

Johann Sebastian Bach

HOHE MESSE

De HOHE MESSE (BWV 232) is het laatste werk dat we van Johann Sebastian Bach (1685-1750) kennen: hij assembleerde het vrijwel geheel uit bestaande composities in de jaren 1748/49. Het KYRIE en GLORIA schreef hij in 1733 voor het hof te Dresden, in de aldaar gangbare luxueuze stijl die hij ook verder in zijn HOHE MESSE volgt. Het SANCTUS componeerde hij in 1724. De overige delen (CREDO, OSANNA en verder) zijn merendeels bewerkingen ('parodieën') van reeds bestaande composities, soms al 35 jaar oud.

Er bestond voor Bach geen enkele noodzaak of uiterlijke aanleiding om zijn HOHE MESSE te vervaardigen. Zijn 'parodiëren' geschiedde dan ook niet met arbeidsbesparend oogmerk, maar als middel om in de vergetelheid rakende maar geslaagde composities een tweede kans te geven, en te perfectioneren.

Het motief voor zijn HOHE MESSE was, evenals dat voor zijn andere composities uit de jaren '40 (KUNST DER FUGE, GOLDBERG VARIATIES, CANONISCHE VERÄNDERUNGEN) encyclopedisch: hij beoogt een maximaal gevarieerd compendium te bieden van vocale vormen en technieken, een staalkaart die een periode van meer dan 150 jaar bestrijkt.

Pas eind jaren '30 komt Bach ertoe werken van laat-renaïssancistische componisten als Palestrina te bestuderen, werken in de oude polyfone stijl die door de barokke vernieuwers rond Monteverdi als *stile antico* werd weggezet, maar in de kerkmuziek een zekere plaats had behouden. Daardoor schrijft Bach pas in de veertiger jaren zijn meest authentieke *stile-anticocomposities*, opzienbarende stukken die als CREDO IN UNUM DEUM en CONFITEOR een plaats kregen in het CREDO.

Bach kiest voor zijn vocale encyclopedie de meest universele tekst van zijn tijd, het Ordinarium Missae. Dat heeft niets met veronderstelde roomse neigingen van doen; de mistekst behoort integraal tot de Lutherse liturgie, zelfs met ondergeschikte Lutherse tekstvarianten, maar werd alleen niet concertant uitgevoerd. De HOHE MESSE is ook geen liturgische muziek; zijn omvang overschrijdt de grenzen van de eredienst. Het is veeleer religieuze muziek voor de concertzaal, zoals Beethovens MISSA SOLEMNIS en Handels MESSIAH.

Bach heeft zijn *opus ultimum* nooit uitgevoerd.

De eerste integrale uitvoering vond pas in 1859 plaats, lang nadat het was uitgeroepen tot '*größten Musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker*'.

De nummering der delen en andere details volgen 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 de vocale bezetting, en daaronder de instrumentale, behoudens het continuo dat - het woord zegt het al - vanzelfsprekend altijd aanwezig is.

KYRIE

1. **KYRIE ELEISON.** [b] SSATB
2 Fl., 2 Ob. d'amore., Str., fagot

Kyrie eleison. Heer ontferm U.

Na een monumentale entree van vier maten, introduceren de houtblazers een thema dat het koor, vanuit de tenor tot een vijfstemmige, barokke fuga uitwerkt: een plechtige, steeds hoger reikende smeekbede. Als alle stemmen het thema hebben gezongen hervatten de instrumenten hun inleiding, maar nu met 'koor-begeleiding'. In een kort instrumentaal tussenspel klinkt het thema éénmaal, terwijl de hobo's zwijgen, in majeur: even klaart de lucht op. Dan start, vanuit de bas, *de profundis* een tweede fuga-expositie.

De sombere toonsoort van dit eerste deel is b-klein (in het Duits H-moll) maar de overheersende toonsoort van de HOHE MESSE (bijv. van alle delen waarin trompetten participeren) is D-groot; daaraan zijn de andere toonsoorten verwant.

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

Christe eleison. Christus ontferm U.

