

*Wohltemperierte Clavier*

Het is het lot der muziek slechts dan te zijn als ze gespeeld wordt, klinkt en verklinkt.

Bezitten in de literatuur en de schilderkunst de kunstwerken veelal een steun in de relatie tot de buiten het kunstwerk als zodanig gelegen werkelijkheid; de muziek als een abstract in de tijd verloopend gebeuren mist ook dit privilege.

Meer dan de andere kunsten spreekt de muziek de taal der onmiddellijke expressie en is in dit opzicht het best te vergelijken met een danskunst.

In en met de muzikale vormen (toonbaar, maat) realiseert zich de zin van een bepaald muziekstuk, waardoor dit éne werk zich van alle andere onderscheidt, hoewel er overeenkomst in de vorm kan bestaan.

Deze overeenkomst maakt een leer der muzikale vormen eerst mogelijk.

De luisteraar echter wil de zin der muziek ver-

gegeven dat belangrijk is temeer daar Bach in alle opzichten aan de geest van zijn tijd gebonden was.

Binnen de speelregels die de muziekwetenschap de uitvoerder biedt, blijven de uitvoerder nog mogelijkheden te over om de accenten te leggen zoals hij de zin van het werk „voelt“.

Wie het met een interpretatie niet eens is, kan de uitvoerder slechts vragen of hij het werk nog eens wil spelen.

Hans Brandts Buys heeft het Wohltemperierte clavier eveneens naar eigen overtuigen vertolkt.

Vooreerst dient opgemerkt te worden dat bij een volledige uitvoering van het W.T.C. trekken naar voren komen die bij de uitvoering van een enkele prelude en fuga verborgen blijven.

Dit vindt zijn reden hierin dat het W.T.C. een innerlijke en stylistische eenheid vormt (vooral het eerste deel: het tweede deel toont duidelijk „galante stijl“ invloeden), zoals b.v. de cello en viool-sonaten van Bach ook een eenheid vormen.

In de tweede plaats wordt men bij een totale uitvoering de eigenaardigheden der toonaarden beter bewust. In het W.T.C. nml. heeft Bach naar het principe der gelijk zwevende temperatuur v. Werk-

staan; de uitvoerder heeft de taak deze tot leven te brengen. Dit blijft een avontuur, ondanks het feit dat de muziekwetenschap tot een zekere grens de uitvoerder een richting vermag te wijzen.

Dit zegt niets omtrent de waarde der muziekwetenschap. Ten onrechte meent men dat er muziek van alle tijden zou bestaan; hoogstens bestaat er muziek voor alle tijden en ook dit is nog zeer betrekkelijk.

Zelfs een Mozart als kind van zijn tijd was slechts ten dele in staat de grootheid van Bach en zijn tijd te zien.

Onze tijd kent een Bachjaar omdat de 20ste eeuw een geestelijke affiniteit bezit t.o.v. Bach's tijd zoals dit ook in de hedendaagse muziek tot uiting komt b.v. latere werken van Strawinsky en Bartok.

Misschien kent de 21ste eeuw een Wagner-jaar. Historische gegevens zijn voor de uitvoerder van grote betekenis.

Zo heeft elke Bach-vertolker rekening te houden met het feit dat Bach leefde gedurende de laat Nrd.-Duitse hoog Barok, een historisch-psychologisch

meister voor het eerst muziek voor alle toonaarden geschreven.

Hans Brandts Buys heeft het W.T.C. met een zekere vrijheid voorgedragen wat de tempi betreft.

In het W.T.C. kan men zich een dergelijke enigszins romantisch aandoende vrijheid wel veroorloven te meer als men bedenkt dat het componeren van het W.T.C. voor Bach, in zijn machtig technisch kunnen, tevens een experimenteerspel met de muziek materie was.

Fuga's spelen geeft de moeilijkheid in het aanvang thema het verder verloop van de fuga reeds schematisch te geven, en tegelijk te verbergen; dit heeft Hans Brandts Buys soms treffend gedemonstreerd.

Van interpretatie van de preludia zou men kunnen zeggen wat Schiller van de dans zei: „Ruhe in der bewegten Gestalt.“

Of de wijze waarop Buys het W.T.C. gespeeld heeft ook toelaatbaar zou zijn voor Bach's contrapuntische studiewerken als „Kunst der Fuge“ en „Musikalisches Opfer“ is wel zeer twijfelachtig.

Na deze leerzame avonden konden de luisteraars met recht wohl temperiert zijn, jammer dat het clavecimbel hierin niet deelde.

G. C.

VIERDE CONCERT  
VAN DE BACH-CYCLUS

Het vierde concert van de Bach-cyclus heeft een zeer bijzonder karakter. Het lijkt wenselijk, dit met een enkel woord toe te lichten.

Twee typen van strijkinstrumenten dienen duidelijk te worden onderscheiden: die welke men bij het bespelen in de arm (braccio) neemt, of die welke men op de knie (gamba) zet. Zij verschillen in alle opzichten principieel van elkaar, in vorm, in speelwijze, in klank, in stemming en in snarental. De arm-instrumenten worden in kwinten gestemd en bovenhands bespeeld (d.w.z. de strijkstok wordt onder de hand vastgehouden), de knie-instrumenten worden in kwarten gestemd, met één grote tert, b.v. A'-D-G-c-e-a-d', en onderhands bespeeld (de strijkstok wordt zo vastgehouden dat de hand zich er onder bevindt); de eerste hebben vier snaren, de tweede vijf tot zeven.

In de zestiende eeuw ging men alle instrumenten in families bouwen, van kleine (dus hoog klinkende) tot grote (dus laag klinkende), naar analogie van de menselijke stemsoorten sopraan, alt, tenor, bas. Extra hoge of extra lage instrumenten noemde men „piccolo“ (kleintje) en „contra“ (tegen- of onder-) bas. Het is duidelijk dat de grote modellen van de braccio-familie niet meer in de arm konden worden genomen en dus tegen de knie moesten worden geplaatst op dergelijke wijze als bij de gamba-instrumenten; zij blijven echter arm-instrumenten in karakter. Dat was het geval met de violoncello en de Gross-Quint-bass.

Sommige van deze instrumenten bleken in de praktijk minder geschikt te zijn, zoals de onhandelbaar grote Gross-Quint-bass, en geraakten dus in onbruik. Andere vielen aan modes ten offer. Ten tijde van Bach gebruikte men nog drie leden van elke soort, de ons welbekende violino, viola en violoncello van de braccio-familie, de tenor (zelden), de bas en de contrabas van de gamba-familie. Norm voor een orkest-samenstelling was toen al geworden: twee violini, viola, violoncello, met de contrabas-gamba als laagste instrument. De bas-violino da gamba was nog zeer geliefd als solo-instrument. De solistische capaciteiten van de violoncello waren nog maar weinig geëxploreerd. Bach deed dit o.a. met zijn solo-suites. Een kleiner model violoncello, de tenor der braccio-familie, maar nu met vijf snaren, (C-G-d-a-e'), violoncello piccolo genaamd, heeft Bach ook verschillende malen gebruikt. Zijn zesde solo-suite werd voor dit instrument geschreven. De puzzle-rijke kwestie of dit instrument hetzelfde is als de viola pomposa, waarvan de uitvinding aan Bach wordt toegeschreven, laten we hier maar rusten.

