-, Paas-, Pinksterdagen, e.d.) concertant uitgevoerd, en dan nog zonder het, in de rooms-katholieke liturgie direct aansluitend Hosanna en Benedictus. Dat verklaart de merkwaardige caesuur in Bachs manuscript van de HOHE MESSE: in een omslag getiteld 'Deel 3' treffen we alleen het Sanctus aan, tot en met de woorden *gloria ejus*, dit woordje *ejus* ('zijn') vormt trouwens een van de weinige plaatsen waar de lutherse tekst afwijkt van de rooms-katholieke, die hier *tua* ('uw') leest. Voor de HOHE MESSE gebruikt Bach vrijwel onveranderd de oudste en meest uitgebreide van zijn vijf Sanctus-composities, van 25 december 1724.

22. **SANCTUS** [D] Koor SSAATB
3 Tr. & pauken, 3 Ob., Str.

**Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.**

Heilig, heilig, heilig,
God der Heerscharen.

Een van de meest weelderige (barokke!) en luisterrijke koren uit de HOHE MESSE. Het driewerf Heilig wordt in Jesaja 6:3 aangeheven door Serafijnen voorzien van zes vleugels: met twee bedekten zij hun aangezicht, met twee hun voeten en met de laatste twee vlogen zij. Het verrast daarom niet dat dit koor (als enige) zesstemmig is (sopranen en altén zijn gesplitst) waarbij regelmatig wisselende groepen van drie stemmen elkaar toezingen; de tekst 'en de één riep de ander toe...' (Jesaja 6:3) heeft traditioneel componisten tot meerkorigheid uitgenodigd. Door uitbreiding met een derde hobo (alleen hier!) opereren in het orkest drie driestemmige instrumentale koren: strijkers, hout- en koperblazers. Met het continuo mee spelen er nu dus zes (waarvan vijf driestemmige) koren, die ook inderdaad naar het model van de meerkorigheid worden ingezet: ze spelen allemaal eigen, groepsgewijs ritmisch verschillende partijen, er zijn nauwelijks stemverdubbelingen. De enige niet in dit meerkorige schema ingepaste instrumentalist is de paukenist die een opmerkelijk afwijkende rol speelt: niettegenstaande zijn bij uitstek ritmische functie slaat hij zijn martiale roffels in een, van het overheersend triolenritme (3/8), afwijkende tweedelige ritmiek, bestaande uit telkens zes slagen, en hij doet dat in de eerste helft driemaal zes keer.

In deze op drie- en zesdelingen gebaseerde bezetting klinkt het drievoudig *sanctus* achtereenvolgens driemaal: in de tonica (D-groot), in de dominant (A-groot) en weer in de tonica, afgewisseld door telkens drie maten modulatie van de ene in de andere toonsoort op de overige woorden. Op majesteitelijk schrijdende octaafsprongen van de bassen (de reeds vertrouwde almachtssymbolen) suggereren vooral de sopranen dat het in de hemelen wemelt van de klapwiekende engelen.

Precies in het midden, na 24 maten, verandert de sfeer, tijdelijk. Het triolenmotief slaat nu ook over op de bassen. In een kort fugato stapelt het koor zes *sanctus*-inzetten op elkaar, steeds een toon hoger; alleen in dit polyfone gedeelte spelen de instrumenten *colla parte* met de stemmen mee. Pas vier maten voor het einde neemt ten slotte ook het continuo de triolenbeweging over. In het slotakkoord valt de *pleni sunt coeli*-inzet van de tenoren.

Pleni sunt coeli et terra gloria ejus. Hemel en aarde zijn vol van zijn glorie.

Opeens verstilt het zeventienstemmige ensemble, de sfeer verandert van breed en majestueus in luchtig en muzikantesk. Slechts door het continuo begeleid (a cappella) introduceren de tenoren een beeldend fugathema: een sprong omhoog (*coeli*), een sprong omlaag (*terra*), een bloemrijk melisma op *gloria* en als slot een levendige 'hemiool' d.w.z twee maten van drie tellen die klinken als drie keer twee tellen. Ordelijk volgen (na telkens 6 maten) themainzettingen van de tweede alten en de eerste sopranen. Als tegenthema (contrapunt) fungeert een lange klankguirlande die de volheid der hemelen onderstreept. Wanneer het tijd is voor de vierde thema-inzet presenteren tweede sopranen en eerste alten het thema gelijktijdig in tertsparellen, een klankeffect dat niet tot de traditionele fugatechnieken behoort. Even later krijgen de bassen - analoog - de tenoren mee, in de decime (een octaaf plus een tert hoger) waardoor deze fuga voor zes-stemmig koor in feite vier-stemmig blijft. Ook het orkest valt nu in, waarbij de eerste hobo de tenoren in het octaaf verdubbelt en het contrabas-instrument (violone) de bassen een octaaf lager volgt. Dat wil zeggen: het thema klinkt nu van hoog tot laag in de gehele klankruimte.