Een zonnig, mild en intiem liefdesduet in operatische stijl (tussen de twee strenge Kyrie-fuga's) symboliseert Christus' liefde voor de mensheid. Telkens wanneer Christus, de tweede persoon der goddelijke Drieëenheid aan de orde komt treffen we in de HOHE MESSE een duet aan: hier, in het GLORIA (nr.8) en in het CREDO (nr.15). Een duet, geschreven voor twee identieke stemmen (hier: sopranen) is uniek onder Bachs 600 aria's, maar was gebruikelijk in Dresden.

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

Kyrie eleison. Heer ontferm U.

Voor het 'tweede KYRIE', de aanroep van de derde persoon der Drieëenheid, de Heilige Geest, kiest Bach het meest vergeestelijkte, intellectuele genre muziek: een a-cappella fuga, *stile antico* naar Bachs opvatting in 1733. Soberder dan de eerste fuga, instrumenten verdubbelen slechts de koorstemmen. Stemmen die het thema inzetten nog voor hun voorganger ermee klaar is ('*stretto*') zorgen voor enige dramatiek.

GLORIA

Het negendelige GLORIA is symmetrisch opgebouwd, en opnieuw rond een duet, het DOMINE DEUS. Het is ook een grote etalage voor vocale en instrumentale solisten: elke vocalist 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

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 het feestelijke D-groot, op tekst van de Engelenzang (Lukas 2:10-14) bij Christus' geboorte. De ingetogen polyfonie van het KYRIE maakt plaats voor uitbundige spontaneiteit, eenvoudige harmonieën en melodieën, weinig dissonanten, en een dansant ritme (3/8) in eenheden van 8 maten.

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.

Het hemels gejuich verstillt tot pastorale vrede, herdersmuziek baart een fugathema. Instrumentalisten begeleiden de eerste fuga-expositie met droge akkoorden, als een groot continuo-instrument. In de tweede expositie spelen ze *colla parte* met de vocale stemmen, de themainzet van de 1e sopraan gaat schuil achter *et in terra* akkoorden van de overige stemmen. De telkens late en onvolledige deelname van de 2e sopraan verraadt dat Bach hier een oorspronkelijk vierstemmig stuk heeft bewerkt.

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.

Een kleinschalige, viervoudige lofprijzing, voor strijkkwartet en een zwerige viool-solodie Bach 'op het lijf schreef' van de Dresdense concertmeester en vioolvirtuoos Pisendel. De briljante coloraturen in de sopraanpartij zijn bedoeld voor de Dresdense opera-diva Faustina Bordoni, echtgenote van kapelmeester Hasse en persoonlijke bekende van Bach.

7. **GRATIAS** [D] SATB
3 Tr. & pauken, 2 Fl., Str. *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. Een breed, Palestrina-achtig thema voor de eerste regel, en een veel levendiger, barokker voor de tweede. Instrumentalisten ondersteunen slechts, *colla parte*; alleen de twee trompetten voegen ten slotte een vijfde en zesde stem toe aan de polyfonie.

8. **DOMINE DEUS** [G] Duet S1 & T
Fl. solo, Str.

Domine Deus, Rex coelestis, Heer God, Koning der hemelen,
Deus Pater omnipotens. God, almachtige Vader.
Domine fili unigenite, Heer, eniggeboren zoon,
Jesu Christe altissime. Jezus Christus allerhoogste.
Dominus Deus, Agnus Dei, Heer God, Lam Gods,
Filius Patris. Zoon van de Vader.

Het hart van het GLORIA, en opnieuw een duet omdat de Zoon ter sprake komt. *Con-sordino* spelende violen en een pizzicato continuo begeleiden een gracieuze fluitso-lo, die in een opmerkelijk 'Lombardisch' ritme speelt, kort-lang; omdat dit ritme in de jaren '30 in Dresden zeer in de mode was hoefde Bach het slechts zo schetsmatig aan te tekenen dat het vele uitvoerenden totnutoe is ontgaan.

De solisten zingen, elkaar imiterend, vrijwel voortdurend in tert- en sext-parallelle, maar steeds demonstratief twee verschillende teksten ('polytextualiteit') om de eenheid van Vader en Zoon te onderstrepen, en zodanig dat - wie ook als eerste inzet - de Vader steeds voorop gaat. Pas na een lang tussenspel volgt de derde zin, die met de woorden *Agnus Dei* naar het lijden van Christus verwijst; het totnutoe steeds herhaalde dalend-kwartmotief is verdwenen, beide solisten zetten nu gelijktijdig in en de toonsoort (G-groot) is gewijzigd in e-klein. Als de begeleiding ten slotte zwijgt zingen de vocalisten ineens een dalend gebroken mineur-drieklank die het thema blijkt te worden van het *sine pausa* aansluitende QUI TOLLIS.

