

Programma-informatie

Edward Elgar,
John Rutter,
George Frideric Handel

Utrechts Studenten Koor & Orkest

2023

Programmainformatie 8^e jaargang, nr. 3

Uitgave van het Utrechts Studenten Koor en Orkest

Auteurs | Emma van Baaren, Esmée Soetekouw, Jan Huizinga, Saar Robers, Stijn Bruning, Stijn Janssens, Thijs ter Rele

De Pico (programmainformatiecommissie) bestaat uit:

Abe Wolthuis

Emma van Baaren

Esmée Soetekouw

Jan Huizinga

Lisa Lenderink

Saar Robers

Stijn Bruning

Stijn Janssens (hoofdredacteur)

Thijs ter Rele

Veronique Schaper

Yaniek Girdhari

De ‘Engelse’ Edward Elgar

door Thijs ter Rele

In het Britse programma van het USKO mag Edward Elgar niet ontbreken. Als men het heeft over Elgar, komt bijna altijd zijn reputatie als de meest Engelse componist voorbij, waarop vergelijkingen met andere clichés zoals scones en het vormen van een geordende rij meer dan eens volgen.

Dit beeld van Elgar komt voort uit de centrale positie die zijn *Land of Hope and Glory* inneemt bij de last night of the Proms, maar het komt niet overeen met hoe men in Engeland Elgar zag toen hij nog componeerde. Elgar paste namelijk helemaal niet goed in het Britse muziekestablishment van zijn tijd. Allereerst had hij geen aristocratische achtergrond: als zoon van een pianostemmer en een boerendochter kwam hij uit de middenklasse. Zijn familie had niet genoeg geld om hem een formele muzikale opleiding op een conservatorium te verschaffen. Tot zijn veertigste moest hij buffelen om aan de bak te komen in de muziek en kwam hij door zijn muziekaspiraties vaak in geldnood.

De tweede reden voor het wantrouwen lag in het feit dat hij de verkeerde religie had: Elgar was een aanhanger van de Rooms-Katholieke Kerk en dus niet van de Engelse

Anglicaanse Kerk. Toen hij wilde trouwen, was zijn aanstaande schoonfamilie aanvankelijk tegen het huwelijk met een katholieke, onbekende falende muzikant.

Pas toen hij succes kreeg met zijn muziek begon de algemene mening over Elgar te veranderen. In 1899 gingen zijn *Enigma Variations* in première, die hem de reputatie van belangrijkste Britse componist van die tijd gaven. Een jaar later werd dit nog versterkt door zijn koor- en orkestwerk *The Dream of Gerontius*, een op muziek gezet gedicht over de reis van de ziel naar het eeuwige leven. Ook deze twee grote werken waren echter niet door en door Engels. De *Enigma Variations* hebben veel gemeen met de muziek die in Centraal Europa in dezelfde tijd werd geschreven, zoals bijvoorbeeld het werk van Richard Strauss, en minder met de toenmalige Britse muziek. *The Dream of Gerontius* was weer te Rooms, aangezien de tekst van dit stuk overvloedig van katholieke theologie: het was dan ook geschreven door kardinaal Thomas Newman.

Na een jarenlange succesvolle carrière in de muziekwereld werd Elgar geaccepteerd als een grote ster aan het Britse muzikale firmament. Zijn invloeden zijn echter altijd grotendeels continentaal geweest, dus niet Brits, en hij heeft zelden tot nooit gebruik gemaakt van Engelse volksmelodieën als inspiratie. Waar komt dan dat Engelse karakter in zijn muziek uit, dat menig liefhebber

meent te horen? De enige consensus hierover is dat het Engelse karakter van Elgars muziek uit het Engelse karakter van Elgar zelf voortkomt, wat voor mij klinkt als esoterische onzin. Honderd jaar nationalisme en de muziek keer op keer spelen bij “typisch Engelse” aangelegenheden hebben zijn muziek Brits gemaakt: Elgar heeft zelf de Britse cultuur gevormd in plaats van dat Elgars muziek door de Britse cultuur is gevormd.

