

## Over engelenzang, een open sollicitatie en oude muziek

Laat ik er meteen maar geen doekjes om winden: strikt genomen bestaat Bachs *Hohe Messe* niet. Het werk dat wij tegenwoordig vaak zo noemen is een samenvoeging van vier bundels autografen, die bij elkaar weliswaar een volledige toonzetting van de liturgische *ordinarium*-teksten opleveren, maar die voor een wezenlijk deel niet met die intentie zijn gemaakt. De titel *Hohe Messe* is dan ook niet van Bach afkomstig, maar dateert uit de negentiende eeuw, toen het werk onder het stof vandaan werd gehaald en de naamloze mis vanwege zijn buitenproportionele omvang als een *missa solemnis* (een mis voor de grootste kerkelijke feestdagen) werd begrepen. In de Bach-wetenschap geeft men er de voorkeur aan het werk als *Mis in b* aan te duiden (die titel zal ik hieronder ook aanhouden), hoewel ook daar bezwaar tegen aan te tekenen is, aangezien een blik over de partituur leert dat D majeur de overheersende toonsoort van het stuk is, en niet b mineur.

### Sanctus

Het verhaal van de *Mis in b* begint feitelijk in 1724. Op Eerste Pinksterdag van het jaar ervoor was Johann Sebastian Bach (1685-1750) officieel in dienst getreden als cantor van de Thomaskerk in Leipzig. Hij moet toen grootse

plannen hebben gehad voor de muzikale opluistering van de diensten in de beide hoofdkerken van de stad. Tot zijn vroegste kerkelijke werken uit zijn ambtstermijn in Leipzig behoren drie zettingen van het *Sanctus*. De eerste twee (nu gecatalogiseerd als BWV 237 en 238) zijn vierstemmige zettingen van de tekst. Het derde werk, dat voor de eerste keer op Eerste Kerstdag 1724 werd uitgevoerd, is voor een zesstemmig koor met instrumentale begeleiding geschreven en is onmiskenbaar een poging om Jesaja's visioen van de hemelse engelenzang (zoals opgetekend in Jesaja 6:1-4) muzikaal te benaderen:

*'In het sterfjaar van koning Uzzia zag ik de Here zitten op een hoge en verheven troon en zijn zomen vulden de tempel. Serafs stonden boven Hem; ieder had zes vleugels: met twee bedekte hij zijn aangezicht, met twee bedekte hij zijn voeten en met twee vloog hij. En de een riep de ander toe: Heilig, heilig, heilig is de HERE der heerscharen, de ganse aarde is van zijn heerlijkheid vol. En de dorpelposten beëfden van het luide roepen en het huis werd vervuld met rook.'*

Het zestal vleugels van de serafs nam Bach niet alleen als aanleiding om tot een zetting voor zesstemmig koor te komen, maar ook om een partituur samen te stellen waarin zes verschil-



Seraf; Jesaja's visioen - eerste helft 12de eeuw, uit kerk van Santa Maria d'Àneu (nu in Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya)

lende melodisch-ritmische lagen zijn te onderscheiden. De trage triolen in de bovenstemmen van het koor en de houtblazers creëren een extatische stemming. Over 'Pleni sunt coeli et terra gloria tuam' bouwt Bach een fuga die een stormachtig einde krijgt.

### Missa

Het korte *Sanctus* vormt in zijn eentje de derde bundel (BWV 232/III) van de vier die samen de *Mis in b* vormen. Pas in 1733 kwam er een 'vervolg' op het *Sanctus*. Op 1 februari van dat jaar overleed de keurvorst Friedrich August I van Saksen en werd er een rouwperiode voor heel Saksen afgekondigd voor bijna een half jaar. In de achterliggende jaren had Bach geregeld conflicten gehad met de autoriteiten in Leipzig, onder meer omdat hem lucratieve

nevenactiviteiten waren onthouden. In de hoop zijn positie in Leipzig te kunnen verstevigen, greep Bach de troonswissel aan om te solliciteren naar een benoeming tot hofcomponist in Dresden, de hoofdstad van Saksen tot welks rijksgebied Leipzig behoorde. Drie wereldlijke cantates van Bach – *Hercules auf dem Scheidewege* (BWV 213), *Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten* (BWV 214) en *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) – staan direct in verband met deze open sollicitatie, aangezien deze drie cantates dienden ter opluistering van de verjaardagen in het nieuwe vorstenhuis in Dresden. Bachs officiële 'sollicitatiedocument' betrof een monumentale zetting van de eerste twee ordinariumteksten, *Kyrie* en *Gloria*, die de nieuwe keurvorst Friedrich August II in een begeleidend

schrijven van Bach als een ‘geringe Arbeit von derjenigen *Wißenschaft*, welche ich in der *Musique* erlangt’ kreeg aangeboden. *Kyrie* en *Gloria* vormen nu samen de eerste bundel (BWV 232/1) van de *Mis in b*.