Dan gebeurt er iets bijzonders: wanneer je in een dubbelfuga het tweede thema zou verwachten introduceren de bassen, slechts omrankt door *gloria*-coloraturen van de sopranen, en nog steeds op de woorden *pleni sunt coeli*, een motiefje dat geen thema blijkt te worden: dat van het (straks volgende) OSANNA! Ze herhalen het even later een toon hoger en na een halfslot vertonen de alten nog eens hetzelfde kunstje, onder twee prominente trillers van de trompet. Terwijl de zes instrumentale en vocale koren hun in wezen vierstemmige fuga naar een geweldige climax voeren, keert de vooruitwijzing naar het OSANNA-sigitaal daarin nog slechts eenmaal terug: kort voor het slot in de bassen.

Dit, naar het OSANNA vooruitwijzend thematisch citaat werpt een totnu toe niet bevredigend beantwoorde vraag op naar de ontstaansverhouding tussen het SANCTUS/PLENI SUNT COELI dat onweerlegbaar van '24 is, en het OSANNA dat zou teruggaan op een wereldlijke compositie van 1732 c.q. '34. Hoe kan Bach AE 1724 citeren uit een volgend OSANNA dat nog helemaal niet bestond en waartoe de lutherse liturgie ook generlei aanknopingspunt bood?

DEEL IV: OSANNA, AGNUS DEI

23. OSANNA [D] 2x SATB
3 Tr. & pauken, 2 Fl., 2 Ob., Str.

Osanna in excelsis.

Hosanna in den hoge.

Qua bezetting weet Bach zijn 17-stemmig Sanctus nog te overtreffen in een 20-stemmig Osanna: de derde hobo is weer vervangen door de twee fluiten en het zesstemmig koor groeit uit tot een vierstemmig dubbelkoor: stereofonie! Niet ongebruikelijk staat het OSANNA in dezelfde maatsoort als het voorafgaande PLENI SUNT COELI, een dansante drie-achtste maat. Ook de telkens terugkerende eenheden van 2, 4 en 8 maten, en een naspel van 4x8 maten verraden de dans (*gigue*) als inspiratiebron. De muzikale feestvreugde van het PLENI SUNT COELI lijkt non-stop door te gaan in het OSANNA, maar er is een belangrijk verschil. Tegenover de majesteitelijke grandeur van het SANCTUS (een oud-testamentisch loflied op de hemelse Heer der Heerscharen) belichaamt het OSANNA het meer aards en emotioneel enthousiasme van de opgewonden menigte bij de (nieuw-testamentische) intocht van Christus in Jeruzalem. Hoewel het OSANNA meerstemmiger is dan het Sanctus, is het toch lichtvoetiger en transparanter.

Na de twee onbegeleide, unisono *Osanna*-aanroepen en enkele stereofonische vingeroefeningen begint Koor 1 een fugato dat Koor 2 met unisono *Osanna*-fanfares toejuicht, waarna de twee koren van rol verwisselen. Vervolgens ontwikkelen beide koren het meanderend fuga-thema achtstemmig, het aan elkaar doorgevend, van beneden naar boven en weer naar beneden, waarna ook instrumenten het thema oppakken. Terwijl het orkest alvast twintig maten van het naspel speelt roepen beide koren elkaar inmiddels bekende motieven toe, en dan volgt de instrumentale uitleiding integraal.

Hoewel het OSANNA beschouwd wordt als een bewerking van het openingskoor PREISE DEIN GLÜCKE, GESEGNETES SACHSEN van Cantate 215 (een huidigingsmuziek voor het éénjarig ambtsjubileum van August II op 5 oktober 1734), is het waarschijnlijker dat Bach het direct overnam van de - intussen verloren gegane - cantate ES LEBE DER KÖNIG, DER VATER IM LANDE (BWV Anh. I I, voor de Keurvorsts verjaardag, 3 aug. 1732) waarvan PREISE DEIN GLÜCKE een parodie vormt. PREISE DEIN GLÜCKE was een haastklus; de komst van de koning naar Leipzig werd pas drie dagen tevoren bekend. Het stuk werd, zo weten wij, uitgevoerd op het marktplein, om 9 uur 's avonds, bij het licht van 600 toortsen, voorafgegaan door een processie van alle muzikanten en belangstellenden van de universiteit naar des Konings residentie, zoals het Osanna Jezus werd toegezongen in de straten van Jeruzalem. De tekst van het OSANNA past naadloos op ES LEBE DER KÖNIG.