Music for a while: geschiedenis van de Britse muziek

door Stijn Bruning

De Britten zijn, omringd door zee, door de eeuwen heen altijd hun eigen gang gegaan. Dat heeft ook zijn weerslag gehad op de Engelse muziekgeschiedenis. Laten we eens in vogelvlucht door de eigenwijze geschiedenis van de Engelse klassieke muziek heen gaan.

Middeleeuwse muziek (tot 1400)

Het eigenzinnige karakter van de Britten wordt al duidelijk in de middeleeuwen. Als je de vroege meerstemmige muziek uit Frankrijk uit bijvoorbeeld de 13e eeuw vergelijkt met die uit Engeland, dan klinkt de Engelse muziek voor moderne luisteraars vaak veel toegankelijker dan de wat abstracte Franse polyfonie. Voor een groot deel komt dat doordat Engelsen, veel eerder dan de Fransen, tertsen gaan gebruiken in

harmonieën. Dat is essentieel voor muziek die het karakter heeft van onze hedendaagse majeur- en mineurtoonsoorten, de harmonieën waar we tegenwoordig aan gewend zijn.

Een leuk voorbeeld van de Engelse voorliefde voor tertsen is de gezellige 13e-eeuwse canon *Sumer is icumen in*. Behalve misschien de Middelenegelse tekst zou je dit liedje zo mee kunnen zingen: .

Renaissance (1400-1600)

Rond 1400, het begin van de renaissance, wordt de Engelse muziek een hit op het Europese vasteland: de Engelse tertsen vallen in de smaak bij componisten op het vasteland, die ineens ook harmonieën gebaseerd op de terts gaan schrijven. Ondertussen gaan de Engelsen verder met componeren en dat resulteert in een groot repertoire aan prachtige renaissancemuziek. Luister bijvoorbeeld eens naar *Audivi vocem de caelo* van John Taverner – niet te verwarren met de componist van *Song for Athene*, Taverners 20e-eeuwse bijna-naamgenoot John Tavener!

Een interessante ontwikkeling in de zestiende eeuw was de opkomst van het protestantisme en met name van de Anglicaanse Kerk, de nationale kerk van Engeland. De religieuze diversiteit van de zestiende eeuw zorgde voor een rijke voorraad aan kerkelijke koormuziek, zowel Engelstalig als Latijnstalig. Tegen het eind van de

zestiende eeuw stikt het in Engeland van de genieën, zoals Thomas Tallis (van *If ye love me*), William Byrd en John Dowland. Luister zeker eens naar de *Lamentations of Jeremiah* van Thomas Tallis, of naar zijn 40(!)-stemmige *Spem in alium*. Ook Richard Farrant, wat minder bekend maar wel de componist van *Call to remembrance*, leefde in deze tijd.

Barok (1600-1750)

De volgende grote stijlperiode is de barok, de tijd van J.S. Bach (1685-1750). In Engeland was George Frideric Handel (1685-1759) de grote superster van de barokmuziek. Je kent Handel van *Zadok the Priest*, en wellicht ook van zijn Messiah. Daarnaast schreef Handel veel oratoria, opera's, grote koorwerken en instrumentale muziek. Handel was niet Engels, maar van Duitse afkomst. Hij woonde echter de laatste 47 jaar van zijn leven in Londen en geldt zo toch als een echt Engelse componist.

Een andere grote barokcomponist was Henry Purcell (1659-1695). Purcell is vooral bekend van zijn opera's en toneelmuziek en van zijn koormuziek. Verreweg zijn bekendste werk is zijn opera *Dido and Aeneas*, met als hoogtepunt de prachtige aria *When I am laid in earth*. Ook zijn *Funeral Sentences* en begrafenismuziek voor Queen Mary worden veel uitgevoerd.

Niks (1750-1850)

Tussen 1750 en 1850 lijkt de muzikale inspiratie in Engeland even op te zijn. Er werd wel muziek gemaakt, maar het meeste daarvan heeft nu geen vaste plaats meer in het repertoire. Of zou er een schat aan verborgen repertoire bestaan, dat onterecht vergeten is?

