

Programmainformatie

Beethoven – Symfonie nr. 9

Bach – Jesu, meine Freude

Brahms – Fünf Gesänge

Utrechts Studenten Koor & Orkest

2024

Programmainformatie 9^e jaargang, nr. 2

Uitgave van het Utrechts Studenten Koor en Orkest

Auteurs | Jan Huizinga, Lars van den Berg, Lisa Lenderink, Saar Robers, Stijn Bruning, Stijn Janssens

De Pico (programmainformatiecommissie) bestaat uit:

Abe Wolthuis

Emma van Baaren

Jan Huizinga

Lisa Lenderink

Saar Robers

Sterre D'Agata

Stijn Bruning

Stijn Janssens

Sven Postma

Thijs ter Rele

Véronique Schaper

Inhoudsopgave

| | |
|---|----|
| Woordenboek | 4 |
| Ludwig van Beethoven | 5 |
| Johann Sebastian Bach | 10 |
| Johannes Brahms | 15 |
| Beethovens <i>Negende</i> : een nieuwe, oude vorm van samenklank | 17 |
| <i>Jesu, meine Freude</i> | 20 |
| De ongezongen recitatieven in Beethovens <i>Negende symfonie</i> | 24 |
| Brahms' <i>Fünf Gesänge</i> | 28 |
| Beethoven uit Zutphen? | 31 |

Woordenboek

Fuga – Muziekstuk waarin verschillende partijen achter elkaar dezelfde melodie herhalen, als in een canon, maar dan wat vrijer van vorm.

Koraal – Eenvoudig kerklied uit de (protestantse) zangbundel, of een bewerking van zo'n kerklied.

Recitatief – 'Spreekzang' met een vertellende tekst, vaak gebruikt in opera's en ook in de passies van Bach.

Romantiek – De muziekstijl van grofweg de negentiende eeuw (na Beethoven), waarin de nadruk lag op de emotionele lading van de muziek, en minder op technische complexiteit.

Scherzo – Muziekstuk met een humoristisch karakter, al kan een scherzo ook behoorlijk duister zijn.

Sonate – een werk voor één instrument of een paar instrumenten, meestal drie- of vierdelig. Een vierdelige sonate bestaat (net als een symfonie) vaak uit een snel deel, daarna een langzaam deel, daarna een scherzo en tot slot een snel deel ter afsluiting.

Symfonie – Groot orkestwerk, dat meestal uit vier delen bestaat: een snel deel, een langzaam deel, een luchtig of dansant deel (vaak een scherzo) en ten slotte (finale) weer een snel deel.

Ludwig van Beethoven

door Stijn Brunting

Ludwig van Beethoven (1770-1827) wordt gezien als een van de belangrijkste componisten van klassieke muziek aller tijden: qua roem hoeft hij alleen te wedijveren met Bach en Mozart. Wie was Beethoven en waaraan heeft hij zijn bekendheid te danken?



Ludwig van Beethoven werd in 1770 geboren in Bonn. De kleine Ludwig had een moeilijke jeugd. Zijn alcoholistische en strenge vader had zijn talent opgemerkt en onderwierp hem aan een taai regime van muzieklessen om hem zo snel mogelijk tot wonderkind klaar te stomen, met Mozart als voorbeeld. Deze liefdeloze jeugd zou de sombere en driftige persoonlijkheid van de volwassen Beethoven kunnen verklaren.

Toch werd Beethoven niet afgeschrikt van het musiceren. Op zijn 21e vestigde hij zich in Wenen, om in de leer te gaan bij de oudere componist Joseph Haydn (over wie hij later overigens niet enthousiast was). Hij maakte naam als pianist, maar schreef ook veel muziek: pianoconcerten voor zijn eigen recitals, pianosonates, strijkkwartetten en de eerste symfonieën. Zijn bekende *Pathétique*-sonate en

Mondschein-sonate schreef hij in deze vroege Weense periode.

Rond 1800 belandde Beethoven in een persoonlijke crisis toen hij merkte dat hij doof begon te worden. In 1802, tijdens een kort verblijf in Heiligenstadt, een dorpje buiten Wenen, verwoordde hij zijn wanhoop in een beroemde brief aan zijn broers, het *Heiligenstädter Testament*, een brief die hij overigens nooit verstuurde en die pas na zijn dood werd gevonden.

Nadat Beethoven terugkeerde naar Wenen schreef hij zijn derde symfonie, bekend onder de bijnaam *Eroica* ('heroïsche'), een belangrijke mijlpaal in zijn carrière. Met een lengte van zo'n 50 minuten is de *Eroica* twee keer zo lang als wat toen gebruikelijk was voor een symfonie. Het grootse karakter van de symfonie is geïnspireerd door Napoleon Bonaparte, toen nog geen keizer van Frankrijk, maar een veelbelovend legerleider en staatsman. Toen Napoleon zichzelf tot keizer kroonde beschouwde Beethoven dat als een ordinaire staatsgreep; hij was zo teleurgesteld dat hij de oorspronkelijke titel van zijn symfonie, '*Buonaparte*', veranderde in het minder specifieke '*Eroica*'. Er is een blad van een manuscript overgeleverd waarop Beethoven de naam Napoleon zo woest heeft doorgekrast dat er een gat in het papier is ontstaan.

Sommige recensenten vonden de *Eroica* verwarrend of te lang; anderen hoorden er een meesterwerk in. In ieder geval was het een symfonie van tot dan toe ongekennde proporties. Tegenwoordig wordt de symfonie beschouwd als een van Beethovens belangrijkste werken, hoewel de *Eroica* wat minder bekend is dan de vijfde en negende symfonieën.