Ook in het OSANNA schraapt Bach, terwille van een directe aansluiting de instrumentale inleiding van 32 maten, die nu nog klinkt als naspel.

24. **BENEDICTUS** [b] Aria T

Fl. solo

**Benedictus qui venit
in nomine Domini.**

Gezegend die komt
in de naam des Heren.

Ingebed tussen het luidruchtige Osanna en zijn herhaling, met zijn maximale, twintigstemmige bezetting, ligt het BENEDICTUS met de minimale bezetting van één enkele stem (tenor), één instrumentale solist (traverso) en continuo. Bach creëert een extreem contrast tussen de uitbundige, publieke toejuicing van Christus door een enthousiaste menigte, en de intieme, private belijdenis van en het eerbiedig medelijden met hem die komt om gekruisigd te worden.

De aria is overzichtelijk in vijven verdeeld: een openingsritornel dat aan het einde terugkeert en fragmentarisch als intermezzo fungeert tussen de twee vocale delen die allebei de integrale tekst verwerken.

Schijnbaar improviserend spint de traverso lange lijnen met veelsoortige ornamenten; waar tenor en fluit elkaar losjes imiteren blijven de triolen-guirlandes voorbehouden aan de fluit. Bach schrijft zijn BENEDICTUS in de destijds vooruitstrevende, 'Empfindsame' (gevoelige) stijl: lieflijke muziek, in lenige lange lijnen, zonder het motorisch ritme van de basso-continuostijl.

Bach vergat het soloinstrument te vermelden, maar het bereik van de partij maakt duidelijk dat het een fluit, traverso, moet zijn; het was niet zijn gewoonte in vioolsoli de g-snaar ongebruikt te laten.

Omdat het handschrift schetsen in lichtere inkt lijkt te vertonen zou dit niet alleen een stilistisch progressieve maar ook zeer late compositie van Bach kunnen zijn.

25. **OSANNA** [D] repetatur

Na het BENEDICTUS wordt, liturgisch voorgeschreven, het OSANNA ongewijzigd herhaald.

AGNUS DEI

Het AGNUS DEI is liturgisch een zelfstandig, vijfde onderdeel van de mistekst maar vormt bij Bach - door zijn van de lutherse praktijk afgeleide - werkwijze onderdeel van Deel IV. De tekst omvat traditioneel driemaal de aanroep *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*; tweemaal gevolgd door *miserere nobis* en de derde maal door *dona nobis pacem*; Bach laat de derde aanroep echter vervallen en schrijft een slotkoor uitsluitend op de woorden *Dona nobis pacem*.

26. **AGNUS DEI** [g] Aria A
Vi. I & 2 unisono

**Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.(2x)**

Lam Gods,
dat de zonden der wereld draagt,
ontferm U over ons.(2x)

Een trio voor de alt, unisono spelende eerste en tweede violen en continuo. Deze begeleiding herinnert aan het CHRISTE ELEISON waarvan de (Griekse) tekst hetzelfde betekent; Bach legt daarmee een structurerend verband tussen het tweede en het voorlaatste deel van zijn HOHE MESSE. Overigens gelijkt de meditatieve sfeer sterk op de vorige aria, het BENEDICTUS, maar het AGNUS DEI is veel expressiever, door diverse affektgeladen melodische figuren:

- de grote sprongen over verminderde drieklanken en 'pijnlijke', dissonante intervallen, die de woorden zonde en erbarming illustreren;
- de klaaglijke, gebonden secunden ('seufzer'), die vooral het *Agnus* begeleiden
- de zuchtende, stokkende gang van de bas.

Het AGNUS DEI staat in de 'tragische' toonsoort g-klein, een mol-toonsoort, die als enige buiten het tonale schema van pag.2 valt en die we incidenteel alleen nog tegenkwamen op transcendente momenten als de menswording (in ET IN UNUM) en de overgang van dood naar eeuwig leven (ET-EXPECTO-brug).

