

KLASSIEKE MEESTERS

Leesexemplaar



YVES KNOCKAERT

**KLASSIEKE  
MEESTERS**

P E L C K M A N S



---

## INHOUD

---

	INLEIDING	7
1	De achttiende eeuw	19
2	Georg Friedrich Händel: export naar Engeland	25
3	Johann Sebastian Bach: barok tegen elke prijs	49
4	Christoph Willibald von Gluck: operahervormer	71
5	Joseph Haydn: de laatste dienende componist	85
6	Wolfgang Amadeus Mozart: genie en vrijheid	115
7	De negentiende eeuw	143
8	Ludwig van Beethoven: de reus	161
9	Na Beethoven: wie durft nog?	195
10	Niccolò Paganini: de vioolvirtuoos	211
11	Carl Maria von Weber: natuur en sprookje	223
12	Gioachino Rossini: belcanto in de opera	237
13	Franz Schubert: groots in het lied	259
14	Vincenzo Bellini: nog meer belcanto	285
15	Hector Berlioz: eigen gevoelsleven	301
16	Felix Mendelssohn: terugblikkend romanticus	325
17	Frédéric Chopin: Pool in Frankrijk	359
18	Robert Schumann: componist achter de pianiste	381
19	Franz Liszt: pianovirtuoos en programmamuziek	407
20	Richard Wagner: vernieuwer van de opera	425
21	Giuseppe Verdi: Italiaans verisme	451
22	Anton Bruckner: bang voor kritiek	471
23	Johannes Brahms: absolute muziek	489

24	Pjotr Iljitsj Tsjaikovski: tussen Rusland en het Westen	513
25	Antonín Dvořák: romanticus in Bohemen	531
26	Edvard Grieg: meer dan Peer Gynt	549
27	Giacomo Puccini: opera in Amerika	561
28	Gustav Mahler: symfonie als opera	577
29	Richard Strauss: flegma en ironie	603
30	Jean Sibelius: Finse laatbloeier	625
	VERTALING	643
	INDEX	645

---

## INLEIDING

---

Ongewild heeft Bach op iedereen invloed uitgeoefend. Elke componist na Beethoven voelt diens hete adem in zijn nek: wie durft nog een symfonie, een strijkkwartet of een pianosonate te componeren? Iedereen is naar Bayreuth gegaan om Wagner mee te maken. Pro of contra Wagner ben je. Maar wie durft nog een opera te schrijven na hem? En wie kan het anders dan hij? Ben je pro-Wagner, dan ben je pro-Liszt: je bent voorstander van de opera en voorstander van muziek die een verhaal vertelt, van programmatische muziek. Ben je anti-Wagner, dan ben je pro-Brahms: voorstander van muziek die geen verhaal vertelt, van muziek omwille van de klank zelf, van absolute of abstracte muziek. Je kiest voor dé symfonie zonder titel, dé sonate zonder verhaal.

Wie heeft wie beïnvloed? Wie is door wie gevormd? Wie kijkt op naar wie? Wie reageert op de smaak van het publiek, en hoe? Sommige componisten zijn bang van de pers en de kritiek, sommigen geven toe aan de druk van hun omgeving, anderen niet. Sommigen zijn elkaars vriend, anderen elkaars vijand. Zelden staan zij onverschillig tegenover wat een ander doet.

En waar haalt een componist zijn ideeën, zijn inspiratie? De een hoort klanken en noteert ze in een abstract stuk, de ander wil een verhaal kwijt, de derde heeft het over zijn gevoelens zonder die te willen specificeren enzovoort.

Invloeden en inspiratie bij componisten van de achttiende eeuw tot het begin van de twintigste eeuw, daarover gaat dit boek, vanaf de barok tot de postromantiek. In namen van klassieke meesters is dat van Johann Sebastian Bach tot Gustav Mahler of van Georg Friedrich Händel tot Richard Strauss. Wie lang leeft, overschrijdt de grens van het midden van de twintigste eeuw, zoals Jean Sibelius. Zowel Strauss als Sibelius blijven de romantiek trouw en zijn daarom opgenomen als 'klassieke meester'. Generatiegenoten zoals Claude Debussy en Erik Satie kiezen een andere weg dan de romantiek: die zijn modern en vernieuwend, écht behorend tot de twintigste eeuw.

Natuurlijk is de keuze van componisten subjectief te noemen. Zijn dit nu de 'grootste' of de 'belangrijkste' figuren en zijn er echt geen andere? Belangrijke componisten, die geen afzonderlijk hoofdstuk krijgen, worden wel

vermeld, al dan niet uitvoerig, in verband met anderen, door wie ze beïnvloed zijn of op wie ze invloed uitgeoefend hebben: Purcell, Telemann, Vivaldi, de zonen van Johann Sebastian Bach, Cherubini, Saint-Saëns, Bizet, Field, Wolf, Busoni, Pfitzner enzovoort. De vrouwenrol is in de achttiende eeuw erg beperkt: een vrouw mocht zelfs geen solo zingen in de kerk, verwijt de overheid Bach op een bepaald moment. In de negentiende eeuw zit een vrouw ‘verscholen’ achter haar broer, zoals Fanny achter Felix Mendelssohn, of achter haar echtgenoot, zoals Clara Wieck achter Robert Schumann en Alma Schindler achter Gustav Mahler. De vrouw als virtuoos op haar instrument mag dan een hoofdrol spelen in de negentiende eeuw, zij kan eerder al als operadiva aanbeden worden.

Dit is geen geschiedenis van de muziek: je krijgt geen volledig beeld van biografie, werkoverzicht, evolutie en stijl van elke componist. Als feiten uit de biografie worden aangehaald, gebeurt dat in functie van het opzet, in functie van invloeden en inspiratie die met dat biografisch feit kunnen worden verbonden. Het gaat dus enerzijds over wat een figuur zelf aan invloeden ondergaat en hoe hij ermee omgaat, en anderzijds over de invloed die hij zelf heeft uitgeoefend op andere componisten, zowel tijdgenoten als later. Het gaat over hoe componisten elkaar geïnspireerd hebben door hun composities, door hun ideeën en hun vernieuwingen.

Grote werken, zoals de *Negende Symfonie* van Beethoven, komen natuurlijk wel voor, echter niet om het werk zelf uit te leggen, maar veel meer om de rol die het gespeeld heeft voor andere componisten, om de invloed die het had in het geheel van de ontwikkeling van de muziek. Wie is beïnvloed door Beethovens *Negende*? Wie heeft ook vocale elementen in zijn symfonie-opzet opgenomen, naar het voorbeeld van Beethoven? Welke componisten hebben hun mening neergeschreven over de *Negende*? En ook: hoe is Beethoven zelf tot de *Negende* gekomen, beïnvloed of niet?

Musici hebben elkaar op velerlei wijze beïnvloed. Familiaal door het opgroeien in een muzikale omgeving en het doorgeven van de muziek van de vorige aan de volgende generatie; maatschappelijk door de status van de componist en het respect dat hij geniet; pedagogisch door het leraarschap dat hij uitoefent nadat hij zelf door leraars gevormd is, privé of in een conservatorium; geografisch door de verblijfplaats en de reizen van de componist; sociologisch door de smaak van het publiek; door correspondentie met collega's, door contacten, door het schrijven van essays over collega's, door het schrijven



van kritiek op andermans muziek, zelfs door het lezen van kritiek op eigen muziek.

Natuurlijk zijn er ook zuiver muzikale invloeden: geografisch doordat een componist uitwijkt naar een ander land of een andere stad, waar andere gewoontes heersen; door het dirigeren van werk van een collega, door het lezen van andermans partituren, door het luisteren naar muziek van een ander op een concert. Hierdoor kan een bewondering ontstaan die aanleiding is tot het variëren op een thema van een collega, het citeren uit werk van een collega, het alluderen op de stijl van een voorganger. Muzikaal kan iemand ook beïnvloed zijn door het krijgen van opdrachten: in welke genres krijgt hij opdrachten, komt de opdrachtgever met veel eisen of restricties af; gaat de componist op al die eisen in of zet hij de opdracht naar zijn hand? Misschien aanvaardt hij de opdracht, maar brengt hij die niet tot een goed einde; misschien weigert hij de opdracht.

Een niet te onderschatten invloed gaat ook uit van het combineren van het componeren met een ander muzikaal beroep, zoals dirigeren, lesgeven, uitvoerend musicus zijn. In zijn muziek kan iemand beïnvloed zijn door zijn persoonlijke relaties, door zijn huwelijk, door zijn omgang met uitvoerders enzovoort.

Het gaat om vragen die op feiten gebaseerd zijn en een invloed gehad hebben op het componeren. Vragen zoals: Bach blijft in Duitsland, Händel niet: wat zijn de gevolgen voor de muziek van beiden? Waarom moet Parijs niets hebben van de volwassen Mozart, nadat hij er als wonderkind bejubeld was? Hoe komt het dat Gluck overal succes heeft met zijn opera's, in verschillende Italiaanse steden, in Frankrijk te Parijs en in Oostenrijk te Wenen, terwijl andere componisten zelfs in hun eigen stad niet aan de bak komen? Maar hoe komt het dat zijn succes in Parijs niet blijft duren? Wordt Rossini om dezelfde redenen als Gluck op handen gedragen in Italië, Parijs en Wenen? Waarom krijgt Wagner geen vaste voet aan de grond in Parijs? En is Sibelius nu een goed of een slecht componist in de twintigste eeuw?

Blijft de componistenwereld een mannenbastion in de negentiende eeuw? Wat is de invloed van de vrouw op de muziek van haar man, op die van haar componerende broer, zoals Fanny en Felix Mendelssohn? Wat is de invloed van het huwelijk van Robert Schumann met de virtuoze pianiste Clara Wieck, die meer succes heeft met muziek van anderen dan van haar echtgenoot? Welke invloed heeft het huwelijk van Gustav Mahler met Alma Schindler, als

hij haar het componeren verbiedt? Heeft George Sand een positieve invloed gehad op Chopin? Hoe ver kan een mecenas het productieproces van ‘zijn’ componist ombuigen naar zijn smaak? Gravin Nadezjda Filaretovna von Meck is mecenas van Tsjajkovski; Ludwig II van Beieren is mecenas van Wagner.

Realistische vragen zijn die rond de invloed van gebreken en ziektes op de eraan lijdende componist zelf en vragen rond de reacties van zijn omgeving hierop. componeert Beethoven anders als hij zijn carrière als pianist en later ook als dirigent moet opgeven door zijn toenemende doofheid? componeert Schubert anders als hij beseft dat zijn gezondheid aftakelt door ziekte? Wat is Schumanns reactie op de verlamming van zijn rechterhand, waardoor hij geen succesvol pianist kan worden? Wanneer blijkt Schumanns krankzinnigheid overduidelijk en hoe goed zijn zijn composities dan nog? Welke rol speelt alcohol bij componisten zoals Schumann en Sibelius? En lekker eten bij iemand als Rossini? Wat is afgewerkt en wat niet, en waarom? Waarom zou de omgeving ‘laat werk’ van iemand doodzwijgen? Waarom stopt een componist een hele tijd voor zijn dood met muziek schrijven?

Kent een componist de volksmuziek van zijn geboortestreek? Kent hij de volksmuziek en de toestand van de eigen muziek in de landen die hij bereist? Is die kennis van belang voor zijn stijl, voor zijn oeuvre?

In de negentiende eeuw staat in elke huiskamer een buffetpiano. Daarvoor moet muziek gecomponeerd worden. Maar de spelers zijn meestal dilettanten, dus mag die muziek niet te moeilijk zijn. Zijn componisten geneigd om ‘gemakkelijke’ muziek te schrijven? Is de *Sonate facile* (nr. 16, KV 545) van Mozart een uitzondering of niet? Bij Beethoven krijgen twee pianosonates (nrs. 19 en 20, op. 49/1-2) de naam ‘*facile*’ te zijn: terecht of niet?

Vernieuwing staat voor evolutie, een begrip waar de mens sinds de verlichting in gelooft. Bach is geen vernieuwer geweest, hij is het eindpunt van de barok en van het contrapuntisch componeren, en toch is Bach voor velen de grootste componist die ooit heeft bestaan. Is dat geen contradictie?

Het evolutiedenken dat geen rekening houdt met economische aspecten, dreigt regelmatig de bal mis te slaan. Waarom past de *Vierde Symfonie* van Beethoven niet in de logische evolutie van de *Derde*, *Eroica*, naar de wereldbekende *Vijfde*? Omdat de *Vierde* een opdracht is van een klassiek en braaf orkest, dat een ‘klassieke’ symfonie vraagt aan Beethoven. Hij gaat mooi op

de vraag in – om den brode? – en schrijft een symfonie die ‘voorzichtiger’ is dan zijn *Derde*. In de logica van de evolutie zou je dat als een stap achteruit moeten verklaren, zou je de *Vierde* beter doodzwijgen. Beethoven is al in 1804, direct na zijn *Derde*, aan het ontwerp van zijn *Vijfde* begonnen, die pas in 1808 in première gaat. Dat ontstaansproces wordt doorkruist door zijn *Vierde Symfonie*, die in 1806 ontstaat. En hoe komt het dat zijn *Zevende Symfonie* de populairste is tijdens zijn leven?

De opleiding en de vorige generatie kunnen een jong componist inspireren tot bepaalde jeugdwerken: inspiratie als beïnvloeding. Maar vroeg of laat zet hij zich af tegen die vorige generatie, tegen die muziek van het verleden. Dat gebeurt al dan niet door een conflict met die voorlopers. In de ontwikkeling van de muziek zie je verschillende historische basisprincipes terugkomen.

