

# De componist van het lijden

## Een portret van James MacMillan

Afgelopen januari ging online 'Christmas Oratorio' van James MacMillan in première, in een live-uitvoering vanuit het Concertgebouw in Amsterdam. Een groots opgezet werk voor koor, solisten en orkest, met een speelduur van een kleine twee uur. Het werk is geschreven in opdracht van enkele van de meest vooraanstaande orkesten en concertseries, waaronder London Symphony Orchestra, New York Philharmonic en de NTR Zaterdagmatinee. Dat een hedendaags componist, en dan nog wel van uitgesproken religieuze -welbepaald: rooms-katholieke- muziek, zo'n grote opdracht krijgt, mag toch wel bijzonder worden genoemd. Reden om in dit blad een portret te schetsen van deze diepgelovige Schotse componist, aan de hand van enkele kenmerkende werken uit zijn oeuvre: het slagwerkconcerto 'Veni, Veni, Emmanuel', 'Seven Last Words', 'St John Passion' en het nieuwe 'Christmas Oratorio'. MacMillan zal daarbij naar voren komen als 'de componist van het lijden', voor wie juist in het conflict het heilige aan het licht komt.

James MacMillan werd geboren in 1959 en studeerde muziek aan de Universiteit van Edinburg en later compositie bij John Casken aan de Universiteit van Durham. MacMillan schreef aanvankelijk modernistische muziek, maar hij kwam al snel onder de invloed van het Poolse experimentalisme (Lutoslawski, Penderecki), in zijn woorden de 'avant-garde with the human face'. Na gewerkt te hebben aan de Universiteit van Manchester, kwam hij terug in Schotland. Zijn muziek en gedachtegoed worden beïnvloed door zijn nationale en religieuze wortels. Hij raakt onder de indruk van de Latijns-Amerikaanse bevrijdingstheologie en probeert het rooms-katholieke geloof, socialistische idealen en de nationale trots in zijn muziek bij elkaar te brengen. Hij zoekt daarbij naar een meer directe, expressieve stijl dan hij tijdens zijn opleiding had gebruikt.

MacMillans eerste succesvolle werk was het muziektheaterstuk *Búsqueda* (1988). Het werk combineert modernistische roots (invloeden van Berio en het modernisme) met elementen uit de Schotse volksmuziek. Ook *The Confession of Isobel Gowdie* (1990) getuigt van een dergelijke eclectische aanpak. Dit orkestwerk was een buitengewoon succes, al bij de première in een Londens *Promenade Concert* in 1990.

Daarna stijgt MacMillans populariteit meer en meer. In 1992 schrijft hij zijn slagwerkconcerto *Veni, Veni, Emmanuel*, een werk dat inmiddels honderden malen op de grote concertpodia is uitgevoerd. De opera *Inés de Castro* (1991-1995) is eveneens een beroemd voorbeeld van de polystilistische aanpak van MacMillan die sommige biografen ook in verband brengen met Schnittke en Gubaidulina.

Tallose werken volgen, waaronder *Seven Last Words* voor koor en strijkers, een cello-concerto voor Rostropovich, een pianoconcerto voor Jean-Yves Thibaudet, de grootschalige *St John Passion* (2007), een *St Luke Passion* (2013), *Seven Angels* (over de zeven engelen uit het boek Openbaring) en als meest recente opus dus *Christmas Oratorio*.

Behalve als componist is MacMillan ook als dirigent actief. Tussen 1992 en 2002 was hij artistiek directeur van *Music of Today*, de concertserie met hedendaagse muziek van het Philharmonia Orchestra. Hij werkte tussen 2000 en 2009 bij het BBC Philharmonic als componist en dirigent en werd in 2010 benoemd tot vaste gastdirigent van de in 2013 wegbezuinigde Nederlandse Radio Kamer Filharmonie.

### Dominicaan

Naast een opsomming van de activiteiten van MacMillan is het voor het verstaan van zijn werk goed te weten dat hij tot de lekenorde van de Dominicanen behoort. Eén van de motto's van deze intellectuele kerk- en maatschappijkritische en sociaal actieve orde is *Contemplare et contemplare aliis tradere* (Thomas van Aquino): 'beschouwen en het beschouwde aan anderen overdragen'. Een ander motto luidt *Laudare, benedicere, praedicare* ('loven, zegenen en prediken'), naast de wapenspreuk *Veritas*, 'waarheid'.