Het feit dat Bach zettingen van *Kyrie* en *Gloria* als proeve van bekwaamheid indiende en niet van alle ordinariumenteksten, heeft in het verleden tot de gedachte geleid dat Bach zich tot de eerste twee teksten zou hebben beperkt, omdat de lutheraan Bach zich niet met de inhoud van het Credo – dat immers de frase over ‘*unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*’ bevat – zou hebben kunnen verenigen. Binnen de lutherse confessie bestond er echter geen enkel bezwaar tegen deze frase, die niets anders behelst dan de verklaring te geloven in ‘een heilige *algemene Kerk*.’ De gedachte aan een gewetensbezwaarde Bach is mede in de hand gewerkt door de aanwezigheid van een viertal korte missen in Bachs oeuvre (BWV 233-236), die alle vier enkel zettingen van het *Kyrie* en het *Gloria* bevatten en die vanwege dat vermeende bezwaar in het verleden wel ‘Lutherse missen’ zijn genoemd. Onderzoek in de muziekbibliotheek van het hof in Dresden heeft echter aangetoond dat het ook aan het katholieke hof aldaar gangbaar was zich in miscompositie tot de eerste twee ordinariumenteksten (die in de liturgie immers direct op elkaar volgen) te beperken. Met zijn *Missa* – zoals Bach de bundel met *Kyrie* en *Gloria* noemde – voegde Bach zich in 1733 dus naadloos in de gewone gang

van zaken aan het Dresdner hof. Ook de vijfstemmige uitwerking voor het koor (met twee sopraanpartijen) is terug te voeren op een traditie in Dresden. Aangezien Bach er met zijn *Kyrie-Gloria* mis op uit moet zijn geweest Friedrich August II een demonstratie van zijn beste vermogens te bieden, ligt het voor de hand aan te nemen dat de compositie zg. *parodieën* (bewerkingen van eerdere composities) bevat, werken die Bach kennelijk zelf tot zijn meest geslaagde rekende. In twee gevallen bestaat hierover zekerheid: het *Gratias agimus tibi* (BWV 232/I,7) gaat terug op het koor *Wir danken dir, Gott* (BWV 29,2) uit de gelijknamige cantate die Bach in 1731 had gecomponeerd voor de wisseling van de stadsraad; het *Qui tollis peccata mundi* (BWV 232/I,9) betreft een bewerking van het openingskoor van de cantate *Schauet doch und sehet ob irgend ein Schmerz sei* (BWV 46,1) uit 1723. In andere gevallen wordt parodie vermoed, gezien het geringe aantal correcties in Bachs autograaf, al mag het anderzijds worden betwijfeld als we ons realiseren hoe nauw tekst en muziek geregeld met elkaar samenhangen. De plechtige openingsmaten van het eerste *Kyrie* (BWV 232/I,1) betreffen een expressieve harmonisering van de liturgische melodie waarop in het gregoriaans het *Kyrie* wordt gereciteerd. De melodie die het orkest daarna inzet en die het thema voor de koorfuga zal worden, is direct daarvan afgeleid. Dit maakt het onwaarschijnlijk dat deze muziek ooit met een andere tekst gecombineerd is geweest. Dit geldt in

nog sterkere mate voor het tweede Kyrie (BWV 232/I,3). De algemene indruk van dit deel is dat Bach zich hier van *stile antico* (de barokke imitatie van zestiende-eeuwse kerkmuziek) bedient, ware het niet dat in de kop van het fugathema op het woord 'Kyrie' op de tweede lettergreep de verlaagde tweede toon van de toonladder klinkt, die het karakteristieke bestanddeel is van de in Bachs dagen hypermoderne 'Napelse' harmonie (zoals die bijvoorbeeld in Pergolesi's *Stabat mater* te beluisteren is). Er moet voor Bach natuurlijk een reden zijn geweest deze stilistische uitersten in één thema samen te brengen. In mijn recente proefschrift (*Göttliche Liebes=Flamme. De lutherse leer van de Heilige Geest en haar invloed op Johann Sebastian Bach*) heb ik de stelling geponeerd dat deze zonderlinge combinatie op zinnige wijze kan worden verklaard vanuit het gezichtspunt van Paulus' woorden in Romeinen 8:26: 'de Geest zelf bidt voor ons met onuitsprekelijke verzuchtingen.' Deze woorden vormen het middelpunt van de lutherse theologie over de Heilige Geest in de zestiende tot en met de achttiende eeuw. In de dramatische harmonie op het woord 'Kyrie', dat qua intensiteit zo contrasteert met de gelijkmatige *stile antico* op



'eleison', heeft Bach kennelijk getracht uitdrukking te geven aan het onuitsprekelijke, bovenmenselijke karakter van de voorbede van de Geest in het hart van de gelovige mens, zoals dit in de theologische literatuur in Bachs persoonlijke bibliotheek geregeld is beschreven.