Een eerste mogelijkheid is de vooruitgang. ‘Vooruitgang’ gelijkstellen met ‘verbetering’ lijkt hier verkeerd: een volgende muziekstijl is ‘anders’ dan de vorige, niet ‘beter’. Daarom gebruiken we overkoepelende begrippen, zoals ‘renaissance’ en ‘romantiek’, gekoppeld aan specifieke periodisering, zoals ‘vroeg’, ‘hoog’, en ‘laat’.

Een tweede mogelijkheid is het reactietype of de radicale breuk met het verleden, waarbij een componist zich afzet tegen het bestaande en het hem aangeleerde, tegen het verleden. Dat uit zich bijvoorbeeld bij Beethoven die een totaal nieuwe stijl invoert als hij dertig jaar is en de romantiek inluidt, waardoor hij zich afzet van zijn vorming en van vele tijdsgenoten. Het reactietype is ook zichtbaar in het gewijzigde maatschappelijk aanzien van de componist, met specifieke composities als gevolg. Zoals Bach werkt Haydn hoofdzakelijk nog in dienstverband, als een ‘dienaar’ of een ‘lakei’. Mozart neemt het niet dat hij aan tafel moet eten met knechten en meiden en rukt zich dan ook los uit het dienstverband. Hij componeert onderwerpen die de gemeente tegen de borst stuiten, zoals de kritiek op het ‘recht van de eerste nacht’ van de adel in *Nozze di Figaro* en de bewieroking van het vrije liefdesleven in de figuur van de grote verleider in *Don Giovanni*. In de eerste plaats is Mozarts vader Leopold hiervoor kwaad op hem, in de tweede plaats krijgen de adel en de hooggeplaatsten niet graag een spiegel voor bij hun operabezoek. Maar ook ‘brave’ componisten met een vaste betrekking aan het hof, zoals Antonio Salieri, dulden geen opstandige figuren naast hen, zoals Mozart. Om deze redenen krijgt Mozart geen mooie benoeming aan het keizerlijk hof, terwijl iedereen heel goed beseft dat hij de beste is.

Een derde mogelijkheid is het slingertype, van behoudsgezind naar vernieuwend en terug. De eerste beweging maken de meeste componisten mee: geleidelijk aan gaan ze vanuit het bestaande nieuwe ideeën ontwikkelen. Het ‘terug’ slaat op de componisten die terugkijken naar het verleden en bijvoorbeeld romantisch blijven schrijven in de twintigste eeuw, of klassiek-romantisch in de negentiende eeuw, zoals Mendelssohn of Brahms. Het slaat ook op vele verdienstelijke componisten die we gemakkelijks halve ‘tweederangs’ of ‘mindere goden’ kunnen noemen. Zij schrijven fraaie muziek in een bevestigende stijl, zonder vernieuwingen, mooie muziek zonder meer. Het zijn vele figuren die hier alleen terloops genoemd worden, ondanks hun functionele muziekwerken. Het zijn meer dan eens de ‘zonen van’: de volgende generatie die niet zo goed is als de vorige. Franz Xaver Mozart, de jongste zoon van Wolfgang Amadeus, heeft niet het talent van zijn vader, maar is wel musicus geweest. Zijn oudere broer Carl Thomas studeert muziek, maar kiest uiteindelijk voor het beroep van ambtenaar. Johann Sebastian Bach telt vier muzikanten onder zijn talrijke nageslacht. We kennen misschien muziek van Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christian of Johann Christoph Bach. Johann Christoph is componist en klavierspeler in Bückeburg met een vaste betrekking aan het hof aldaar. Met zijn zoon Wilhelm Friedrich Ernst, een kleinzoon van Johann Sebastian dus, komt een einde aan het muzikantengeslacht Bach. Wilhelm Friedrich Ernst Bach overlijdt in 1845. Aan zijn opleiding kan het niet gelegen hebben: hij krijgt les van zijn ooms Carl Philipp Emmanuel en Johann Christian. Aan zijn talent wel, zijn muziek is gematigd van niveau; zijn pianomuziek leunt aan bij de vroegromantische stijl van Clementi en van oom Johann Christian. Wat blijft is zijn zin voor humor: zijn *Concerto buffo* maakt gebruik van een zingende kapelmeester (hijzelf bijvoorbeeld) en speelgoedinstrumenten. Ook zijn compositie voor zeshandige piano, *Das Dreyblatt*, getuigt van een onwaarschijnlijke humor: het is een stuk voor drie pianisten, een grote man in het midden met een fijn vrouwtje aan elke kant, een pianoleraar en zijn beste vrouwelijke leerlingen bijvoorbeeld. Zij moeten echter wel zo slank zijn dat hij met zijn lange armen om hen heen zijn partij op de toetsen kan spelen.

Zonder hem oneer aan te doen, kan je Wilhelm Friedrich Ernst een ‘mindere god’ noemen, geen pottenbreker, maar iemand die het slingertype van de geschiedenis illustreert: hij loopt braaf in het rijtje en componeert eerder behoudsgezind. Misschien is hij zich bewust van zijn beperkte talent en

probeert hij dat door zijn humor te overwinnen. Het slingertype is hier toegepast op een hele familie, generatieslang: het Bachgeslacht is behoudsgezind begonnen met Johann Bach in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Bachkenner Spitta vindt het dubbelkorig motet *Sei nun wieder zufrieden, meine Seele* een van de weinig geslaagde werken van die componist, alhoewel het geheel een zekere rusteloosheid uitstraalt door het ontbreken van een duidelijk muzikaal plan. De slinger is helemaal in het andere uiterste met de originaliteit op alle gebied van Johann Sebastian Bach, het onmiskenbare hoogtepunt van het geslacht.

Het slingertype is verder toepasbaar op het geheel van de muziekevolutie vanaf het begin van de twintigste eeuw tot vandaag. Het toenemende modernisme culmineert in de jaren 1950-70 in het verst mogelijk doorgedreven experiment om daarna terug te keren naar toegankelijke muziek met een waarneembare melodie en toepassing van klassieke tonaliteit.

Een vierde en laatste ontwikkelingsmogelijkheid is het cirkeltype, waarbij de geschiedenis zich herhaalt zonder meer (*L'histoire se répète*). Het cirkeltype is aanleiding tot neo- en poststijlen, die meer eigen zijn aan de twintigste eeuw, waar componisten teruggrijpen naar muzikale stijlen uit het verleden, omdat die aan hen geopenbaard worden door het werk van musicologen-onderzoekers. Maar hun neostijl is altijd een combinatie van die stijl uit het verleden, waarop ze zich inspireren, met hun eigen modernistische inbreng, geen echte cirkel dus. Hetzelfde geldt deels voor Mendelssohn en Brahms en zeker voor de 'brave' componisten van de Nationale Scholen: zij verzoenen het verleden met hun eigen stijl.

Het cirkeltype is waarneembaar in de ontwikkeling van de opera. Bij het ontstaan rond 1600 is het ideaal van Claudio Monteverdi het muziekdrama. Hij wil het dramatische gegeven van muziek voorzien. Na hem neemt het belang van de muziek toe bij Cavalli om bij diens volgelingen – met een grote sprong zijn we bij Händel – de muziek op de voorgrond te plaatsen en het gegeven niet meer als drama, maar eerder als excuus voor het mooie zingen van aria's te gebruiken. Dan herhaalt de geschiedenis zich: Gluck herstelt het muziekdrama in zijn eer. Direct na hem zoekt Mozart een evenwicht tussen het dramatisch gegeven en het muzikaal interessante. Dat doet ook Weber. Daarnaast, vooral bij Italiaanse componisten zoals Rossini en zijn tijdgenoten, glijdt de opera weer af naar het gebruik van het verhaal in functie van de muziek. Zelfs bij Verdi en Puccini met hun *verismo*, blijft muziek op de eerste

plaats staan, ook al zijn de verhalen en de gevoelens van de hoofdfiguren meer 'uit het leven gegrepen', veristisch en realistisch. Bij Wagner met zijn muziek-dramatische ideaal herstelt het ideaal van het begin van de opera zich nogmaals en is het cirkeltype van de operageschiedenis weer bij zijn startpunt: het muziekdrama.

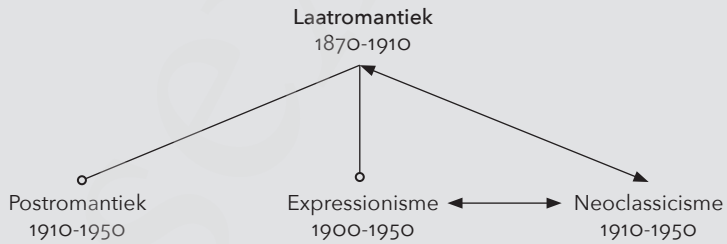
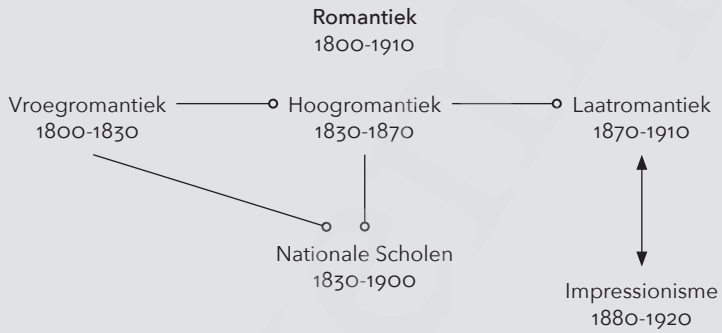
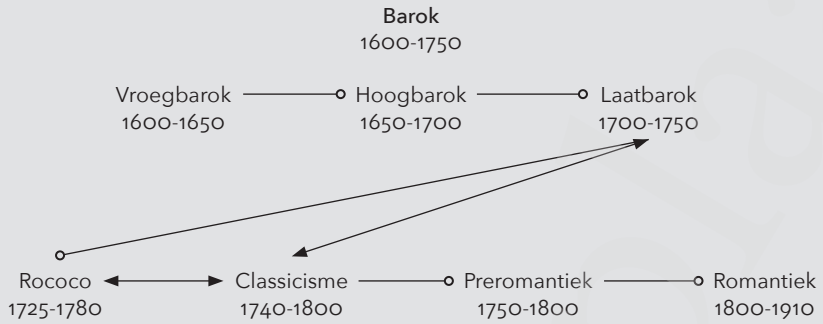
'Inspiratie' is geen toverwoord maar een ondergeschikt begrip. Als de componist eenmaal duidelijk voor ogen heeft wat hij zal schrijven, wordt zijn inspiratie gecombineerd met technisch meesterschap in de uitwerking van zijn partituur. Dat is de ware kunst, dat hij na het voltooiën van zijn werk kan zeggen dat het quasi intuïtief ontstaan is, door inspiratie. Maar bij nader toezien blijkt die inspiratie eerder concentratie op het muzikale gegeven te zijn, niet zozeer inspiratie die zomaar uit de lucht komt vallen. Als je bekijkt hoeveel werken (kwantitatief) componisten geschreven hebben in hun korte of lange leven, dan merk je dat hier vooral hard en voortdurend werken aan de basis ligt om steeds weer de vereiste hoogstaande kwaliteit te bereiken.

Invloeden en inspiratie zijn besproken voor een keuze aan belangrijke componisten uit de achttiende en de negentiende eeuw. Daarom zijn deze eeuwen voorzien van een inleiding die eerder muziekhistorisch aandoet en niets ver-raadt van de invloeden en van de inspiratie, die daarna per componist worden onderzocht.

Elk hoofdstuk eindigt met een lijst van de vermelde composities in chronologische volgorde. In die lijst zijn de noodzakelijke gegevens voor elke compositie aangevuld.

Dat bepaalde componisten evolueren van de ene stijl naar de andere is een feit, al is dat niet altijd weer te geven in een tabel. Sommige werken van Johann Sebastian Bach vertonen rococo-elementen; diezelfde stijl is enkel kort aanwezig in het vroege werk van Haydn en Mozart, die hoofdzakelijk classicistisch werken. Haydn, Mozart en Beethoven vormen de Eerste Weense School: Haydn begint met componeren rond 1755, Beethoven overlijdt in 1827; de Eerste Weense School beslaat dus driekwart eeuw; het verschil tussen een vroeg werk van Haydn en een laat werk van Beethoven is evident.

Met het begrip Nationale School worden componisten gegroepeerd rond hun nationaliteit, die op een land slaat dat geen of geen grote rol gespeeld heeft in de vorige eeuwen. Ondanks het feit dat zijn leven zich vanaf 1830 in Frankrijk afspeelt, wordt Frédéric Chopin tot de Poolse Nationale School gerekend. Pjotr Iljitsj Tsjajkovski vertegenwoordigt de Russische School, Antonín Dvořák de Boheemse School. De Scandinavische School heeft als belangrijkste figuren Edvard Grieg voor Noorwegen en Jean Sibelius voor Finland.