MacMillan zegt over zijn muziek dat deze religieus is. In november 2009 verschijnt in *Standpoint Magazin* een typisch dominicaans artikel met een kritische en nogal harde toon, *Music and Modernity*, waarin MacMillan een overzicht geeft van de muzikale ontwikkelingen in de twintigste eeuw. Hij

James MacMillan. Foto: Marnie Wall



ziet die vooral gedomineerd door anti-traditionalistische, antireligieuze en modernistische stromingen –met als laatste icoon van deze beweging de Franse componist en dirigent Pierre Boulez–, terwijl het in de twintigste eeuw lang weggedrukte concept van muziek als religieuze verschijningsvorm (manifestatie van het hogere; MacMillan spreekt over *the sacred*, *craft* en *spirituality* als eigenschappen van muziek en componist) naar zijn waarneming meer en meer terrein wint. In plaats van de modernistische weg, schaaft hij zichzelf graag bij de componisten die muziek als een religieus verschijnsel zien. Het moet iets teweegbrengen bij mensen, en niet alleen een uitvloeisel zijn van berekening en moderniteit. Toch valt James MacMillan ook weer niet direct in te delen bij de pure ‘neo-spirituelen’ zoals Arvo Pärt en John Tavener (‘zo monodimensioneel zou ik niet kunnen schrijven’, aldus MacMillan). MacMillans muziek kenmerkt zich meer door het al genoemde eclecticisme, waarbij hij de verworvenheden van de traditie (met Palestrina en Bach als onbetwiste ijkpunten) laat samensmelten met die van de modernistische scholen.

De werken van MacMillan worden exclusief uitgegeven bij

Boosey and Hawkes. Naast grootschalige werken zoals *St John Passion* en *Christmas Oratorio* is daar ook liturgische muziek uitgegeven van een heel wat bruikbaar gehalte, waarvan elders een kleine opsomming. De uitgever heeft op haar internetsite sinds jaar en dag een *score-service* waarbij je de belangrijkste partituren van de componist compleet en eenvoudig digitaal kunt bekijken.

### *Veni, Veni, Emmanuel*

Misschien wel de grootste internationale doorbraak beleefde MacMillan met zijn slagwerkconcerto *Veni, Veni, Emmanuel* (2007). Het is een werk voor groot orkest en slagwerksolist dat bijna een half uur duurt. Het bestaat uit vijf in elkaar overlopende geledingen:

*Introit (Advent)*, met daarin de subsecties *Heartbeats* en *Dance*

*Hocket - Transition: Sequence I*

*Gaude, Gaude*

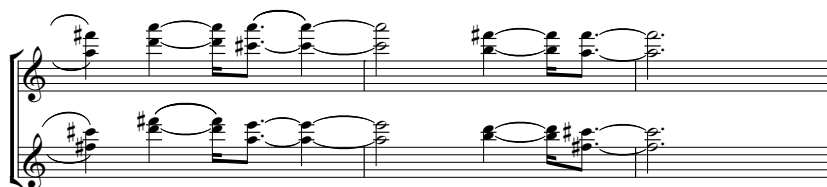
*Transition: Sequence II* met subsectie *Dance; Chorale*

*Coda: Easter*

De gebruikte terminologie duidt op een aansluiting op de muziek uit de renaissance. Het muzikale materiaal is ontleend aan de melodie van het lied ‘Veni, Veni, Emmanuel’ (‘O kom, o kom Emmanuel’, zie ook LB 466): hele zinnen of kleine fragmenten daaruit worden op allerlei manieren in het concerto verwerkt, zoals bijvoorbeeld in de tweede dans (mt. 527 ev.):



of in het gedeelte *Gaude, Gaude*, waar het bijbehorende motief (met de bekende, bijna onvermijdelijke akkoorden) in allerlei ritmische verschijningsvormen dient als een klanktapijt voor een lyrische marimbasolo:



In datzelfde gedeelte speelt ook de melodie van het gregoriaanse ‘Ubi caritas’ een (bijna verborgen) rol, inhoudelijk wellicht vooruitwijzend naar een citaat uit het Gloria van de paasnacht, dat aan het eind van het concerto klinkt. Daarbij gaan alle spelers van het orkest geleidelijk over tot het spelen van het ritmische ‘*Gaude*-motief’, dat MacMillan als een *heartbeat* beschouwt, op allerlei soorten klokjes of stukken metaal, zodat het werk besluit met één groot doch vredig klokgelui.