Het bijzondere van het vierde Bach-concert is nu dat Carel van Leeuwen Boomkamp, de wel overal bekende expert op het gebied van al deze instrumenten, drie daarvan zal bespelen, een pracht-gelegenheid om het wezenlijke verschil in klankkarakter en mogelijkheden te beluisteren. De zelden gespeelde sonate voor viola da gamba en obliagaat clavecymbel in g. kl. t., de zesde suite voor violoncello piccolo en de vijfde voor gewone violoncello staan op het programma.

Maar ook aan dit laatste werk is een bijzonderheid. De violoncello wordt hier niet — als gewoonlijk — gestemd: C — G — d — a, maar: C — G — d — g, de hoogste snaar dus een toon lager dan normaal (discordato noemt men dat). De klankkleur van het instrument wordt daardoor fijner, donker en sonorder, de mogelijkheden van accoordspel worden anders.

Al deze aantrekkelijkheden bijeen maken een gang naar het Gebouw voor K. en W. op 16 Februari extra de moeite waard. De gelegenheid dit te horen wordt maar zelden geboden.

BRANDTS BUIJS.

# HET VRIJE WOORD

## GAAT HET U.S.K.O.

### over de schreef?

Na lange aarzeling zetten we ons aan een protest, een materie betreffende, die ons zozeer ter harte gaat, dat langer zwijgen naar onze smaak niet meer passend zou zijn.

Ieder weet hoe de Utrechtse Studenten (lees: Utrechts Studenten Koor en Orkest) het jaar 1950 als Bachjaar zullen herdenken.

De bedenkingen die wij daartegen menen te moeten aanvoeren zijn in de volgende overwegingen vervat:

1. Getuigt het van wijs cultureel beleid de grootste componist der tijden te herdenken met een amateurs-ensemble, op zulk een grote schaal, langs de weg der interpretatie van zijn grootste en hoogstaande werken?

2. Is de opzet van dit Bachjaar niet in flagrante strijd met de opzet van het U.S.K.O. welks doelstellingen immers zijn, werken van minder bekende componisten of minder bekende werken van bekende componisten uit te voeren.

3. Getuigt het van wijs beleid Bach's muziek in Duitsland uit te voeren? Is de vergelijking van de uilen en Athene hierop niet van toepassing en ademen de regels van het internationale muziek verkeer niet een volkomen tegengestelde geest?

4. Is dit Bachjaar niet de nekslag voor de culturele activiteiten van de — het U.S.K.O. samenstellende, — muziekgezelschappen intern hun vereniging?

Is het waar dat deze van hun leden niet de repetitietijd kunnen verkrijgen — benodigd voor de voorbereiding van een jaarlijks concert (of is dit misschien te veel?) — wegens het feit dat het U.S.K.O. hen volledig opeist?

5. Wettigt dit alles niet het vermoeden dat het U.S.K.O. op de verkeerde weg is, door wie of wat dan ook daartoe verleid, en dat zij de bescheidenheid en de eenvoud van haar opzet — 't recht doen aan ten onrechte vergeten componisten of kunstwerken — verlaten heeft voor het snobisme van gequalificeerde

of te qualificeren Bachvertolkers?

Laat het U.S.K.O. ervan overtuigd zijn dat zij door 't verlaten van de paden der eenvoud (het kenmerk voor 't ware!) die de charme uitmaakt van haar concerten, zowel zichzelf als de Utrechtse Studenten geen goede dienst bewezen heeft.

G. WIND

\* \* \*

### ANTWOORD.

Waarde Heer Wind,

Dank zij de vriendelijke geste van de redactie van "Sol Iustitiae" die ons Uw artikeltje ter inzage gaf, zijn wij in staat, Uw vragen direct te beantwoorden. Bovendien hadden wij de gelegenheid, eerst nader met U van gedachten te wisselen over de door U aangevoerde punten en de verschillen tussen Uw zienswijze en de onze scherper te bepalen dan afgaande op Uw vragen mogelijk was.

Wat Uw eerste, tweede en vijfde vraag betreft, Uw gram richt zich eigenlijk niet tegen de Bachherdenking als zodanig, doch alleen tegen de bijdrage die daaraan door dilettanten-ensembles gegeven wordt. Deze bijdrage beperkt zich tot 5 van de 22 concerten, waaruit de gehele cyclus bestaat. Alle andere concerten — de kamermuziekavonden met Hans Brandts Buys en Carel van Leeuwen Boomkamp, de Orgelmis met Dr Anthon van der Horst en het koor van de Nederlandse Bach-vereniging, de orgelconcerten en de uitvoeringen van de Keulse Bach-vereniging en de andere Duitse koren — worden immers gegeven door algemeen bekende en erkende vakmensen en ensembles.

Over het dilettanten-gedeelte van de cyclus het volgende:

1. Het U.S.K.O. bestaat in de eerste plaats voor het genoegen van zijn leden. Dat het door de Utrechtse studenten zeer waardevol geacht wordt om door eigen studie met Bach's meesterwerken kennis te maken blijkt wel uit het feit dat het aantal leden van koor en orkest thans ca. 1½ maal zo groot is als vorige jaren. Dit met snobisme te betitelen, zou zonder meer beledigend voor de U.S.K.O.-leden zijn.

uit ons gesprek dat dit pertinent onwaar is) gericht tegen de Werkcommissie die toch de inhoud van het jaarprogramma vaststelt, in overleg met de dirigent. En vindt U 't geen snobisme, wanneer U beweert dat het U.S.K.O. alleen voor 't eigen genoegen van z'n leden bestaat, op te treden in 't kader van het Bachjaar, naast Nederlands grootste Bachkenners en kunstenaars?

Aangaande Uw beweringen onder 2. het volgende: Moge U overtuigd zijn van de onjuistheid van de stelling dat „alleen het beste vakmanschap bevoegd is tot 't uitvoeren van werken van Bach". U heeft voor de 17 concerten die, na aftrek van de vijf voor dilettanten, overblijven, toch niet het minste risico genomen en Uw keuze gemaakt uit „algemeen erkende vaklieden en ensembles".