1850 - nu

De stilte van rond 1800 wordt daarna ruimschoots goedge maakt. De eerstvolgende grote Engelse componist is Edward Elgar (1857-1934), die meeslepende en soms pompeuze muziek schreef, vaak voor orkest. Naast de werken van Elgar die we dit programma uitvoeren (*Enigma Variations* en *Land of Hope and Glory*) is ook zijn Celloconcert het beluisteren waard.

Andere beroemde Britse componisten van na 1850 zijn Gustav Holst (1874-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958) en Benjamin Britten (1913-1976). Holst is vooral bekend van zijn orkestsuite *The Planets*, waarvan ieder deel de 'sfeer' van een planeet uit het zonnestelsel verklankt. In de muziek van Ralph Vaughan Williams klinken veel verschillende invloeden door: volksmuziek, het Engelse landschap, maar ook de Eerste Wereldoorlog. Zeer bekend is zijn *The Lark Ascending* voor viool en orkest, een romantisch en vederlicht stuk muziek. Maar Vaughan Williams schreef (na de Eerste Wereldoorlog) ook bijvoorbeeld de aangrijpende cantate *Dona nobis*

pacem, die enkele jaren geleden door het USKO werd uitgevoerd. Het contrast in sfeer en emotie tussen *The Lark Ascending* en het grimmige *Dona nobis pacem* is enorm. Benjamin Britten, ten slotte, schreef veel opera's, koormuziek en orkestmuziek. Veel van zijn werk balanceert tussen het traditionele en het modernistische. Brittens diverse oeuvre is niet in één luistertip te vatten, maar zijn *War Requiem* is in ieder geval erg indrukwekkend.

Ook een belangrijke bron van Engelse muziek is de Anglicaanse Kerk. We hebben de nationale kerk van Engeland al in de zestiende eeuw voorbij zien komen; deze heeft inmiddels een rijke koortraditie ontwikkeld. Wie weleens naar een *evensong* geweest is weet dat de koorzang in zo'n *evensong* vaak van hoog niveau is. Vaak worden er grote werken uit de renaissance- en baroktijd gezongen, maar ook nieuwe koormuziek, gecomponeerd door componisten als Charles Villiers Stanford (1852-1924), Herbert Howells (1892-1983) en, recenter, John Rutter (geboren in 1945).

Zadok en zalvingen

door Saar Robers

Zadok the Priest, geschreven door George Frideric Handel, is een Engelse kroningshymne. *Zadok the Priest* werd voor het eerst opgevoerd tijdens de kroning van George II en zijn vrouw Caroline in 1727. De hymne beschrijft de zalving van koning Salomo in het Oude Testament, en verschillende muzikale zettingen van dit verhaal werden opgevoerd tijdens de zalving van vele Engelse koningen. De bewerking van Handel is opgevoerd in elke kroning sinds die van George II.

De kroning van George II valt onder de ‘concert-kroningen’ die in de 18e en 19e eeuw plaatsvonden. Tijdens deze kroningen had de muziek een meer centrale rol in de dienst. Handel componeerde naast *Zadok the Priest* drie andere hymnen: *The king shall rejoice* werd gespeeld tijdens de binnenkomst van de koning in de kerk, *Let thy hand be strengthened* tijdens de troonsbestijging en *My heart is inditing* werd opgevoerd terwijl de koningin werd gekroond.

De aanstelling van Handel om deze stukken te schrijven voor de kroning is opvallend. Traditioneel zou een van de componisten van de Chapel Royal de taak op zich nemen; Handel was echter niet verbonden met de Chapel Royal. Geen van de componisten van de Chapel Royal heeft muziek geschreven voor deze kroning. Het is

waarschijnlijk dat de koning direct bevel gaf voor de aanstelling van Handel voor deze taak. Handel werd overigens niet officieel betaald voor zijn muziek, maar het is mogelijk dat hij betaald werd uit de persoonlijke portemonnee van de koning.

Handel kreeg officieel de vrijheid om teksten zelf te kiezen, maar het is onwaarschijnlijk dat de componist veel werkelijke vrijheid had op dit punt. Op kleine veranderingen na zijn de teksten overgenomen uit de zogenaamde 'Sandford' en 'Cheque'-boeken, die Engelstalige hymneteksten voorschrijven. Een overgeleverd incident beschrijft wel hoe, toen enkele bisschoppen teksten aan Handel stuurden om te verwerken tot hymnes, Handel een opmerking maakte dat hij de Bijbel zeer goed had gelezen, en voor zichzelf wel teksten kon kiezen.

