

**Johann Sebastian BACH**  
(1685 - 1750)

**MAGNIFICAT BWV 243**  
(1723/30)

Het Magnificat, de lofzang van Maria volgens het Evangelie van Lucas, heeft componisten bezig gehouden van de Middeleeuwen tot heden, en velen van hen bij herhaling. Palestrina en Lassus schreven er maar liefst dertig, resp. honderd zettingen voor! De tekst is ontleend aan het eerste hoofdstuk van het Lucas-Evangelie waar de evangelist verhaalt hoe Elisabeth, zwanger van Johannes de Doper, haar eveneens zwangere nicht Maria begroet als 'moeder des Heren' waarop Maria een loflied aanheft dat de tien verzen Lucas 1:46-55 beslaat.

In Bachs oeuvre behoort het Magnificat, met de Hohe Messe, enkele Sanctussen en de paar Kleine Missen tot zijn weinige vocale werken op Latijnse tekst. In de Lutherse eredienst te Leipzig waren namelijk ten tijde van Bach nog diverse elementen uit de voor-reformatorische liturgie behouden gebleven. Zo werden het Kyrie en Gloria van de mis nog wekelijks in het Latijn gezongen maar slechts éénstemmig en niet door solisten, koor en orkest ('concertant'). Alleen op enkele kerkelijke hoogtijdagen als Pasen en Pinksteren was er plaats voor concertante uitvoeringen, waarvoor Bach dus zijn Kleine Missen schreef. (Alleen Bachs *opus ultimum*, de Hohe Messe is niet in de Lutherse traditie te plaatsen.)

Het Magnificat werd in Bachs tijd te Leipzig elke zaterdag- en zondagmiddag gezongen ter afsluiting van de vespers, maar wel in de volkstaal, het Duits: *Meine Seel erhebt den Herren*. Men zong het op de melodie van de 9e gregoriaanse psalmtoneel (we zullen deze melodie nog tegenkomen) en in een eenvoudige vierstemmige harmonisering van Johann Hermann Schein. (Op basis van deze melodie componeerde Bach voor het feest van Maria-Visitatie op 2 juli 1724 zijn cantate 10, *Meine Seel erhebt den Herren*, als een koraalcantate maar dan op een gregoriaanse melodie.) Op kerkelijke hoogtijdagen echter (en dat waren er, met drie Kerst-Paas- en Pinksterdagen en de drie Mariafeesten wel veertien) werd het Magnificat op Latijnse tekst gezongen in een feestelijke, concertante uitvoering met koor, solisten en instrumentaal ensemble.

Vanaf zijn indiensttreding als Thomascantor (31 mei 1723), verantwoordelijk voor de muziek in de vier Leipziger kerken, toont Bach een buitensporige compositorische ijver: hij schrijft wekelijks een nieuwe cantate en houdt dat een jaar of drie vol. Nauwelijks een maand na zijn aantreden ziet hij ook nog kans om voor de vespers op Maria Visitatie (2 juli) een uitbundig Magnificat te schrijven dat alle versies van tijdgenoten overtreft; het is zonder overdrijving het hoogtepunt van het genre. Voor Bach is het zijn eerste grote koorwerk, veel ambitieuzer dan de wekelijkse cantates. Voor de eerstvolgende uitvoering, op Eerste Kerstdag 25 december 1723 tijdens de vespers in de Nicolaïkerk, 's middags om half twee en de volgende dag herhaald in de Thomaskerk, breidde hij het werk, naar plaatselijk gebruik, op vier plaatsen uit met invoegingen ('interpolaties'): bewerkingen van liederen die speciaal op het kerstgebeuren betrekking hebben zoals de koraalbewerking *Vom Himmel hoch da komm ich her* en de aria *Virga Jesse*. (Ik kom daar op terug).

## Twee versies

Later, waarschijnlijk omstreeks 1730, wanneer Bachs compositorische aandacht minder op de Leipziger kerkmuziek is gericht, neemt hij zijn Magnificat nog eens onder handen en bewerkt het tot de uiteindelijke, ons tegenwoordig vertrouwde versie. Het manuscript is volgens velen het mooiste handschrift dat ons van Bach is overgeleverd, hij hechte blijkbaar sterk aan dit stuk.