MacMillan schrijft over het behoorlijk spectaculair overkomende werk dat het twee betekenislagen heeft, die nauw verbonden zijn met de tijdsspanne waarin hij het werk schreef: van de eerste zondag van advent 1991 tot aan Paasmorgen 1992. Allereerst is het, in zijn woorden,

*(...) een puur abstract werk waarin al het muzikale materiaal aan het vijftiende-eeuwse Franse adventslied is ontleend. Op een ander niveau is het een muzikale ontdekkingsstocht naar de theologie achter de adventsboodschap.*

Na een uiteenzetting over het muzikale verloop van het werk, dat vooral door de gebruikte soorten slagwerk wordt bepaald, schrijft hij over die diepere betekenislaag:

*De hartslag die het hele stuk doordringt wijst op de diepere spirituele betekenis achter het werk: ze representeren de*

*menselijke aanwezigheid van Christus. Adventsteksten kondigen de beloofde dag aan van bevrijding van angst, beklemming en onderdrukking, en dit werk is een poging om dit te spiegelen in muziek. Het vindt z'n aanvankelijke inspiratie in Lucas 21: ‘Er zullen tekenen zijn aan zon, maan en sterren; op de aarde volkeren in doodsangst, opgeschrikt door het lawaai van de oceaan en haar golven;*

*mensen stervend van angst terwijl ze wachten op wat de wereld bedreigt, want de machten van de hemel zullen dooreengeschied worden.*

*En ze zullen de Mensenzoon zien, komend op een wolk met macht en glorie. Als deze dingen beginnen plaats te vinden, richt je dan op, de hoofden omhoog, want uw bevrijding is nabij’. Helemaal aan het eind van het stuk maakt de muziek een liturgische afbuiging van Advent naar Pasen –rechtstreeks naar het Gloria van de Paasnacht–, alsof de aankondiging van de bevrijding een belichaming vindt in de Verrezen Christus.*

### Seven Last Words

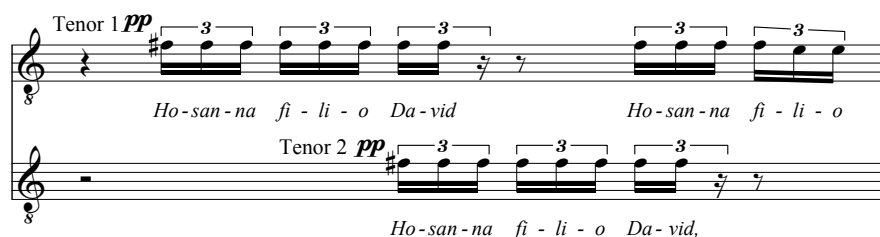
Twee jaar later toont MacMillan zich opnieuw een componerende theoloog met *Seven Last Words from the Cross*, dat in zeven nachtelijke delen bij de BBC in première ging, tijdens de Goede Week. Het werk is geschreven voor koor en strijkorkest en omhelst de zeven kruiswoorden, de laatste woorden van Jezus, zoals ze te vinden zijn in de vier evangeliën. Die woorden op zichzelf vormden echter voor MacMillan, net als voor veel collega-componisten, te weinig tekstmateriaal om zeven afzonderlijke delen mee te vullen. Anders dan bijvoorbeeld Haydn (waar latere tekstschrijvers bevindelijke gedichten aan de tekstloze noten toevoegden), Franck of Gounod (die ruimere schriftpassages toonzetten zodat de kruiswoorden in hun context te horen zijn) voegt MacMillan teksten uit de liturgie van de Goede Week toe. Net als ook al in het slagwerkconcerto te zien was, geeft hij de muziek zo een inhoudelijke, maar ook muzikale meerlagigheid mee, die als zijn handelsmerk mag worden beschouwd.