De compositie van *Zadok the Priest* bevat enkele strategisch geplaatste instrumentale passages, bedoeld om samen te vallen met bijvoorbeeld het verwisselen van mantels. Ook had Handel de tekst over het zalven van Salomo zo gepland dat deze gelijktijdig gezongen zou worden met het zalven van de Engelse koning. Deze zorgvuldigheid werd helaas tenietgedaan tijdens de eerste uitvoering in 1727. Tijdens de zalving van George II zouden de musici eerst het *Veni Creator* uitvoeren en dan pas *Zadok the Priest*. In plaats daarvan begon het orkest direct met de introductie van *Zadok the Priest*,

waardoor de nauwkeurige planning van Handel helaas in de zalfolie viel.

Song for Athene

door Stijn Janssens

Een van de bekendste a capella stukken die het koor dit programma zingt, en wellicht ook het meest etherische, is *Song for Athene* van John Tavener. Zoals de titel al suggereert is het origineel geschreven als elegie voor de begrafenis van Athene Hariades, een goede vriendin van Taveners familie, die in 1993 overleed in een fietsongeluk. Ze was een half-Griekse, half-Engelse actrice, en doceerde Engels en Drama aan het Hellenic College of London. Tavener zei over Athene dat “haar schoonheid, zowel innerlijk als uiterlijk, weerspiegeld was in haar liefde voor acteren, poëzie, muziek, en de Orthodoxe Kerk”.

Tavener raakte geïnspireerd om *Song for Athene* te schrijven toen hij aan het einde van haar begrafenis de muziek al volledig in zijn hoofd had gevormd, maar nog op zoek was naar de woorden die het koor zou zingen. Hij had Athene ooit Shakespeare horen lezen in Westminster Abbey, en kwam zo op het idee om stukken tekst uit Shakespeare's Hamlet en de Orthodoxe begrafenis te gebruiken. Diezelfde dag belde hij Mother Thekla, een Orthodoxe non, met de vraag of zij hem de woorden zou kunnen geven. De volgende dag al kwam de tekst per post binnen. Mother Thekla was

afgestudeerd in Engels en Russisch aan de Universiteit van Cambridge, en had ook een voorliefde voor Shakespeare. Tavener beschouwde haar naast librettist ook als zijn mentor, spirituele moeder, persoonlijke en muzikale inspiratiebron en zelfs marketingcoach.

Net als Athene en Mother Thekla had Tavener zelf grote waardering voor de Orthodoxe theologie, en hij was dan ook in 1977 bekeerd tot Orthodox christen. Hij was aangetrokken tot het mysticisme uit deze traditie, en bestudeerde teksten van de vroege Kerkvaders en zette deze ook op muziek. Muzikale elementen uit de Orthodoxe traditie komen ook terug in de compositie van *Song for Athene*. Zo worden de zes segmenten met het volledige koor ingeleid door een monofoon Halleluja gezongen door een enkele basstem. Een groepje bassen zingt gedurende het gehele stuk een constante F drone als fundament voor de andere stemmen, een techniek uit de Byzantijnse traditie, genaamd een *ison*. In de climax van het stuk wordt deze ison ook overgenomen door enkele tenoren, alt en sopranen, die als een soort stralende pilaar van geluid contrasteren met de verschuivende harmonieën van de rest van het koor.

Het werk verwierf pas echt zijn huidige bekendheid toen het in 1997 werd opgevoerd tijdens de begrafenis van prinses Diana. Het werd gezongen terwijl haar cortège werd weggedragen uit Westminster Abbey, dezelfde plek waar Tavener Athena ooit de tekst van Shakespeare had

horen lezen. Tavener werd een intieme vriend van Diana's man, destijds de prins van Wales, die in 2023 is gekroond tot koning Charles III, ook in Westminster Abbey.