Na de *Eroica* bleef Beethoven werken componeren in dezelfde grootse stijl. Een van die werken is zijn *Vijfde symfonie* (bekend van 'pa-pa-pa-pááám'), die hij voltooide in 1808. Deze symfonie ging op 22 december 1808 in première tijdens een lang en beroemd benefietconcert, samen met Beethovens *Zesde symfonie*, *Vierde pianoconcert* en zijn *Koorfantasie*. Het in totaal vier uur durende concert vond plaats in een ijsskoude zaal, met een orkest dat slecht voorbereid was; het is niet verrassend dat de bevriezende luisteraars niet erg enthousiast waren. Toch zou de *Vijfde symfonie* binnen enkele decennia uitgroeien tot een van de belangrijkste werken van het concertrepertoire.

In de jaren daarna oogstte Beethoven steeds meer succes met zijn composities, maar zijn gezondheid verslechterde en zijn productiviteit begon minder te worden. Perioden waarin hij veel muziek schreef werden afgewisseld met enkele perioden waarin hij bijna niets componeerde. Bovendien ging zijn gehoor steeds meer achteruit, zodat hij niet meer kon optreden als pianist; tegen het eind van zijn leven was hij helemaal doof. Toch schreef hij in zijn

laatste jaren nog twee belangrijke composities: de *Missa solennis* (een grootschalige mis voor koor en orkest) en de *Negende symfonie*.

Als de *Eroica* al een revolutionaire symfonie was, was de *Negende* dat nog meer. Met een tijdsduur van 65 tot 75 minuten (afhankelijk van de uitvoering) is de *Negende* nog langer dan de *Eroica*. Vooral nieuw was het gebruik van zangsolisten en een koor in het laatste deel: tot dan toe waren symfonieën zuiver instrumentale composities. Het toevoegen van zang in symfonieën werd overigens ook na Beethoven geen gewoonte, maar de enorme expressiviteit en grote schaal van de *Negende* waren bepalend voor de koers van het symfoniegenre in de gehele negentiende eeuw.

De première van de *Negende* vond plaats op 7 mei 1824 in Wenen. Het verhaal gaat dat de dove Beethoven het concert probeerde te dirigeren; de musici hadden instructies gekregen alleen op een andere dirigent te letten, die achter Beethoven stond opgesteld. Hoe dan ook maakte het concert grote indruk op het publiek en na afloop kreeg Beethoven vijf staande ovaties. Dit was Beethovens laatste grote triomf; hij overleed een paar jaar later, in 1827.

Beethovens betekenis voor de muziekgeschiedenis wordt duidelijk als we hem vergelijken met zijn directe voorgangers, zoals Mozart en Haydn. In de periode vlak

vóór Beethoven schreven componisten weloverwogen, evenwichtige muziek: zelfs in een aangrijpend werk als Mozarts requiem staat elk akkoord op de goede plek en volgt elke noot logisch op de vorige. Componisten hadden aandacht voor de vorm van de muziek: welke melodie klinkt wanneer en wat gebeurt er met die melodieën? Zo ontstonden genres als de sonate en de symfonie.

Beethoven maakte gebruik van de genres en vormen van zijn voorgangers (sonate, symfonie, strijkkwartet), maar verruilde hun beheerste stijl voor een veel directere emotionaliteit: in Beethovens muziek was er ruimte voor plotselinge uitbarstingen en woest tumult, voor triomfantelijke heroïek en voor sombere treurmarsen, soms pal naast elkaar geplaatst. Daarmee oefende hij een enorme invloed uit op de muziek van de 19e eeuw, de zogenaamde romantische periode, waarin de muzikale structuur ondergeschikt werd aan de emotionele expressiviteit van de muziek. Veel bekende componisten behoren tot deze romantische stijlperiode, van de sprookjesachtige muziek van Tsjaikovski en Grieg tot de gigantische opera's van Wagner en Verdi.

Johann Sebastian Bach

Hoewel de muziekliteratuur na Johann Sebastian Bach (1685-1750) nog een enorme ontwikkeling heeft doorgemaakt, behoort Bachs werk tot de meest gewaardeerde muziek en wordt het geroemd om zijn schoonheid, menselijkheid en intellectuele diepgang. De meer dan elfhonderd composities van zijn hand vormen een verbluffend breed oeuvre met onder meer honderden cantates, de *Brandenburger concerten*, werken voor orgel en klavecimbel en als hoogtepunten zijn *Mis in B-klein* (de *Hohe Messe*), de *Johannes-* en de *Matthäus-Passion*.

In Bachs tijd had vrijwel niemand door dat hij zo'n groot componist was: zijn muziek werd niet goed begrepen en gewaardeerd en hij stond vooral bekend als virtuoos organist. In de baroktijd hadden musici sowieso een relatief lage status: muziek componeren en uitvoeren werd gezien als een vorm van dienstverlening, bijvoorbeeld voor het hof of voor de kerk. Componisten hadden dan ook veel minder vrijheid dan nu en de opdrachtgever had doorgaans een grote invloed op de grote lijnen en de stijl van een muziekstuk. Gelukkig wist Bach van begin af aan goed van aanpakken in zijn professionele leven. Dat resulteerde niet zelden in botsingen met de kerk of de autoriteiten.

Als we het over Bach hebben, bedoelen we tegenwoordig altijd Johann Sebastian, maar eigenlijk doet dat geen recht aan zijn familie: met zeker 53 zeer getalenteerde musici is het veruit de belangrijkste muziekfamilie uit de geschiedenis. Hun reputatie was zo groot dat in grote delen van Thüringen, waar de familie zich gevestigd had, alle musici gewoonweg Bachs werden genoemd.

De muzikale bloeitijd van de Bachfamilie liep van grofweg 1550 tot 1800, dwars door grote politieke verschuivingen, economisch tumult en oorlogen. Toen Bach in Eisenach werd geboren, werd het als vanzelfsprekend beschouwd dat alle telgen musicus zouden worden. Er heerste een intiem en intens familieleven en de muzikale opleidingen werden voornamelijk verzorgd binnen de familiekring. Bach werd onderricht door zijn vader, een oom en een neef - allen beroemd musicus aan het hof van Eisenach. Hij was zeer leergierig en naar verluidt was hij vaak 's nachts bladmuziek aan het bestuderen en kopiëren.