Fraai is dit te zien in het eerste deel van *Seven Last Words*: ‘Father, forgive them, for they know not what they do’. Het werk opent met een ostinato-figuur in de strijkers, ontleend aan een eerder werk, het klarinetkwintet *Tuireadh* (wat ‘klacht’ of ‘klaagzang voor een dode’ betekent). Die akkoordopeenvolging blijft gedurende het hele deel klinken (zie muziekvoorbeeld boven aan de volgende pagina).

Uit dat ostinato ontwikkelt zich in de vrouwenstemmen in lange notenwaarden het kruiswoord ‘Father, forgive them’.



Maar al spoedig beginnen de mannenstemmen in korte, fanfare-achtige ritmes (ook deze komen door heel MacMillans werk terug en kleuren verkondigende, maar ook soms dreigende teksten), de introïtusantifoon van de palmzondag te reciteren: 'Hosanna de Zoon van David'. De hoge strijkers spelen die ritmes mee:



Tegen het einde van het deel, terwijl ostinato en antifoon nog steeds klinken, komt er nog een derde laag bij. In de sopraanpartij wordt dan, op een toon ritmisch reciterend, een gedeelte uit de Klaagliederen van Jeremia gezongen, dat traditioneel gelezen wordt tijdens *Tenebrae* – de 'donkere meten' – van Goede Vrijdag:



Zo gebruikt MacMillan ook in de verdere delen, in vaak meerlagige constructies, nog verschillende andere teksten uit de liturgie van de Goede Week, zoals het 'Ecce lignum crucis' ('Zie het kruishout waaraan de Redder van de wereld heeft gehangen') uit de kruishulde van Goede Vrijdag en verdere fragmenten uit de Klaagliederen die de kruiswoorden als het ware spiegelen. Het laatste kruiswoord, 'Father, into Thy hands I commend my Spirit', klinkt drie keer, waarna

een lange instrumentale epiloog het stuk besluit.

MacMillan schrijft:

*Bij het toonzetten van dit soort teksten is het van vitaal belang om een zekere emotionele objectiviteit te bewaren teneinde de muzikale expressie net zo te controleren als de Goede Vrijdagliturgie een realistische beheersing van verdriet is. Desalniettemin is het inspirerend als men op Goede Vrijdag mensen echte tranen ziet huilen, alsof de dood van Christus een persoonlijke tragedie is. In dit laatste deel, met zijn lange instrumentale postlude, valt de liturgische afstand weg en ontstaat er ruimte voor een meer persoonlijke reflectie: vandaar dat je hier traditionele Schotse klaagmuziek hoort resoneren.*

### St John Passion

St John Passion werd geschreven in 2007 in opdracht van het London Symphony Orchestra voor de tachtigste verjaardag van de Engelse dirigent Sir Collin Davis. Het is een zeer groot-schalig werk voor volledig symfonische bezetting met uitgebreid slagwerk, twee koren: een 'narrator chorus' (dat de evangeliepartij zingt) en een groot

koor dat de *turbæ* en het commentaar vertolkt, en verder een bassolist die de Christuspartij zingt.

Wat de tekst betreft valt op dat MacMillan, in tegenstelling tot zijn historische voorgangers, de passie toonzet tot en met het sterven van Christus. De graflegging wordt door MacMillan niet getoonzet. Daarentegen voegt hij, vlak voor de stervensscène, een element uit de liturgie van Goede Vrijdag in: de zogenaamde *Reproaches* (het Beklag Gods). Dit laat hij door de bassolist laat zingen, die op dat moment de rol van de stervende Christus heeft.

Het instrumentale slotdeel van de passie verwijst in de titel naar het refrein van deze *Reproaches*: 'Sanctus Immortalis, miserere nobis' ('Heilige onsterfelijke, ontferm U over ons'), waarmee hij – net als Bach – het passieverhaal in het licht van de verrijzenis zet. Net als in *Seven Last Words* voegt MacMillan ook aan het einde van de afzonderlijke delen Latijnse liturgische teksten toe, waarover later nog meer.