Ook onder 3 beweert U iets wat U niet bewijzen kunt en waarmede Uw eigen gedrag bij de samenstelling van het Bachjaar in tegenspraak is. U legt n.l. de nadruk op het sociale element in 't Bachjaar. Zoals ook reeds bij ons gesprek blijf ik beweren dat het doel de middelen niet heiligt, en dat men voor welk sociaal doel dan ook, nooit een concessie mag doen aan de kunst, wanneer men tenminste kunst wil bieden.

Over de kwestie Duitsland dit nog. Ik heb alleen willen benadrukken dat de maatstaven die men in Duitsland en in Nederland aanlegt zeer verschillend zijn, met name voor solistische prestaties.

Utrechtseweg 140, H'sum.

G. WIND.

2. Uw mening, dat alleen het allerbeste vakmanschap bevoegd is tot uitvoering van Bach's werken is o.i. onjuist. Muziek moet in de eerste plaats leven bij uitvoerenden en toehoorders. En wanneer de uitvoerenden in staat zijn, hun intenties over te dragen op het publiek, dan is hiermede hun optreden volkomen gerechtvaardigd. De uitvoeringen van de Mattheus Passie in de afgelopen jaren hebben bewezen dat het U.S.K.O. ruimschoots aan deze eis voldoet.

3. De belangstelling voor de cyclus toont aan dat deze in een behoefte voorziet, speciaal bij dat deel van studentenwereld en burgerij, dat niet in staat is regelmatig „dure" concerten te bezoeken. Het scheppen van deze gelegenheid om nader met Bach's werk vertrouwd te raken, kan onmogelijk snobisme genoemd worden.

Op Uw andere vragen kunen wij kort zijn. Het plan om naar Duitsland te gaan is ontstaan nadat enkele Duitse studenten, waaronder de „Kultur-Verwalter" der Keulse studenten, die verleden jaar onze uitvoering van de Mattheus Passion bijgewoond hebben, de wenselijkheid hiervan geuit hadden. En het U.S.K.O. is o.i. zeker in staat om als representant van het Nederlandse studenten-muziekleven in Duitsland Bach's werk ten gehore te brengen.

Wat de van de leden gevraagde tijd betreft, ook U schijnt het fluister-fabeltje over de ontstellende hoeveelheid repetitie-uren bereikt te hebben. Natuurlijk moet voor de voorbereiding van een Mattheus Passie of een Hohe Messe hard gewerkt worden. Doch dank zij een goede verdeling is — behalve voor de dirigent — het aantal repetitie-uren niet groter dan in vorige jaren en de musicer-vreugde is dat zeker wel. Gaaft gij bovendien niet zelf toe dat van het door U geleide Veritas-koortje „Calliope" de helft der leden dit met het U.S.K.O. blijkt te kunnen combineren?

Niet ieder jaar is een Bach-jaar. Laat ons voor een maal onze ten onrechte vergeten componisten en kunstwerken doen terugtreden voor de muziek van hem, aan wie wij zo zeer ons hart verpand hebben!

WERKCOMMISSIE U.S.K.O.



11 februari 1950

### BACH-CYCLUS

Voor het 4e concert van de Bach-cyclus op Donderdag 16 Februari a.s. te geven door CAREL v. LEEUWEN BOOMKAMP, cello, des nam. 8 uur in Gebouw van K. en W., zijn des avonds aan de zaal nog losse kaarten verkrijgbaar.

Prijs f 2.50.

Voor studenten is dit bedrag f 1.50.

U.S.K.O.

Wijziging repetities Mattheus-Passion.

Gezien de momenteel bereikte resultaten, kunnen de beide repetities van de koren op Zaterdag 18 Febr. vervallen. De repetitie van Strijkers II is verzet van 17-20 uur op 14-17 uur.

Zaterdag 18 Febr. 14-17, Strijkers II; 17-19 Orkest I en hobo's; 19.30-21.30 Orkest II en hobo's.

Zondag 19 Febr. 13-16, Orkest II en solisten, 16-18, Orkest I en solisten; 19-23, Alles.

Zaterdag 25 Febr. 14-18, Alles en ripieno-sopranen.

Concert 16 Februari (Cellosuites).

Voor U.S.K.O. leden, die geen abonnement II bezitten, zijn nog enige losse kaarten beschikbaar á f 1.—, te verkrijgen op de repetities en 's avonds aan de zaal.

Namens de Werkcommissie  
W. I. DE GROOT.

25 februari 1950

## HET VRIJE WOORD

### Repliek aan de werkcommissie

Het heeft me verwonderd dat U, ondanks het bezoek, dat ik zo vriendelijk was U te brengen, met dezelfde argumenten Uw standpunt verdedigt, welke ik meende tijdens ons onderhoud weerlegd te hebben. Daar openbaarheid het U.S.K.O. niet schaden kan, en de beste remedie is tegen de terecht door U gemaakte „fluisterfabeltjes" wil ik U nog op Uw weer antwoorden. En dan moet mij de opmerking van het hart, dat ik van Uw stelling onder 1. niets begrijp, althans dat ik deze hoogst aanvechtbaar vind.

Immers wanneer het U.S.K.O. zoals U zegt in de eerste plaats bestaat voor 't genoegen van zijn leden, dan neem ik daar genoegen mee, mits dit inhoudt dat 't U.S.K.O. dat genoegen dan ook beperkt tot z'n leden, en geen concerten geeft, die 't genoegen van de toehoorders wel eens op een zware proef zouden kunnen stellen! Welk een maatstaf immers moet men aanleggen voor een ensemble wiens bestaansgrond in de eerste plaats 't eigen genoegen is?

Wanneer het U.S.K.O. pretendeert de resultante te zijn van wat de Universitaire Gemeenschap aan muzikaal vermogen bezit, dan mogen we toch wel aannemen dat deze samenbindende factor: de muziek, de eerste plaats inneemt en 't genoegen de tweede.

Het snobisme waar ik op doelde heeft betrekking op het officieel in 't kader van het Bachjaar naar buiten optreden, niet op een „door eigen studie kennis nemen van Bach's meesterwerken". Wanneer U hier een belediging in ziet, dan is die (al weet U

Bij de uitvoering van de

## MATTHÄUS-PASSION

door het U.S.K.O. op  
2 en 4 Maart a.s.

Voor de derde maal worden binnenkort door het U.S.K.O. weer uitvoeringen van Bach's Matthäus-Passion gegeven. Onderstaande regels zijn bedoeld als een toelichting bij dit machtige werk, zonder echter de pretentie te hebben van volledig te zijn.

### De historische achtergrond van de Matthäus-Passion

Reeds in de 4de eeuw was het de gewoonte dat het Lijdensverhaal (de Passio) in de Stille Week tijdens de kerkdienst door een priester gereciteerd werd. Dit geschiedde op een zeer sober gehouden Gregoriaanse melodie, die weinig variatie vertoonde (de z.g. lectiotoon). Slechts de Christuswoorden kregen een meer genuanceerde melodie.