Toen hij negen was, werd Bachs veilige familieleven ruw verstoord: zijn moeder overleed, een jaar later zijn vader. Zijn veertien jaar oudere broer Johann Christoph nam hem op in zijn huis in Ohrdruf en leidde hem verder muzikaal op. Na een tweejarige opleiding aan de prestigieuze koorschool in het verre Lüneburg, waar hij zich, waarschijnlijk onder Georg Böhm, ontwikkelde tot virtuoos organist, kreeg hij in 1703 zijn eerste baan: hij

werd organist in Arnstadt. Bach was echter te ambitieus voor de conservatieve kerkenraad: ze klaagden “dat hij veel vreemde variaties in de koralen maakte en er veel rare noten doorheen mengde”. Met ruzie vertrok Bach in 1707 om organist in Mühlhausen te worden. Plotseling vond een bijzondere omslag plaats: hij begon vocale kerkmuziek te componeren. Maar omdat Bach niet tevreden was over het plaatselijke koor, vertrok hij al na een jaar en werd hij organist in Weimar.

Hiermee brak een nieuw tijdperk voor hem aan, vooral toen hij in 1714 concertmeester werd aan het hof. Het orkest specialiseerde zich in de Italiaanse stijl van met name Vivaldi, wat een geweldige invloed op Bachs compositiestijl heeft gehad. Hij begon nu echt veel te componeren en deed dat met veel energie; maandelijks moest een nieuwe cantate worden uitgevoerd. In 1717 ontstond toch weer ruzie: na een mislukte sollicitatie als hofkapelmeester in Weimar verliet hij, na een maand arrest “wegens koppig verzet tegen zijn afwijzing”, woedend de stad om een gelijkwaardige baan aan het hof van Cöthen aan te nemen. Daar kwam hij onder de hoede van een begaafde en muzikale prins en had hij beschikking over een ensemble virtuoze musici. Met veel toewijding stortte hij zich op het componeren van concerten en kamermuziek. Na een paar jaar slonk het gezelschap door bezuinigingen en Bach kreeg familietragiek over zich heen: zijn vrouw Maria Barbara

overleed. Een jaar later trouwde hij met hofzangeres Anna Magdalena Wilcke. In 1723 verhuisde hij met haar en de kinderen uit zijn vorige huwelijk naar Leipzig, onder andere omdat daar betere opleidingsmogelijkheden voor de kinderen lagen.

De rest van zijn leven bleef hij in Leipzig wonen. Daar had hij ongelooflijk veel en brede muzikale verantwoordelijkheden: hij gaf muziekonderwijs aan de Thomasschule en was muzikaal directeur van de stad en van de vier belangrijkste kerken, waaronder de Thomaskirche. Daarnaast moest hij een fenomenale hoeveelheid muziek componeren: vrijwel elke zondag moest er een nieuwe cantate worden uitgevoerd (uiteindelijk had hij vijf complete jaargangen), tussendoor schreef hij passies, oratoria en het eerste deel van de *Hohe Messe*. Tussen 1729 en 1740 was hij dirigent van het vooraanstaande Collegium Musicum. Daarna deed hij van zijn verplichtingen slechts het hoogst noodzakelijke en nam hij steeds meer persoonlijke vrijheid. Hij toerde rond om concerten te geven, had een druk privélesschema, werkte mee aan de ontwikkeling van nieuwe instrumenten, runde een muziekwinkel en een instrumentuitleen, werkte aan de publicatie en distributie van zijn werk en stak veel energie in het opleiden van zijn later beroemde zoons. Het is duidelijk dat hij met beide benen op de grond stond. In zijn laatste jaren verzwakte

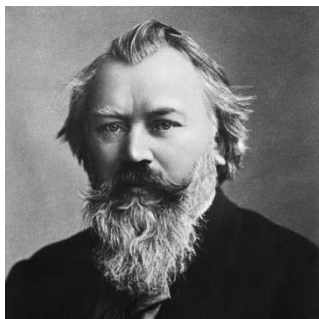
hij erg, hoewel hij tot het einde doorging met componeren. In 1750 overleed Bach aan een beroerte.

Met Johann Sebastians dood kwam ook een eind aan de rijke traditie van de Bachfamilie. De opkomst van de bourgeoisiemuziekcultuur en de mogelijkheid om niet-muzikale universitaire opleidingen te volgen gingen ten koste van permanente muziekorganisaties. Deze ontwikkeling haalde de grond onder de voeten van muziekfamilies vandaan. Bachs muziek raakte uit de mode: pas in de negentiende eeuw zorgde Mendelssohn ervoor dat deze weer begon op te leven onder een breder publiek. Tegenwoordig zijn Bachs status en invloed groter dan ooit.

Johannes Brahms

door Stijn Bruning

Johannes Brahms (1833-1897) is een van de belangrijkste componisten uit de Romantiek (ruwweg de negentiende eeuw). Hij schreef muziek in vele genres en is bekend om zijn symfonieën, piano- en vioolconcerten, muziek voor piano solo en zijn koormuziek.



Brahms werd tijdens zijn leven steeds bekender als pianist en componist. Hij was erg zelfkritisch: hij vernietigde veel van zijn vroege werken en herzag veel van zijn belangrijke stukken. Toch kon hij goed met tegenslagen omgaan en had hij niet het gebrek aan zelfvertrouwen dat sommige andere componisten plaagde, zoals Tsjajkovski of Bruckner. Brahms had gevoel voor humor: toen hij plotseling besloot om een baard te laten groeien, hield hij zijn vriend George Henschel voor de gek door zich voor te doen als iemand anders. Toen de universiteit van Breslau Brahms een eredoctoraat aanbood, werd van Brahms verwacht dat hij voor de gelegenheid een ernstig en plechtig stuk zou schrijven; tijdens de ceremonie bracht Brahms zijn *Akademische Festouvertüre* in première, een luchtige potpourri van drinkliederen voor studenten.