### Symbolum Nicenum

De sollicitatie in Dresden leek aanvankelijk op niets uit te lopen, maar toen Bach na drie jaar geduld te hebben geoeft eens navraag deed, werd de zaak snel geregeld en kreeg hij de begeerde titel. Dit bood hem ondermeer toegang tot de omvangrijke muziekbibliotheek van het hof, die rijkelijk voorzien was van de partituren van zestiende-eeuwse missen en

motetten. Bach heeft altijd een grote belangstelling voor dit repertoire gehad en hij greep de mogelijkheid dan ook aan om werken uit deze bibliotheek – waaronder de *Missa canonica* van Francesco Gasparini, waarvan Bachs afschrift afgelopen voorjaar in Weissenfels werd teruggevonden – voor persoonlijke studie te kopiëren. Mogelijk heeft de geïntensiverde omgang met de oude muziek Bach ook op het idee gebracht de resterende ordinariumenteksten Credo (door Bach *Symbolum Nice-*

num genoemd, d.w.z. de geloofsbelijdenis zoals opgesteld tijdens het concilie in Nicea in 325, aangevuld met enkele regels over m.n. de Heilige Geest tijdens het concilie van Constantinopel in 381) en Benedictus te gaan toonzetten om zo tot een complete mis te komen.

Wanneer en onder welke omstandigheden deze gedachte bij hem is opgekomen onttrekt zich aan onze waarneming, maar algemeen wordt gedacht aan de jaren 1740.

Bachs fascinatie voor de oude muziek laat zich het best beluisteren in de koorpartij van het openingsgedeelte van het Credo. Ook het *Crucifixus* (BWV 232/II,5) en het *Confiteor* (BWV 232/II,8) dragen de kenmerken van *stile antico*. Ook voor het *Symbolum Nicenum* geldt dat er meerdere delen zijn geparodieerd. Zo gaat het *Crucifixus* terug op het openingskoor van de cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12,2), dat van 1714 dateert. Wat met zekerheid een nieuwe compositie is, is het voorgaande *Et incarnatus est*, dat Bach in 1749 inlaste en dat waarschijnlijk Bachs laatste werk aan de *Mis in b* betreft.

Het is vooral in de toonzetting van de geloofsbelijdenis waar we muzikale symbolieken voor de theologische inhoud tegenkomen, die aantonen dat Bach een diep theologisch begrip moet hebben gehad. Sommige zijn evident, zoals de dalende melodielijnen in het *Et incarnatus est*, die duiden op Christus' neerdaling naar de aarde bij Zijn incarnatie. Voor het ritornello aan het begin van *Et in Spiritum sanctum* (BWV 232/II,7) met twee oboi d'amore

zijn echter tal van verklaringen geboden. In het eerder genoemde proefschrift heb ik uitgewerkt dat de verklaring voor Bachs opmerkelijke ritornello (waarin beide oboi zelfs maten lang unisono spelen) waarschijnlijk moet worden gezocht in de Drie-eenheidleer van Aurelius Augustinus, die de Geest beschrijft als de Liefdeband (de *vinculum amoris*) tussen de Vader en de Zoon.

### Osanna, Benedictus, Agnus Dei en Dona nobis pacem

De afsluitende vierde bundel, die ook in de jaren 1740 moet zijn gecompileerd, bestaat in zijn geheel uit drie parodieën – zo betreft het *Agnus Dei* een overname uit het *Himmelfahrts-Oratorium* (BWV 11) – en een overname: het afsluitende *Dona nobis pacem* is een herhaling van het *Gratias agimus tibi* uit het *Gloria*. Er zijn aanwijzingen dat de voltooiing van de *Mis in b* in 1749 is ingegeven door een plan tot uitvoering van het geheel. Of die uitvoering daadwerkelijk heeft plaatsgevonden, is onbekend. Sinds de uitvoeringen van (delen van) de *Mis in b* vanaf 1811 door de Berliner Singakademie heeft Bachs *Mis in b* meer en meer de status gekregen van Bachs *magnum opus* gekregen. Tegenwoordig is dit monumentale werk niet meer weg te denken uit ons muziekleven en vanmiddag genieten wij het voorrecht dit werk, waarin muzikale rijkdom en theologische diepzinnigheid op zeldzame wijze hand in hand gaan, in zijn geheel te mogen beluisteren.

Marcel Zwitser