Loch Lomond

door Jan Huizinga

Op een dagreis lopen van Glasgow, daar waar de Highlands en de Lowlands samenkomen, ligt het schilderachtige Loch Lomond, het grootste en op een na beroemdste meer van Schotland. Het wordt geplaagd door de beruchte Schotse steekvliegjes, maar gelukkig niet door andere monsters. Het koor bezingt dit meer in *The Bonnie Banks o' Loch Lomond*, een traditioneel Schots volksliedje, dat wij uitvoeren in een modern arrangement van de Canadees Jonathan Quick. Het is daarmee het enige uitstapje buiten Engeland dat het USKO dit najaar maakt. Het is tevens de reden dat dit programma, strikt genomen, niet als Engels, maar als Brits aangeduid dient te worden.

Genoeg gemuggenzift, waar zingen we nou eigenlijk over? Aangenomen wordt dat het volksliedje zijn oorsprong vindt in de Tweede Jakobitische Opstand van 1745-1746. Charles Edward Stuart, kleinzoon van de laatste katholieke koning van de Britse Eilanden, leidde de opstand. Zijn grootvader, James II, was afgezet tijdens de Glorious Revolution (1688-1689) ten gunste van zijn

protestantse dochter Mary II en haar Nederlandse echtgenoot, stadhouder Willem III. De jakobieten (de fans van James II) erkenden hun heerschappij niet en wilden de katholieke tak van de familie weer in ere herstellen. Onder andere in de Schotse Highlands had het jakobitisme veel aanhangers. Charles Stuart slaagde er dan ook in om daar een flinke groep soldaten op de been te brengen. Zijn leger wist tot diep in Engeland door te dringen, maar op het moment suprême besloot Charles om niet op te rukken naar Londen, maar weer terug te trekken naar Schotland. De jakobieten werden uiteindelijk verslagen in de Slag bij Culloden.

Het lied *Loch Lomond* wordt gezongen vanuit het perspectief van een van deze dappere opstandelingen, vanzelfsprekend een tenor. Het stuk begint met een beschrijving van de oevers en heuvels rondom Loch Lomond, waaraan de jakobitische soldaat weemoedig terugdenkt. Dat was de plek waar hij vele uren met zijn geliefde heeft doorgebracht en waar hij op een zekere avond afscheid van haar nam, vlak voordat hij ten strijde trok. Helaas zal zij hem daar nooit meer terugzien: tijdens de aftocht uit Engeland is de soldaat gevangengenomen en wordt hij terechtgesteld. In de laatste minuten van zijn leven denkt hij terug aan zijn medesoldaten, aan Loch Lomond en natuurlijk aan zijn geliefde. Zijn kameraden zijn inmiddels over land, via de *high road*, verder getrokken richting Schotland. Hoewel hij terechtgesteld

wordt, zal ook onze dappere soldaat daar terugkeren. Hij zal er zelfs eerder aankomen dan zijn medesoldaten: via de *low road* van de dood.

Dit klinkt allemaal niet erg vrolijk. Waar komt dat opgewekte ge-dai-dat vanaf maat 44 dan vandaan? Het hoort niet bij het oorspronkelijke volksliedje en in het licht van de tragische tekst zouden we het misschien zelfs misplaatst kunnen noemen. Ik had hier een gedegen musicologisch onderzoek van kunnen maken - de arrangeur is immers nog in leven - maar in plaats daarvan heb ik mijn onderzoek beperkt tot een aantal YouTube-comments en een persoonlijke interpretatie.

In Quicks arrangement beginnen de tenoren en bassen al in maat 28 langzaam te dai-datten. Boven het systeem staat de aanduiding *slow, marchlike*. Dit zou kunnen verwijzen naar de strijd die de gesneuvelde Schot achter zich heeft liggen. Het marstempo zet zich ook na de dood nog even voort als de soldaat begint aan zijn reis naar het hiernamaals. Maar in maat 44 versnelt het tempo opeens. De ziel van de soldaat is immers bevrijd van het aardse lichaam: hij hoeft niet langer te marcheren, hij kan nu zijn eigen, haast huppelende, tempo aanhouden, waardoor hij veel eerder thuiskomt dan zijn kameraden, die de *high road* moeten nemen. Vanaf maat 66 vertraagt de muziek weer, houdt het ge-dai-dat op en keert de tragiek terug: de soldaat is weliswaar aangekomen in Schotland, maar

hij zal nooit meer met zijn geliefde kunnen genieten van de *bonnie, bonnie banks* van Loch Lomond.