Brahms was zijn leven lang goed bevriend met de beroemde pianiste Clara Schumann. Hij kreeg de steun en aanmoediging van Clara's echtgenoot Robert Schumann, een invloedrijk componist en muziekcriticus. Na de vroege dood van Robert steunde Brahms Clara emotioneel en had hij een soort platonische relatie met haar. Een andere goede vriend van Brahms was de violist Joseph Joachim, wiens vioolspel diepe indruk op Brahms maakte en veel van zijn vioolmuziek beïnvloedde. Brahms bleef zijn hele leven vrijgezel, na een mislukte verloving in zijn twintiger jaren. Hoewel Brahms Luthers werd opgevoed, was hij misschien atheïst, of hield hij zich in ieder geval niet zo bezig met religie.

Brahms behoorde tot een conservatieve stroming in de Duitse muziek van zijn tijd. Terwijl zijn vooruitstrevende tijdgenoten Liszt en Wagner vernieuwende symfonische gedichten en opera's schreven, werd Brahms meer beïnvloed door componisten uit de aloude Duitse muziektraditie, zoals Schubert, Robert Schumann, Mozart en vooral Beethoven. Ook was Brahms geïnteresseerd in muziek van nog vroegere tijden, zoals het werk van J.S. Bach. Vlijtig bestudeerde hij het nogal technische onderwerp van het contrapunt (de kunst van het tegelijk laten klinken van onafhankelijke melodieën); dat was essentieel in de tijd van Bach, maar ouderwets in de muziek van de negentiende eeuw, waarin het meer om het gevoel ging dan om technisch vernuft.

Beethovens Negende: een nieuwe, oude vorm van samenklank

door Saar Robers

De *Symfonie nr. 9 in d-mineur, op. 125* van Ludwig van Beethoven behoort tot de hoogtepunten van de Romantiek. Het werk voor orkest en koor is een tour de force met krachtig blaaswerk waarbij het - liefst zo groot mogelijke - koor een boodschap van eenheid en broederschap uitdraagt.

Het koor is een van de elementen die deze symfonie zo speciaal maken. Samenwerkingen tussen orkest en zanger waren in de klassieke muziek en de vroege romantische muziek beperkt tot opera's, cantates en dergelijke, maar Beethoven heeft de symfonie aan het rijtje toegevoegd. En dit is niet de enige verandering die Beethoven in het genre van symfonie heeft aangebracht. Het is niet eens de eerste.

Het woord voor symfonie bestaat al sinds de Oudheid (sym-phonos, oftewel samenklank). In de Middeleeuwen werd het woord gebruikt voor instrumenten die meer dan een geluid tegelijk kunnen maken, zoals de draailier of 'hurdy-gurdy', die in het Frans symphonie wordt genoemd. Pas in de late zestiende en vroege zeventiende

eeuw kwam 'symfonie' in de titels van muziekstukken, voornamelijk religieuze vocale werken met soms instrumentale begeleiding.

In de barok werd de term gebruikt voor instrumentale delen in opera's en cantates, meestal grote werken. In de loop van de achttiende eeuw werd de term steeds vaker specifiek gebruikt voor de Italiaanse stijl met eerst drie delen, en later vier. Deze delen waren:

- I. Een snel (allegro) openingsdeel
- II. Een langzaam deel, meestal andante
- III. Een menuet of scherzo met trio
- IV. Weer een allegro ter afsluiting

Veel klassieke componisten hebben dit basismodel gebruikt om een symfonie op te bouwen, velen weken er ook vanaf. Maar deze veranderingen waren klein. Beethoven was echter niet bang om van deze structuur af te wijken. In zijn zesde symfonie ('Pastorale') heeft hij een heel vijfde deel toegevoegd, en voor zijn negende heeft hij, zoals gezegd, zangsolisten en een heel koor ingeschakeld.

Beethoven wordt vaak aangewezen als de figuur die de overgang van de symfonie inluidde, van het traditionele klassieke beeld naar nieuwe romantische vormen. En we zien ook dat in de late romantiek veel met de hoeveelheid delen gespeeld is. Sibelius heeft een symfonie geschreven

(zijn *Zevende*) met slechts één deel, en de *Achtste* van Mahler heeft er twee.

In de 20e eeuw had de symfonie nog een opleving in Scandinavië, maar het publiek wilde toch het liefst de oudere stukken horen. In de laatste decennia is er weinig werkelijke vernieuwing meer in het genre, maar we kunnen gelukkig genieten van de prachtige stukken die er al zijn. Of ze nou een of vijf delen hebben, de schoonheid van de barok of de expressiviteit van de romantiek.

Jesu, meine Freude

door Stijn Bruning

Naast de drie grote werken van onze 'cyclus' (*Matthäus*, *Johannes* en *Hohe Messe*) schreef Bach nog veel andere vocale muziek. Naast een grote hoeveelheid cantates (een soort *Matthäussen* in het klein) schreef Bach ook enkele motetten, waarvan *Jesu, meine Freude* het langste is.

Motetten zijn composities voor koor, gebaseerd op een religieuze tekst. Die tekst wordt meestal zinnetje voor zinnetje gezongen, zonder al te veel herhalingen. Als er al instrumenten meedoen, spelen die dezelfde partijen als de zangers: er zijn geen zuiver instrumentale passages en geen solo-instrumenten, in tegenstelling tot bij de meeste cantates. Daardoor zijn motetten wat soberder van opzet dan cantates.

In Bachs tijd waren motetten ouderwets: de bloeitijd van het genre was de renaissance, grofweg 200 jaar eerder. Alleen bij begrafenissen was het nog gebruikelijk dat er een motet gezongen werd. Meestal werd er iets uit de zangbundel gekozen, maar als de familie van de overledene speciale wensen had, moest Bach zelf een motet componeren. Waarschijnlijk is *Jesu, meine Freude* ook om die reden geschreven, hoewel we niet weten voor wiens begrafenis dat was.

In *Jesu, meine Freude* worden twee teksten om en om afgewisseld: coupletten van een koraal (traditioneel

kerk lied) en enkele zinnestukjes uit het Bijbelboek Romeinen. Van het koraal gebruikt Bach ook de melodie, die onder kerkzangers in Bachs tijd bekend was: daardoor dient deze melodie als een herkenningspunt en steunbalk voor het gehele motet.