In 't midden der 9e eeuw zien we, dat niet één priester de Passie voordraagt, maar dat er een rolverdeling gekomen is: een Cantor (tenor) die het verhaal reciteert, een Christus (bas) en de Synagoge of Succentor (hoge stem) die de overige personen uitbeeldt. Hierdoor won het verhaal aan levendigheid.

Onder invloed van de opkomende meerstemmigheid in de muziek, werden nu de turbae (de woorden die het volk roept) door de drie zangers samen gezongen. Spoedig hierna werden deze drie solozangers in de turbae door koren vervangen. Vele componisten hebben voor deze passievorm de koren getoonzet. De lectiotoon voor de solozangers mocht daarentegen niet gewijzigd worden en was dus in al deze verschillende versies gelijk.

Men begon toen de passies met een inleidingskoor op de titel (b.v. „Das Leiden unseres Herrn Jesus Christus, wie es beschreibt der heilige Evangelist

Matthäus“) en een slotkoor (de „Danksagung“) op de woorden: „Dank sei unserem Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle“. Een dergelijke Matthäus-Passion componeerde Heinrich Schütz (± 1665). Er zij nog op gewezen, dat deze passies alle zonder instrumentale begeleiding, dus a capella uitgevoerd werden.

Na de invoering van de gemeentezang volgde een belangrijke uitbreiding van de Passie, n.l. de invoering van koralen, voor het eerst in 1672 door Johann Sebastiani. Deze koralen geven de indruk, op de gemeente gemaakt, weer (en werden oorspronkelijk ook door de gemeente gezongen). Reeds eerder was instrumentale begeleiding ingevoerd.

Uit de zich in die tijd sterk ontwikkelende Italiaanse opera werd de aria overgenomen, waarmee dus een lyrisch element zijn intrede deed.

Dit is dan in korte trekken de geschiedenis der Passie tot aan Bach's tijd. Vele hiernaast ontwikkelde Passievormen zijn in dit korte bestek niet ter sprake gekomen.

Bach heeft al deze vormen verenigd en tot één geheel weten te maken. Wij zullen ons nu beperken tot de Matthäus-Passion en de drie of vier andere (deels verloren gegane) door Bach gecomponeerde Passies (volgens Johannes, Marcus, Lucas en één op een tekst van Picander) buiten beschouwing laten. De Matthäus-Passion is de onovertroffen vervolmaking van de Passie. Dit blijkt wel hieruit, dat er na Bach nog slechts enkele zwakke pogingen tot het componeren van een passie zijn gedaan.

### Ontstaan van de Matthäus-Passion

Bach was in 1723 tot cantor in Leipzig benoemd als opvolger van Kuhnau. Hij had daar naast vele andere bezigheden de taak om voor de kerkmuziek te zorgen. Voor Goede Vrijdag van het jaar 1729 schreef hij de Matthäus-Passion. Deze Matthäus-Passion had echter bij lange na nog niet de uiteindelijke vorm, zoals wij die kennen. Steeds is er door Bach weer aan geschaafd en telkens vinden we (aan allerlei partijen) dat aan een volgende opvoering (Bach heeft het werk zelf 5 maal uitgevoerd) een nauwkeurige revisie voorafging. De uitvoeringen vonden plaats in de Vesperdienst in de Thomaskerk op Goede Vrijdag. Tussen de twee delen werd een preek gehouden.

### Bouw van het werk

Hierover moet ik helaas kort zijn.

We vinden in de Matthäus-Passion drie elementen:

1. het Evangelie (Matth. 26 en 27), 2. de koralen, 3. de aria's.

Het evangelie werd door Bach als zo belangrijk beschouwd, dat hij dit met rode inkt in de partituur schreef. De Christuswoorden hebben een bijzondere begeleiding, n.l. orgel met strijkers.

De koralen zijn geen van alle door Bach gecomponeerd. Alle melodieën waren reeds lang bekend en zijn door Bach overgenomen. De melodie van „O Haupt voll Blut und Wunden“ komt in de Matthäus-Passion 5 maal voor.

Van de aria vinden we twee vormen: 1e het arioso, een uitgewerkt recitatief, dat vrijwel steeds aan een aria voorafgaat. De begeleiding is zeer verschillend.

2e de aria's die een lyrische beschouwing over het voorafgaande geven. De begeleiding is hier zeer belangrijk: de instrumentale solist treedt evenveel op de voorgrond als de vocale solist. Daarom is dan ook bij de zanger virtuositeit, waardoor de (wellicht zeer goede) technische prestatie alle aandacht op zou eisen, uit den boze. Men trachte eens uitsluitend naar de „begeleiding“ te luisteren en de solist weg te denken!

De aria's zijn bijna alle in da-capovorm geschreven: na het middendeel wordt het eerste deel van de aria weer herhaald.

Bach schreef de Matthäus-Passion voor 2 volkomen gescheiden koren, ieder met eigen orkest en eigen orgel. Beide ensembles waren in de Thomaskerk liefst 31 meter van elkaar verwijderd. Aan deze verdeling in 2 koren moet steeds de hand worden gehouden. Bach liet de soli door zangers uit het koor zingen; hiervan werd later afgeweken om zodoende het aantal solisten te kunnen beperken. Bij de U.S.K.O.-uitvoeringen zijn de soli zo over de koren verdeeld als Bach het bedoeld heeft. Daar er 17 verschillende soli zijn (Hohepriester, Judas, Pilati, Weib, enz.) krijgen deze dus alle hun eigen klankkarakter.

Beide delen (het eerste eindigt met Christus' vangenneming) hebben hun eigen begin- en slotkoor.

Bij het eerste deel vinden we in begin- en slotkoor nog een aparte groep zangers: de ripieno-sopranen

(het cantus firmus). In het beginkoor valt deze groep plotseling in met het koraal „O Lamm Gottes unschuldig“. Het is goed over deze stem hier iets meer te zeggen.

In Bach's tijd zongen in de kerk geen vrouwen. Het „vrouwelijk“ deel van het koor bestond uit jongens, die nog niet van stem gewisseld hadden. Ook de soli werden door jongens gezongen. De ripieno-sopranen waren eveneens jongens.

Later deden vrouwenstemmen hun intrede, maar men bleef als ripienisten een jongenskoortje gebruiken. Het timbre-verschil tussen de koor-sopranen en de ripieno-sopranen is dus een effect dat Bach niet kende. Bij ons streven om met onze wijze van uitvoeren die van Bach zoveel mogelijk te benaderen, moeten we dus dit timbreverschil laten wegvallen. Dit jaar worden dan ook als cantus firmus een aantal (vrouwelijke) sopranen gebruikt.

### Wijze van uitvoeren

Hiermee zijn we al terecht gekomen bij een volgend onderwerp: Hoe moeten wij de Matthäus-Passion uitvoeren? Een grote strijdvaardigheid is die over de grootte van koor en orkest. Bij Mendelssohn, de eerste die de Matthäus-Passion na Bach's dood uitvoerde (let wel in 1829!) waren koor en orkest samen 400 man sterk.