MacMillan schrijft in zijn *Program Notes* bij de eerste uit-

voering in 2008, over zijn persoonlijke band met de Johannespassie:

*Nadat ik de 'Seven Last Words from the Cross' schreef heb ik altijd geweten dat de onvermijdelijke vervolgstap zou zijn om een van de passieteksten te toonzetten. (...) Ik besloot dat het de tekst van Johannes moest worden. Het is de versie is waarmee ik het meest vertrouwd ben, omdat ik die altijd gereciteerd of gezongen hoor worden in de katholieke liturgie van Goede Vrijdag. Sinds mijn studenttijd in Edinburgh heb ik zelf op deze dag ook regelmatig geparticipeerd in het gregoriaans of dominicaans zingen van het kruisigingsverhaal. Deze eenvoudige muziek heeft een zeer bepalende invloed gehad op mijn eigen toonzetting van de passie.*

Over de mix van deze pure, gregoriaanse zang en het muzikale drama dat de Passie eveneens kenmerkt, schrijft hij:

*Ik hou bijzonder veel van liturgische muziek, en vooral van de puurheid van het gregoriaans. Maar evengoed hou ik van opera, en de compositie van deze Passie kwam meteen na mijn nieuwe werk voor de Welsh National Opera: 'The Sacrifice'. Ik was me bewust van het onvermijdelijke effect dat dit stuk zou hebben op het toonzetten van het verhaal uit Johannes. Zo is er ook daadwerkelijk muziek uit de opera in deze nieuwe sfeer binnengedrongen. Ik was me ook bewust van de paradoxale spanning die door de twee zeer contrasterende muzikale contexten is ontstaan – liturgisch gezang en muzikaal drama. Balancerend, soms tegenstellingen creërend, soms elkaar uitsluitend en op andere momenten juist de kruisbestuiving tussen de twee vormen de vreugde in het componeren van dit werk.<sup>1</sup>*

In een radiopodcast op de site van Boosey and Hawkes vertelt MacMillan tot slot dat hij deze Passie behalve als een concertant werk ook als een liturgisch werk ziet. Hoewel de enorme bezetting een dergelijke uitvoering praktisch welhaast onmogelijk maakt, zou MacMillan graag een uitvoering voor zich zien als viering van Goede Vrijdag in één van Englands grote kathedralen.

### Indeling van het werk

De passie bestaat uit tien delen, die gegroepeerd zijn in twee helften:

#### PART I

- 1 The arrest of Jesus
- 2 Jesus before Annas and Caiaphas
- 3 Jesus before Pilate
- 4 Jesus is condemned to death

#### PART II

- 5 The Crucifixion
- 6 Christ's garments divided
- 7 Jesus and his Mother
- 8 The Reproaches
- 9 The death of Jesus
- 10 Sanctus Immortalis, miserere nobis

Het eigenlijke passieverhaal staat in de delen 1 t/m 7 en 9. Deel 8 en 10 komen uit de liturgie van Goede Vrijdag: het Beklag Gods (8) en het refrein daarvan (10), 'Sanctus Immortalis, miserere nobis'.

Het *narrator chorus* zingt het verhaal van de passie op een eenvoudig, aan het gregoriaans ontleend, reciet:



Uitspraken van Jezus worden steeds ingeleid met een eveneens aan het gregoriaans ontleende formule:



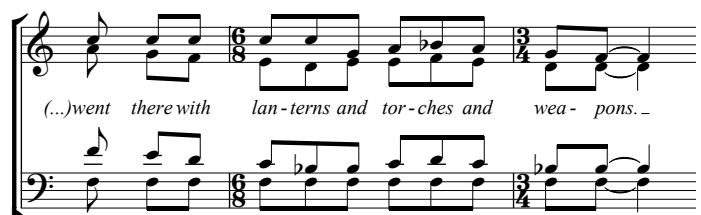
And Je - sus said: \_\_\_\_\_

Citaten van anderen hebben een korter en vinniger, formule, met een kenmerkende dalende tritonis:



They ans - wer'd him,

Deze recitatieven zijn allemaal meerstemmig gezet, zoals in de *Anglican Chant*. Naar gelang de intensiteit varieert MacMillan op talloze wijzen de invulling van de akkoorden, van een meer traditioneel:



