**Ave Regina Caelorum**

**Een Litanie- en vesperdienst van Johann Caspar Ferdinand Fischer**

**Johann Caspar Ferdinand Fischer**

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746) werd geboren in het Zuid-Duitse Schlackenwerth, waar hij vanaf 1689 tot zijn dood kapelmeester was. In 1690 werd hij benoemd tot kapelmeester aan het hof van Baden. Waarschijnlijk studeerde Fischer in Dresden bij Christoph Bernhard en ontmoette hij er ook Georg Muffat, in wiens rijk gevulde bibliotheek hij het werk van Jean Battiste Lully grondig bestudeerde.

De invloed van Lully blijkt duidelijk uit Fischers instrumentale oeuvre. Zowel in de acht orkestsuites als in zijn klaviermuziek laat hij zich inspireren door de Franse smaak: hij bezet het orkest met vijf strijkerspartijen en kiest resoluut voor de chaconne, de passacaille en het menuet, dansen die erg populair waren aan het hof van Versailles. Hij voorziet zijn werkjes bovendien van programmatische titels als *Le journal du printemps* of *Air des combattants*. In Blumen-Büschlein, een bundel met acht klavecimbelsuites, leiden Latijnse instructies en uitgeschreven voorbeelden de uitvoerder doorheen de veelheid aan Franse ornamenten.

Het religieuze leven in Schlackenwerth werd bepaald door de Piaristen, een orde van Spaanse origine die de Mariaverering centraal stelt. Fischer schreef ettelijke didactische dialogen en dramatische werkjes voor het theater van de Piaristen. Helaas gingen al die composities verloren.

Tijdens dit concert staan twee bundels centraal met religieuze, vocale muziek van Fischer. In 1701 publiceerde hij in Augsburg een reeks psalmen en twee Magnificats waaruit men naargelang de nood kan putten voor het samenstellen van een vesperdienst. Tien jaar later verscheen een verzameling litanieën en antifonen ter ere van de Moeder Gods.

**Lytaniae Lauretanae**

In tegenstelling tot de psalm is de litanie geen bijbels genre. Desalniettemin vinden we reeds litanische formules terug in het Oude Testament en in de Babylonische en de Egyptische traditie. Pas in het 4de-eeuwse Byzantium ontstaat de litanie als autonome vorm: op een hele reeks smeekbeden antwoordt het volk telkens met Kyrie Eleison.

In 1711 publiceerde Fischer acht *Lytaniae Lauretanae* - of Litanieën uit Loreto - bestemd voor de acht verschillende Mariafeesten van het kerkelijk jaar. Het Italiaanse Loreto, vlakbij Ancona, was sinds de 16de eeuw een bedevaartsoord: pelgrims trokken ernaartoe om het Schrijn van de Annunciatie te aanbidden. De *Lytaniae Lauretanae* gaan terug op een 12de-eeuws corpus van litanieën voor de Maagd Maria. Na de Contrareformatie (1543-1565) kende de litanie een grote verspreiding in Europa. In 1601 riep Paus Clemens VIII de wildgroei aan litanieën een halt toe: enkel de litanie voor alle heiligen en de Marialitanie uit Loreto waren voortaan nog toegelaten.

In de 17de en 18de eeuw was de Loretaanse litanie erg populair bij religieuze ordes die de aanbidding van Maria centraal stelden. Waarschijnlijk werd Fischer tot het componeren van zijn vijfde opus geïnspireerd door de Piaristen, die in Schlackenwerth zo prominent aanwezig waren.

Fischer publiceerde in diezelfde bundel uit 1711 ook vier *Maria-antifonen*. Elk antifoon werd een trimester lang gebruikt in de Vesper- of Completendienst. Net als bij de litanieën, kiest hij ook hier voor een voortdurende afwisseling van soli en tutti.

**Vespers**

Aan het begin van de 6de eeuw vaardigde Benedictus van Nursia (ca. 480-547) een reeks verordendingen uit die het monastieke leven voortaan zouden regelen. Hij verdeelde de dag in acht officies, waarvan de vesperdienst er één was. De vespers werden gezongen bij zonsondergang, op het moment dat men binnen de kaarsen aanstak. Centraal in de vesperdienst staan vijf psalmen, afgewisseld door antifonen die tekstueel aansluiten bij het feest van de dag. De vespers worden ingeleid door de reciteerformule *Deus in Adiutorium Meum Intende* en afgesloten door een *Magnificat*. Ook een hymne vindt steevast haar plaats in de vespers. Precies omdat de Mariaverering zo belangrijk was in het piaristische Schlackenwerth, kozen we voor *Ave Maris Stella*, een hymne ter ere van de Moeder Gods.