Bijzonder aan *Jesu, meine Freude* is de symmetrische structuur, die als volgt kan worden samengevat:

1. Openingskoraal
2. Fuga op tekst uit Romeinen 8

3. Koraalzetting
4. Driestemmig deel op tekst uit Romeinen 8
5. Koraalfantasie

6. Centrale fuga op tekst uit Romeinen 8

7. Koraalzetting
8. Driestemmig deel op tekst uit Romeinen 8
9. Koraalfantasie

10. Fuga op tekst uit Romeinen 8, muzikaal bijna identiek aan deel 2
11. Slotkoraal, muzikaal identiek aan deel 1

Bach gebruikte wel vaker zulke symmetrische structuren: het *Credo* van de *Hohe Messe* en een van de scènes uit de *Johannes-Passion* hebben een vergelijkbare symmetrie.

Zoals gezegd zijn in *Jesu, meine Freude* twee verschillende religieuze teksten met elkaar verweven: een bijbeltekst uit Romeinen 8 en de tekst van het koraal *Jesu, meine Freude*. Deze twee teksten behandelen vergelijkbare thema's, maar verschillen van karakter.

De tekst van het koraal *Jesu, meine Freude* beschrijft op persoonlijke toon de band tussen de gelovige en Jezus. Jezus wordt beschreven als een houvast in dit vergankelijke bestaan: rijkdom, aanzien en macht zijn uiteindelijk niets waard, maar het geloof biedt troost - een passende boodschap voor een begrafenismotet.

De bijbeltekst uit Romeinen is in een wat zakelijker stijl geschreven. Het bijbelboek Romeinen is een brief, door de apostel Paulus gericht aan de vroegchristelijke gemeenschap in Rome. Bach gebruikt van deze brief slechts een paar zinnestukjes uit hoofdstuk 8. In deze verzen maakt Paulus één specifiek punt: door het geloof wordt de gelovige van een 'lichamelijk' mens tot een 'geestelijk' mens. Ook bij Paulus draait het om de tegenstelling tussen de vergankelijke lichamelijke wereld en de eeuwige geestelijke wereld. Deze tegenstelling wordt het duidelijkst verwoord in het zesde deel, *Ihr aber seid nicht fleischlich*. Dit deel staat precies in het midden van het

motet; zo stelt Bach deze boodschap ook in de muziek centraal.

Bach geeft de muziek kleur door het gebruik van retorische effecten, waarmee hij de tekst als het ware uitbeeldt in de noten van de muziek. Het duidelijkste voorbeeld is deel 5, *Trotz dem alten Drachen*. De oorspronkelijke koraalmelodie is in dit deel bijna niet meer herkenbaar (als je goed kijkt, kan je de noten nog terugvinden in de sopraanpartijen). Veel opvallender zijn de special effects die Bach bij veel van de woorden van de tekst gecomponeerd heeft. De baspartij 'raast' ("*Tobe, Welt*") omhoog op een lange sliert zestienden, 'rust' ("*gar sichrer Ruh*") klinkt juist als kalme halve en overgebonden noten. Op de 'afgrond' ("*Abgrund*") schrijft Bach een grote octaafsprong naar beneden; daarna 'verstomt' de muziek ("*verstummen*"). Voor de luisteraar die geen Duits spreekt zijn deze effecten misschien lastig te volgen, maar als je weet waar je op moet letten kom je een heel eind.

De ongezongen recitatieven in Beethovens *Negende* *symfonie*

door Jan Huizinga

Met zijn *Negende symfonie* brak Beethoven met de heersende muzikale conventies van zijn tijd. Op 7 mei 1824 ging het werk in première. Tijdens het vierde deel van de symfonie, de Finale, zal menig concertbezoeker minimaal één wenkbrauw hebben opgetrokken. Een symfonie met slotkoor? Dat was tot dan toe ongehoord...

De tekst die Beethoven op muziek zette is afkomstig uit een gedicht van Friedrich Schiller, met uitzondering van de eerste woorden van de baritonsolist, die Beethoven zelf heeft toegevoegd. Na ruim drie kwartier van louter orkestspel roept de bariton alles tot een halt („*O Freunde, nicht diese Töne!*“). Deze regels vormen een keerpunt in de *Negende symfonie* - en in de hele symfonische traditie. Voor het eerst klinken er namelijk menselijke stemmen in een symfonie. Na de solo van de bariton breekt het vreugdegeweld echt los: solisten, koor en orkest bejubelen de verbondenheid van de hele mensheid met de woorden van Schillers *An die Freude*, een tekst die Beethoven al sinds zijn jeugd op muziek wilde zetten.

Schetsen voor een louter instrumentaal vierde deel doen vermoeden dat Beethoven lange tijd heeft getwijfeld of hij al die zangstemmen wel moest toevoegen. In het bijzonder de overgang tussen de eerste drie delen en de koorfinale heeft hem blijkbaar veel moeite gekost. Beethoven zocht een manier om het beroemde gedicht van Schiller op natuurlijke en overtuigende wijze te introduceren. Hij vond dit uiteindelijk in de vorm van een recitatief voor de baritonsolist. Diens woorden vormen echter slechts de conclusie van een langere 'gedachtegang', die instrumentaal begint. Met deze gedachtegang slaat Beethoven een brug tussen orkest en koor.

Het vierde deel valt met de deur in huis. Er hangt iets in de lucht, iets wat vraagt om revolutie. Tweemaal klinkt er een onheilspellende *Schreckensfanfare*. Na deze jumpscares speelt het orkest openingsfragmenten uit de voorgaande drie delen, maar de celli en de contrabassen zijn de sceptici van het orkest en vinden het allemaal maar niets. Zij willen iets nieuws en onderbreken de fragmenten bruut met mysterieuze, tekstloze recitatieven. Het nerveuze karakter van het eerste deel, het dansante tweede deel en het lieflijke derde deel: de lage strijkers vegen ze met hun recitatieven stuk voor stuk van tafel. Na deze onderbrekingen volgt er ten slotte iets wat hen wél kan bekoren: de houtblazers zetten het Freude-thema in.