(...)went there with lan-terns and tor-ches and wea-pons...



naar een meer geëmotioneerd:



De Christuspartijen zijn steeds zeer grillig van karakter, met voor MacMillan kenmerkende en wellicht aan de oosterse kerkmuziek ontleende voorstellen. De recitatieven zijn daarbij voorzien van orkestbegeleiding, vaak polytonaal, dus in twee verschillende harmonische lagen:



Het grote koor zingt zoals reeds gezegd de *turbæ*, de 'overige stemmen' in het verhaal, maar levert ook aan het eind van ieder deel commentaar. Aan het eind van deel 1 klinken op die wijze de instellingswoorden uit het eucharistisch gebed, en na het verraad van Petrus klinkt een even pompeus als rauw *Tu es Petrus* ('Gij zijt Petrus, de rots waarop ik mijn kerk bouw...'). Na het verraad van Judas klinkt een citaat van Tomás Luis de Victoria, diens motet *Judas mercator pessimus* ('Judas, allerslechtse koopman'). Aan het einde van het vijfde en zesde deel klinken responsoria uit de donkere metten van Goede Vrijdag, met muzikale referenties aan Gesualdo, deel 7 - 'Jezus en zijn moeder' - eindigt met een *Stabat Mater* en een Schotse 'Lullaby' en wordt besloten met een citaat uit Bachs *O Haupt voll Blut und Wunden*. Na het sterven van Christus –vlak daarvoor klonken de *Reproaches*– reflecteert de bassolist nog met de woorden *Christus factus est pro nobis* ('Christus is voor ons gehoorzaam geworden tot de dood', de hymne uit Filippenzen 2), waarna het stuk instrumentaal besluit met *Sanctus Immortalis miserere nobis*.

Het gehele werk is, mede door de voortdurende meerlagigheid en ook de verschillende stijlvormen die MacMillan door elkaar gebruikt –we spreken hier ook wel van 'collagetechniek'–, in overtreffende trap dynamisch en welhaast filmisch. Het is niet alleen maar een muzikale vertolking van het lijdensverhaal, het is een 'evenement', een liturgisch

of tenminste ritueel gebeuren waarbij de luisteraar het gevoel overkomt dat hij onderdeel is geworden van het vertelde, of toch tenminste opgenomen in een enorm rijke traditie van historische en actuele liturgie- en muziekgeschiedenis.

In 2014 schreef MacMillan nog een passie: *St Luke Passion*, iets minder grootschalig maar niet minder indrukwekkend.

### Christmas Oratorio

Eenzelfde sfeer en actualiteit als de hiervoor besproken werken ademt ook *Christmas Oratorio*, het werk dat in januari dit jaar online vanuit het Concertgebouw in Amsterdam in première ging. Het is een werk van bijna twee uur in twee

grote delen, die beide weer in zeven delen zijn opgedeeld. Een omvang, met evenzoveel tekstmateriaal, waar je in lijkt te verdrinken en waarbij pas aan het eind

de volledige zin en betekenis zich ontvouwt. In die zin is dit werk niet zozeer een vertelling van de geboorte van Christus, maar een meditatie op de betekenis ervan. Die betekenis wordt duidelijk uit de opbouw en de keuze van de teksten.

Beide delen bestaan uit een instrumentale sinfonia, een *chorus*-gedeelte, een sopraan-aria, een evangeliereciet ('tableau' genoemd), een bariton-aria, nog een *chorus*-gedeelte en ter afsluiting weer een instrumentale sinfonia. Duidelijk is meteen de streng symmetrische opbouw en de aansluiting bij de barokke oratoriumtraditie door het gebruik van de termen aria, koor en sinfonia.