De maximale bezetting bij Bach's uitvoeringen was... 68 man (koor en orkest samen!). Bach gebruikte 2 koortjes van elk 12 personen, 2 orkesten van 11 strijkers, 6 tot 10 jongens voor het cantus firmus, een enkele bezetting van blazers (fluiten, oboi), benevens 2 organisten.

De minimale bezetting wordt bepaald door het aantal medewerkers dat nog juist een orkestklank kan voortbrengen. (Twee violen hoort men als twee violen, drie violen versmelten tot een orkestklank.)

De moderne instrumenten klinken veel luider dan de oude, hier is dus het minimum geboden. Daar tegenover moet het koor dus iets worden versterkt om het evenwicht met de helaas sterkere orkestklank te herstellen.

Men bedenke ook dat Bach's muziek polyfoon is. Elke stem heeft iets eigens te vertellen. Het menselijk oor kan of veel klank, of een gedifferentieerde klank verwerken, niet beide tegelijk. Wanneer wij alle stemmen moeten kunnen volgen (hetgeen absoluut noodzakelijk is), is het geboden met het minimum aantal medewerkers te volstaan.

Een ander probleem is de keuze tussen orgel en clavecymbel. Deze dienen als continuo; dit is een instrument dat in de polyphone muziek steeds nodig is om de opeenvolging der harmonieën te laten horen.

Bach heeft zeer zeker voor zijn eerste uitvoeringen twee orgels gebruikt (de Thomaskerk had twee orgels). Toen in 1740 een orgel werd afgebroken, heeft hij voor latere uitvoeringen (noodgedwongen) een clavecymbel gebruikt naast het andere orgel.

De laatste jaren wordt in ons land bij sommige uitvoeringen het clavecymbel door orgel vervangen, hetgeen ook bij onze uitvoeringen het geval zal zijn.

Er is over de Matthäus-Passion nog oneindig veel meer te vertellen. Wie er zich verder voor interesseert verwijs ik naar de reeds zeer uitgebreide literatuur die hierover bestaat.

Zij die de Matthäus-Passion reeds eerder hoorden, hebben geen opwekking nodig om weer te gaan. Wie het werk nog nooit hoorde, aarzel niet om van deze gelegenheid gebruik te maken.

W. FRANKENBERG.

U. S. K. O.

Matthäus Passion.

Voor de uitvoering van Zaterdag 4 Maart (des nam. 2 uur in de Nicolaïkerk) zijn nog enige kaarten verkrijgbaar (zie advertentie elders in dit blad). U.S.K.O.-leden kunnen kaarten à f 1.— verkrijgen, aan de kerk en in de Mensa.

Maaltijd.

Na afloop van de 2e uitvoering van de Matthäus Passion op Zaterdag 4 Maart a.s. zal de gebruikelijke warme maaltijd plaats vinden voor koor en orkest, dirigent en solisten, in het Universiteitshuis te plm. 18.30 uur. Alle U.S.K.O.-leden zijn hartelijk welkom; ook oud-leden worden hier verwacht.

Matthäus Passion op grammofoonplaten.

De uitvoering van Donderdag 2 Maart is in zijn geheel op grammofoonplaten opgenomen. Er bestaat gelegenheid om deze opnamen in zijn geheel te horen op Vrijdag 10 Maart des nam. 7.30 uur in het Universiteitshuis, grote mensazaal.

Alle belangstellenden zijn hartelijk welkom.

Hohe Messe.

De repetities voor de Hohe Messe vinden voortaan plaats op Heerenstraat 32. De leden worden vriendelijk verzocht hun fietsen bij het Universiteitshuis te plaatsen.

Namens de Werkcommissie,

M. A. HAVERKATE, h.t. Ab actis.

11 maart 1950

Aan het U.S.K.O.

Uw bloeiend bestaan stelt de studentenwereld voor een probleem. Uw activiteit past niet helemaal in de historisch gegroeide vormen van het studentenleven. Daarbij wordt — al toont Uw Werkcommissie aan, dat daarover sterk overdreven wordt — van Uw leden tijd gevraagd, die zij niet aan het verenigingsleven wijden. Zo bestaat het gevaar, dat zij aan de verenigingen worden onttrokken en dat aankomende studenten een negatieve stimulans krijgen, als het er om gaat of zij lid van een vereniging zullen worden.

Ongetwijfeld zal het offer, dat Uw werk van de verenigingen vraagt, U vaak zijn voorgehouden als keerzijde van de medaille, waarin Uw muzikale successen zijn geschreven. Ofschoon Uw Werkcommissie, om daarop te antwoorden, geen argumenten van buitenstaanders nodig zal hebben, meen ik, dat er iets op te merken valt, dat uit de mond van Uw bestuurders wat pedant zou klinken, zodat toch beter een van deze „buitenstaanders” dat kan doen.

Moge Uw bestaan in de eerste plaats het genoegen van Uw leden dienen, zoals de Werkcommissie bescheiden heeft opgemerkt, het is daarnaast toch zo, dat het USKO zich in de universitaire wereld en zelfs daarbuiten een plaats heeft veroverd, waardoor het in waarde ver boven dat genoegen uitgaat. De vorige week nog, na een uitvoering van de Matthäus-Passion, hebben velen beseft, dat Uw bestaan, tenminste voor de studentenwereld, van de grootste waarde is. Uit Uw optreden blijkt, tot welke prestaties een studentenwereld, waarin de verenigingen en de studenten persoonlijk op het juiste moment offers weten te brengen, in staat is. Als studenten beschouwen wij ons ook eigenlijk niet meer als buitenstaanders, wanneer het om het USKO gaat, maar wij voelen ons daarbij belanghebbend en zijn er met de hele Universiteit, trots op.

Ik geloof niet, dat ik daarvoor hier nog argumenten behoef te geven; met een groots gebaar brengt Uw muziek alle overwegingen pro en contra USKO tot zwijgen en de oorspronkelijke opzet van deze brief was ten slotte, U te danken voor een prachtige Matthäus-Passion.

C. M. BRAAMS.

RUBRIEK DER

Muizen

## MATTHÄUS PASSION

Sommige dirigenten hebben het wel eens nodig gevonden Anton Bruckner's partituren te bewerken omdat zij van mening waren dat Bruckner niet kon instrumenteren.

Men is hier echter van teruggekomen en meer en meer gaat men er toe over Bruckner in Originalfassung te geven.

Moussorgsky is het zelfde overkomen.

Het is dan ook geheel in de geest van deze tijd dat het U.S.K.O. de Matthäus-Passion in zijn oorspronkelijke bezetting uitvoert.