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

Qui tollis peccata mundi, Gij, die de zonden der wereld draagt,
suscipe deprecationem nostram. aanvaard onze smeekbeden.

Een deemoedig smeekgebed tot de gekruisigde waarbij voor het eerst de donkere mineur-toonsoort H-moll (b-klein) weer terugkeert. Het timbre is soberder door

weglating van de - meest stralende - eerste sopraan, een gedekt vocaal coloriet dat we straks ook in het CRUCIFIXUS aantreffen.

De begeleiding heeft vier lagen: een akkoord per maat, pulserende kwartnoten van de cello, kwarten en zuchtende achtsten van de (alt-)violen en een doorgaande zestienden beweging van de fluiten.

In het vocale thema symboliseert de klagend gebroken drieklank de zware last van de vernederde Christus, gevolgd door een geëmotioneerde *exclamatio* en een schrijnende dissonant op *mundi*.

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

Qui sedes ad dextram Patris, Gij, die zit aan de rechterhand
miserere nobis. van de Vader, ontferm U over ons.

Weer een smeekbede in b-klein, maar in statige sfeer: niet tot de vernederde Christus maar tot de hoog zetelende Zoon. Het openingsmotief, van hobo en alt, gevolgd door de drie strijkers-akkoorden verbeeldt het waardig zetelen, en lange coloraturen de eeuwigdurendheid daarvan. En een weergaloze hobopartij.

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

Quoniam tu solus sanctus, Want Gij alleen zijt heilig,
Tu solus Dominus, Gij alleen zijt de Heer,
Tu solus altissimus, Gij alleen zijt de hoogste,
Jesu Christe. Jezus Christus.

De *Vox Christi* bij uitstek, de bas, wordt in dit wonderlijke stuk begeleid door de corno da caccia, de jachthoorn in D, een koperblaasinstrument dat koningen en overwinnaars symboliseert, en hier dus Christus. En omdat de tekst zegt dat deze de allerhoogste is, is de verdere begeleiding aan twee lage instrumenten, de fagotten, toevertrouwd. Maar er waren ook praktische motieven: Dresden had in de broers Schindler befaamde cornospelers en bovendien wel vijf fagottisten.

Thematisch staan de majesteitelijke octaafsprongen ('de hele toonruimte omvattend') voor totaliteit en almacht, *Vollkommenheit*.

12. **CUM SANCTO** [D] SSATB
3 Tr. & pauken, 2 Fl., 2 Ob., Fagot, Str. Vi.1 & 2

Cum sancto Spiritu, Met de Heilige Geest,
in gloria Dei Patris. Amen. tot eer van God de Vader. Amen.

Een maximaal contrastrijke overgang: de overrompelende inzet van het vijfstemmig koor met alle instrumentalisten valt in het slotakkoord van de voortkabelende aria.

Drie homofone passages (met trompetten en pauken) omlijsten twee polyfone gedeelten waarin een fugathema wordt geëxposeerd: de eerste keer met louter continuo-begeleiding, de tweede keer met strijkers en houtblazers *colla parte*. Inzetten van de tweede fuga worden gemaskeerd door schijn-inzetten van de overige partijen.

- P A U Z E -

SYMBOLUM NICENUM

Bachs titel SYMBOLUM NICENUM wijst erop dat het CREDO de te Nicea (325 na Christus) vastgestelde tekst volgt, overigens identiek aan die van de rooms-katholieke mis. Het CREDO is het jongste gedeelte van de HOHE MESSE, met daarin enkele composities uit de jaren '40. De *stile antico*-stukken (CREDO, CONFITEOR) zijn er archaischer, de 'empfindsame' vooruitstrevender dan in KYRIE en GLORIA. Het negendelige geheel is prachtig symmetrisch gerangschikt rond de drie christologische dogma's menswording, kruisiging en opstanding.