In het eerste deel staat, verrassend genoeg, niet het geboorteverhaal van Christus centraal, maar het evangelie over de kindermoord en de vlucht naar Egypte (Matteüs 2, 1-23). Op de geboorte zelf wordt gepreludeerd in het eerste *chorus* en de eerste aria. In het *chorus* klinken teksten uit de adventsliturgie (de antifoon 'O Oriens'), het gedeelte uit het Credo over de Zoon (tot aan 'is mens geworden') en een gedeelte van de Maria-antifoon *Alma redemptoris Mater*: 'Maagd voor en na de geboorte, die bij monde van de engel Gabriël de groet 'Ave' hebt ontvangen, heb medelijden met ons, zondaars.' De aria is een toonzetting van het gedicht *Behold a silly, tender Babe* van de zestiende-eeuwse dichter Roberth Southwell. Na de evangelietekst uit Matteüs 2, waarin vooral het dreigende akkoord waarmee de componist de naam 'Herodes'

### Kleinere werken voor koor, orgel en/of liturgische praktijk

*St Anne's Mass* (1985), toonzetting van het misordinarium voor koor, orgel en gemeentezang

*Offertorium* (1986), orgel solo

*Cantos Sagradas* (1989), motetten voor koor en orgel met een hoge moeilijkheidsgraad

*Magnificat & Nunc Dimittis* (1999/2001), voor koor en orgel (ook in orkestversie)

*Le Tombeau de Georges Rouault* (2003), orgel solo

*Tenebrae Responsories* (2007), responsoria uit de donkere metten muziek voor mannenkoor met een zeer hoge moeilijkheidsgraad

*Strathclyde Motets* (vanaf 2008), serie communie-motetten van eenvoudige moeilijkheidsgraad

*Gaudeamus in loci pace* (2008), orgel solo

*Meditation* (2010), orgel solo

Alle werken uitgegeven bij Boosey & Hawkes

toonset opvalt, zingt de bariton het monumentale gedicht *Nativity* ('Immensity, cloistered in thy dear womb') van de vroeg zeventiende-eeuwse dichter John Donne, met als laatste regels 'Kiss Him, and with Him into Egypt go, With His kind Mother, who partakes thy woe.' De slotkoor van het eerste deel is dan *Hodie Christus natus est*, de antifoon van kerstmorgen, alsof we eerst goed hebben moeten weten om wat voor kind het gaat, dat hier geboren wordt.

Het tweede deel van het oratorium zet in met de beroemde antifoon *O magnum mysterium* uit het kerstnacht-officie, waarin het wonder wordt bezongen dat de dieren het nieuwgeboren heil van de wereld mogen aanschouwen. Het uitbundige gedicht *This is the month, and this the happy morn* van de zeventiende-eeuwse dichter John Milton vormt de tekst van de sopraan-aria, waarna het evangelie van de kerstochtend volgt: de tekst uit Johannes 1, 1-18 ('In den beginne was het Woord'), waarmee het extatische hoogtepunt van het oratorium is bereikt. De daarop volgende aria is geenszins een vrolijke afsluiter, maar een toonzetting die even huiveringwekkend is (MacMillan zet hier zijn inmiddels bekende 'fanfaremotief' veelvuldig in) als de tekst zelf: *The Burning Babe*, wederom een gedicht van Robert Southwell. Het gaat over een visioen dat hij op een kerstmorgen had, van een brandend kind hoog aan de hemel wiens stromende tranen zijn eigen vuur niet kunnen blussen: 'Alas!' quoth he, 'but newly born, in fiery heats I fry'. En even verder:

*Love is the fire, and sighs the smoke,  
the ashes shame and scorns;  
The fuel Justice layeth on,  
and Mercy blow the coals,*

*The metal in this furnace wrought  
are men's defiled souls;  
For which, as now on fire I am  
to work them to their good.  
So will I melt them into a bath  
to wash them in my blood.*

Dit huiveringwekkende visioen komt tot rust in het verstilde Schotse wiegelied *My love and tender one are you*, dat overloopt in de laatste sinfonia waarin een prachtige celesta-solo – bijna als verwijzing naar het slot van *Veni, Veni, Emmanuel* – de gemoederen geheel tot bedaren brengt.