Bij deze revisie transposeerde hij de oorspronkelijke versie van 1723 (BWV 243a) van Es-dur naar D-dur (BWV 243), de natuurlijke toonsoort van de meer gebruikelijke D-trompetten waar Bach mee werkte. De blokfluiten (waarvoor Es-dur nu juist een prettige toonsoort is) verving hij door dwarsfluiten (traverso's) wat met name het karakter van de aria *Esurientes* veranderde. Op andere plaatsen gaf hij de fluiten een veel belangrijker rol en verder bracht Bach talloze correcties aan die algemeen als verbeteringen beschouwd worden. Daarbij bleven, afgezien van de transpositie, slechts veertig maten ongemoeid! En tenslotte schraptte Bach de vier speciale Kerst-inlassen waardoor hij zijn Magnificat opwaardeerde tot een veel algemener liturgisch repertoirestuk, niet gebonden aan de Kerstraditie in het protestantse Leipzig. Dit is mede te begrijpen vanuit Bachs lonken (vanaf 1730) naar een post aan het katholieke hof te Dresden. Bij uitvoeringen in de Kerstperiode worden deze invoegingen wel gehandhaafd, maar dan eveneens getransponeerd naar D-dur of daarmee verwante toonsoorten; deze transpositie is dus niet uitgevoerd door Bach maar door een hedendaagse musicoloog, en de partituur ervan heeft Bach niet in 1730 geretoucheerd.

## Magnificat en Cantates

Het is zinvol Bachs Magnificat (nu even afgezien van de invoegingen) te vergelijken met de cantates die hij vrijwel wekelijks componeerde en die ook 20 à 25 minuten mochten duren. In de eerste plaats vraagt Bach hier om een voor zijn doen ongebruikelijk grote bezetting: het grootste instrumentaal ensemble dat hem ter beschikking stond en dat naast continuo en strijkers twee fluiten, twee hobo's, drie trompetten en pauken omvat. En voor het eerst schrijft Bach hier voor een **vijs**temmig koor (sopranen 1 en 2, alt, tenor en bas), een luxueuze bezetting die we alleen tegenkomen in dat andere grote werk op Latijnse tekst, de Hohe Messe. Al Bachs cantates zijn vierstemmig, zijn dubbelkorige motetten en Matthäus-Passion zijn voor 2x4 stemmen. Een vijsstemmig koor was een gebruikelijk medium in de 16e eeuw maar werd in Duitsland als ouderwets beschouwd; het had zich alleen weten te handhaven in het 18e eeuwse Italië, waarnaar ook andere stilistische kenmerken van Bachs Magnificat verwijzen. In het door Bach zo bewonderde Dresden stond deze stijl in hoger aanzien. En ook zijn er vijf solisten; zij krijgen elk een aria toebedeeld plus één duet en een terzet. Wat de vorm betreft: in het Magnificat ontbreken recitatieven. In de cantates bevatten die veelal de bijbeltekst en de uitleg daarvan, maar in het Magnificat is de bijbeltekst zelf lyrisch en niet verhalend van aard waardoor hij voor aria's geschikt is. Een prozatekst weliswaar, maar met

aanmerkelijk meer allure dan de piëtistische rijmelarijen van de cantate-aria's. Verder is er, anders dan in de cantates, geen afsluitend koraal, wat Bach de gelegenheid biedt om (zoals velen voor hem deden) bij het *Sicut in principio* het thematisch materiaal van het begin te laten terugkeren, waardoor het geheel een cyclische opbouw krijgt.

Ten slotte valt de grote compactheid op: Bach moest binnen de beschikbare tijd blijven. Er worden binnen een half uur twaalf stukken gespeeld tegen zes of zeven in de modale cantate. De koren en aria's zijn dan ook kort tot zeer kort, gemiddeld 2½ minuut per deel; aria's hebben niet de gebruikelijke da-capovorm, mede omdat er prozateksten aan ten grondslag liggen.

## Interpolaties

In het vroeg 18e-eeuwse Leipzig bestond nog de gewoonte om in het Magnificat, wanneer dat tijdens de Kerstvespers werd uitgevoerd bewerkingen van enkele kerstliederen in te lassen, zogenaamde *laudes*. Dit was het muzikale restant van een populaire (ook in de zin van: volkse) traditie in de Duits sprekende landen die teruggaat tot de 14e eeuw: de traditie van het *Kindelwiegen* ('kindjewiegen').

Wat ooit begon als de gewoonte om tijdens de completen (het laatste gebed van de dag) tussen de verzen van het *Nunc dimittis* een lied in te lassen met een duitse dialoog tussen Jozef en Maria (*Yoseph lieber neve mein, Geren liebe mueme mein*) ontwikkelde zich tot allerlei gedramatiseerde vormen waarin de wonderbaarlijke geboorte werd verteld, verbeeld of bezongen. Tot de van plaats tot plaats verschillende gewoontes kon behoren: het bouwen van een kerststal in de kerk of een kribbe/voedertrog voor het altaar; het uitvoeren van een kerstspel; het leggen van een pop, het kindje Jezus verbeeldend en gewikkeld in de kousen van Jozef, op het altaar; en/of het wiegen, c.q. schommelen van die pop, of het wiegen door kinderen van hun eigen poppen in hun mandjes, waarbij wiegeliedjes werden gezongen als *In dulci Jubilo*, *O Jesulein süß*, *Es ist ein Ros entsprungen*.