Het is echter bekend dat Bach missen van Palestrina uitvoerde en trompetten bij het koor voegde, die de oorspronkelijke partituur niet aangaf.

Veronderstellingen te maken over wat Bach van de uitvoering door het U.S.K.O. zou denken, heeft dan ook geen zin; men kan zich beter onbekommerd verheugen over de nieuwe kleuren die naar voren komen als men de stoflaag verwijderd die ruim een eeuw uitvoeringspraktijk over de Matthäus Passion gebracht heeft. Maar de reconstructie van de historische omstandigheden (bv. de orkestbezetting) hoe interessant op zich zelf ook, heeft vooral dan waarde voor zover ze een nieuwe reproductie van het werk aan het licht brengt die voor een modern auditorium te vatten is, nadat zij de tijd gehad heeft zich op het nieuwe in te stellen.

In de uitvoering van het U.S.K.O. wordt vooral de liturgische en religieuze intentie van de Matthäus Passion benadrukt, waardoor meer als gewoonlijk geschiedt de nadruk op de tekst valt.

De Barok van Bach's dagen had vooral in Noord-Duitsland een sterk godsdienstige inslag; de godsdienst was streng liturgisch en niet zo zeer ingesteld op het religieus beleven en persoonlijk gevoelen als bv. de mystiek.

Maar deze zelfde Barok, vooral in de literatuur, brengt het individuele op bijna theatrale wijze tot uiting.

De tekst van de Matthäus Passion is op sommige plaatsen allerm minst liturgisch.

Aesthetische verhandeling maar ook geschriften van zangleraren uit Bach's tijd wijden bijzondere aandacht aan de expressie, het tot uitdrukking brengen van puur menselijke emoties.

Zo lijkt de interpretatie van het U.S.K.O. er een met verlies en winstpunten.

De Korallen, waarvan de tekst ook het meest liturgisch is, werden prachtig vertolkt, terwijl bv. het openingskoor: Kommt ihr Töchter, of een aria als „O, Schmerz” aan zeggingskracht inboetten.

Over het geheel genomen was de uitvoering, afgezien van alle muziektechnische overwegingen zo dat men haar in herinnering houdt.

Het tweede deel van de uitvoering van 2 Maart gaf veel schoons te beluisteren, en het was jammer, dat men voor de pauze kennelijk „niet er in” was, hetgeen alleszins te begrijpen is gezien de hoogspanning waaronder het U.S.K.O. werkt.

G. C.

\* \* \*

Phoebus en Pan

18 maart 1950

Bach hield ook wel van een grapje. Vaker en hartelijker dan men zich gemeenlijk pleegt voor te stellen. De zware rimpel die men in eigen voorhoofd moet ploegen bij pogingen Bach te volgen in zijn rijk van complicaties en geestelijke hoogten, denkt men zich maar al te vaak ook op het gelaat van de schepper der passies, van grote mis, Wohltemperierte Clavier en kerkelijke cantates, en men vergeet dan dat Bach in deze sferen evenzo thuis was als een berggids in de regionen van sneeuw, ijs en onbepaalde vergezichten, als een vis in het water, als een echte Engelsman in de Punch. Bach ging met lichte schreden over smalle graten en steile bergwanden, langs duizelingwekkende afgronden, waar wij ons niet durven wagen of slechts onder het doorstaan van duizend angsten. Zijn humor liet hem ook daar niet in de steek, waar wij hem niet meer kunnen volgen.

Maar na zulke tochten rustte Bach soms uit in de dalen en stadjes waar de gewone mens pleegt te verblijven. Dan deed hij van harte en zonder enige gêne mee aan de, soms wat grove, feesten van boeren en burgers. Vrolijke dansmuziek, feestelijke cantates voor verjaardagen, inauguraties, bruiloften, voor het vieren van wapenstilstanden, vredesluitingen en dergelijke heldenfeiten meer, heel wat muzikale steentjes heeft Bach bijgedragen aan het vermaak van de Leipziger burgerij, universiteit inclusief. Menig waardevol steentje vloede hem daarvoor dan ook in de zak, en ook dat wist Bach te waarderen!

Het lot van al die gelegenheidswerken is omgekeerd evenredig aan publiciteit en nuttigheid. Slechts een derde van vermeld gevonden werken is tot ons gekomen, misschien een zesde of een tiende van het totaal. Maar dat weinige behoort dan ook tot het kostbaarste van onze muzikale feestuitrusting.

In dit gewoon-menselijke van zijn werk droeg Bach toch iets over van zijn eigenlijkste levenssfeer.

Oppervlakkig bekeken onderscheiden zijn wereldlijke werken zich nauwelijks van de producten zijner tijdgenoten. Maar ook hier is elke noot verantwoord, onderworpen aan de goddelijke ordening, de logos, evenals in zijn geestelijke werk, ook hier zijn de muzikale aequivalenten van gebaren en affecten even verrassend raak gevonden; en de vele grapjes (jammer, dat zoveel boven het muzikale petje van de tegenwoordige hoorder gaant! Het ezelsgebak in Midas' aria mag echter niemand ontgaan!) krijgen een achtergrond, die deze een merkwaardig relief geeft. En zo is het ons te moede na het aanhoren van Bach's aardse muziek, of we toch een stuk hemel hebben geschonken gekregen. Als zodanig is Bach een typische exponent van de barokke levensfilosofie, die goddelijk en aards niet als tegenstelling beleeft. Het is dan ook tekenend dat Bach zeer veel van zijn wereldlijke muziek zonder ingrijpende veranderingen gebruikte voor kerkelijke doeleinden. De zes cantates van het Weihnachts-Oratorium zijn daarvan het bekendste voorbeeld. De meest verwonderlijke stunt haalde Bach echter uit met de ouverture van zijn vierde suite: bij de vrijwel onveranderde orkestpartijen schreef hij vier koorstemmen, en vormde dit stuk zo tot het inleidingskoor van een cantate: No. 110, Unser Mund sei voll Lachens. Voorwaar een goede tekst bij dit stralende stuk, dat ook zonder tekst toch minstens een glimlach van echt genoegen op het gezicht vermag te toveren van ieder die verlost is van zijn Bach-rimpel-complex.

Van 1729 tot ongeveer 1740 dirigeerde Bach het Collegium Musicum der studenten. Voor hen schreef hij zijn meeste wereldlijke partituren — waaronder de drie van ons programma —, precies als Badings, Strategier, Brandts Buys, Paap en Juriaan Andriessen dit deden voor het U.S.K.O. De Leipziger studenten, enkele burgers en professoren, enkele leerlingen van Bach en de trompetters en hobo's van de Stadtmuzikanten gaven de wereldpremières van deze werken (Phoebus und Pan 1731, Kaffee-Cantate 1731, Overture?). De Utrechtse studenten, enkele burgers en professoren, enkele toekomstige beroepszangers en leden van het Utrechtse Stadsorkest vormen een historisch uitermate getrouw ensemble voor een twintigste-eeuwse heruitvoering. Te oordelen naar de vele opdrachten die Bach kreeg, wisten zijn tijdgenoten hem wel te waarderen op het gebied der quasi-lichte Muze. Het genoegen dat de medewerkers van onze tijd aan het instuderen beleefden moge worden geëvenaard door dat van de luisteraar.