### Componist van het lijden

Ook in dit werk weet MacMillan met zijn meerlagige muzikale constructies, tezamen met teksten uit een rijke traditie, verleden en heden bij elkaar te brengen. Maar wat vooral ook blijkt is de confrontatie die MacMillan voortdurend lijkt te zoeken tussen vreugde en leed, en waarvoor die gelaagde compositiestructuur het aangewezen voertuig lijkt. MacMillan zegt zelf:

*Ik geloof dat muziek in essentie een spiritueel fenomeen is. (...) Door haar directheid en abstractie lijkt muziek het vermogen te hebben om bij de ziel te komen en de relatie tussen het menselijke en het goddelijke op een krachtige, mysterieuze manier aan de orde te stellen. Waar je ook vandaan komt, of hoe je ook denkt over het al dan niet bestaan van God, maakt het je bewust van de 'otherness' in de schepping.*

En:

*Ik denk dat spiritualiteit met het hier en nu verbonden is, en met het menselijke lijden. (...) Mijn karakter en theologische opvattingen vragen om conflict. Het hart van het christelijke denken is immers het offerverhaal: een absoluut inspirerende, maar ook verontrustende metafoor die ik in verschillende werken tot uitdrukking heb gebracht. (...) De God in wie ik geïnteresseerd ben is de God van de stilte. God als begeleider, als stille getuige die bij ons is terwijl we lijden. Dat kan voor sommige mensen de reden zijn om zich af te keren. Maar in zo'n God geloven die altijd bij je is – ook in Auschwitz en het Derde Rijk, de dieptepunten van menselijke vernedering – geeft een fascinerend beeld van wat het goddelijke is. Adorno zei dat er na Auschwitz geen poëzie meer kon worden geschreven. Maar voor kunstenaars is het juist belangrijk om in die afgrond te kijken en iets te zeggen over de aard van het lijden in de moderne wereld, een gevoel van spirituele genezing te brengen.<sup>2</sup>*

De muziek van MacMillan blijkt niet alleen een 'evenement', analyseerbaar vanuit de verschillende tradities die hij als postmodern, retroperspectief componist in een ac-

tuele context bijeenbrengt. Het is –in zijn eigen woorden– een 'manifestatie van het heilige', wellicht conform Thomas van Aquino, de grote dominicaanse theoloog uit de late Middeleeuwen die muziek beschouwde als uitvloeisel van de schepping met God als bron van waarheid, goedheid en schoonheid ('verum, bonum et pulchrum'). Vanwege die manifestatie van het heilige die muziek kan zijn, zijn in MacMillans visie concert en liturgie nauw met elkaar verbonden en zijn kerk en concertzaal beide plaatsen waar het heilige kan worden geproefd.

Persoonlijk vind ik het verheugend dat de grote concertzalen, orkesten en koren temidden van de vermeende seculistische en antireligieuze tendenzen van deze tijd de muziek van MacMillan zo veelvuldig op de lessenaar zetten. Daarmee maken ze *nolens volens* hun huizen voor even tot 'heilige plaatsen', waarbinnen de beschouwingen van deze uitgesproken stem in het hedendaagse componistencollegium de confrontatie met de onze kunnen aangaan. Wie dacht dat er tegenwoordig geen serieuze en inspirerende religieuze muziek meer werd geschreven, moet zich zeker –zodra dat weer kan– eens een uitvoering van MacMillans werk laten ondergaan. *Ad contemplare et contemplare aliis tradere.* •

#### Verder lezen:

Wieland Reich, *Neuigkeiten eines Nazareners? Zur Musik von James MacMillan*, serie *Fragmen*, nr. 47 (Saarbrücken, 2005)

George Parson en Robert Sholl (ed.), *James MacMillan Studies* (Cambridge, 2020)

James MacMillans homepage bij Boosey & Hawkes: <https://www.boosey.com/composer/james+macmillan>

<sup>1</sup>Overgenomen uit het booklet van de CD *James MacMillan: St John Passion*, uitgevoerd door Christopher Maltman, London Symphony Orchestra & Chorus o.l.v. Sir Colin Davis (LSO Live LSO0671)

<sup>2</sup>Citaten uit een interview met Katy Hamilton in de serie *ISM Members* (2018), in Nederlandse vertaling overgenomen uit Anthony Fiumara, 'James MacMillan - Retroperspectief Componist' in het programmaboekje bij de uitvoering van *Christmas Oratorio*, NTR Zaterdagmatinee, 16 januari 2021).