De Evangelische kerken beëindigden deze dramatiseringen van het kerstgebeuren en verwezen de daarbij gebruikelijke muziek naar de vespersdienst op de middag van Eerste Kerstdag. De vermenging van de liturgische Magnificat-tekst met het volkse kerstrepertoire was echter nog allerminst ordelijk. Zo kennen we composities (uit de 16e eeuw) waarin de sopraan keurig de tekst *Quia fecit mihi magna* uitvoert terwijl de onderstemmen *Eia Joseph, lieber Joseph mein* zingen, en verder op zelfs allen gezamenlijk de tekst declameren *Sicut locutus est ein feines Kindelein ad patros nostros*. In de 17e eeuw krijgt de afwisseling van Magnificatverzen met kerstliedjes een regelmatigere vorm, waarbij de liederen door de gemeente of een kleiner koor worden uitgevoerd. In 1702 verordonneert de Leipziger gemeente(!)raad liturgische hervormingen, waarbij het interpoleren van het Magnificat met *lauden* en *Kindelwiegen* wordt verboden, maar in de praktijk blijkt daar weinig van terecht te komen. In 1723 zet Bach eenvoudig de traditie voort van Kuhnau, zijn voorganger als Thomascantor, en componeert *lauden* tussen elke twee Magnificatverzen. Hij gebruikt dezelfde liederen, op dezelfde plaatsen als zijn voorganger en

het is zelfs onzeker of er niet tijdens de vesperdienst op 25 december 1723 ook een kerstspel in één of andere vorm plaats vond. In elk geval volgen Bachs vier interpolaties de kerstgeschiedenis op de voet:

- A. *Vom Himmel hoch da komm ich her*: engelen dalen af
- B. *Freut euch und jubiliert*: de boodschap aan de herders
- C. *Gloria in excelsis*: lofzang van de engelen
- D. *Virga Jesse*: Jozef en Maria wiegen hun boreling

Daarmee is Bachs Magnificat-met-*lauden* van 1723 wel de laatste compositie in een eeuwenoude traditie: na Bach komen we het fenomeen niet meer tegen. Waarschijnlijk reden temeer voor Bach om in 1730 zijn vier interpolaties niet alleen weg te laten uit zijn Magnificat-manuscript, maar om ze zelfs niet te transponeren en retoucheren voor toekomstig gebruik op Kerstmis.

Als composities vormen Bachs vier *lauden* een mooie, afzonderlijk gestructureerde reeks die een kort chronologisch resumée geeft van de vocale-muziekgeschiedenis die Bach bestrijkt:

- A. een *a-cappella* koor in oude polyfone *cantus firmus* stijl (*stile antico*), zonder zelfstandig continuo; de continuo speelt *colla parte* mee met de koorbassen.
- B. een polyfoon stuk maar vrijer, met tertsen en sextparallellen en een zelfstandige basso continuo die een eigen vrolijk huppeltje (door Bach-biograaf Albert Schweitzer een vreugde-motief genoemd) aan de muziek toevoegt.
- C. een moderner, Venetiaans-barok stuk; het koor zingt overwegend homofoon, in akkoorden.
- D. een modern solistisch duet in virtuoze operastijl.

Als onderdeel van het briljante, extraverte en hoog-barokke Magnificat is de reeks *lauden* daardoor (misschien met uitzondering van D. *Virga Jesse*) een stuk eenvoudiger, intiemer en minder gecompliceerd. Verondersteld wordt dat de interpolaties in de Thomaskerk door een kleiner koor werden gezongen, vanaf een klein balkon aan de oostzijde, tegenover het hoofdorgel, als ware het in stereofonie met het eigenlijke Magnificat.

## Nummering en structuur

Een opmerking over de nummering der delen. Vaak beschouwt men dit Magnificat als bestaande uit zestien delen: elf delen voor de Magnificat-tekst in strikte zin, één voor de daaraan toegevoegde doxologie (lofprijzing: *Gloria etc*) en vier invoegingen. Maar Bach noteerde geen nummers, hij volgde slechts de conventie (c.q. de voorschriften) van zijn tijd om voor elk van de tien verzen van het Lucas-Evangelie een afzonderlijk deel te componeren (al waren zijn delen aanmerkelijk ambitieuzer dan die van zijn voorgangers en tijdgenoten). Veel klavieruittreksels volgen echter de Neue Bach Ausgabe die het derde vers verdeelt over de sopraan-aria *Quia respexit* (nr. 3) en het daaraan verbonden koor *omnes generationes* (nr. 4). Er zijn echter goede, structurele gronden (zeker in een uitvoering die mede de invoegingen omvat) om deze opsplitsing-wegens-gewijzigde-bezetting niet te volgen en de verdeling van één deel per vers aan te houden. Dan wordt direct duidelijk dat de

invoegingen na elk tweede vers zijn geplaatst, waarbij de paarsgewijze groepering van de verzen verwijst naar de praktijk van het alternerend (*alternatim*) zingen door twee koren.