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

13. CREDO [A-mixolydisch] SSATB

Credo in unum Deum, Ik geloof in één God,

Deze, in de katholieke mis aan de priester voorbehouden tekst democratiseert Bach tot een meerstemmig koorstuk. In strikte renaissance-stijl schrijft hij een a-cappella-motet met als thema de gregoriaanse Credo-intonatie zoals die (op één punt van een katholieke afwijkend) voorkwam in het Leipziger gezangboek. Ook gebruikt hij een oude kerktoonsoort, A-mixolydisch, maar afwijkend van de *stile antico* voegt hij een basso-continuo toe die haastig voortstappend de hele toonruimte doorkruist. En hij zet de twee violen in als volwaardige, thematische partner in de polyfonie (niet als begeleiding) waardoor het motet in feite zevenstemmig wordt. Nadat het thema tweemaal in alle stemmen heeft geklonken zingt de bas het in dubbele notenwaarden (*in augmentationem*) waarboven inzetten van andere stemmen elkaar zodanig verdringen (*stretto*) dat deze zo objectieve structuur toch een dramatische lading krijgt.

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

(Credo in unum Deum,	Ik geloof in één God,)
Patrem omnipotentem,	de almachtige Vader,
factorem coeli et terrae,	schepper van hemel en aarde,
visibilium omnium et invisibilium.	van al het zichtbare en onzichtbare.

Na het ingetogen, vergeestelijkte eerste CREDO een feeëriekke, hoog-barokke lofprijzing. Een vierstemmige fuga waarvan de inzetten worden verdekt door homofone scanderings van het *Credo in unum Deum*. Het fugathema is beeldend: een stellig *Patrem*, het scheppen (*factorem*) gaat van boven naar beneden, de hemel (*coeli*) met een sprongetje omhoog, en *terra* met een loopje naar het laagste punt. De trompet voegt een vijfde stem toe.

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

Et in unum Dominum Jesum Christum,	En in één Heer Jezus Christus,
Filium Dei unigenitum.	Gods eniggeboren Zoon.
Et ex Patre natum	En uit de Vader geboren
ante omnia saecula.	voor alle eeuwen.
Deum de Deo, lumen de lumine,	God uit God, licht uit licht,
Deum verum de Deo vero,	ware God uit ware God,
genitum, non factum,	geboren, niet gemaakt,
consubstantialem Patri;	één wezen met de Vader;
per quem omnia facta sunt;	door wie alles is geschapen;
qui propter nos homines	die om ons mensen
et propter nostram salutem	en om onze redding
descendit de coelis.	is afgedaald uit de hemel.
Et incarnatus est	En een lichaam heeft aangenomen
de Spiritu Sancto	door de Heilige Geest
ex Maria Virgine,	uit de Maagd Maria,
et homo factus est.	en mens is geworden.

Zeer veel tekst, over Jezus Christus en dus weer als liefdesduet. De canon tussen de twee instrumentale stemmen vertolkt de, lang omstreden dogmatische inhoud: de tweede stem komt uit de eerste voort als de Zoon uit de Vader. Telkens is de eerste noot van beide stemmen identiek (de Zoon is gelijk aan de Vader), de twee volgende zijn verschillend gefraseerd (staccato/legato, eenheid in verscheidenheid) en dan vervolgt de tweede stem de imitatie een kwart lager (daalt af naar de aarde). Het afdalen (*descendit*) wordt later nog met een lange, dalende tertsenladder geïllustreerd.

De tekst van het nu volgende ET-INCARNATUS-koor hoort ook tot dit duet.

16. **ET INCARNATUS** [b] SSATB
 Vi.1 & 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 centrale christologische drieluik wordt gevormd door drie achtereenvolgende koren over resp. menswording, kruisiging en opstanding. Het *Et incarnatus est* is één van Bachs stilistisch modernste composities, in de belangrijke toonsoort b-klein. Bij deze menswording géén *Jauchzet, frohlocket* maar een donkere en smartelijke sfeer: de Zoon Gods komt om te lijden en gekruisigd te worden. De pulserende bas herinnert aan die van de dreigende openingskoren van Johannes- en Matthäus-Passion, de dalend gebroken drieklanken aan het afdaal-motief in het voorgaande *Et-in-unum* duet, en aan het vorige b-klein gedeelte, QUI TOLLIS.