—○ Voortzetting met eigen kenmerken

←→ Reactie



## INLEIDING

Laatbarok	Johann Sebastian Bach Georg Friedrich Händel	1685-1750 1685-1759
Classicisme	Christoph Willibald von Gluck	1714-1787
Rococo > Classicisme > Preromantiek	Joseph Haydn Wolfgang Amadeus Mozart	1732-1809 1756-1791
Classicisme > Vroegromantiek	Ludwig van Beethoven	1770-1827
Vroegromantiek	Niccolò Paganini Carl Maria von Weber Gioachino Rossini Franz Schubert Vincenzo Bellini Hector Berlioz Felix Mendelssohn	1782-1840 1786-1826 1792-1868 1797-1828 1801-1835 1803-1869 1809-1847
Hoogromantiek	Robert Schumann Franz Liszt Richard Wagner Giuseppe Verdi Anton Bruckner Johannes Brahms	1810-1856 1811-1886 1813-1883 1813-1901 1824-1896 1833-1897
Nationale Scholen	Frédéric Chopin Pjotr Iljitsj Tsjaikovski Antonín Dvořák Edvard Grieg	1810-1847 1840-1893 1841-1904 1843-1907
Laatromantiek	Giacomo Puccini Gustav Mahler	1858-1924 1860-1911
Laatromantiek > Postromantiek Nationale School > Postromantiek	Richard Strauss Jean Sibelius	1864-1949 1865-1957



## DE ACHTTIENDE EEUW

De achttiende eeuw valt uiteen in twee helften: Bach en Händel beheersen de eerste helft in een volgehouden barokstijl. Bach blijft de barok trouw vanuit zijn eigen persoonlijkheid en omwille van de eisen die de kerkelijke overheid te Leipzig hem stelt. Händel verblijft hoofdzakelijk te Londen en probeert het Engelse publiek op zijn hand te krijgen, eerst met verschillende operatypes, later met het oratorium. Bach kent wel degelijk de muziek van het buitenland door partituurstudie: hij past zich nu en dan aan Franse of Italiaanse normen aan. Maar in alles wat hij doet overweegt zijn Duitse ingesteldheid: zowel in zijn vocale religieuze muziek als in zijn instrumentale composities, die deels pedagogisch bedoeld zijn. Händel kent de buitenlandse stijlen op een heel andere manier. In Italië door zijn studieverblijf, in Engeland door wat zijn voorgangers en tijdgenoten er realiseren aan Engelse en Engels-Italiaanse inspiratie. In Duitsland is hij uiteraard gevormd in de Duitse barokstijl, maar ook daar kiest hij voor de opera, die onder Italiaanse invloed staat. De Franse muziek leert hij hoofdzakelijk onrechtstreeks kennen: via Duitse collega's die zich in de Franse muziek verdiept hebben en via Franse componisten die in Engeland een kleinere rol spelen.

### **Rococo, galant en grillig**

Bach en Händel blijven hoofdzakelijk in de barokstijl componeren. Maar vanaf de jaren 1730 laten zij de evoluties naar andere en lichtere stijlen voorzichtig op hun muziek inwerken, zonder al te veel toegevingen te doen. Die stijlen zijn respectievelijk rococo, classicisme en preromantiek. De benaming rococo is afgeleid van het begrip 'rocaille': een grillige verbinding van schelpen

met oneffen steenlagen, kortweg: een grillig rotsmotief. Grilligheid en onregelmatigheid, rots- en schelpmotieven zullen de rococo kenmerken. In de muziek is die getemperd tot grilligheid als lichte asymmetrie, tot verfijnde, galante versieringsdrift, meer verfijnd en overdreven ten opzichte van de barok. In de Franse muziek is rococo sterk aanwezig bij François Couperin le Grand en Jean-Philippe Rameau. Hun klavecimbelmuziek is gekenmerkt door een grote versieringsdrift, met wat best kan worden omschreven als 'opgeplakte' versieringen, alsof eerst de melodie gecomponeerd is en pas daarna de versieringen eraan toegevoegd zijn. Ook als operacomponist is Rameau bijzonder actief. De Italiaanse vertegenwoordiger van deze klaviermuziek is Domenico Scarlatti. Anders dan zijn leeftijdgenoten Bach en Händel zet hij in Zuid-Europa wel degelijk de stap naar de galante stijl van de rococo. In Italië is rococo gekoppeld aan lichte, luchtige en humoristische onderwerpen in de opera, bij Giovanni Battista Pergolesi en Giovanni Paisiello bijvoorbeeld. De eerste heeft succes in Parijs, de tweede in Sint-Petersburg. Paisiello heeft trouwens meer succes met *Il barbiere di Siviglia* dan eender wie, omdat die opera in alle Europese operahuizen op de affiche staat na zijn première in Rusland in 1782. Hetzelfde gebeurt ook al een halve eeuw eerder met de humoristische opera *La serva padrona* van Pergolesi. Na de première te Napels in 1733 zal de Parijse uitvoering in 1752 de kenners en het publiek blijven verdelen in voor- en tegenstanders van de komische opera of *opera buffa* en voorstanders van opera's in het Italiaans, dan wel in het Frans. Dat Mozart in 1778 in Parijs geen voet aan de grond krijgt is te danken aan het chauvinisme van de Fransen en het feit dat een deel van hen enkel voor de Italiaanse rococo te vinden is.

### Classicisme, quasi symmetrisch

Classicisme slaat in het algemeen op het hernemen van thema's uit de klassieke oudheid, waarbij de kenmerken van strenge rechte lijnen en symmetrische verdelingen terugkerende elementen zijn. Maar in de muziek bestaat een terugkeer naar de oudheid niet. Daar zijn symmetrie en vaste vormgeving als hoofdkenmerken aangebracht door Haydn na 1750 en overgenomen – en aangepast aan hun genie – door Mozart en de jonge Beethoven. Het classicisme in de muziek is in hoofdzaak een Duits-Oostenrijkse aangelegenheid. De

polyfonie met evenwaardigheid van alle partijen van de barok maakt er plaats voor de homofone stemvoering, waarbij de hoofdmelodie ondersteund wordt door een ondergeschikte begeleiding. Dat komt tot uiting in nieuwe genres: symfonie en strijkkwartet op de eerste plaats.

De versiering van de rococo is vervangen door eigen werkwijzen, zoals de prille aandacht voor muziek in mineur, die een heel andere sfeer uitstraalt dan majeur, en de overgangsdynamiek (*crescendo* en *diminuendo*), die door het ganse orkest kan aangebracht worden met een verpletterende werking als gevolg. De overgangsdynamiek komt als verrijking naast de contrastdynamiek te staan. Contrastdynamiek is kenmerkend voor de barok van bijvoorbeeld Antonio Vivaldi: een melodie klinkt de eerste keer sterk en de tweede keer zacht of omgekeerd. De overgangsdynamiek zorgt voor het gebruik van nieuwe instrumenten. Op de klavecimbel is enkel contrastdynamiek mogelijk, op de nieuwe piano of pianoforte (ook *fortepiano* genoemd) is wel degelijk overgangsdynamiek mogelijk. Bartolomeo Cristofori heeft al rond 1700 de hamermechaniek van de pianoforte bedacht en instrumenten met de vernieuwde mogelijkheden gebouwd. Te vroeg, zo blijkt, want het grote succes van zijn pianoforte heeft hij niet kunnen meemaken: hij is overleden in 1731.

Het werken in mineur wordt als gevoelsgeladen muziek ontwikkeld in de preromantiek. In de vaste vormgeving is de sonatevorm overheersend. Quasi symmetrisch zijn het eerste en het derde en laatste onderdeel (expositie en reprise van de expositie); het middendeel is de doorwerking, waar de componist vrij omspringt met het materiaal van de expositie. Dat materiaal bestaat uit twee contrasterende thema's, hun verbinding door brugmotieven en de afsluiting van het geheel door een *codetta*. Haydn houdt zich nogal strikt aan 'zijn' vormgeving, Mozart is vrijer en genialer in de invulling ervan.

Voor de opera in classicistische stijl is Christoph Willibald von Gluck de belangrijkste vertegenwoordiger. Hij wil de opera herstellen als 'drama' en zijn publiek geen zuiver plezier of ontspanning gunnen. Hij gaat dus tegen de Italiaanse *opera buffa* in. Het is verbazingwekkend dat Gluck een Duitser is, wiens werken aanvaard worden over heel Europa: hij werkt en verblijft te Milaan, Londen, Parijs en Wenen en schrijft opera's op libretto's in verschillende talen.

## Vrijheid en publiekdwang

De Franse Revolutie op het einde van de achttiende eeuw raakt ook het muzikale leven. Vooral de kreet om vrijheid valt niet in dovemansoren bij de componisten. Mozart in de eerste plaats weigert in dienst van een broodheer voort te werken, in vast verband met een karig loon. Het conflict tussen de generaties kan niet duidelijker zijn, als zijn vader hem aanmaant braaf in dienst van de Salzburgse aartsbisschop te blijven werken, naar zijn voorbeeld. Maar Mozart trekt als ‘zelfstandige’ naar Wenen, waar hij door het componeren van bepaalde genres financieel kan overleven. Kan het zijn dat het publiek nu meer inspraak heeft wat die genres betreft? Er is een uitbreiding merkbaar: tot nu toe had het publiek veel inbreng in het succes van een nieuwe opera: zolang er publiek kwam, bleef de opera op de affiche. Nu kan het publiek ook het heft in handen nemen wat andere muziekgenres betreft en vooral wat uitvoerders betreft. Mozart en de jonge Beethoven hebben een tijdlang een groot publiek voor hun pianomuziek, maar het Weense publiek is grillig en wil snel andere ‘vedettes’. Het vedettendom wordt een fenomeen van de negentiende eeuw. De componist kan financieel rondkomen als hij voldoende compositieopdrachten heeft, als hij een subliem uitvoerder of dirigent is met een goede communicatie met het publiek, als hij een aantal leerlingen heeft, als hij al dan niet zelf concertreeksen organiseert met voorintekening, wat we nu een abonnement zouden noemen. Ook de uitgevers van partituren werken het liefst met voorintekening, zodat zij weten rond hoeveel exemplaren de vraag van het publiek zal schommelen. Als de uitvoerder centraal begint te staan, spelen nieuwe genres, zoals het concerto en de solosonate, een grote rol.

## Preromantische gevoeligheid

De drang naar vrijheid heeft ook te maken met de individuele uitdrukking die sommige componisten in hun muziek willen leggen. De achttiende eeuw afronden gebeurt bij hen door de opkomst van de preromantische stijl, ook *Empfindsamkeit* of *Empfindsame Stil* genoemd, naar het voorbeeld van Goethe in de Sturm und Drang. Een schuchtere en voorzichtige gevoelsuitdrukking voorspelt de negentiende eeuw, waar heel veel muziek rond het gevoel zal

draaien. In een vrije vorm, zoals de fantasia, kan de componist het best de voortgang van zijn afwisselende gevoelens uiten. Stilaan wordt het geheel van de muziek expressief en spanningsrijk. Preromantiek is een Duits-Oostenrijkse aangelegenheid, het late werk van Haydn en Mozart getuigt ervan, evenals vele composities van Carl Philipp Emanuel Bach en van Johann Stamitz en zijn zoon Carl.

### Geografische verscheidenheid

Zoveel is duidelijk: tijdens de achttiende eeuw heeft elk land zijn eigen stijlen en zijn eigen voorkeuren ontwikkeld. De Fransen houden vast aan een overdreven versierde muziek. De Italianen primeren op het gebied van de melodie, in de opera bijvoorbeeld, waar ze vooral de zangers en zangeressen als idolen aanbidden, ten nadele van de inhoud van het verhaal van de opera. De Duitsers zijn ernstig: na het vasthouden aan het barokke contrapunt weerspiegelt hun muziek vooral de ideeën van de verlichting: een rationele vormgeving met controle over de stemvoering is er het resultaat van. Engeland laveert tussen import van Italiaanse componisten en figuren uit andere landen, die zich willen aanpassen aan de Britse smaak.

Vele componisten zijn beïnvloed door de internationaal gangbare stijlen, soms zelfs omwille van het succes dat ermee verbonden is. Voor alle muziek is het publiek niet onbelangrijk: wat de luisteraar wil horen, krijgt hij ook.

Jaar	Componist	Titel
1733	Pergolesi	La serva padrona, opera
1782	Paisiello	Il barbiere di Siviglia, opera





# GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: EXPORT NAAR ENGELAND

1685-1759

Zowel Georg Friedrich Händel als Johann Sebastian Bach is geboren in 1685. Bach is overleden in 1750, Händel negen jaar later, maar vanaf 1752 is hij blind en componeert hij niet meer. Dat betekent dat hun creatieve loopbaan ook gelijklopend is. Bovendien zijn de twee componisten Duitsers, geboren op 65 kilometer van elkaar: Händel te Halle op 23 februari en Bach geen maand later te Eisenach op 21 maart. Beiden zijn de barok trouw gebleven ondanks het feit dat rococo en classicisme de nieuw opkomende stijlen zijn in de laatste decennia van hun leven. Bach doet dat bijna uit principe, Händel heeft een andere reden: het Engelse publiek wil barok. De rococostijl heeft nooit een echte bloeitijd gekend in Engeland, alhoewel de opera er vooral Italiaans is en de rococostijl veel Italiaanse en Franse aanhangers heeft gekend en alhoewel ook Italiaanse operacomponisten aangetrokken worden door Engeland.

Met wat gezegd is houden de gelijkenissen tussen Bach en Händel op. Händel kan ook als een Engelse componist van Duitse origine gezien worden, want hij wordt in 1727 tot Brit genaturaliseerd. Bach, die Duitsland nooit verlaten heeft, heeft alle invloeden vooral door partituurstudie geabsorbeerd, terwijl Händel in het buitenland is gaan studeren en werken. Bach heeft nooit een opera geschreven; dat genre is essentieel in het oeuvre van Händel, die

echter ook alle andere genres beoefent. Bach blijft aan hoven en kerken verbonden en componeert voor de middenklasse; Händel lanceert zich als mede-ondernemer op het gebied van de opera en ziet meer heil in het aristocratische publiek en in adellijke broodheren.