Bachs A° 1730 gemoderniseerde Magnificat, zonder interpolaties en met de nrs 11 en 12 als één beschouwd heeft nu een fraaie symmetrische structuur, met het koor *Fecit potentiam* in het midden.

Inclusief de interpolaties bestaat het stuk eigenlijk uit twee helften: de eerste 8 (of 9) delen tonen een strikte afwisseling van koren en solostukken. Het tweede deel omvat vijf stukken in allengs grotere bezetting, ingebed tussen twee concertante stukken, de kleine doxologie (*Gloria in excelsis*) en de grote (*Gloria Patri etc.*).

Deel	Inlas	Solist	Lucas	1	tekst
	?			vers	
1.	<b>Koor</b>		46		<b>Magnificat</b>
2.	<b>Aria</b>	s2	47		<b>Et exultavit</b>
	<i>A. Vom Himmel hoch da komm ich her</i>				
3.	<b>Aria</b>	s1	48		<b>Quia respexit / Koor: Omnes generationes</b>
4.	<b>Aria</b>	b	49		<b>Quia fecit</b>
	<i>B. Freut euch und jubiliert</i>				
5.	<b>Duet</b>	a, t	50		<b>Et misericordia</b>
6.	<b>Koor</b>		51		<b>Fecit potentiam</b>
	<i>C. Gloria in excelsis</i>				
7.	<b>Aria</b>	t	52		<b>Deposuit</b>
8.	<b>Aria</b>	a	53		<b>Esurientes</b>
	<i>D. Virga Jesse</i>				
9.	<b>Terzet</b>	s,s,a	54		<b>Suscepit Israel</b>
10.	<b>Koor</b>		55		<b>Sicut locutus</b>
11.	<b>Koor</b>				<b>Gloria / sicut erat in principio</b>

## 1. Magnificat

**Magnificat anima mea Dominum,** Mijn ziel maakt groot de Heer,

Voor een spetterende ouverture haalt Bach meteen alles uit de kast. Een bruisend concertant drieluik: twee uitgebreide instrumentale tutti's omsluiten een koorge-deelte. Voortdurende zestienden melisma's (: veel noten op een lettergreep) zorgen voor een vreugdevolle sfeer, de gebroken drieklanken, kwart- en octaafsprongen zijn uitdrukking van macht, groot maken, hoog prijzen.

## 2. Et exultavit

**Et exultavit spiritus meus  
in Deo salutari meo;**

En mijn geest heeft zich verblijd  
over God, mijn Heiland;

Een aria voor de tweede (of mezzo-) sopraan en strijkers, op het ritme van een menuet. De uitbundige stem van het volk wijkt voor de ingetogen vreugde van Maria. De opstijgende gebroken drieklank herinnert aan nr 1. maar bestrijkt hier geen octaaf doch slechts een septiem en schildert hier het *exulto* (opspringen) dat in het Nederlands door 'verblijden' is vertaald. Het tweeëndertigsten-huppeltje (eerst in de bas, later ook in de eerste violen) is een karakteristiek vreugde-motief dat we bij Bach steeds in opgewekte stukken aantreffen. Het zal straks terugkeren in de continuo van Interpolatie B, *Freut euch und jubiliert*.

### A. Vom Himmel hoch

**Vom Himmel hoch, da komm ich her,** Uit hoge hemel daal ik af,  
**Ich bring euch gute neue Mär;** ik breng u een mooie nieuwe boodschap  
**Der guten Mär bring ich so viel,** zoveel mooi nieuws breng ik  
**Davon ich singn und sagen will.** dat ik daarvan wil zingen en spreken.

De eerste interpolatie is voor vierstemmig koor a-cappella, met continuo naar behoefte (*ad libitum*). De engelen kondigen hun bezoek aan. Het stuk heeft de vorm van een vocaal koraalvoorspel: de sopranen zingen als *cantus firmus* de koraalmelodie die door de overige drie stemmen contrapuntisch wordt omspeeld. Deze drie begeleidende stemmen imiteren elkaar met motiefjes die telkens zijn afgeleid van de volgende zin van de koraalmelodie, die zij daarmee voorbereiden: zogenaamde voor-imitaties.

## 3. Quia respexit

**Quia respexit humilitatem  
ancillae suae;  
ecce enim ex hoc beatam  
me dicent omnes generationes.**

Omdat Hij heeft omgezien naar de  
lage staat van zijn dienstmaagd;  
want zie, voortaan zullen  
mij zalig prijzen alle geslachten.