In de 17de en vroege 18de eeuw bestond de vesperdienst voor zondagen en belangrijke feesten uit twee delen: op de vooravond van het feest werd een eerste deel uitgevoerd, op de dag zelf zong men de eigenlijke vespers. Om tegemoet te komen aan de grote nood aan muziek die daardoor ontstond, bestonden 17de-eeuwse vesperbundels doorgaans uit ettelijke psalmen. Ook Fischers opus 3 uit 1701 is poly-inzetbaar: de verzameling bevat zestien psalmen en twee Magnificats waaruit men kan putten voor de samenstelling van de acht meest courante vesperformules.

Net als in zijn klaviermuziek toont Fischer zich in zijn psalmen zeer vertrouwd met het contrapunt. Daarnaast evenwel stellen we onmiskenbaar Italiaanse invloeden vast in zijn vocale oeuvre: het ietwat nerveuze koor dat zich beweegt op een rijk gevuld harmonisch palet, de bijwijlen frivole melodieën en de tweede viool die tijdens de koorpassages colla parte speelt met de sopraan. De koorstijl van de jonge Händel – die toen nog in Duitsland woonde – is duidelijk schatplichtig aan die van Fischer. De psalm *Confitebor Tibi* is gezet op een ostinato in de bas: éénzelfde motief keert telkens terug, zij het in verschillende toonaarden en omkeringen. In het Magnificat dat de vesperdienst afsluit, grijpt Fischer terug naar de 16de- en 17de-eeuwse traditie: de gregoriaanse magnificatmelodie wordt omspeeld in de vier stemmen.

Het is eerder onwaarschijnlijk dat Fischers muziek een prominente plaats zal veroveren in de 21ste-eeuwse hitparade. Desalniettemin getuigt zijn werk van een onmiskenbaar vakmanschap. Net als Pachelbel en Buxtehude assimileert en synthetiseert Fischer de muzikale stijlen en tradities van Duitsland, Italië en Frankrijk. Als we zijn werk beschouwen tegen die Europese horizon, krijgen we een beter zicht op zijn plaats in de muziekgeschiedenis: hoewel Johann Sebastian Bach het oeuvre van Fischer allicht niet of nauwelijks kende, en er ongetwijfeld geen enkele rechtstreeks invloed van onderging, behoort Fischer wel tot de generatie componisten die het pad effenden voor de grootmeester. We zouden Fischer evenwel tekort doen indien we hem enkel bestempelden als “voorloper van”; zijn artistieke persoonlijkheid is groot genoeg om hem als volwaardig en autonoom componist te beschouwen. Fischers vakmanschap en stijlkennis werden reeds belicht: het is nu aan de hedendaagse uitvoerder om te bewijzen dat een frisse blik op deze bestofte partituren ook in de 21ste eeuw nog relevant is.

**Händel**

**De componist en de graaf: intermezzo in een carrière**

Tijdens zijn leven genoot Georg Friedrich Händel (1685-1759) in eerste instantie bekendheid als operacomponist. Ook na zijn aankomst in Londen in 1710 maakte hij erg snel carrière in de opera. Toen in juni 1717 de geldkraan van het Queen’s Theatre aan Haymarket door politieke strubbelingen plots werd toegedraaid, viel Händels voornaamste broodwinning evenwel weg. Begin augustus van datzelfde jaar was de componist echter opnieuw in loondienst, ditmaal van James Brydges, de hertog van Carnarvon. Brydges bezat landerijen in de buurt van Londen en ook in de streek tussen Bristol en Bath. In Cannons bouwde hij op dat moment een groot en pronkerig landhuis. De kerk van het aanpalende dorp had hij een jaar eerder reeds laten restaureren en herdecoreren door een groep Italiaanse schilders. Later zou Brydges de aan het landgoed van Cannons verbonden titel van Duke of Chandos voeren.

Voor Cannons schreef Händel tussen 1717 en 1720 een betrekkelijk klein, maar artistiek hoogstaand oeuvre. Eén van de elf *Chandos Anthems* staat vandaag op het programma. Daarnaast componeerde Händel ook de kameropera Acis and Galatea en het oratorium Esther. Acis and Galatea – niet te verwarren met de cantate Aci, Galatea e Polifemo uit 1708 – werd in 1718 semi-scenisch uitgevoerd in Cannons. Men vermoedt dat ook Esther daar werd gecreëerd.