### Halle en Hamburg

In 1702 wordt Händel organist aan de Domkerk van zijn geboortestad Halle, dat jaar woont hij een opera bij te Berlijn en is hij 'verkocht'. Händel kiest resoluut voor het componeren van opera. In Berlijn heeft hij waarschijnlijk ook de Italiaanse operacomponisten Giovanni Bononcini en Attilio Ariosti ontmoet. Zijn *Triosonate op. 2 nr. 2* maakt gebruik van 'leningen' uit de opera's *Cefalo* en *Polifemo* van Bononcini, die dan op de affiche staan. Een jaar later besluit Händel naar Hamburg te verhuizen, het meest Italiaans gerichte operacentrum in Duitsland, geleid door Reinhard Keiser. In het operaorkest heeft hij een dubbele functie: tweede violist en continuospeler op de klavecimbel. Als Keiser het jaar daarop Hamburg moet verlaten omwille van schulden, krijgt Händel de kans om zijn eerste opera *Almira* te realiseren. Meteen boekt hij een groot succes met twintig uitvoeringen. Hij kan dat echter niet evenaren met zijn volgende productie *Nero* en als Keiser in 1705 naar Hamburg terugkeert, krijgt Händel de kans niet meer om het podium in te nemen. Daarom besluit hij naar Italië te trekken.

Het valt niet te ontkennen dat Händel veel geleerd heeft van Keiser. Het libretto van *Almira* is oorspronkelijk geschreven voor Keiser, die zelf klaar is met de muziek, maar door zijn slechte financiële toestand moet afzien van de realisatie. Händel heeft zich meer dan eens op opera's van Keiser geïnspireerd, onder meer op diens *Octavio* voor zijn eigen opera *Agrippina*. Händel apprecieert Keisers veelzijdige Europese stijl en ontwikkelt zelf een internationale stijl: Duits is hij uit zichzelf, Italiaanse en Franse invloed doet hij op in Hamburg bij Keiser, die gestudeerd had bij een leerling van Jean-Baptiste Lully. De Italiaanse stijl gaat hij in het land zelf verfijsen.

In Hamburg is Johann Mattheson een van de eersten met wie Händel kennismaakt. Hij neemt zijn nieuwe vriend mee 'naar alle koren en orgels, naar opera's en naar concerten'. Mattheson is zelf componist, maar vooral bekend als theoreticus, als auteur van *Der vollkommene Capellmeister*. Hij vindt de opera

te Hamburg meer dan belangrijk, hij meent dat de essentie van de muziek verdwijnt als de opera zou ineenstorten:

Een goed operatheater is niets minder dan een academie van alle schone kunsten – architectuur, perspectief, schilderen, machinerieën, dansen, acteren, ethiek, geschiedenis, poëzie en vooral muziek, waarin alles met elkaar verbonden is. Het is een plaats waar voortdurend geëxperimenteerd wordt ter vermaak en stichting van een gedistingeerd en intelligent publiek. Zonder een goed georganiseerde kweekvijver als de opera gaat uiteindelijk niet alleen de slechtste, maar ook de beste muziek teloor en verdwijnt.

### Italië

In 1706 trekt Händel naar Italië. Eerst werkt hij voor kardinalen te Rome: religieuze psalmzettingen, religieuze en profane solocantates, zoals *Delirio amoroso* en het oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, dat een oratorium moet zijn omdat opera niet mag van de paus. Dat belet Händel niet om in zijn allegorische oratorium sublieme aria's te schrijven, zoals *Lascia la spina, cogli la rosa*, die evengoed in een opera zouden passen. Begin 1707 kan hij dan zijn eerste Italiaanse opera in Firenze laten opvoeren, *Rodrigo*. Händel toont dat hij de Italiaanse taal beheerst in de recieten. De elegantie van de Italiaanse muzikale stijl kan hij demonstreren in de aria's, die meer dan eens uitmonden in lange virtuoze versieringen en de zangstem met een virtuoos solo-instrument confronteren. Natuurlijk is hij ook te vinden in Napels en Venetië, de operasteden bij uitstek. In Venetië wordt zijn nieuwe opera *Agrippina* danig bejubeld, dat hij aangezocht wordt door verschillende adellijke hoven om er te komen werken: verschillende Duitse steden lokken hem, maar uiteindelijk valt zijn keuze op Londen, waar hij in de herfst van 1710 aankomt: eerst om Engels te leren, snel als gevierd componist.

## Londen

Met de dood van Henry Purcell in 1695 verdwijnt niet alleen de enige grote Engelse operacomponist van de barok, maar ook de enige operaspecialist die Engeland in lange tijd heeft voortgebracht. Het is wachten tot Benjamin Britten zich in het midden van de twintigste eeuw op geniale wijze in dit genre manifesteert. In de tussenliggende eeuwen is de opera in Engeland voortdurend een zaak van buitenlanders geweest. Wat niet in huis is wordt geïmporteerd: zo eenvoudig is de redenering van enkele Londense adellijke lieden en rijkelui in de overgang naar de achttiende eeuw. Zij trekken Italiaanse componisten aan omdat ze van Italiaanse opera houden. Vooral op Giovanni Bononcini zijn zij gesteld: *Il trionfo di Camilla* is na de première te Napels in 1696 in twintig Italiaanse steden te horen en ook in Londen, met daar alleen al 63 uitvoeringen in de periode 1706-09. Maar zij stellen ook hun eisen: de Engelsen willen een ernstige opera, de *opera seria* krijgt de voorkeur boven de humoristische of satirische *opera buffa*. De ernstige onderwerpen en het voorbeeldige gedrag van de heldhaftige personages worden ervaren als stichtende voorbeelden voor de 'betere' burger, wat ook en nog meer het geval is met de oratoria. Met hun financiering stichten de rijke Londenaars, gesteund door het koningshuis, de Royal Academy in 1719.

Eerst trekt de Academy de Italiaanse componist Giovanni Bononcini aan, daarna Attilio Ariosti. Zij zijn de grote artistieke concurrenten voor Händel. Maar hij heeft genoeg ervaring opgedaan in Italië om ook als buitenlands specialist welkom te zijn.

Vooral de cellist en componist Giovanni Bononcini is een te duchten concurrent voor Händel. Bononcini komt in 1720 naar Londen om vaste componist te worden van de Royal Academy. Direct haalt hij het van Händel wat het aantal uitvoeringen betreft: 7 voorstellingen van Händel tegenover 32 van Bononcini, op een totaal van 58 operavoorstellingen in het seizoen 1720-21. Een jaar later klimt Händel naar 19, maar zijn concurrent stijgt naar 40. Andere bronnen spreken van 80 voorstellingen van Bononcini tijdens zijn eerste en tweede seizoen, op een totaal van 120 uitvoeringen. Maar het tij keert: in het derde seizoen steekt Händel Bononcini voorbij met 29 tegen een terugval tot 18 voor de Italiaan. In het seizoen 1725-26 schrijft Händel 43 van de 53 producties op zijn naam. De Royal Academy investeert enorm als men deze aantallen ziet: op een periode van acht jaar zijn er 34 premières. En Bononcini

beseft dat hij niet langer de held van het publiek is: vanaf 1724 werkt hij bijna niet meer in Londen, hij geeft vooral privéconcerten voor een hertogin tegen een royaal jaarloon. In 1732 verlaat hij Engeland definitief.

Attilio Ariosti is priester, virtuoos op de viola d'amore en componist van oratoria, cantates en meer dan twintig opera's. Hij kan bogen op premières in Venetië, Wenen en Berlijn. Hij is *maître de musique* aan het hof te Berlijn en werkt daarna te Wenen. In Londen heeft de vijftigjarige Ariosti in 1716 met de opera *Tito Manlio* het beste van het hele seizoen gepresenteerd, die opera telt niet minder dan 35 aria's. Zo trekt Ariosti natuurlijk de aandacht van de oprichters van de Royal Academy, die onmiddellijk een opera bij hem bestellen voor hun eerste seizoen. Maar omdat hij ook als diplomaat bijzonder actief en gewaardeerd is, kan hij het zich veroorloven om zijn besteller vier jaar te laten wachten. Toch haalt hij veel succes met die eersteling *Caio Marzio Coriolano*. Zijn zes volgende opera's besteld door de Academy halen maximaal zes uitvoeringen, wat betekent dat het Londense publiek niet zomaar alles slikt wat Italiaans is. De Academy vermindert het loon van Ariosti drastisch, waardoor de man, een groot verkwister, in armoede terechtkomt in 1728. Een jaar later overlijdt hij.

Naast de operascene heeft de ommezwaai ten voordele van Händel ook te maken met het feit dat het publiek, de adel en de politiek hem tegen de Italianen als rivalen willen uitspelen. Bononcini is vijftien jaar ouder dan Händel en krijgt de conservatieven (*whigs*) op zijn hand, terwijl Händel de steun van de liberalen (*tories*) geniet. De koning George I en de koningsgezinde adel zijn ook voor Händel; de adellijke tegenstanders van de koning zijn natuurlijk tegen hem. Niet alleen op het operapodium worden politieke intriges getoond, ook errond beheersen zij het muziekleven.

### De Royal Academy

Händels eerste opera voor de Royal Academy is *Radamisto*, met een bijzonder gunstig onthaal in 1720, waardoor het werk hernomen wordt het volgende seizoen. Bij de herneming vervangt de castraat Senesino de sopraan Margherita Durastanti in de hoofdrol. De altcastraat Senesino, de sopraancastraat Matteo Berselli en de bas Giuseppe Boschi zijn pas in Londen aangekomen en moeten onmiddellijk aan hun trekken komen. Händel heeft de drie aange-

trokken en moet alles in functie van hun stemmen herwerken, door in *Radamisto* drie nieuwe aria's voor Berselli toe te voegen bijvoorbeeld. Dit toont nog maar eens aan dat de zangers en vooral de 'kassa' het belangrijkste zijn voor de Royal Academy. De meeste opera's heeft Händel herwerkt in functie van nieuwe zangers, vooral castraten: aria's wijzigen, toevoegen of bestaande door nieuwe vervangen.

Het zijn ook de zangers die met het succes gaan lopen. Boschi en Senesino treden op in alle 32 opera's die de Royal Academy programmeert tussen 1720 en '28, waarvan dertien van Händel zijn. Naar aanleiding van Händels herwerking van *Radamisto* schrijft de muzikkenner Charles Burney over Berselli: 'Deze zanger moet hoog gescoord hebben als favoriet van de componist, want hij mag niet minder dan zes *ad libitums* en *adagio's* versieren naar zijn eigen zin.'

Dat Händel het tijdelijk haalt van zijn Italiaanse concurrenten is te danken aan zijn geniale kwaliteit als componist, zijn wil tot aanpassingen voor de zangers en zijn toegevingen aan de opdrachtgevers en het publiek.

In 1721, tijdens het derde seizoen van de Academy, is *Floridante* de nieuwe opera van Händel. Omdat hij zijn concurrenten de loef wil afsteken in populariteit, past hij zijn schrijfstijl aan de smaak van het publiek aan. Daarom zijn de aria's korter dan in *Radamisto*. Händel zoekt niet naar vernieuwing in zijn operastijl, dat vraagt het publiek ook niet. Hij steekt boven zijn concurrenten uit doordat hij gewoonweg betere muziek maakt. Hij kan goed karakters neerzetten door een soepel inspelen op de ariamelodie. Hij is origineel en demonstreert een grote verscheidenheid binnen het gevestigde kader van de nummerstructuur, de opeenvolging van reciet en aria. Händel durft wel eens de vorm van een aria te veranderen of een zinnetje reciet in een aria in te schuiven en hij zoekt naar variatie in de instrumentatie om de aria's kleurrijk te maken. De prachtige klankkleurcombinaties zijn zijn grootste instrumentale troef.

In januari 1723 debuteert de sopraan Francesca Cuzzoni in zijn opera *Ottone*, onmiddellijk na de première voegt hij drie nieuwe aria's toe, die beter voor haar stem geschikt zijn. Tijdens de première heeft zij namelijk geweigerd de aria *Falsa imagine* te zingen, misschien omdat Händel de gewoonte heeft alle versieringen uit te schrijven, waardoor de zangeres minder vrijheid krijgt om te paraderen met haar stem.

Het volgende seizoen gooit hij hoge ogen met *Giulio Cesare in Egitto* door in te spelen op de melodische rijkdom en het dramatisch talent van zijn intussen bekende vedetten zonder in te boeten aan muzikale kwaliteit, en door

een overdadige en kleurrijke orkestratie. Senesino en Cuzzoni krijgen de hoofdrollen van Caesar en Cleopatra.

### Het einde van de Royal Academy

Tijdens de bloei van de Royal Academy is beslist om bij Händel, Bononcini en Ariosti beurtelings een opera te bestellen. Maar dat mooie liedje duurt niet lang. De Academy wordt ontbonden in 1729, na tien jaar bestaan. De ondergang van de Royal Academy heeft te maken met toenemende concurrentie en de leden zijn het slachtoffer van financiële overmoed. Vooral de zangers zijn duur: de sopraan Francesca Cuzzoni, die in 1723 geëngageerd is, gedraagt zich als een echte primadonna en stelt meer dan eens haar eisen aan de componisten van de Academy. Händel heeft het aan den lijve ondervonden: zij wil wijzigingen zodra iets haar niet bevalt. Een jaar later is de nieuwe ster de Italiaanse tenor Francesco Borosini. In 1726 wordt een tweede primadonna aangeworven, Faustina Bordoni, met een nieuw recordsalaris van 2500 pond. De Academy wil de citroen helemaal uitpersen en vraagt Händel, Bononcini en Ariosti om nieuwe opera's te maken met de twee zangeressen en Senesino in de hoofdrollen. Händel kijwt zich van deze taak met *Alessandro* en *Admeto*, tot tevredenheid van de zangeressen, of toch niet: in *Admeto* speelt hij de twee zangeressen vanuit hun verschillende stemmogelijkheden als twee verschillende karakters tegen elkaar uit.