Een intieme, contemplatieve dialoog tussen eerste sopraan en een expressieve obligate oboe d'amore, 'Adagio'. Het *humilitatem*, muzikaal vormgegeven in dalende melodische lijnen, werd door Albert Schweitzer opgevat als deemoed en nederigheid; hij karakteriseerde de hobosolo als 'een betoverend Madonnabeeld in de muziek'. Meer recente interpretatoren wijzen echter op Luthers uitleg van het Magnificat die Bach bekend moet zijn geweest. Luther begrijpt *humilitas* niet als deemoed of nederigheid maar als de onaanzienlijke en verachte toestand waarin Maria verkeerde. Juist die zou Bach hier hebben uitgebeeld met de door tijdgeno-

ten als hard en schrijnend ervaren overmatige seconden (vaak op de tweede tel, bijv. in de maten 2, 3, 4 etc.) en kleine septiemsprongen in de hobo-melodie.

### **Omnes generationes**

Een monumentaal en dramatisch fugato op twee woorden. De inzet van het hele koor en orkest (minus de trompetten) op de slotnoot van de aria ontleent hobo en sopraan als het ware het woord. Zij kunnen hun zin niet eens afmaken, in de rede gevallen door een opgewonden menigte van generaties die zich verdringen om de Maagd te prijzen. Bach laat geen retorisch middel ongebruikt om de massaliteit der aanstormende geslachten te schetsen. Binnen drie maten hebben de vijf stemmen, elk door een instrumentale partij versterkt, het *omnes*-thema ingezet waarvan de stampende achtsten permanent (behalve in maat 21) hoorbaar zullen blijven. Het is als wil Bach zeggen: er zal werkelijk geen moment in de geschiedenis meer zijn waarop de lof van Maria niet vernomen wordt. De *omnes*-inzetten verdichten zich ook, als in een perspectivische verkorting: van één per maat naar twee, vier en tenslotte vijf per maat. Ook het idee van overlappende generaties (die altijd enige tijd met elkaar samenleven) wordt treffend in beeld gebracht door de voortdurende *Engführung* van het thema: iedere *omnes*-inzet begint voordat de vorige stem het *generationes* heeft voltooid. Een commentator merkt op dat Bach hier van een - zeker voor zijn tijd - goed ontwikkeld historisch besef getuigt.

Nadat het thema aanvankelijk zoals gebruikelijk op tonica (fis) en dominant (cis) is ingezet volgen vanaf maat 5 zeven zich volgens de toonladder ('diatonisch') opstapelende thema-inzetten op achtereenvolgens gis, a, b, cis, d, e en fis, dus op alle zeven tonen van de toonladder, het gehele oktaaf bestrijkend. In het muzikaal retorisch vocabulaire van Bachs tijd betekent zoets altijd: de gehele ruimte vullend, alles omspannend, overal doordringend. Vanaf maat 16 herhaalt hij dit zelfs met 10 diatonisch opeenvolgende inzetten, van gis tot bis. Dan volgen vijf cis-inzetten op een zeven maal herhaald dominant septiem akkoord van het orkest, culminerend in een imposante fermate (de enige binnen-fermate in het Magnificat): een 'half-slot'. Zelfs als je denkt dat de geschiedenis is beëindigd volgen er toch altijd weer nieuwe generaties: nog eens vijf gelijktijdige inzetten op vijf verschillende noten (althans in de oerversie Es-dur; in de definitieve versie verschuift Bach de bas-inzet een halve maat.)

### **4. Quia fecit mihi magna**

**Quia fecit mihi magna qui potens est,** Want grote dingen heeft Hij mij gedaan,  
**et sanctum nomen eius.** de machtige, en heilig is Zijn naam.

Ondanks de woorden *machtig* en *grote dingen* geeft Bach hier geen geweldige machtsdemonstratie maar schrijft hij de meest kleinschalige aria die maar denkbaar is: voor bassolist en continuo, zonder enige (andere) instrumentale solist. Wel is de bas altijd de stem die 'macht' symboliseert en ook het hardnekkig ostinato (: telkens

terugkerend motief) van de continuo geeft uitdrukking aan onverzettelijkheid. In dit continuo-thema van vier maten vallen de grote (sext-)sprongen op: ook zij illustreren *magna* en *potens*, macht. De bassolist varieert op dit thema met majesteitelijke melisma's. Het thema wordt door de continuo acht keer vrijwel ongewijzigd herhaald; de zevende keer (maat 22-24) zijn thema-kop en -staart verwisseld.

## B. Freut euch

<b>Freut euch und jubiliert;</b>	Verheugt u en juicht;
<b>Zu Bethlehem gefunden wird</b>	te Bethlehem is te vinden
<b>Das herzeliebe Jesulein,</b>	het lieve kindje Jezus
<b>Das soll euer Freud und Wonne sein.</b>	dat uw vreugde en geluk zal zijn.