Hoewel de recitatieven in de uiteindelijke versie instrumentaal zijn, kunnen we op basis van Beethovens oorspronkelijke schetsen min of meer reconstrueren wat ermee bedoeld wordt. Beethovens handschrift laat te wensen over en er zijn verschillende varianten in omloop, maar deze ongebruikte teksten komen in vertaling ongeveer op het volgende neer:

Na het fragment uit het eerste deel:

“Nee, niet dit, ik wil iets anders, iets aangenaams!”

Na het fragment uit het tweede deel:

“Ook dit niet, dit is maar ongein... gewoon iets vrolijkers... iets mooiers en beters...”

Na het fragment uit het derde deel:

“Ook dit niet, dit is te sentimenteel, we moeten iets opgewekters zoeken. Ik zal zelf wel iets voorzingen, zing mij maar na.”

Na de inzet van het Freude-thema (maat 77-80):

„Ha! Dieses ist es! Es ist nun gefunden. Freude!”

“Ha! Dit is het! Het is nu gevonden. Vreugde!”

De tekst uit de schets van dit laatste recitatief is de enige die we zonder al te veel moeite op de uiteindelijke muziek kunnen plakken:

Ha! Dieses ist es! Es ist nun ge - funden. Freu... -

deel IV, maat 81-85

De celli en contrabassen nemen het Freude-thema vervolgens over en daarna volgen de andere instrumenten. Het vreugdegezang zwelt aan en ook zonder tekst schemert Schillers *An die Freude* al door. Het thema wordt verderop in het vierde deel door de solisten en het koor van woorden voorzien. In de ruim vijftien minuten die volgen weet Beethoven uit deze eenvoudige hoofdmelodie talloze varianten te ontwikkelen, zoals een mars, een dubbele fuga en een overdonderend slot waarin het Freude-thema zijn extatische hoogtepunt bereikt.

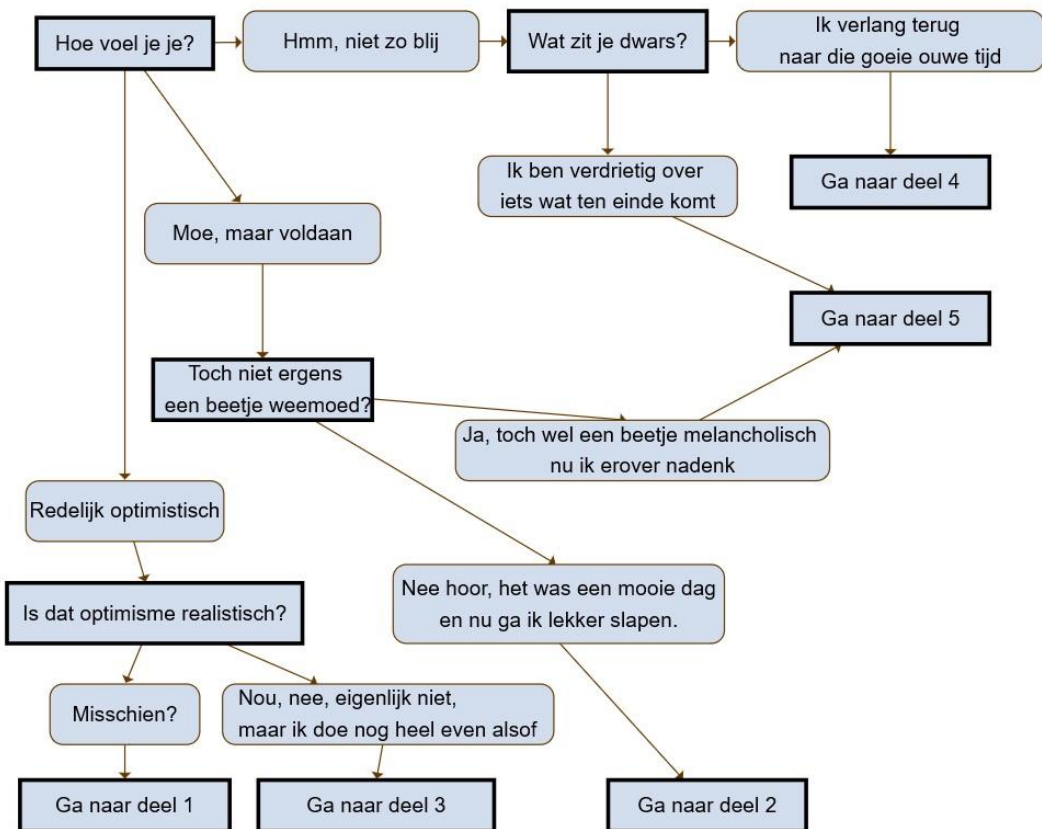
Brahms' *Fünf Gesänge*

door Lisa Lenderink

Zoals de naam al doet vermoeden, zijn de *Fünf Gesänge* vijf liederen voor koor, afwisselend voor vier, vijf of zes stemmen. Brahms schreef het grootste deel van dit werk op 55-jarige leeftijd in 1888, alleen deel 5 schreef hij twee jaar eerder, dus in 1886. De teksten heeft hij ontleend aan gedichten van verschillende dichters, maar wat ze allemaal gemeen hebben is de thematiek van vergankelijkheid en nostalgie over de jeugd.

Nu kan ik natuurlijk één voor één een samenvatting geven van waar elk deel over gaat, maar bij de Pico experimenteren we ook graag met andere vertelvormen. Volg daarom de flowchart om te ontdekken welke gemoedstoestand bij elk van de *Fünf Gesänge* past.

Disclaimer: de uitslag kan nogal pessimistisch zijn, door het thema van vergankelijkheid en niet bepaald subtiele verwijzingen naar de dood. Neem wat de uitkomst over jou zegt dus met een korreltje zout en bedenk zelf of je je wilt laten verleiden tot verdere mijmeringen over de vluchtigheid van het menselijk leven.