De pers reageert verschillend. Een krant probeert het neutraal en verzoevend uit te leggen: 'Terwijl dit theater zich kan beroemen op de drie beste stemmen van Europa en de beste instrumenten, kan deze stad zich verheugen op drie verschillende wijzen van componeren.'

Maar het schandaal is een feit in 1727. Tijdens een uitvoering van Bononcini's opera *Astianatte* zouden de twee zangeressen elkaar hebben staan uitschelden op het podium. Twee primadonna's is er een te veel. *The British Journal* schrijft:

Afgelopen dinsdag werd in de opera groot tumult veroorzaakt door de aanhangers van de gevierde rivalen Cuzzoni en Faustina. Aanvankelijk bestond het lawaai slechts uit applaus en gefluit, maar gaandeweg ging men over tot kattengejank en andere onbeschaamde geluiden. Hoewel prinses Caroline in de zaal zat, lieten de twee partijen zich niet weerhouden in hun grofheden.

De doodsteek voor de Academy komt ook door andersdenkenden op het gebied van de opera zelf. Hoe sterk Londen in de ban van de opera is, blijkt uit wat John Gay in 1723 aan zijn vriend Jonathan Swift schrijft:

Het hele amusement van de stad wordt beheerst door de muziek. Niemand mag zeggen 'Ik zing', alleen de castraten en de Italiaanse vrouwen mogen daar aanspraak op maken. Iedereen denkt ineens verstand te hebben van muziek. Mensen die de ene melodie niet van de andere kunnen onderscheiden, discussiëren dag in, dag uit over de verschillende stijlen van Händel, Bononcini en Ariosti. De mensen zijn vergeten wie Homeros, Vergilius en Caesar waren, die zijn van hun voetstuk gevallen. In Londen en Westminster wordt in elk gesprek met niveau Senesino uitverkoren als de grootste mens die ooit geleefd heeft.

John Gay, die als librettist met Händel heeft samengewerkt voor *Acis and Galatea*, manifesteert zich plots als de grootste operahater van de stad. Hij probeert in 1728 de Academy, de adel, de betere burgerij en het hele operabestel belachelijk te maken met zijn songspektakel *The Beggar's Opera* (de inspiratiebron voor de *Dreigroschenoper* van Kurt Weill op tekst van Bertolt Brecht). Gay heeft de tekst van zijn *Beggar's Opera* geschreven en aan de componist Christoph Pepusch gevraagd om volksmelodietjes en straatdeuntjes te verzamelen én parodieën te maken op aria's van dé grote operacomponisten van het moment. Händel wordt belachelijk gemaakt met parodieën op *Rinaldo* en natuurlijk zijn ook Bononcini en Purcell bij de slachtoffers. Gay heeft het moment goed gekozen voor zijn *ballad opera*. De Royal Academy lijdt financieel verlies en het is mede door de *Beggar's Opera* dat het initiatief stilgelegd wordt, alhoewel niet aangetoond kan worden hoe direct de inwerking van Gay op de Academy of op Händels populariteit is.

De Royal Academy probeert in grootsheid te eindigen en sluit zijn werking af met de herneming van Händels *Admeto*.

### De Second Academy

Händel wil echter doorzetten met Italiaanse opera in Londen. Hij reist door Europa op zoek naar nieuwe zangers, die hij in Londen introduceert in de nieuwe operaonderneming, de Second Academy of New Academy, die hij sa-



men met de manager Johann Jacob Heidegger leidt. Zij krijgen King's Theatre en Haymarket Theatre in handen voor een periode van vijf jaar. Zij schrijven abonnementen uit en kunnen nog steeds op de subsidie van 1000 pond van de koning rekenen.

Oorspronkelijk krijgt Händel geen applaus, noch voor *Lotario*, dat te veel in de stijl van de vroegere Royal Academy is opgevat, noch voor *Partenope*, waarin hij de traditie de rug wil toekeren en kiest voor een meer satirische aanpak. Succes heeft hij wel in 1730 met *Ormisda*, een *pasticcio*. Een *pasticcio* is een opera zonder nieuw te zijn. Zij is samengesteld uit bestaand materiaal, vooral uit succesnummers uit vorige opera's, die voorzien worden van een nieuwe tekst en een nieuw verhaal. Het goede onthaal is verzekerd omdat de muziek dezelfde is als voorheen. *Pasticcio* betekent niet dat het onderwerp niet ernstig kan zijn: *Ormisda* is een *dramma per musica*. Maar het is voor iedereen duidelijk dat een *pasticcio* in de eerste plaats dient om de zangers te laten schitteren. Voor *Ormisda* hebben de zangers zelf mogen kiezen wat ze opnieuw willen zingen: aria's uit hun repertoire van Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse en Giuseppe Maria Orlandini. Die aria's heeft Händel zo weinig mogelijk bewerkt, aangezien ze best zo herkenbaar mogelijk blijven. Meestal beperkt hij zich tot het transponeren naar een gunstige stemligging voor zijn zangers, mocht dat al nodig zijn.

Händel proeft het succes met het nieuwe genre *pasticcio* en de drie volgende seizoenen brengt hij er niet minder dan vijf, met muziek van de al vermelde componisten en verder Geminiano Giacomelli, Leonardo Leo en zijn nieuwste concurrent Niccolò Porpora. Deze figuren zijn tegenwoordig vergeten, maar ze zijn ooit erg in de mode geweest, vooral omdat ze de nieuwe Napolitaanse operastijl brachten. Dat is waarop Händel mikt: vernieuwing van de opera voor het Engelse publiek, gebaseerd op 'hits' die het Italiaanse en ook het Engelse publiek gesmaakt hebben. Tegelijk is het voor hem als componist gemakkelijk: hij heeft weinig werk te doen en er valt ook weinig te repeteren, want de zangers kennen hun 'nummers' zeker. Alleen de nieuwe tekst moeten zij instuderen.

Omdat het chauvinisme van de Engelsen toeneemt, krijgt Händel de raad om in het Engels te componeren in plaats van het Italiaans. Dat Italiaans is stilaan voorbijgestreefd, maar hij meent zich niet te moeten aanpassen omdat het hem in 1733 toch weer eens lukt succes te hebben met de opera *Orlando*. Hij had beter moeten weten, als hij merkt hoe zijn oratoria in het Engels in

de smaak vallen van het publiek, datzelfde publiek dat zich afkeert van zijn opera. Het jaar ervoor heeft Händel een wrange nasmaak overgehouden aan zijn herwerking van de *masque* (oorspronkelijk een opera met gemaskerde figuren) *Acis and Galatea* in het Engels, gemengd met Italiaanse fragmenten uit zijn vroege cantate rond hetzelfde onderwerp *Aci, Galatea e Polifemo* en verder gemengd met andere muziek. Het geheel is gepresenteerd als een nieuw genre, aanleunend bij de opera, de *serenata*, maar het slaat niet aan.

Omdat Händel te veel hernemingen van vroegere opera's brengt in plaats van premières, blijft het publiek hoe langer hoe meer weg. Zijn eigen opera-instelling overleeft haar vierde seizoen niet. De doodsteek komt van een nieuw concurrerend gezelschap, de Nobility Opera, dat gaat lopen met de meeste Italiaanse zangers met wie Händel tot dan gewerkt heeft en dat er bovendien in slaagt om de wereldbekende castraat Farinelli als primeur naar Londen te halen. Al snel neemt de Nobility Opera King's Theatre en Haymarket Theatre over.

In de jaren 1740 komt nog een andere concurrent Händel het leven zuur maken: Lord Middlesex wordt met zijn operagezelschap de heerser over Londen. Zonder Händels goedkeuring brengt Middlesex enkele van Händels oude opera's op scène, waarbij hij luidkeels uitroept dat de componist weigert aanwezig te zijn. En nog erger: Middlesex verspreidt het gerucht dat Händel ook weigert nog nieuwe opera's te schrijven. Na een laatste stuiptrekking zal Händel inderdaad de opera opgeven. Te veel concurrentie? Te veel toegevingen aan zangers? Te weinig persoonlijk succes? Wat zijn echte redenen is om de opera vaarwel te zeggen, blijft in het ongewisse.

### Van opera naar oratorium

Die laatste stuiptrekking laat het einde nog niet vermoeden: Händel vindt onderdak in het nieuwe Covent Garden Theatre. Met *Atalanta* componeert hij een lichte opera in een herderlijke sfeer en hij hoopt met de première in 1736 zijn vijanden in de koninklijke familie van zijn aanhoudende talent te overtuigen. Maar niets helpt nog, de publieke belangstelling voor de Italiaanse opera bleef teruglopen. Händel probeert in 1737 nog één keer zijn zaak te redden door een herculesinspanning: drie operapremières op één seizoen: *Arminio*, *Giustino* en *Berenice*. Kwantiteit kan kwaliteit echter niet vervangen.

Ook *Serse* is een mislukking bij de creatie op 15 april 1738: er zijn slechts vijf voorstellingen, ondanks het feit dat het hier wel degelijk om een meesterwerk met kwaliteit gaat. In deze opera doet de componist een laatste toegift aan het publiek: hij zoekt met komische elementen de ernst van de *opera seria* te verlichten.

Händels allerlaatste Italiaanse opera is *Deidamia*, die in 1741 na vier uitvoeringen al wordt afgevoerd. Het operapubliek is hem beu, sommigen denken dat hij definitief zal stoppen met componeren. In de *London Daily Post* staat op 4 april 1741 een open brief:

[Händel] heeft mij van mijn kindertijd tot vandaag gecharmeerd. Zo'n lange tijd ben ik hem schatplichtig voor een van de grootste vreugdes waar onze natuur toe in staat is. Ondanks het feit dat het mode geworden is hem te negeren (wat ik zelf zeker niet doe) vind ik het op dit ogenblik mijn plicht hem te blijven aanbevelen in de liefde en de dankbaarheid van het publiek van deze grote stad, die samen met mij zo lang genoten heeft van de harmonie in zijn compositie.

Hoe langer hoe meer neigt Händel naar dat andere genre dat de Engelsen bijzonder appreciëren: het oratorium, waarbij zowel de ernst als het religieuze karakter overheersen. Als zijn kompaan Heidegger toegeeft dat er geen inschrijvingen meer zijn voor het komende operaseizoen, begint Händel onmiddellijk aan de oratoria *Saul* en *Israel in Egypt*.

In 1739 gaat *Saul* in première. Tegelijk heeft Händel een nieuwe gewoonte geïntroduceerd: hij improviseert op het orgel tijdens de pauzes, wat uitgroeit tot zijn orgelconcerto's (voor orgel alleen of met orkest). Zo dooft de Italiaans gerichte opera langzaam uit en Händel kiest er zelfs voor om Londen te verlaten voor Dublin. Het succes van *Messiah* en van een dubbele concertreeks met voorintekening duwen hem terug richting Londen. In 1743 wordt hij er bewierookt als oratoriumcomponist met de première van *Samson* en de eerste Londense uitvoering van *Messiah*. Hier kan hij zijn jaarlijkse concertreeksen met voorintekening voortzetten en componeert hij tot 1752 nieuwe oratoria: *Semele*, *Joseph*, *Hercules*, *Belshazzar*, *Judas Maccabeus*, *Theodora* en *Jephta*. Dan, in 1752, is zijn blindheid zo toegenomen dat componeren niet meer mogelijk is.

Maar ook door vernieuwingen in zijn oratoria is Händel het publiek blijven verbazen en verrassen. De Engelse middenklasse verwacht van het genre

oratorium dat dit een religieus onderwerp heeft en de Engelse taal gebruikt. In *Semele* brengt Händel het verhaal van de verliefdheid tussen Jupiter en Semele, niet een bijbels maar een mythologisch onderwerp zoals verteld in de *Metamorfosen* van Ovidius. Zoals het voor een oratorium past is *Semele* concertant, maar in feite gaat het om een verkapte opera in het Engels. *Semele* wordt betiteld als een ‘muzikaal drama’, dat origineel gepresenteerd wordt ‘op de wijze van een oratorium’. Het stuk heeft alle kenmerken van de opera, alleen de naam niet. Ook *Semele* krijgt slechts zes uitvoeringen: de luisteraars doorzien de verborgen Italiaanse operastijl en keuren die af. Een jaar later, in 1744, leveren de *Metamorfosen* van Ovidius nogmaals inspiratie voor Händel, dit keer voor het Engelse oratorium *Hercules*, dat ook als ‘muzikaal drama’ bestempeld wordt en concertant in première gaat. Dat Händel in de komende jaren geen wereldlijke onderwerpen meer gebruikt voor zijn oratoria zegt voldoende: het conservatisme van de Engelsen wil dat het oratorium stichtend is en een bijbels of religieus gegeven als thema heeft. *Theodora* is een voorbeeld bij uitstek: Theodora is een christelijke martelares, haar geliefde is de Romein Didymus die zich tot het christendom bekeert. Charles Burney beweert dat Händel toegangstickets voor *Theodora* uitdeelt aan ‘professoren’, in de hoop de zaal toch wat te kunnen vullen. Tegen twee van die heren, die niet naar *Theodora* gekomen zijn, maar wel aandringen op een herneming van *Messiah*, schreeuwt Händel woedend dat er zo weinig volk was voor *Theodora* dat ze zelfs hadden kunnen dansen in de open ruimte, met de stoelen opzij. Maar zijn vrienden troost hij als ze zien hoe de zaal leeg blijft: ‘Dat geeft niet, de muziek zal des te beter klinken.’