De tweede inlas: een wat vrijer polyfoon stuk voor de vier hoge stemmen en continuo. Hier zwijgen de bassen want de engelen zijn aan het woord. De zelfstandige en verplichte (obligate) continuopartij brengt een eigen muzikaal motief in: een zestienden-huppeltje dat we ook al in *Et exultavit* tegenkwamen, één van Bachs bekende vreugdemosieven.

## 5. Et misericordia

<b>Et misericordia eius a progenie</b>	En Zijn barmhartigheid is van
<b>in progenies timentibus eum.</b>	geslacht tot geslacht voor wie Hem vrezen.

Een gracieus duet voor alt en tenor, met een begeleiding van strijkers *con sordino* en twee daarmee unisono spelende fluiten. Het 12/8 ritme, ook bekend uit de 'herdersmuziek' in het Weihnachtsoratorium, zorgt voor een pastorale sfeer. Verder moet het stuk begrepen worden vanuit het woord *timentibus*, 'wie hem vrezen'; het geeft uitdrukking aan de eerbied en het ontzag van Maria die zich uitverkozen weet. Dat verklaart bijv. de opmerkelijke, telkens terugkerende melodie van de 'kloppende' bas, een chromatisch dalende kwart. Dat is de karakteristieke *lamento*-bas die we ook kennen uit het *Crucifixus* van de Hohe Messe. De vrees van het *timentibus* wordt tenslotte (maat 31) nog eens met veel beven (toonherhaling) en schrijnende chromatiek uitgebeeld.

## 6. Fecit potentiam

<b>Fecit potentiam in brachio suo,</b>	Zijn arm heeft een krachtig werk gedaan,
<b>dispersit superbos mente cordis sui.</b>	hoogmoedigen in de overlegging huns harten heeft hij verstrooid.

Gods afkeer van de menselijke hoogmoed: het centrum van het Magnificat gevormd door een overweldigende, zes(!)stemmige koorfuga op een ostinate basfiguur, een ritmisch, ophitsend 'tumult'-motief dat tweemaal per maat wordt herhaald;



de octaafsprongen zijn weer het teken van macht (*potentiam*). Het fugathema is een ingewikkelde zestiendenfiguur die zich over vier maten en 1½ oktaaf uitstrekt en eveneens macht verbeeldt. Het wordt achtereenvolgens geïntroduceerd door tenoren, alten, tweede sopranen, bassen en eerste sopranen; elke nieuwe inzet wordt onderstreept (maar ook enigszins verduisterd) door fanfare-achtige, homofone klankblokken van de overige stemmen. Na deze vijf koorinzetten komen fluiten en eerste trompet nog met een zesde themainzet. Maar allengs beginnen snelle, vluchtige bewegingen de orde in de fuga te ondermijnen, de muziek loopt in verstrooiing (*dispersit*) weg naar alle kanten, een inventieve illustratie van het uiteenjagen van de hoogmoedigen (*superbos*), die met een bijtend verminderd-septiem-akkoord worden weggezet.

Er is ten slotte veel gespeculeerd over de betekenis van Bachs triomfalistische zetting van de woorden *mente cordis sui*, met de fraai versierende slotcadens van de trompet. Waarom zoveel nadruk op de 'overleggingen des harten' van de hoogmoedigen die God verstrooit? Er is verondersteld dat Bach (die Latijn kende) het *sui* letterlijk heeft opgevat, als verwijzend naar God en diens overleggingen. Waarschijnlijker is dat hij op de hoogte was van de vertaalfout die de (Latijnse) Vulgata hier maakt; zijn Luther-vertaling corrigeerde reeds dat het Griekse origineel (*autoon*) hier wel degelijk de overleggingen der hoogmoedigen bedoelt. En zeker wist hij dat Luther die menselijke 'overleggingen des harten', het vermogen tot redelijkheid en verstandig oordeel juist als een machtige, bevrijdende en vernieuwende kracht beschouwde, waarop alle regels en wijze raad gebaseerd behoren te worden, mits niet hoogmoedig (wij zouden zeggen: dogmatisch) gebruikt maar in de 'vreze Gods': kritisch, twijfelend en liefdevol. Vandaar dat Bach de 'overleggingen des harten' met de krachtigste muzikale middelen positief onderscheidt van de hoogmoed.

### C. Gloria in excelsis

**Gloria in excelsis Deo,  
Et in terra pax  
hominibus bona voluntas.**

Eer aan God in den hoge,  
en vrede op aarde  
voor mensen van goede wil.