Deel 1 (Nachtwache 1)

In dit deel klinken de ‘zachte klanken van het hart’. Deze klanken van liefde komen voorzichtig naar buiten, in de hoop ergens een luisterend oor te vinden. Of die liefde ook vervuld wordt, laat de dichter in het midden. Brahms lijkt met zijn muziek te suggereren dat de liefde onverrichter zake terugkeert naar het hart...

Deel 2 (*Nachtwache 2*)

De nachtelijke wachters roepen de luisteraar op de lamp te doven en te gaan slapen. In de afwisseling van stemmen hoor je het echoën van de hoorns van de wachters in de nacht. Het klinkt vredig en kalm, maar is ook een symbool voor overgave aan de dood.

Deel 3 (*Letztes Glück*)

De bladeren vallen van de bomen, de winter staat voor de deur. Nog één laatste zonnestraal verlicht de rozenstruik. De dichter houdt nog hoop en droomt van de lente, maar die hoop is tevergeefs.

Deel 4 (*Verlorene Jugend*)

Met nostalgie denkt de dichter terug aan zijn jeugd. Helaas, wat is die snel voorbijgegaan! Bijna zonder het te merken, zoals je een steen in het water gooit, heeft hij zijn jonge jaren achter zich gelaten (en die jonge jaren komen niet meer terug).

Deel 5 (*Im Herbst*)

Het vallen van de bladeren vervult de dichter met verdriet. Met het einde van het jaar voelt hij ook het einde van zijn leven naderen, is er een betere metafoor voor de dood? Toch eindigt dit laatste deel niet helemaal wanhopig: uit de tranen van de mens spreekt niet alleen verdriet, maar ook geluk.

Beethoven uit Zutphen?

door Stijn Janssens

Op 28 juni 2024 opent het USKO de vijfde editie van het Beethoven Festival in Zutphen. Deze concertlocatie is niet zomaar toevallig uitgekozen: er bestaat namelijk een eigenaardige link tussen Beethoven en de stad Zutphen. Al sinds de vroege negentiende eeuw, enkele jaren na Beethovens overlijden in 1827, heeft zich het gerucht verspreid dat hij niet in het Duitse Bonn, maar in het Gelderse Zutphen geboren zou zijn! Tot op heden wordt dit idee nog door enkele enthousiaste Zutphenezen gepredikt. Om beter inzicht te krijgen in de voor- en tegenargumenten hiervoor heb ik, als een heuse *detective*, de relevante historische documenten uitgepluisd en de feiten voor jullie op een rij gezet.

Bewijsstuk A: Beethovens bekladde geboorteakte

In 1810 had Beethoven zich voorgenomen in het huwelijk te treden met Therese Malfatti, voor wie hij ook de wereldberoemde bagatelle *Für Elise* had gecomponeerd. *Elise* is een verkeerde lezing van de naam *Therese* in Beethovens uiterst slordige handschrift, gepopulariseerd door de uitgever van de eerste postume publicatie van het stuk. Het huwelijk is uiteindelijk niet doorgegaan omdat Therese Beethoven had afgewezen of was teruggekrabbeld, maar toen had Beethoven al wel enkele administratieve voorbereidingen getroffen. Hij had

namelijk een kopie van zijn geboortecertificaat opgevraagd uit het doopregister van de Rooms-Katholieke Remigiuserkerk in Bonn. Dit certificaat had hij toen ontvangen, maar de koppige Beethoven was het niet eens met 1770 als het vermelde geboortjaar en liet dit weten door onderaan het document, in zijn slordige handschrift en ook nog eens ondersteboven, zijn commentaar te leveren.



Achterkant van het uittreksel van Beethovens doopakte, met zijn watermerk (LvB) in het midden en links een stempel van de gemeente Bonn. Rechtsonder heeft Beethoven onderstreept het jaartal 1772 geschreven en linksonder ondersteboven zijn commentaar.

Beethoven schreef: “*Es scheint der Taufschein nicht richtig, da noch ein Ludwig vor mir. Eine Baumgarten war glaube ich mein Pathe, Ludwig van Beethoven*”. Vertaald: “*De doopakte lijkt niet te kloppen, want er was nog een andere Ludwig vóór mij. Een Baumgarten was geloof ik mijn peetvader, getekend Ludwig van Beethoven.*”

Die andere Ludwig waar hij het over heeft was zijn oudere broer *Ludwig Maria van Beethoven*, die vóór hem was geboren in april 1769, maar na enkele dagen overleed. Omdat Beethoven overtuigd is zelf in 1772 geboren te zijn, suggereert hij een verwarring met deze vorige Ludwig als mogelijke verklaring van het te vroege jaartal. Echter, als dit zou kloppen had deze proto-Ludwig in 1770 geboren en gedoopt moeten zijn, wat niet overeenstemt met de geboortedatum in april 1769.

De peetvader *Baumgarten* waar Beethoven aarzelend naar verwijst is waarschijnlijk een verwarring met Gertrude (Müller) *Baum*, de buurvrouw die had ingestemd om Ludwigs peetmoeder te zijn.

Bewijsstuk B: Lettre à Monsieur le bourgmestre de la ville de Bonn

De bekladde doopakte en de twijfel over het geboortejaar vormen de basis voor het idee dat Beethoven rond augustus 1772 in Zutphen is geboren, en dus niet in december 1770 in Bonn. In 1836 schreef de Nederlander W. van Marsdijk een epistel aan de burgemeester van het

destijds Franse Bonn. De tekst is een langdradige aaneenrijging van speculaties en quasi-bewijzen waarin hij de burgemeester probeert te overtuigen van de Nederlandse origine van de beroemde componist.