## Sociëteitsconcert.

Op Vrijdag 17 Maart zal er een sociëteitsconcert plaats vinden in het sociëteitsgebouw „Eigen Huis”, Kromme Nieuwe Gracht 54. Er zullen deze avond enige delen uit de H-moll Messe van J. S. Bach door koor en orkest worden uitgevoerd.

Aanvang: 8 uur.

Namens de Werkcommissie  
M. A. HAVERKATE,  
h.t. ab actis.

## U.S.K.O.

## Diesconcert.

De generale repetitie van het Diesconcert vindt plaats op Donderdag, 30 Maart in Tivoli.

Het koor wordt verwacht van 14.00—15.30, het orkest van 14.00—17.00 uur. Het Academisch orkest en solisten repeteren van 13.00—14.00 uur voor de Kaffee-kantate. Tijdens deze generale repetitie vindt tevens de microfoonrepetitie plaats.

De uitvoering begint des avonds om 8 uur precies.

## Radio-uitvoering.

Het Diesconcertprogramma zal in zijn geheel door de radio uitgezonden worden op 10 April a.s. Ze Paasdag, van 14.30—16.30 uur via de A.V.R.O.

## Kaarten Diesconcert.

Voor U.S.K.O.-leden zijn kaarten à f 1.— verkrijgbaar bij mejuffrouw B. Heringa tijdens de repetities.

Zie de advertentie elders in dit blad.

## Matthäus Passion.

Een algemene repetitie voor de Matthäus Passion vindt plaats op Zaterdag 25 Maart van 14.00—17.00 uur in het Universiteitshuis. Beide koren en orkest, repieno-sopranen en solisten worden hier verwacht.

De generale repetitie in Zeist vindt plaats op Dinsdag 4 April van 14.00—17.00 uur in de Oosterkerk.

De uitvoeringen zijn vastgesteld op

Dinsdag 4 April, des nam. 7 uur;

Woensdag 5 April, des nam. 7 uur.

Beide uitvoeringen in de Oosterkerk.

## Hohe Messe repetities.

In verband met de uitvoering van de Matthäus Passion op Dinsdag 4 April, kunnen de repetities van koor en orkest op die datum geen doorgang vinden.

Voorlopig worden deze repetities verzet naar Donderdag 6 April op dezelfde tijd.

Namens de Werkcommissie,  
M. A. HAVERKATE,  
h.t. ab actis.

## SOL IUSTITIAE

## 7e BACHCONCERT.

ter gelegenheid van de 314e Dies Natalis der Rijksuniversiteit te Utrecht, te geven door het Academisch Orkest en het Utrechts Studenten Koor en Orkest o.l.v. Hans Brands Buys op Donderdag 30 Maart a.s. des nam. 8 uur precies (in verband met radiouitvoering) in Tivoli.

## Programma:

Ouverture IV;

Kaffee Kantate;

Der Streit zwischen Phoebus und Pan.

Toegangskaarten à f 2.60 (voor studenten à f 1.60) verkrijgbaar vanaf 23 Maart in de hal van het Universiteitshuis tijdens de Mensuren.

## 18 maart 1950 \* \* \*

Enige buitenlandse hoogleraren, die voor enkele jaren een Dies-concert bijwoonden, verzorgd door het U.S.K.O., uitten hun oprechte bewondering voor hetgeen daar door studenten werd gepresteerd en nog meer hun verbazing over het feit, dat er tussen de studenten van verschillende organisaties, faculteiten en jaarklassen een band bestond, die een dergelijke vorm van samenwerking mogelijk maakte.

Wordt het bijzondere en mooie daarvan door vele leden van onze eigen academische gemeenschap wel ten volle beseft en gewaardeerd? Een blik door de zaal tijdens het aanhoren van bovenbedoelde loftuizingen wekte eerlijk gezegd beschaming over de geringe opkomst van hen, waarvan waardering het eerst mocht worden gevraagd — de leden van de academische senaat. Maar ook te veel andere leden van onze civitas academia plegen bij het Dies-concert verstek te laten gaan en dat is meer te betreuren, omdat er wel geen gebied is in het grote rijk der cultuur, dat als neutraal ontmoetingsterrein beter geschikt is dan het land der muziek. Nu dit jaar het Dies-concert in het kader der Bach-herdenking geheel gewijd zal zijn aan den grootmeester, is er echter extra reden voor een overstelpende opkomst. Heeft ooit een criticus durven tornen aan zijn grootheid? En wie is er onder ons, die niet vermag te genieten van zijn scheppingen? Student en docent van alle richtingen en faculteiten hun saamhorigheid op de jaardag van onze Alma Mater massaal belevend in een der edelste uitingsvormen van een der schoonste kunsten. Moge die droom een grandioze werkelijkheid worden.

De Rector-Magnificus der  
Rijks-Universiteit te Utrecht:  
Prof. Dr H. J. M. WEVE,

\* \* \*

## DIESCONCERT OP 30 MAART a.s.

## Zesde Bach-concert

Het reeds traditie geworden Diesconcert van het Utrechts Studenten Koor en Orkest maakt dit jaar deel uit van de door de Utrechtse Studenten georganiseerde Bach-Herdenking. Het programma bestaat uit de vierde Overture en twee wereldlijke cantates, namelijk de Kaffee-cantate en de cantate „Der Streit zwischen Phoebus und Pan”.

## Overture IV in D

Muziekhistorisch beschouwd valt er van het Dies-programma over de vierde overture wel het meeste te vertellen.

In vroeger eeuwen had men de gewoonte een langzame en een snelle dans bijeen te voegen: de langzame pavane en de snelle, huppelende gagliarda. (Een voorbeeld van een pavane is het lied „Belle qui tient ma vie”).

Uit deze gewoonte om een aantal dansen bijeen te voegen (waarbij men ervoor zorgde, dat men een afwisseling tussen snelle en langzame dansen verkreeg) ontwikkelde zich een geheel aparte kunstvorm, die suite genoemd wordt.

Omstreeks 1650 vinden we een vast schema, volgens welk de suite opgebouwd is: iedere suite bestaat dan uit een kern van vier dansen, namelijk allemande, courante, sarabande en gigue, waaraan nog andere dansen werden toegevoegd.

Deze kern is wel zeer merkwaardig: we vinden hier achtereenvolgens een Duitse, een Franse, een Spaanse en een Engelse dans. De sarabande gaat in een zeer langzaam tempo, de andere drie dansen (vooral de

hun rythme gemeen. Ze heten gestyleerde dansen. gigue) gaan sneller. Dit type der suite, met z'n kern van vier vaste dansen noemt met het Franse type.