17. **CRUCIFIXUS** [e] S2ATB

Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est.	die om ons is gekruisigd, heeft geleden onder Pontius Pilatus en is begraven.
--------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------

Als centrum van het CREDO de kruisiging, een zware lijdensweg: een passacaglia op een 13 maal herhaalde lamento-bas, bekend van Purcells DIDO en Monteverdi's ARIANNA. Tijdens de dertiende episode zwijgen de instrumentalisten, zoals het strijkers-aureool in de Matthäus-Passion wijkt bij de laatste Christus-woorden. Op het laatste moment koerst de baslijn ineens omhoog, als was het uit de diepte van het graf, zodat het stuk toch nog in G-groot eindigt, als anticipatie op de verrijzenis.

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

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

Een unieke, dramatische overgang, van een donker slotakkoord naar een jubelende uitroep. Tegenover de dalend gebroken mineur-akkoorden van het ET INCARNATUS

staan hier stijgend gebroken majeur drieklanken. Na een homofone introductie geven de zangers het opstandingsbericht als een lopend vuurtje (*fugato*) aan elkaar door. Virtuoze instrumentale tussenspelen verbinden drie vocale passages, resp. over opstanding, hemelvaart en wederkomst. De wederkomst wordt aangekondigd in een solo van de bas, de gebruikelijke 'Vox Christi', met wat wel een zonsverduistering lijkt: zonder enige thematische begeleiding. Het uitgebreide instrumentale naspel heeft in het parodie-origineel ongetwijfeld ook als inleiding gediend, die hier is geschrapt terwille van het verrassingseffekt.

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

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.
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Symmetrisch tegenover het ET IN UNUM verschijnt de tweede aria in het CREDO, over de Heilige Geest. En ook hier weer: veel tekst, hobo's d'amore en een galant idioom. Een verstild rustpunt tussen de heftige naburige delen, in pastorale sfeer.

20. **CONFITEOR** [fis] SSATB

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	Ik belijd één doopsel ter vergiffenis van zonden.
---------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------

Het CREDO eindigt zoals het begon: met een tweetal koren in resp. *stile antico* / *stile moderno*. Slechts door continuo begeleid behandelt het koor de begrippen 'doop' en 'vergifenis' op twee vrije thema's, eerst afzonderlijk en vervolgens tesamen. Pas wanneer, naar het midden toe de inzetten zich verdichten, en de lopende en pulserende bas tot stilstand komt, klinkt (ook hier weer) de gregoriaanse intonatie van het CONFITEOR IN UNUM BAPTISMA, eerst als canon in de kwint tussen bas en alt, later door de tenor 'in de verbreding'. Een contrapuntisch meesterwerk, en één van Bachs laatste composities.

Et-expectobrug: Plotseling vertraagt het tempo, en er ontstaat grote harmonische opschudding. Het afsluitende gejubel over de te verwachting opstanding uit de doden, blijkt te worden voorafgegaan door 26 duistere maten, vol extreme chromatiek (verhoogde en verlaagde noten) en duizelingwekkende modulaties, waardoor de muziek allerlei verafgelegen (en onwelluidende) toonsoorten doorschrijdt (4 b b,

5##) en de nadruk ligt op het *mortuorum*, de doden. Bach schetst een beeld van de raadselachtige periode tussen dood en opstanding. De overgang van een Fis naar een Ges, en later van C naar een Bis ('enharmonische verwisseling', een noot blijft hetzelfde maar zijn betekenis verandert) zijn een geschikt beeld van transcendentie, en als tenslotte de tenor hoger zingt dan alt en sopraan horen we letterlijk een *Umwertung aller Werte*. De werkelijkheid kantelt. Bachs manuscript, bijna onleesbaar van doorhalingen en correcties, verraadt een laatste compositorische 'tour de force'.

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.

Als bazuinen van het Laatste Oordeel markeren de trompetten met spetterende fanfares de komst van de langverwachte jongste dag, voor gelovigen een dag van opstanding uit de doden. Verwachtingsvolle kwart- en kwintsprongen op *expecto* en een wervelend opstijgende coloratuur op de woorden *resurrectionem mortuorum*. Een opmerkelijke pauken-solo (d.w.z. geen trompetten ondersteunend) verwijst met zijn 4 maal 7 slagen naar de zeven donderslagen uit het laatste bijbelboek, Openbaringen 10:3-4.

SANCTUS

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

Sanctus, sanctus, sanctus, Heilig, heilig, heilig,
Dominus Deus Sabaoth. God der Heerscharen.