Hij begint met een uitgebreide uitleg van waarom de achternaam *van Beethoven* van oorsprong Nederlandstalig is. Zo benoemt hij terecht het kenmerkende Nederlandse voorzetsel *van* in plaats van het Duitse *von*, en geeft hij de etymologie van de naam Beethoven als afstammend van de Nederlandse woorden *biet* en *hoven*, oftewel een bietenveld. Tegenwoordig weten we dat dit komt omdat Beethovens gelijknamige grootvader, die professioneel zanger en *Kapellmeister* was, op zijn 21e naar Bonn was verhuisd vanuit het Nederlandstalige maar tegenwoordig Belgische Mechelen, waar hij geboren was.

Vervolgens vertelt Van Marsdijk over een anekdote die volgens hem destijds in Nederland rondging. Volgens het verhaal zouden Beethovens ouders, twee musici in dienst van de keurvorst van Keulen, langs verschillende steden zijn getoerd met een groep andere muzikanten, om bij jaarmarkten op te treden en zo hun inkomen aan te vullen. Ze zouden dan ook langs de Hanzestad Zutphen zijn getrokken, waar jaarlijks in augustus een jaarmarkt werd gehouden. Als Beethoven daar geboren was, had hij er niet gedoopt kunnen worden, want Zutphen was protestants en het katholicisme was destijds verboden in Nederland. Dit gegeven gebruikt Van Marsdijk om te

speculeren dat Beethovens ouders wellicht de rooms-katholieke doopakte van die eerste Ludwig hadden gerecycled voor de pasgeboren componist, en dat daar de verwarring in jaartallen vandaan komt.

De brief van Van Marsdijk bevat echter enkele belangrijke *red flags* die niet over het hoofd gezien mogen worden. Zo schrijft hij dat de Nederlanders “die er trots op zijn hem tot hun landgenoten te rekenen” de enigen in Europa zijn die beweren dat Beethoven niet in Duitsland was geboren. Hij geeft de relatieve onbekendheid van de Nederlandse taal in Europa als verklaring van waarom niemand anders dit idee heeft overgenomen. Hij benoemt ook nog andere geruchten rondom Beethoven, zoals het idee dat niet Johann van Beethoven, maar de keurvorst Frederik II van Pruisen eigenlijk zijn echte vader was. Daarnaast leek het hem om de een of andere onbegrijpelijke reden relevant om verschillende overeenkomsten tussen Beethoven en Napoleon Bonaparte te benoemen, zoals het aantal letters in hun achternaam. Dit signaleert Van Marsdijks bereidheid om ongegronde geruchten serieus te overwegen.

Ten slotte wekt het verhaal rondom de geboorte zelf ook argwaan op. Beethovens ouders zouden namelijk door alle Zutphense herbergen zijn geweigerd, totdat ze bij de (in 1831 reeds verdwenen) herberg “*De Fransche Tuin*” aankwamen. Dit is overduidelijk een variatie op het geboorteverhaal van Jezus Christus, en doet sterk

vermoeden dat Beethovens wereldberoemde status had gezorgd voor allerlei legendarische geruchten. Van Marsdijk geeft namelijk geen enkel tekstueel bewijs voor dit verhaal, behalve de herinnering en getuigenis van de Zutphenezen. Aangezien Beethovens ouders ten tijde van zijn geboorte niet beroemd waren, lijkt het onwaarschijnlijk dat het bezoek van twee onbekende Duitse muzikanten in het collectieve geheugen van Zutphen zou zijn vastgelegd.

Conclusie:

Het concrete bewijs voor de hypothese dat Beethoven in Zutphen is geboren komt dus neer op een geschrift waarin Beethoven zelf twijfelt aan zijn geboortjaar, en een pseudo-historisch epistel van een Nederlander, bijna een decennium na Beethovens overlijden geschreven. Vóór dit epistel is nergens een expliciete verwijzing naar Zutphen als zijn geboorteplaats te vinden, wat de gehele theorie dus in feite ook toepasbaar zou maken op elke willekeurige andere stad in Noordwest-Europa. Natuurlijk zou die tour naar Zutphen in theorie wel plaatsgevonden kunnen hebben, maar zolang daar geen schriftelijk bewijs voor is, hebben we geen enkele reden om dit aan te nemen.

Dit laat alleen nog de twijfel rondom Beethovens geboortjaar over als een open vraagstuk. Beethovens eigen suggestie over zijn vroeg gestorven oudere broer

Ludwig Maria kan worden afgewezen op basis van diens schriftelijk vastgestelde geboortedatum van 2 april 1769 in het doopregister van Bonn, aangezien dit niet overeenkomt met 16 december 1770 als Beethovens vermeende geboortedatum. Een mogelijke verklaring voor de twee jaar discrepantie tussen Beethovens eigen overtuiging en zijn formeel vastgelegde leeftijd is dat er enkele tekstbronnen bestaan uit Beethovens jeugd die hem ook twee jaar jonger aanduiden dan hij zou zijn als hij in 1770 geboren was. Zo werd hij op de concertaffiches van zijn eerste pianoconcert in 1778 aangekondigd als zesjarige, en later in 1783 als elfjarige. Vroeger werd gedacht dat zijn vader dit expres deed om hem meer op een wonderkind zoals Mozart te laten lijken, maar daarover bestaan nu ook twijfels, met als alternatieve verklaring dat zijn vader zich simpelweg had vergist. Hoewel het lastig te begrijpen valt hoe die twee hele jaren aan zijn geheugen zijn ontsnapt, verklaart het wel waarom Beethoven zelf zo koppig was over zijn leeftijd, omdat hij al vanaf jongs af aan had gedacht in 1772 geboren te zijn, door zijn herinnerde leeftijd terug te rekenen.

Kortom, het verhaal van Beethovens geboorte in Zutphen is zeer waarschijnlijk een mythe, ontsproten uit speculaties over zijn Nederlandstalige achternaam en twijfels over zijn geboortejaar, maar vooral ook door Zutphens chauvinisme. Maar niet getreurd: hoewel de

theorie zo goed als ontkracht is, heeft het gerucht er alsnog voor gezorgd dat Beethoven historisch verbonden is geraakt met de stad Zutphen. Het is dus meer dan terecht dat wij daar het 200-jarig jubileum van zijn grootste meesterwerk vieren!