De zogenaamde 'kleine doxologie' (lofprijzing), begin van het tweede deel van het Magnificat. Een ongecompliceerd, feestelijk stuk voor vijfstemmig koor en orkest. De instrumenten spelen nu (naar 17e eeuwse gewoonte) *colla parte* mee met de koorstemmen. Hobo's met sopranen, tweede viool en altviool met alt en tenor, terwijl de bas uiteraard wordt versterkt door de continuo. Alleen de eerste viool speelt een afzonderlijke partij die extra muzikaal materiaal toevoegt en waardoor het stuk dus eigenlijk zesstemmig wordt. Opmerkelijk is dat Bach, waarschijnlijk onkritisch, de foutieve ('corrupte') tekst *bona voluntas* van zijn voorganger Kuhnau kopieert. Later zal Bach altijd *bonae voluntatis* schrijven.

## 7. Deposuit

**Deposuit potentes de sede  
et exaltavit humiles.**

Machtigen heeft Hij van de troon gestoten  
en eenvoudigen verhoogd.

Een trio voor tenor, strijkers unisono en continuo. Qua vorm een dans op het ritme van de corrente. De muziek illustreert woord voor woord de twee contrasterende frasen: het vernederen, van de troon stoten (*deposuit*) van de machtigen met een neerwaarts motief en het verheffen (*exaltavit*) van de armen met een langzaam opkrabbelend zestiendenmotief. Met de parmantige stappen en het sprongmotief (dat we al eerder tegenkwamen) op *potentes* (de machtigen) schildert Bach tegelijk hun macht en het afkalven daarvan.

## 8. Esurientes

**Esurientes implevit bonis,  
et divites dimisit inanes.**

Hongerigen heeft Hij met goederen vervuld,  
en rijken heeft Hij ledig heengezonden.

Een serene, contemplatieve aria voor de alt, begeleid door een pizzicato bas en twee parallel gevoerde fluiten die een syncopisch vreugdemotiefje inzetten: een zonnig lachje voor de gevoede hungerigen. Ook deze muziek is weer gebouwd op contrast, in dit geval tussen *implevit* (loopje omhoog) en *dimisit* (loopje omlaag). Als tenslotte de rijken berooid (*inanes* = ledig) worden heengezonden, zwijgen de fluiten midden in hun slotcadens en ook het slotakkoord is leeg: uitsluitend een kale, ongeharmoniseerde E in de bas. Van dit stuk is de oorspronkelijke, Es-dur versie met blokfluiten de mooiste.

## D. Virga Jesse

**Virga Jesse floruit,  
Emanuel noster apparuit,  
Induit carnem hominis,  
Fit puer delectabilis. Alleluja.**

De twijg van Jesse is gaan bloeien,  
onze redder is verschenen,  
hij is lijfelijk mens geworden,  
Een verrukkelijk kind. Halleluja

De laatste en meest moderne van de vier invoegingen: een hoog-barok duet in operastijl voor twee concerterende zangstemmen, sopraan en bas, met continuo en in de opgewekte sfeer van het *Et exsultavit*. De in 12/8-maat wiegende bas herinnert aan het kindjewiegen. Omdat Bach dit duet later omwerkte tot een duet voor alt en tenor in Cantate 110 (*Unser Mund sei voll Lachens*) was het mogelijk de verloren gegane laatste pagina (laatste zestien maten) van het manuscript te reconstrueren.

De tekst is een Latijnse hymne, die Christus' geboorte in verband brengt met een bekende profetie uit het Oude Testament. De profeet Jesaja schrijft (in hoofdstuk 11, de verzen 1 en 2): "Er zal een rijsje / twijgje voortkomen uit de tronk van Isaï

(de te Bethlehem gevestigde Joodse stam) en een scheut uit zijn wortelen zal vrucht dragen. En op hem zal de Geest des Heren rusten, de geest van wijsheid en verstand, van raad en sterkte." De stam van Isai/Jesse waaruit ook David voortkwam vormde ooit een rijke, machtige en bloeiende stam maar was ten tijde van de profetie een in verval geraakte dode stomp, waarvan men niet kon verwachten dat er ooit nog iets goeds uit voortkomt. Jozef behoorde ertoe.

## 9. Suscepit

**Suscepit Israel, puerum suum,  
recordatus misericordiae suae.**

Israel, zijn knecht, heeft hij zich aangetrokken  
indachtig zijn barmhartigheid.