Eén van de meest weelderige (barokke!) en luisterrijke koren. Op majesteitelijk schrijdende octaafsprongen van de bas (de reeds vertrouwde almachtssymbolen) suggereren vooral de sopranen hemels gewemel van klapwiekende engelen. Dit koor is, als enige zesstemmig. Want 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. De voorafgaande zin van Jesaja, '*en de één riep de ander toe*', heeft traditioneel componisten tot meerkorigheid uitgenodigd. Hier zingen stemgroepen elkaar toe en in het orkest spelen drie driestemmige koren (strijkers, trompetten, hobo's, géén fluiten) groepsgevijs eigen, ritmisch verschillende partijen. Alleen de bij uitstek ritmische paukenist slaat zijn martiale roffels in een, van het dominante triolenritme afwijkende, tweedelige ritmiek. Na 30 maten volgt een korte polyfone passage: fugatisch stapelt het koor zes *sanctus*-inzetten op elkaar, steeds een toon hoger.

PLENI SUNT COELI [D] SSAATB
3 Tr. & pauken, 3 Ob., Str.

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. A cappella introduceert de tenor 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. De 'zesstemmige' fuga blijft in feite vierstemmig omdat telkens twee stemmen met elkaar in terts- of sextparallellen gaan. Waar je in een dubbelfuga het tweede thema zou verwachten zingt de bas plotseling een motiefje dat geen thema blijkt te worden, hoewel het nog enkele malen terugkeert: dat van het (straks volgende) OSANNA!

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

Osanna in excelsis. Hosanna in den hoge.

Qua bezetting wordt het 17-stemmige SANCTUS nog overtroffen door het 20-stemmige, dubbelkorige OSANNA, in dezelfde dansante drie-achtste maat als het voorgaande PLENI SUNT COELI. Maar 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 menigte bij de (nieuw-testamentische) intocht van Christus in Jeruzalem. Het parodiemodel voor dit stuk, ES LEBE DER KÖNIG, werd na een fakkeloptocht onder het balcon van de Koning / Keurvorst uitgevoerd. Evenals het ET RESURREXIT eindigt het OSANNA met een instrumentale uitleiding die oorspronkelijk ook als inleiding fungeerde, maar door Bach werd geschrapt terwille van de directe aansluiting SANCTUS/OSANNA.

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

Benedictus qui venit Gezegend die komt
in nomine Domini. in de naam des Heren.

Na de maximale (20-stemmige) bezetting een minimale, drie-stemmige. En na de publieke toejuicing een private belijdenis. In een lieflijke, modern-empfindsame' stijl drapeert de fluit quasi-improviserend lange guirlandes.

25. **OSANNA [D]** repetatur

Conform de liturgie wordt het OSANNA ongewijzigd herhaald.

AGNUS DEI

26. AGNUS DEI [g] Aria A
Vi.1 & 2 unisono

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.(2x)	Lam Gods, dat de zonden der wereld draagt, ontferm U over ons.(2x)
-------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------

Opnieuw een trio, maar veel expressiever dan het voorgaande BENEDICTUS, dankzij diverse affektgeladen melodische figuren:

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

De toonsoort is g-klein, de 'tragische' toonsoort, en de enige mollen(=)-toonsoort in de hele HOHE MESSE, 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).

De bezetting met unisono spelende violen legt een structurerend verband tussen het voorlaatste en het tweede deel van deze HOHE MESSE: het (Griekse) *Christe eleison* betekent ook hetzelfde.

De mistekst omvat 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*.

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

Dona nobis pacem. Geef ons vrede.

Een structurerende, tweedegraads parodie: door terug te grijpen op het GRATIAS spant Bach een boog over zijn gehele HOHE MESSE, met opnieuw het CRUCIFIXUS als middelpunt. Hoewel het GRATIAS slechts vierstemmig was schrijft Bach, gezien het voorafgaande, dubbelkorige OSANNA nadrukkelijk voor 'sopraan 1 & 2, etcetera'. Het GRATIAS had voor deze dubbelfuga twee regels tekst, het DONA NOBIS slechts één, waardoor hier op beide thema's dezelfde woorden klinken. Wel wordt het tweede thema nu iets rustiger, wat het *stile-anticokarakter* versterkt.

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