### Terugkeer met het oratorium

Händels succes op het gebied van het oratorium heeft in de eerste plaats te maken met het nieuwe publiek dat hij aanspreekt na 1730 en nog veel meer na 1740, als hij definitief gestopt is met opera. Voor zijn opera zijn vooral de adel en de rijkelui de belangstellenden geweest. De middenklasse van de burgerij heeft geen boodschap aan het overdrevene en het hele opgeblazen sfeertje van de opera. De brave burger wil in de eerste plaats sterk aansprekende en ernstige muziek zonder visuele voorstelling op het podium. De burgerij vindt een weerspiegeling van zijn piëteitsvolle geloof in het religieuze oratorium;

een weerspiegeling van zijn burgerzin en maatschappelijke verantwoordelijkheidszin in het ernstige wereldlijke oratorium.

Voor dat nieuwe publiek componeert Händel zijn oratoria. Het grote aandeel van het koor verwijst naar ‘de massa’ of ‘het volk’ en laat de burgerij toe zich te vereenzelvigen met het vertelde verhaal. Händel weet bovendien heel goed welke verhalen hij kiest: sterk aansprekende gebeurtenissen uit het Oude Testament, zoals *Israel in Egypt*, aangrijpende en bewonderde ‘helden’ zoals *Samson*, en figuren die centraal staan in het geloof in het Nieuwe Testament, zoals Christus in *Messiah* of de bekeerling *Saul*.

Händels flexibiliteit laat hem toe zijn schrijfstijl rimpelloos aan te passen van opera naar oratorium. Hij trekt daarbij alle registers open van de verscheidenheid: recieten, aria’s en koornummers zijn telkens in een andere techniek uitgewerkt. Nu eens gebruikt hij het *secco* reciet dat meer gesproken dan gezongen is en sober begeleid wordt door basso continuo, dan weer is het *recitativo accompagnato*, waarbij een groep van het orkest de reciterende zangstem ondersteunt. Nu eens is het reciet gebruikt voor een eenvoudige mededeling, dan weer vertelt hij een heel verhaal door een aaneenschakeling van recieten in verschillende stijlen (zoals de fase van de geboorte van Christus in *Messiah*, waarvan *For unto us a child is born* een onderdeel is). Zo’n verhaal blijft natuurlijk niet beperkt tot recieten: hij zal er ook aria’s, koornummers en zelfs orkestrale passages in verweven. Die verweving maakt dat de muziek een doorstroming krijgt, die niet telkens onderbroken is omwille van het ‘stoppen’ na elk kort nummer.

Händel is echter van oordeel dat het oratorium, naast het stichtende verhaal, ook zuiver muzikaal zeer interessant moet zijn: daarom schrijft hij virtuoze, overdadig versierde aria’s, waarin hij een solozangstem melodisch kan laten schitteren zoals in de opera. Dat type aria wisselt hij af met dramatische aria’s, waarin commentaar gegeven wordt op een aangrijpende gebeurtenis, en met beschouwende aria’s als muzikale momenten van meditatie over een belangrijk geloofspunt.

In de koorgedeelten doet Händel hetzelfde: hij brengt een synthese van alle mogelijke technieken die in de laatbarok op koorgebied in gebruik zijn. Alle stemmen van het koor kunnen in hetzelfde ritme zingen en dezelfde tekstlettergrepen tegelijk uitspreken: deze gelijkritmische stijl heeft een overdonderend en machtig effect. Dat gelijkritmische en sloganeske kan geïnterpreteerd worden als de uiting van de eenheid en de eensgezindheid van alle

aanwezig, koorleden én oratoriumpubliek, bijgevolg de ganse gelovige gemeenschap. Het is als het ‘spreken uit één mond’. Maar evengoed kan het meest polyfone en fugatische overweldigend klinken, omdat iedereen dan dezelfde boodschap herhaalt en blijft herhalen. Händel kan alles bijzonder goed afmeten: welke techniek hij op welke plaats gebruikt en vooral hoelang hij die kan toepassen. Niemand durft zoals Händel zo talrijke malen een tekstzin te herhalen, een muzikaal motief in progressie te brengen. Nochtans is het altijd raak bij Händel, tot en met het cliché van het einde van een groots nummer: het snelle tempo slaat om in een verbreding of vertraging om in zeer langgerokken klanken de laatste tekstwoorden te zingen. In *Messiah* zijn het *Halleluiahs* als besluit van het tweede deel en het *Amen* op het einde bijzonder goede voorbeelden hiervan.

### Getuigenissen

De Engelsman Charles Burney is een muziekcriticus avant la lettre, een autoriteit door zijn kritische oordeel op muziekgebied. Hij blijft vooral bekend door zijn verslaggeving over het muziekleven in Europa in de tweede helft van de achttiende eeuw: *The Present State of Music in France and Italy* en *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and the United Provinces*. Aangezien hij geboren is in 1726, is hij veel jonger dan Händel. Toch leren zij elkaar persoonlijk kennen als Burney in 1745 deel uitmaakt van het orkest van Händel dat zijn nieuwe oratoria *Hercules* en *Belshazzar* repeteert. Dat Burney later in zijn *General History of Music* zo positief schrijft over Händel, is niet de directe weerspiegeling van zijn eigen smaak, maar ingegeven door het feit dat de Engelsen Händel op handen blijven dragen na diens dood. Burney zelf staat inderdaad erg bewonderend tegenover de muziek van Händel, maar hij is ook een kritische geest. Hij schrijft vol lof over Händels originaliteit, maar nooit heeft hij hem de grootste componist aller tijden genoemd. Waarom Burney dan wel aanvaardt om de officiële verslaggeving van Händels herdenking te schrijven, blijft een raadsel. Het schrijven van dat verslag, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; And June the 3d, and 5th, 1784, in Commemoration of Handel* (sic), kan laten veronderstellen dat hij de componist niets dan lof mag toezwaaien. Dat is aanleiding geweest tot het verkeerde beeld van Burney als exclusieve

Händelaanbidder, dat meer genuanceerd moet worden. Hij vindt dat Händel samen met Bach, Domenico Scarlatti en enkele andere componisten de beste muziek voor orgel en klavecimbel gecomponeerd heeft. Over Händels opera's schrijft hij positief: 'Händels opera's, rond 1732 op het hoogtepunt van hun volmaaktheid, deden tranen van blijdschap en ontroering in mijn ogen opwellen.'

In de Londense opera hoort Burney dikwijls klagen over 'al te luide begeleiding door instrumenten. In de opera hoort men hier bijna niets anders dan de instrumenten, behalve wanneer de basstemmen zingen; die weten het geraas te overstijgen.' Maar in een voetnoot voegt hij het volgende toe: 'Ik heb het genoemde gebrek in de opera van Londen onder Händels directie nooit bespeurd, integendeel zelfs, ik vond de bekoorlijke zangstemmen uitblinken.'

In Venetië woont Burney een oratorium bij:

Maar in dat soort muziek zal Händel mijns inziens altijd de absolute uitblinker blijven. Ik heb tenminste sinds mijn vertrek uit mijn vaderland niets gehoord wat evenveel kracht en effect had. Nu en dan komt u in een compositie van anderen een paar solo's tegen met meer melodieuze kwaliteiten: vloeiender, contrastrijker. Maar in originaliteit en harmonie blijven ze ver achter. En ja, ik had sommige van Händels stukken al zo vaak en zo slecht horen spelen dat ze me een beetje begonnen te vervelen, maar mijn Italiaanse reis heeft mijn hoogachting voor de beste stukken van deze echt grote componist niet doen afnemen, integendeel nog doen toenemen. Na mijn terugkeer heb ik ze met veel plezier opnieuw beluisterd.

Ook als uitvoerder is Händel superieur volgens Burney. Met 'instrumenten waar geen eer mee te behalen valt' bedoelt hij slechte orgels of orgels die in erbarmelijke staat verkeren: 'Overigens is Händel, een zeer begaafd pedalist [organist], er nooit toe te bewegen geweest zich te laten horen op instrumenten waar zo weinig eer mee te behalen valt.'

Burney kan Händels karakter moeilijk alleen positief benaderen:

Hij was groot en corpulent, hoekig in zijn bewegingen. Maar zijn gezicht herinner ik me net zo perfect als dat van elke man die ik gisteren gezien heb. Dat kon tegelijk vol woede en waardigheid zijn, vol superioriteit door zijn

genialiteit. Hij was heftig en ruw in zijn manieren en zijn conversatie. Hij dulde geen tegenspraak. Maar tegelijk was hij totaal niet boosaardig, kwaadwillig of vijandig. En ja, hij behield zelfs zijn originele zin voor humor en plezante opmerkingen tijdens zijn heftigste uitvallen van woede of ongeduld, die op zichzelf al altijd bijzonder grappig waren omwille van zijn gebroken Engels. Met zijn natuurlijke zin voor grap en humor slaagde hij erin om gewone gebeurtenissen in een hoogst ongewone manier met elkaar te verbinden, waardoor hij personen en zaken erg ridiculiseerde. (...)

Zijn voorkomen was nogal zwaar en zuur, maar als hij lachte, was het alsof de zon plots scheen, door een donkere wolk brekend. Er was een plotse flits van intelligentie, pret en goede humor, met zo'n stralend gezicht dat ik zelden bij iemand anders gezien heb.

Burney is beleefd als hij zegt dat Händel 'nogal zwaar' is. Hij vergelijkt diens gewicht met componisten die hij ontmoet heeft en die 'nog zwaarlijviger dan Händel' zijn: Niccolò Jomelli en Johann Friedrich Agricola. Hij bewondert ook Händels diplomatie, ondanks zijn gewicht:

Händel had vele deugden, hij bezat geen enkele ondeugd die hem schade zou hebben kunnen toebrengen in de sociale omgang. Alhoewel de natuur effectief een grote hoeveelheid voedsel nodig had voor zijn enorme massa. Hij was nogal een levensgenieter, maar zijn eetlust was de enige lust die hij zichzelf toestond te bevredigen.

Dat die eetlust weleens gepaard gaat met dranklust, is Burney ook niet ontgaan:

Wijlen de heer [Abraham] Brown, leider van het orkest van zijne majesteit, vertelde mij verschillende verhalen over Händels liefde, zijn goedmoedigheid, zijn flexibiliteit en standvastigheid, en ook over zijn ongeduld. Tijdens een maaltijd met de zangers van het oratoriumseizoen, riep Händel plots: 'Oh, ik heb een idee.' Het gezelschap wilde niet dat het publiek ooit zou worden beroofd van zijn muzikale ideeën en smeekte hem zich terug te trekken om het neer te schrijven. Nu gebeurde dat zo dikwijls dat iemand die niet goed opgevoed was, wantrouwig werd en nieuwsgierig door het sleutelgat naar Händel in de aangrenzende kamer keek. Hij merkte dat die muzikale ideeën gepaard



gingen met een prachtige Bourgogne (anderen zeggen champagne), terwijl hij zijn gezelschap minder goede drank voorzette.

Händel is altijd bijzonder ambitieus en diplomatisch geweest, zonder onderdanig te zijn. Dat zijn zijn grote troeven, waardoor hij de prinselijke vorsten in Italië, de adel en later ook de burgerij in Londen aan zijn kant krijgt. Ook het koningshuis is hem gunstig gezind: niet alleen steunt het zijn ondernemingen financieel, ook de *Water Music*, onder George I, en de *Firework Music* of *Music for the Royal Fireworks*, onder George II, zijn ter ere van de Engelse koningen geschreven. Voor de *Water Music* neemt het orkest plaats in een boot op de Theems: om in openlucht goed hoorbaar te zijn, gebruikt Händel veel koperblazers. Hij combineert in deze suites Engelse en Franse dansen en zet daarmee de traditie van Purcell voort.

Händel weigert zozegegd zoveel mogelijk in vaste dienst te werken, maar laat zich 'gast' met salaris noemen door zijn broodheren. In de praktijk komt dat op hetzelfde neer, maar Händel kan er prat op gaan en naar waarheid aan iedereen vertellen dat hij 'onafhankelijk' is. Een rake karikatuur van de componist krijgt als onderschrift *'I am myself alone'*, terwijl de titel van de prent *The Charming Brute* is. Zijn omgeving heeft snel begrepen dat Händels ambitie over lijken kan gaan.

### Lenen

Händels uitlatingen zijn recht voor de vuist: hij prijst eersterangscomponisten zoals Purcell en Rameau, maar mindere goden boort hij genadeloos de grond in. En hier doet zich een tegenspraak voor, die door recent onderzoek hoe langer hoe duidelijker geworden is. Händel 'leent' namelijk heel veel muziek van andere componisten zonder die te vermelden, hij leent meer dan eender welke collega in zijn tijd. De hoofdreden voor het kopiëren en overnemen van muzikale ideeën is zijn grote gehaastheid omdat hij zichzelf een bijzonder hoog componeertempo oplegt. Maar ook zijn mateloze ambitie lijkt een reden geweest te zijn. Vindt hij iets in een partituur dat hij op dat ogenblik ook zelf kan gebruiken, dan aarzelt hij geen ogenblik. Hij is wel zo slim om bij minder bekende collega's te lenen, anders gezegd: bij wie hij uitscheldt voor tweederangs. Met enige aanpassingen maakt hij hun muziek tot 'eersterangs Händel'.