Een 'koraal'-bewerking als terzet voor drie vrouwenstemmen. Omdat de vocale partijen weinig solistische allure hebben worden zij wel door het koor gezongen; men bespaart daarmee een sopraan-solist. De zangers weven een ingewikkeld contrapuntisch vlechtwerk van elkaar imiterende stemmen. Het continuo zwijgt maar de strijkers spelen unisono een baslijn. Daarboven reciteert de hobo een *cantus firmus* in lange notenwaarden. Je zou daar een protestantse koraalmelodie verwachten maar hoort de negende gregoriaanse psalmtoon waarop in Leipzig, tijdens de niet-concertante vespers op gewone zater- en zondagmiddagen, Luthers vertaling van het Magnificat werd gezongen: *Meine Seel erhebt den Herrn*, een verwijzing die door de toenmalige toehoorders in Leipzig terstond zou worden herkend. In moderne notatie:

Mei - ne See - le er - hebt den Her - ren und mein Geist freu - et sich Got - tes, mei - nes Hei - lan - des

De negende psalmtone is een onregelmatige, die ook wel *tonus peregrinus* (zwerftoonsoort) wordt genoemd omdat hij niet in een van de acht bekende oude kerktoneensoorten past: de reciteertone (tenor, waarop de meeste lettergrepen worden gezongen) verschilt in de voor- en de nazin, waardoor de melodie door twee verschillende oude kerktoneensoorten (*modi*) heen 'zwerft'. Deze oude gregoriaanse melodie (dat wel) bestrijkt daardoor alle tonen van wat wij (in onze moderne tonale denkwijze) zouden noemen een kleine tertstoonladder op de slotnoot / grondtone (in mijn notatie a-klein). Dat maakt het voor Bach mogelijk om de melodie in tonale composities te verwerken: in dit stuk, maar ook in zijn Cantate 10. (Ook Mozart citeert de melodie op een prominente plaats in zijn Requiem: op de woorden *Te decet hymnus*, de derde zin van het Requiem, de enige solofrase in deel 1.) Het lag voor de hand dat Bach deze bekende melodie ergens in zijn Latijnse Magnificat zou citeren. Maar waarom hier en niet, bijvoorbeeld, in deel 1? Eén commentator oppert: ter illustratie van het *recordatus*, indachtig, zich herinnerend. Zoals wij ons herinneren wat we wekelijks op zondag zingen, zo herinnert God zich zijn kinderen.

## 10. Sicut locutus

**Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.** En - zoals Hij onze vaders heeft gezegd - jegens Abraham en zijn nageslacht in eeuwigheid.

De muziek bij dit slot van de eigenlijke 'lofzang van Maria' contrasteert door zijn formele en objectieve karakter scherp met de voorafgaande drie elegante, contemplatieve delen. De verwijzing van de tekst naar het oude verbond met de vaders onderstreept Bach door te kiezen voor een archaïsche vorm, behorend tot de *stile antico*, de stijl van onze voorvaders, *patres nostros*. Hij schrijft een strenge vijfstemmige canon met uitsluitend continuobegeleiding, in de vóór-barokke motet-vorm. Een canon betekent: diverse stemmen zingen een zelfde melodie maar starten na elkaar. In dit geval volgen de koorstemmen elkaar telkens na vier maten op, van laag (bassen) tot hoog (sopranen) met een melodie van dertien maten die de gehele tekst omvat. Stemmen die 'klaar' zijn met het thema herhalen er fragmenten van. Als de sopranen klaar zijn klinkt een drievoudig homofoon *Abraham*, waarna de sopranen - enigszins onverwachts - een dalende reeks lange noten aanheffen waarin we de laatste regel van het kerstkoraal *Vom Himmel hoch da komm ich her* kunnen herkennen. De veelvuldige herhaling van *semini eius* (26x) verwijst weer naar alle generaties die deel zullen hebben aan het heil.

## 11. Gloria

**Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.** Ere zij de Vader en de Zoon en de Heilige Geest.

Zoals gebruikelijk wordt het Magnificat besloten met de 'grote doxologie', die uit twee delen bestaat. Als voor een olympische huldigingsceremonie bouwt het koor na elke massieve *Gloria*-exclamatie met triolenbewegingen een harmonische 'suspense' op voor elk van de delen der Drieëenheid: Vader, Zoon en Heilige Geest; voor de laatste, die uit de hemel afdaald zijn de bewegingen naar beneden gericht. De monumentale akkoorden van het driewerf *Gloria*, de 12/8 maat en de driemaal drie maten met triolenbewegingen herinneren ons aan het *Sanctus* uit de Hohe Messe, dat Bach een jaar later zou schrijven (maar nog slechts als zelfstandig stuk, zonder Hohe Messe-omgeving). Met al deze driedelingen wordt natuurlijk de goddelijke drieëenheid onderstreept.

### **Sicut erat in principio**

**Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.** Zoals het was in den beginne, en nu en altijd, en in de eeuwen der eeuwen. Amen.

Het *Sicut erat in principio* sluit direct aan op het Gloria. En Bach laat bij de woorden 'als in den beginne' letterlijk de thematiek van het feestelijke openingskoor weer terugkeren, in een drastisch gecomprimeerde samenvatting.

© Eduard van Hengel

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