Evenals het Benedictus bestaat deze aria uit vijf delen: twee vocale passages met identieke tekst, ingebed in drie instrumentale passages. Telkens bij de woorden *Agnus Dei* bewegen de begeleidende violen zich in strikte canon met de alt, een 'antiek' detail dat deze 'empfindsame' aria verbindt met de strenge *stile antico* in het SYMBOLUM NICENUM.

Opmerkelijk is de fermate in de tweede vocale passage: de enige fermate in de HOHE MESSE die niet op een slotakkoord staat, en die herinnert aan de zeven fermates in de AUS LIEBE-aria (Matthäus-Passion): een moment van bezinning op de lijdende Christus. In de laatste zes maten begint de totnutoe stokkende bas ineens door te lopen, de violen herhalen de gebroken akkoorden van de maten 5 tot 9 maar zodanig geoctaveerd dat er een stijgende lijn ontstaat, die evenwel op de laagst mogelijke vioolnoot (g) eindigt.

Het AGNUS DEI is de - grondige - bewerking van een verloren origineel, waarvan ook de aria *Ach bleibe doch, mein liebstes Leben* uit het Himmelfahrtsoratorium (Cantate I I) van 1735 een parodie is; een zuster-parodie derhalve.

27. DONA NOBIS PACEM [D] 2xSATB
3 Tr. & pauken, overige instr. *colla parte*

Dona nobis pacem.

Geef ons vrede.

Voor het Dona nobis pacem, de drie laatste woorden van het AGNUS DEI en het slot van de mis, plachten componisten terug te grijpen op de muziek uit één der eerste delen van de mis, KYRIE of GLORIA, om samenhang te brengen tussen, in de liturgie ver uiteen liggende delen van een *missa tota*. Bach grijpt terug op de muziek van het GRATIAS, waardoor hij een boog spant die, evenals het CREDO, het CRUCIFIXUS tot middelpunt heeft.

Het GRATIAS is een dubbelfuga, want er zijn twee regels tekst (zeventien lettergrepen); het slot van de mis heeft echter slechts drie woorden (zes lettergrepen). Daarom hebben in deze 'interne parodie' - enigszins merkwaardig - beide thema's dezelfde tekst, maar Bach varieert de woordvolgorde. Aan het slot van het eerste thema wordt het *pacem* herhaald, in het tweede thema staat dat woord voorop en krijgt daardoor alle aandacht. Vooral het tweede thema (voorheen op de tekst *propter magnam gloriam tuam*) krijgt, door het vervallen van de syncope, veel meer rust. Daarmee wordt niet alleen het *stile-antico* karakter versterkt maar wordt ook recht gedaan aan het meer serene karakter van de bede om vrede, in vergelijking met het GRATIAS dat immers een lofzang was.

Door in zijn Deel 4 naast twee 'empfindsame' aria's en een concertant-barok OSANNA een stuk op te nemen in strakke *stile antico* onderstreept Bach nog eens de stilistische representativiteit van zijn *opus ultimum*.

Onder het 'Fine' schrijft Bach ten slotte en voor de laatste keer 'DSG!': Deo soli Gloria, in het uiterst gebrekkige handschrift dat we verder nog slechts kennen van enkele kwitanties die hij eind 1749 ondertekende.

Literatuur

- Walter Blankenburg, Einführung in Bachs h-moll Messe, DTV, Bärenreiter, Kassel, 1974
- John Butt, Bach: Mass in b-minor, Cambridge, 1991
- Gerhard Herz, The performance history of Bachs B-minor Mass, *Am.Choral Rev.XV9(1973)1,5-21*
- Anthon van der Horst, Gerard van der Leeuw, Bachs Hoogmis, Amsterdam, z.j. (1948)
- Kees van Houten, De Hohe Messe van J.S.Bach, Boxtel, 2002
- Ulrich Prinz (red.), Johann Sebastian Bach, Messe h-moll 'Opus Ultimum', Int. Bachakademie, Stuttgart, 1990
- Helmut Rilling, Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe, Hänssler, Stuttgart, 1986
- Friedrich Smend, Kritischer Bericht, Neue Bach Ausgabe II/1, Bärenreiter, Kassel, 1956
- George B. Stauffer, Bach, The Mass in B-Minor, Schirmer, 1997

© Eduard van Hengel, 2007

Deze (en andere) toelichtingen kunnen vrijelijk worden gedownload van mijn website <http://www.xs4all.nl/~eduardvh/>; zij mogen worden vermenigvuldigd en eventueel tegen kostprijs verkocht. Het auteursrecht blijft evenwel bij mij.