Death on the Hills

door Emma van Baaren *Death on the Hills*, gecomponeerd door Edward Elgar in 1914, is gebaseerd op het Russische gedicht van Apollon Nikolayevich Maykov (1821-1897). Dit betoverende stuk vangt de diepe emoties van leven en dood in een harmonie van klanken. Edward Elgar is een Britse componist bekend om zijn emotionele diepgang. Geboren in de Victoriaanse tijd, weefde Elgar zijn composities met een unieke synthese van romantiek en nationalistische invloeden. Apollon Nikolayevich Maykov, een Russische dichter uit de 19e eeuw, schilderde met zijn woorden de pijn van oorlog. In Maykovs werk, waarin de dood als onontkoombaar thema centraal staat, vond Elgar inspiratie voor zijn muziek.

Elgar gebruikt een Engelse vertaling van het gedicht, geschreven door Rosa Newmarch (1857-1940). Rosa Newmarch (1857-1940) was een Engelse muzikercriticus, schrijver en vertaler, die een belangrijke rol speelde in het introduceren van Russische muziek en literatuur bij het Engelse publiek aan het begin van de 20e eeuw. Haar passie voor de kunsten en haar vaardigheid in het vertalen van Russische werken maakten haar een

belangrijke schakel tussen de culturen. Het originele gedicht onthult een subtiel spel van ritme en symboliek, wat Rosa Newmarch prachtig heeft kunnen behouden in haar Engelse vertaling.

In *Death on the Hills* wordt de dood voorgesteld als een onvermijdelijke entiteit die over de heuvels rijdt. Het gedicht begint met een vraag: "Why o'er the dark'ning hill-slopes, Do dusky shadows creep?" Hiermee wordt de aandacht van de lezer gevestigd op de mysterieuze aard van de dood. Dit wordt benadrukt door het gebruik van alliteratie, zoals de "s" in de eerste zinnen. Het herhaaldelijke beeld van de heuvels kan symbolisch zijn voor obstakels in het leven, de ups en downs.

Het gedicht vertoont een ritmische symmetrie, in zinnen zoals "No wind blows chill upon them, Nor are they lash'd by rain" en "The old bring up the cortege, In front the young folk ride", waarbij "wind" en "rain", en "old" en "young" als tegenpolen worden gebruikt. Daarnaast verschijnt water als een symbolisch element in het gedicht, met de verzoeken om bij de beek te pauzeren en water te drinken. Water kan staan voor zuiverheid en leven, maar ook voor de cyclus van het leven. De weigering van de Dood om daar te pauzeren, versterkt de onontkoombaarheid van het levenseinde. Ook speelt het gedicht met contrasten, zoals tussen jong en oud. De ouderen leiden de stoet, terwijl de jongeren voorop rijden. De kinderen zitten zij aan zij op het zadel van de Dood,

wat een symbolische weergave kan zijn van de universaliteit van de dood en hoe het alle leeftijdsgroepen omvat.

Wanneer de dorpelingen smeken om een omweg, weerklinkt een subtiel verlangen naar het behoud van het alledaagse leven, een menselijk verzet tegen het onvermijdelijke. Het antwoord van de Dood voegt een diepere laag toe aan het gedicht, een ander perspectief. De Dood vermijdt het dorp en de beek omdat daar geliefden elkaar zouden kunnen zien en vasthouden. De boodschap van de Dood wordt ook versterkt door stilistische elementen van het gedicht, bijvoorbeeld klanken van consonanten, zoals bij "close", "cling", "claspings" en "could" in "So close they'd cling - their claspings, Could never be undone." Deze klanken zorgen voor een gevoel van spanning en dreiging. Het idee van te dichtbij zijn, van vastklampen, wat in deze context zou kunnen leiden tot de dood. Zodoende nemen Maykov, Newmarch en Elgar ons mee in een indrukwekkend muzikaal eerbetoon aan het leven, de dood en de universele menselijke emotie.