James Brydges was in de eerste helft van de 18de eeuw allicht de enige privépersoon die niet tot de koninklijke familie behoorde en tóch kon beschikken over een eigen hofkapel. Weliswaar kon Händel in Cannons niet werken met het 25-koppige strijkorkest dat na de Franse ook de Engelse theaters had ingepalmd, maar over de kwaliteit die het kamerorkest van Cannons leverde, was Händel alleszins erg enthousiast. Uit de jaarrekeningen van Cannons blijkt dat Händel voor de uitvoeringen in 1718 een beroep kon doen op vier violen, twee celli, een contrabas, twee hobo’s, een fagot en een harp. Dat laatste instrument werd gebruikt voor de continuo, die door Händel zelf werd versterkt aan het klavecimbel. Voor latere uitvoeringen werd het orkest occasioneel uitgebreid met twee extra violen, een altviool en enkele koperblazers, maar het bleef in essentie een (stevige) kamermuziekgroep.

De *Chandos Anthems* zijn uitgelezen voorbeelden van Händels mature koorstijl. Hoewel ook vroegere koorwerken, zoals de vesperpsalmen die hij tijdens zijn Italiaanse periode in 1707 schreef voor de Karmelieten van Rome, getuigen van grote creativiteit en diepgang, weet de componist de luisteraar in de Chandoscomposities ronduit te overdonderen door de stralende en virtuoze manier waarop hij zich van het koor bedient. Händel gebruikt het koor als een instrument dat nu eens groots en theatraal uitpakt, dan weer weet te ontroeren door een intieme en harmonisch gevarieerde toonspraak. De virtuoze vocalises, die ook in zijn latere oratoria terugkeren, vragen om koorzangers met solistische capaciteiten. Precies zoals het nieuwe Ensemble Goriosus dat ook vandaag doet, werden de solistische partijen in de Chandos Anthems trouwens vertolkt door leden van de hofkapel.

Vanaf 1719 ging Händels aandacht grotendeels naar de Royal Academy of Music, een privéonderneming die de Italiaanse opera definitief wilde lanceren in Londen. Eind april 1720 stond Radamisto er op de affiche en zowel de koning als de kroonprins woonden de première bij. Eerder die maand hadden beide notabelen zich verzoend en het conflict bijgelegd dat in 1717 mee aan de basis lag van de drooglegging van het Queen’s Theatre. Niet alleen creatief was de periode in Cannons uiterst vruchtbaar, ook carrièrematig had ze Händel geen windeieren gelegd: dit intermezzo stelde de componist immers in staat om – precies tijdens een woelige periode waarin zijn toenmalige én zijn toekomstige broodheer met elkaar overhoop lagen – van het culturele voorplan te verdwijnen en in een besloten omgeving verder te werken.

**Magistrale barokke cantates van Telemann, Durante en Händel**

In de openingscantate belichten we Telemanns *Nun komm, der heiden Heiland* dat in 1714 werd gecomponeerd voor de eerste adventsweek, in opdracht van het hof van Saksen-Eisenach. Stilistisch vinden we in dit werk heel wat Siciliaanse ritmiek terug en het gebruik van hobo, wat Telemann door het hof werd opgelegd.

In de sprong naar Durante vinden we de Napolitaanse gedachte terug. Hij was leerling van Alessandro Scarlatti en zelf leraar van onder andere Pergolesi en één van de voornaamste vertegenwoordigers van de zogenaamde Napolitaanse School. In 1767 prees Rousseau hem als opperste meester van harmonie in Italië en de wereld. Zijn beroemde *Magnificat in si klein* werd aan het einde van de 19de eeuw nog steeds uitgevoerd en enorm geprezen. Durante droeg in grote mate bij aan de ontwikkeling van een 18de-eeuwse Napolitaanse kerk- en instrumentale muziek.

De cantate *Meine Seele erhebt den Hernn* (of het Duitse Magnificat) van Telemann – een compositie vermoedelijk ook uitgevoerd door Bach – kent een feestelijke instrumentale bezetting die het vocale colla parte versterkt en uitdrukking geeft.

Het concert sluit af met het feestelijke anthem *O Praise the Lord with One Consent*. Dit werk kent een sprankelend karakter en een gevarieerde orkestbegeleiding. Händel leent ouder materiaal uit zijn Italiaanse periode. De bezetting voor solostemmen, koor, hobo, strijkers en continuo werd afgestemd op de muzikale middelen van het kleine landgoed; iets wat herkenbaar is in deze tijd.