‘Händel neemt de kiezels van anderen en polijst ze tot diamanten’, is een uitspraak toegeschreven aan de Engelse achttiende-eeuwse componist William Boyce. Plagiaat wordt aanvaard in de achttiende eeuw, wat Johan Mattheson in *Der vollkommene Capellmeister* bevestigt: ‘Lenen is toegestaan, als u maar het geleende met rente terugbetaalt. Dat betekent dat u het geleende materiaal zo moet bewerken dat het fraaier is dan de oorspronkelijke zetting.’ En dat is bij Händel zeker het geval.

Waarschijnlijk heeft hij nog veel meer van anderen gebruikt dan wij vermoeden, omdat vele partituren van minder bekende componisten onuitgegeven zijn of omdat de handschriften verloren gegaan zijn, of ook omdat het werk van mindere meesters pas recent en stilaan wordt onderzocht. Tijdens zijn leven is het al bekend dat hij veel muziek overneemt: bronnen vermelden dat hij bij Franse componisten gaat kopiëren en ook, zoals eerder gezegd, veel ideeën van de Hamburgse operacomponist Keiser schaaamteloos steelt.

Grote delen van *Israel in Egypt* en vele andere werken zijn helemaal niet of niet helemaal van Händel zelf. *Israel in Egypt* is in zestien van de 39 nummers een compilatie van ontleningen aan Alessandro Stradella, Diogino Erba, Francesco Antonio Urio en Johann Kaspar Kerll. Het koornummer *Egypt was glad* uit hetzelfde oratorium is een licht ingekorte letterlijke overname van een canzona van Kerll. Van Stradella gebruikt Händel ook stukken in *Joseph*, van Urio in *Saul* en het *Dettingen Te Deum*. Andere geprefereerde figuren om bij te lenen zijn wel degelijk eersterangscomponisten, zoals Georg Philipp Telemann en Domenico Scarlatti.

Voor het hergebruik van zijn eigen muziek gaat Händel als volgt te werk. Hij laat een kopiist zijn bestaande partituur overschrijven en voorziet die dan van een nieuwe tekst. Soms moet een bestaand stuk uitgebreid worden en zo aangepast aan de eisen die het nieuwe werk eraan stelt. Koornummers uit *Messiah* (*For unto us a child is born* bijvoorbeeld) en *Belshazzar* zijn gebaseerd op Italiaanse duetten. Dat zijn interessante gegevens voor vergelijkingen tussen zijn versie en het origineel, en ook om besluiten te trekken in verband met de evolutie van zijn stijl.

Dat hij zijn eigen muziekstukken hergebruikt, is niet ongewoon, zeker als het opera's betreft. Een opera heeft in Händels tijd nog altijd een ‘eenmalig’ karakter: een opera wordt uitgevoerd zolang er publiek komt, vandaar dat het aantal uitvoeringen altijd een aanduiding is van het belang van een werk.

## Invloeden

Door zijn opleiding in de protestantse kerkmuziek in Duitsland krijgt Händel een stevige basis voor zijn harmonische en contrapuntische schrijfwijze. De Italiaanse invloed is vooral te situeren in het melodische aspect: Händel legt een grote creativiteit aan de dag in het ontwerpen van melodieën, in het smaakvol versieren ervan en in het gevarieerde herhalen en omspelen van zijn melodische vondsten. Ook al verblijft hij nooit lange periodes in Frankrijk, toch heeft hij ook een handje weg van het componeren van muziek in Franse stijl, onder meer door zijn contacten met Franse componisten. Het Franse model houdt hij voor ogen in zijn ouvertures (driedelig met als opeenvolging langzaam, snel, langzaam) en zijn suites (met als basis de Franse of internationale suite met de opeenvolging *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*), naast passages waarin hij een grote statigheid en plechtigheid wil tentoonspreiden.

Natuurlijk past Händel dit allemaal aan de Engelse smaak aan. Tegelijk is hij ook in zekere zin beïnvloed door de Engelse muziek, vooral die van Henry Purcell, voor wie hij een grote bewondering heeft. Naar het voorbeeld van Purcell vertonen het *anthem* of de Engelse tegenhanger van het polyfone motet en de ode of het typisch Engelse genre dat een belangrijk persoon hulde brengt op zijn verjaardag bijvoorbeeld, bij Händel de typische afwisseling van solo- en koornummers, van uitbeeldende en abstracte passages. In *Zadok the Priest*, de eerste van de *Coronation Anthems*, zijn deze kenmerken aanwezig. Händel combineert enkele figuren uit het Oude Testament en laat die Salomon als koning bejubelen, met de woorden ‘*God save the King*’. Hierdoor wordt de huidige koning in het *anthem* betrokken, wat de Engelse bevolking natuurlijk meeslept.

Het feit dat Händel extravert en publieksgericht componeert, maakt dat hij ook jongere componisten eerder heeft beïnvloed dan de ernstigere Bach. Hij heeft hen ook anders beïnvloed: vanuit de kracht en het overweldigende van zijn muziek. Als Mozart in het *Kyrie* van zijn *Requiem* naar de barok verwijst, gebruikt hij een fragment uit Händels *Messiah*. *And with his stripes* krijgt bij Mozart een nieuwe tekst: *Kyrie eleison*. Haydns oratorium *Die Schöpfung* of *The Creation* is opgevat naar het voorbeeld van Händels *Messiah*, vooral wat de structuur van het geheel betreft.

In de negentiende eeuw is het zoeken naar Händels invloed in Duitsland. Pjotr Iljitsj Tsjaikovski vindt zijn muziek maar niets: ‘Händel is slechts vierde keus. Hij is zelfs niet interessant.’ Maar Tsjaikovski blijft een uitzondering.

Eerder heeft Mendelssohn *Israel in Egypt* uitgevoerd in Düsseldorf en ook in Engeland, enerzijds in het kader van zijn interesse voor barokmuziek, anderzijds omdat hij ook Engeland verschillende malen bezoekt en er een gevierd dirigent is. Hij kan er kritische uitgaven van Händels oratoria verzorgen en die ook uitvoeren voor de London Händel Society. Lang voor iemand het woord in de mond neemt, is Mendelssohn ‘authentiek’: hij weigert dynamische tekens toe te voegen aan Händels manuscripten of instrumenten zoals trombones toe te voegen aan zijn orkest. Een heruitvoering in de negentiende eeuw vraagt normaal om een aanpassing aan de smaak van de eigen tijd: immens grote koren en orkesten met alle instrumenten die in de romantiek zijn ingevoerd. Mendelssohn doet wel toegevingen, maar niet aan alles.

Het is wachten tot Johannes Brahms *Variaties en Fuga op een thema van Händel* voor piano componeert. Het werk bestaat uit een reeks van 25 variaties op een thema uit de *Aria*, het derde deel van Händels *Suite nr. 1* voor klavecimbel. Händel heeft zelf vijf variaties op dit thema uitgewerkt in zijn *Aria*. Brahms doet dit uit interesse voor de muziek van het verleden, maar ook om zijn eigen voorkeur voor vormvastheid te illustreren. Tegelijk zijn de variaties romantisch omdat ze zich ver van het thema zelf verwijderen: op de baslijn na is het thema in vele variaties genoeg onherkenbaar.

Nog beter doet Mauricio Kagel het als hij *Variationen ohne Fuge* componeert voor orkest, zich baserend op Händel via Brahms. De volledige titel van het werk luidt dan ook: *Variationen ohne Fuge über ‘Variationen und Fuge’, über ein Thema von Händel für Klavier von Johannes Brahms*. Kagel schrijft dit werk ter gelegenheid van de viering van de 140ste verjaardag van de geboorte van Brahms (°1833) als antwoord op de vraag hoe Brahms tegenwoordig zou hebben gecomponeerd. Kagel voegt een ingebeelde correspondentie met Brahms aan zijn compositie toe, waarin hij de toelating vraagt voor zijn ingreep. Hij houdt slechts veertien variaties over en plaatst die in omgekeerde volgorde. Ertussen heeft hij zelf nieuwe muziekstukken toegevoegd, die hij *Ripieno* telt.

Enkele fragmenten uit de correspondentie zetten de toon. Dat die toon negentiende-eeuws aandoet, komt voort uit het feit dat Kagel letterlijk citeert uit brieven van Brahms.

Kagel aan Brahms: ‘Ik weet niet hoe u over mijn eventuele medewerking aan het geplande Brahmsfeest denkt. In elk geval kan ik moeilijk beslissen iets nieuws te schrijven.’

Kagel laat Brahms antwoorden dat hij verheugd is over de genomen stappen, maar dat hij betreurt dat een gesprek om dieper in te gaan op specifieke elementen niet mogelijk is.

Kagel aan Brahms:

Zeer gewaardeerde meester,

Ik heb de opdracht aanvaard om voor dit doel een nieuw stuk te schrijven. Ik ben in de verleiding om een van uw werken over te schrijven met een aantal onbelangrijke veranderingen. Maar nu wemelt het van de dissonanten en ik wou graag weten wat u daarvan denkt. Ik verzeker u dat ik niet van plan ben om de ritmiek van uw compositie aan te tasten. Alleen de volgorde van de variaties zou ik graag willen veranderen en ook het harmonische verloop zou ik willen omgooien – zonder de kern van uw ideeën onherkenbaar te maken.

In een volgende brief vraagt Kagel of Brahms zijn partituur ontvangen heeft. Dat is een cliché dat vroeger in elke brief stond: of de vorige zending goed ontvangen was. En elke brief begon ook met de bevestiging van de ontvangst van het vorige schrijven.

Brahms bevestigt de ontvangst, maar:

Ik had toch een andere titel gekozen: *Variationen und etwas anderes, Phantasievariationen* bijvoorbeeld, of hoe men – bijna alle – variatiereeksen tegenwoordig wil noemen. Of *Veränderungen ohne Fuge* met het woord *Veränderungen* (zoals ook Beethoven met recht en reden deze term gebruikte). Vanzelfsprekend heb ik niets tegen uw stijl of tegen uw muziek. Maar ik zou het appreciëren als het verschil in stijl ook door de titel wordt weergegeven. A propos: waar haalt u toch dat prachtig notenpapier?

De vraag over het notenpapier is een citaat uit een brief van Brahms aan Max Bruch. Kagel besluit zijn laatste brief alsof Brahms en Händel een goed contact hebben: ‘P.S. Tevergeefs probeer ik Händel te bereiken. Kunt u voorlopig een woordje van mij voor hem toevoegen?’

Omdat Händel houdt van opera, voegt Kagel een scenisch aspect toe: hij laat de twee personages op scène verschijnen. Brahms spreekt Händel toe in een monoloog, die eveneens bestaat uit een collage van brieffragmenten: Brahms

KLASSIEKE MEESTERS

heeft het over zijn problemen en zijn muziek, maar Händel doet er het zwijgen toe. De reden zou zijn dat Händel zoveel muziek bij anderen 'geleend' heeft zonder dit te vermelden, dat hij nu verkiest te zwijgen.

Jaar	Componist	Titel	Nummer
1696	Bononcini	Il trionfo di Camilla, opera	
1699?	Händel	Trionsonate, g, op. 2/2	HWV 387
1702	Bononcini	Cefalo, opera	
1702	Bononcini	Polifemo, opera	
1705	Händel	Nero, opera	
1705	Händel	Almira, opera	HWV 1
Vóór 1706	Keiser	Octavio, opera	
1707	Händel	Rodrigo, opera	HWV 5
1707	Händel	Delirio amoroso, cantate	HWV 99
1707/37	Händel	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno, oratorium	HWV 46ab
1708	Händel	Acis, Galatea e Polifemo, ode	HWV 72
1709-10	Händel	Agrippina, cantate	HWV 6
1716	Ariosti	Tito Manlio, opera	
1717	Händel	Water Music, orkest	HWV 348-350
Vóór 1720	Händel	Suite nr. 1, Bes, klavecimbel	HWV 434
1720	Händel	Radamisto, opera	HWV 12ab
1718/32	Händel	Acis and Galatea, masque	HWV 49ab
1721	Händel	Floridante, opera	HWV 14
1723	Händel	Ottone, opera	HWV 15
1723	Ariosti	Caio Marzio Coriolano, opera	
1724	Händel	Giulio Cesare in Egitto, opera	HWV 17
1726	Händel	Alessandro, opera	HWV 21
1727	Händel	Admeto, opera	HWV 22
1727	Händel	Coronation Anthems	HWV 258-261
1727	Bononcini	Astianatte, opera	
1728	Gay	The Beggar's Opera	

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: EXPORT NAAR ENGELAND

Jaar	Componist	Titel	Nummer
1729	Händel	Lotario, opera	HWV 26
1730	Händel	Ormisda, pasticcio	HWV A3
1730	Händel	Partenope, opera	HWV 27
1733	Händel	Orlando, opera	HWV 31
1736	Händel	Atalanta, opera	HWV 35
1737	Händel	Arminio, opera	HWV 36
1737	Händel	Giustino, opera	HWV 37
1737	Händel	Berenice, opera	HWV 38
1739	Händel	Saul, oratorium	HWV 53
1739	Händel	Israel in Egypt, oratorium	HWV 54
1741	Händel	Deidamia, opera	HWV 42
1742	Händel	Messiah, oratorium	HWV 56
1743	Händel	Samson, oratorium	HWV 57
1743	Händel	Dettingen Te Deum	HWV 283
1744	Händel	Semele, oratorium	HWV 58
1744	Händel	Joseph, oratorium	HWV 59
1745	Händel	Hercules, oratorium	HWV 60
1745	Händel	Belshazzar, oratorium	HWV 61
1747	Händel	Judas Maccabeus, oratorium	HWV 63
1749	Händel	Firework Music, orkest	HWV 351
1750	Händel	Theodora, oratorium	HWV 68
1752	Händel	Jephta, oratorium	HWV 70
1791	Mozart	Requiem	KV 626
1796-98	Haydn	Die Schöpfung, oratorium	Hob. XXI/2
1861	Brahms	Variaties en Fuga op een thema van Händel, piano	Op. 24
1928	Weill	Weill Die Dreigroschenoper, opera	
1971-72	Kagel	Variationen ohne Fuge, orkest	





---

# 3

---

## JOHANN SEBASTIAN BACH: BAROK TEGEN ELKE PRIJS 1685-1750

Johann Sebastian Bach heeft Duitsland nooit verlaten. De plaatsen waar hij werkt tussen 1702 en 1723 zijn Weimar, Arnstadt, Mühlhausen, opnieuw Weimar en Cöthen. Daarna aanvaardt hij een aanstelling te Leipzig, die hij tot zijn dood in 1750 behoudt. Dat betekent dat hij meer dan de helft van zijn loopbaan in dezelfde stad heeft gewerkt. Op het eerste gezicht zou dit kunnen getuigen van behoudsgezindheid en van het zich schikken naar de eisen van zijn broodheren. Niets is minder waar: Bach is een zelfbewust persoon, terecht overtuigd van zijn kwaliteit, eigenzinnig, soms op het arrogante af, en meer dan eens opstandig tegen zijn oversten, wat aanleiding tot ruzie met hen is. Hij ondervindt nogal wat tegenstand tijdens zijn leven en is meer dan eens door collega's en broodheren negatief beoordeeld. Na Bachs dood heeft zijn zoon Carl Philipp Emanuel het volgende aan Johann Nikolaus Forkel, de eerste Bachbiograaf, geschreven: 'Er zijn heel wat avontuurlijke verhalen over hem in omloop. Een paar ervan zouden heel goed waar kunnen zijn. Daarin zitten kwajongensstreken. De overledene heeft nooit gewild dat erover gepraat werd, dus laat deze geestige zaken maar weg.'

Forkel heeft in 1802 de eerste Bachbiografie gepubliceerd, waarvoor hij een beroep kan doen op herinneringen aan hun vader van Carl Philipp Emanuel en Wilhelm Friedemann: belangrijke informatie uit de eerste hand, wat maakt dat Forkels biografie nog altijd gezaghebbend is.

De appreciatie van Bachs muziek is erg gewijzigd sinds zijn dood: eerst zijn het alleen kenners die zich bewust zijn van zijn grootsheid, later en tegenwoordig vinden vele muziekliefhebbers terecht dat Bach de grootste en meest geniale componist aller tijden is, iemand die ons blijft inspireren door zijn instrumentale muziek en misschien nog meer door zijn religieuze muziek, vocaal in zijn cantates en zijn passies, maar ook instrumentaal religieus in zijn orgelkorallen bijvoorbeeld.

### Eigenzinnig

Johann Sebastian Bach begint in 1702 als 'lakei' in dienst van het hof te Weimar, zo staat zijn taak in de annalen genoteerd, maar hij omschrijft zichzelf liever als 'hofmuzikant'. Zes maand later wordt hij organist in Arnstadt, waar hij als eerste taak het nieuwe orgel van de Neukirche mag inspelen, ten nadele van de benoemde organist, die een andere baan krijgt nadat hij een stap opzij heeft moeten zetten voor Bach. Amper achttien jaar is Bach op dat moment en hij heeft niet al te veel verplichtingen als organist, waardoor hij ruimschoots de tijd vindt om te componeren. Tijdens het instuderen van zijn vroegste 'te moeilijke' cantates toont hij zich ongeduldig tegenover zijn instrumentalisten, die vooral muziekstudenten zijn en wel eens enkele jaren ouder kunnen zijn dan Bach zelf. Hij beledigt een fagottist als die zijn partij niet aankan als een 'Zippel' of 'lul' ('Zippel' in het moderne Duits slaat op het uiteinde van een worstje en kan ook penis betekenen). Enkele dagen later ontstaat een handgemeen waarbij de fagottist Bach met een stok in het gezicht slaat en die zich verdedigt met zijn degen. Bach dient een klacht in bij zijn oversten van de kerkraad en verklaart zich onveilig te voelen zolang de fagottist niet passend gestraft wordt. Maar het loopt anders: Bach krijgt de raad zijn leerlingen niet meer te beledigen en meer geduld te oefenen met zijn ensembles. Ook moet hij eenvoudigere muziek schrijven, korallen bijvoorbeeld, die zij moeiteloos kunnen spelen.

Dat hij toch in Arnstadt blijft, heeft met de liefde te maken: hij wordt er verliefd op zijn verre nicht Maria Barbara (de dochter van een neef van zijn vader), die zijn eerste vrouw zal worden. Alleen om in haar buurt te zijn blijft hij in de stad.

Omdat er muzikaal onenigheid is, vraagt hij vier weken verlof om naar Lübeck te reizen. Hij wil Dietrich Buxtehude ontmoeten en orgel horen

spelen, hij bewondert hem en weet dat hij zich moet haasten omdat Buxtehude al zeventig jaar is. Vier weken worden vier maand, wat de kerkraad van Arnstadt niet neemt. Bach wordt op zijn sterkste kant aangevallen en veroordeeld: zijn oversten veroordelen zijn muziek, die vol eigenaardige variaties zit, vol ongewone wendingen en vreemde noten, zij vinden dat zijn orgel improvisaties te lang duren. En waarom is hij zo arrogant geweest om een jonge ongehuwde vrouw mee te nemen naar het doksaal waar hij orgel speelt? Een vrouw mag immers niet solo zingen in de kerk. Bach antwoordt dat de kerk zelf hem gevraagd heeft een cantate met sopraansolo te componeren en dat hij die met haar heeft gerepeteerd, met medeweten en toelating van een *magister*.

Het logische gevolg van alle tegenkanting is zijn vertrek uit Arnstadt naar Mühlhausen, waar hij in 1707 organist wordt en de muzikale leiding heeft. Na een jaar geeft hij zijn ontslag, hoogstwaarschijnlijk omdat hij het niet eens is met de arbeidsvoorwaarden en de daaraan gekoppelde verloning. 'Belemmeringen' is het woord dat hij gebruikt in zijn brief en weer gaat het over het niveau van de musici waarmee hij moet werken: koren en ensembles bestaan uit niet-professionelen, uit zwakke stadsmuzikanten. Bach beweert dat het muzikale niveau in de dorpskerken in de omgeving van Mühlhausen beter is.

In zijn ontslagbrief argumenteert hij dat op deze wijze zijn 'ultieme bedoeling' van het muziek maken niet kan worden gerealiseerd: 'Goed gereguleerde [gecomponeerde] kerkmuziek' schrijven 'om God te eren'. Maar een componist moet in die tijd nog altijd bijzonder onderdanig zijn aan zijn oversten, daarom voegt Bach toe dat hij met zijn muziek God wil eren 'overeenkomstig met uw wensen' ('*zu Gottes Ehren und Ihrem Willen nach*').

Hij keert terug naar Weimar in 1708 als *Cammermusicus und Hofforganist* aan de hofkapel verbonden. Bach wordt er echter geconfronteerd met een onbekend soort probleem: hij moet twee ruziënde hertogen dienen, de oudere Wilhelm Ernst en de jongere Ernst August. Wie voor de ene optreedt zonder toelating of medeweten van de andere, riskeert een lijfstraf. Omdat Bach een ondergeschikte is en geen onmiddellijk uitzicht heeft op verbetering gezien de heersende hiërarchie, solliciteert hij elders. In 1713 wordt hij aanvaard in Halle, maar hij gaat niet akkoord met de voorwaarden in het contract, meer bepaald met het te lage honorarium. In 1717 gaat hij naar Dresden, hoogstwaarschijnlijk om er te solliciteren. Terug thuis in Weimar zetten zijn broodheren hem voor vier weken in huisarrest. Daarna krijgt hij onervol ontslag, wat zijn bedoeling was aangezien hij intussen in Cöthen aan het werk kan.

Uiteindelijk krijgt hij te Weimar loonsverhoging en een benoeming tot *Concertmeister*; de bevordering tot *Kapellmeister* komt er echter nooit. Kenners zien Bach in zijn muziek impliciet kritiek uitoefenen op hertog Wilhelm Ernst, door bijvoorbeeld de melodie op de woorden '*Das ist der Christen Kunst*' nodeloos veel ongewijzigd te herhalen in de slotaria van de cantate *Barmherziges Herze der ewigen Liebe*. Diezelfde kenners zien hierin een kritiek op de hertog, die zelf graag tijdens de kerkdiensten predikt en er daarbij door nodeloos veel herhalingen een waarheid bij zijn gelovige luisteraars in wil hameren.

Een eenvoudige en directe Bachinterpretatie zou de obstinate herhaling als uitdrukking van volharding kunnen uitleggen in de eerbied voor Christus en in de 'kunst' als een goed christen te leven, zonder zonde, wat niet eenvoudig is. Het onversierde van de herhaalde melodie steunt deze expressie en komt ook overeen met een 'harde' protestantse houding. Zo vaak herhalen is bewust gedaan door Bach, het kan niet gaan om het versluieren van een gebrek aan inspiratie. Andere bronnen beweren immers dat Bach zelf erg tevreden is over deze cantate, aangezien hij ze nogmaals te Weimar en tweemaal te Leipzig uitvoert.

Prins Leopold van Anhalt-Cöthen is in 1717 te Weimar op het huwelijk van zijn zus met hertog Ernst August. Hij is er zo onder de indruk van Bachs muziek, dat hij hem onmiddellijk wil aanwerven. Zijn nieuwe broodheer benoemt Bach tot *Kapellmeister* en directeur van de kamermuziek met een salaris dat nagenoeg verdubbelt. Bovendien krijgt hij hoogopgeleide degelijke musici ter beschikking.

Dat Bach kritisch blijft ten opzichte van derden, hoeft niet te verwonderen. Als prins Leopold hem verzoekt een muzikaal geschenk aan te bieden aan Christiaan Ludwig, Markgraaf van Brandenburg, bundelt Bach een zestal eerder geschreven en nieuwe concerten, die later als de *Brandenburgers* de wereld zijn ingegaan. Een mooi geschenk is dat zeker, maar Bach weet ook dat het orkest te Brandenburg zo erbarmelijk slecht is dat die musici niet in staat zijn om deze moeilijke partituren te spelen.

Ook aan Bachs mooie tijd te Cöthen komt een einde als prins Leopold huwt met een vrouw die niet van muziek houdt. In 1723 verhuist Bach naar Leipzig, waar hij tot zijn dood in 1750 zal blijven. Meer dan de helft van zijn loopbaan brengt hij door in dezelfde stad. Toch beoefent Bach een internationale barokstijl, die niet tot een Duitse aanpak beperkt blijft. Hij bestu-

deert partituren van bekende buitenlandse tijdgenoten en maakt zich hun stijl eigen. Hij absorbeert de geografisch ‘andere’ barokstijlen en laat die smelten met de zijne.

### Instrumentale muziek

Ernst August, de jongste hertog te Weimar, is een liefhebber van de gangbare mode op het gebied van wereldlijke muziek. Als een verwante partituren meebrengt uit Nederland, toont hij die aan Bach. Het is muziek van Italianen, van Vivaldi en Corelli, en Bach gaat direct aan de slag met deze Italiaanse barokmuziek, maar zijn karakter laat geen invloed toe door iets dat hem niet aanstaat. Het is dus niet om zijn broodheer te behagen dat hij zich door de studie van de beschikbare partituren deze ‘buitenlandse’ barokstijl toe-eigent. Hij steekt zijn bewondering niet onder stoelen of banken: hij kopieert, transcribeert en arrangeert composities van collega’s voor een andere bezetting, om uiteindelijk zelf in eigen composities aan te leunen bij de barokstijl van andere regionen. Naast de Italianen zijn er Franse en zelfs Duitse voorbeelden, die erg in de mode zijn.

Het *Concerto voor vier violen* van Vivaldi wordt in Bachs versie zijn *Concerto voor vier klavecimbels*. *Concerti grossi* van Vivaldi worden *Orgelconcerto’s* bij Bach; Vivaldi’s *Concerto voor twee violen* wordt eveneens een *Orgelconcerto*. In de gegroepeerde Bachconcerto’s voor klavecimbel solo zijn er zes gebaseerd op Vivaldi, één op een *Vioolconcerto* van Benedetto Marcello en één op het *Hoboconcerto* van Alessandro Marcello. Het *Stabat mater* van Pergolesi wordt voorzien van een nieuwe tekst uit *Psalm 51: Tilge, Höchster, meine Sünden*. Uit de confrontatie met Italiaanse partituren komen originele composities voort met titels die naar dat land verwijzen. Het bekendste voorbeeld is het *Italiaans Concerto* voor klavecimbel solo: *Konzert nach italienischem Gusto*. Een tussenstap is het baseren van een compositie op een Italiaans thema: Bach baseert zijn *Fuga in b* voor orgel op een thema van Arcangelo Corelli en zijn *Fuga in c* op een thema van Giovanni Legrenzi. Van deze fuga zijn drie verschillende versies bekend en volgens recent onderzoek zou het thema niet van Legrenzi maar van Giovanni Bononcini zijn, de operacomponist die een grote concurrent van Händel in Londen is. Daarnaast komen thema’s van Tomaso Albinoni voor en verwijst Bach ook naar Giuseppe Torelli naast verschillende andere