Later liet men de eigenlijke suite vaak voorafgaan door een inleidend stuk, dat de naam van overture, prélude, préambule of iets dergelijks kreeg.

Bach heeft drie soorten van suites geschreven: voor clavecymbel, voor viool- of cello-solo en voor orkest.

Van de ongeveer 20 clavecymbel-suites zijn er 18 in 3 bundels geschreven. Deze kennen we als de Franse suites, de Engelse suites en de Partita's of Duitse Suites. (Een partita is hetzelfde als een suite). Van de cellosuites heeft Carel van Leeuwen Boomkamp er vorige maand enkele uitgevoerd.

We kennen van Bach vier orkest-suites, die ook wel overture genoemd worden naar het belangrijkste deel van de suite, de overture, die aan de suite van dansen voorafgaat.

Van dit viertal worden om onbegrijpelijke redenen de eerste en vierde suite maar zelden uitgevoerd.

De vierde suite is geschreven voor drie hobo's, drie trompetten, pauk, strijkers en continuo (clavecymbel), bovendien als versterking van de bas een fagot. Het stuk bestaat uit de volgende delen: Overture, Bourrée I en II, Gavotte, Menuet I en II en Réjouissance. Men ziet, dat Bach in deze suite (en eveneens in de andere orkestsuites) is afgeweken van de boven beschreven Franse vorm.

De overture bestaat uit een langzaam aanvangsdeel, een snel middendeel en een verkorte herhaling van het begingdeel. Een bourrée is een oude Franse dans, waarvan door Mattheson is opgemerkt, dat deze dans bijzonder geschikt is voor ietwat gezette personen. Gavotte en Menuet zijn eveneens twee Franse dansen. Het slotdeel, de Réjouissance, valt te vergelijken met een scherzo uit een symphonie.

Men dient wel te bedenken, dat deze stukken nooit geschreven zijn om werkelijk op te dansen. Ze hebben met de oorspronkelijke dans in hoofdzaak

## CANTATE 211: „Schweigt stille, plaudert nicht” (Kaffee-cantate)

Anna Magdalena Bach vertelt in haar kleine kroniek, dat Picander (de man die Bach steeds van teksten voorzag) eens een door hem geschreven verhaaltje voorlas over de verkeerde uitwerking van het koffiedrinken: een meisje dreigt door de koffie bijna haar aanstaande te verliezen, maar ze is haar vader te slim af en weet tenslotte in koffie en minnaar te behouden. Bach had zoveel plezier in deze geschiedenis, dat hij er in 1732 muziek bij maakte, die hij met zijn studentensemble uitvoerde.

Vader Schlendrian dreigt zijn dochter Lieschen, dat zij niet mag trouwen, als zij het koffiedrinken (dat in de tijd van Bach in de mode kwam) niet wil laten. Zij moet dat kwaad eerst helemaal afwennen. Lieschen, die heel graag wil trouwen, belooft dan met koffiedrinken op te houden, maar ze overtroeft haar vader, door overal te vertellen, dat zij alleen zal trouwen met een man, die tegen haar koffiedrinken geen bezwaar heeft.

Schlendrian (bas) en Lieschen (sopraan) zingen om de beurt elk twee aria's; bovendien is er een derde figuur (tenor) die hen inleidt en het slot van de geschiedenis vertelt. De drie solisten zingen tezamen het slot-terzet „Die Katze lässt das Mäusen nicht, die Jungfern bleiben Coffeschwestern”. Dit slotstuk is een bourrée en rondeau (twee dansen), waarin op een kostelijke manier het mopperen van Schlendrian wordt uitgebeeld. Het orkest bestaat in deze cantate slechts uit strijkers, fluit en clavecymbel.

## CANTATE 201: „De Streit zwischen Phoebis und Pan”

Deze cantate is voor orkest, koor en zes solisten geschreven en werd voor het eerst in 1732 te Leipzig uitgevoerd. Spitta meent, dat Bach in deze cantate de criticus Scheibe, met wien hij op niet al te beste voet stond, uitbeeldt. Zeker is dit echter niet.

De geschiedenis is in het kort als volgt: Phoebus en Pan twisten wie van hen het mooiste zingt. Pan maakt het met zijn opschepperij wel wat heel erg bont, en daarom vertelt Momus (de god der spot, hier een sopraan) wie eigenlijk die muziek maakt in de aria „Patron, das macht der Wind”.

Mercurius (de god van de handel, die de burgerij van Leipzig vertegenwoordigt) stelt dan voor om in een wedstrijd deze strijd te beslissen. Pan kiest Midas, Phoebus Timolus als Jurylid. De wedstrijd begint.

Phoebus zingt de prachtige aria „Mit Verlangen”, waarin hij ondersteund wordt door strijkers con sordino, fluit oboe d'amore en continuo. Daarop zingt Pan dan de boerse aria „Zu Tanze, zu Sprunge” waarnaar, zoals hij zegt hem „das Herz wack-ack-ack-ack-ack-a-ckelt”. In het middendeel van zijn aria persifleert hij de „ernstige muziek”: imitaties, fugatische en canonische aanzetten, sequenzen, dit alles wordt zinloos zoals Pan dit zingt. Dan de beslissing. Voor Timolus is die niet moeilijk. „Phoebus hat den Preis davon getragen”, zo zegt hij. Midas echter verkiest het gezang van Pan en zingt de grappige aria „Pan ist Meister”.

Allen vallen Midas aan over dit oordeel. Midas verweert zich door te zeggen „es fiel mir ja also in mein Gehöre”. Tot straf krijgt hij ezelsoren. „Wie ist mir die Commission so schlecht bekommen!” beklagt zich Midas (waarin Bach Scheibe uitbeeldt).

In een door strijkers ondersteund recitatief zingt Momus de moraal van de gehele historie.

Dit alles wordt door Bach op geestige wijze geïllustreerd. De muziek van Pan staat in majeur, terwijl de ernstige muziek van Phoebus in mineur staat! Pan en Midas worden ondersteund door violen unisono, een in boerse muziek veel toegepaste wijze van begeleiding.

Ook lette men eens erop, hoe raak de muziek datgene uitbeeldt, wat de solist zingt, bijvoorbeeld wanneer in de laatste aria Mercurius zingt: „wer das Schiften nicht versteht und doch an das Ruder geht, ertrinkt mit Schaden und Schanden zuletzt”.

Men trekke bij deze cantate vooral geen extra ernstig gezicht, maar beschouwe het geheel veel meer als een muzikale grap.

W. FRANKENBERG.

\* \* \*

## HET VRIJE WOORD

1 april 1950

## TWISTPUNT

Gaarne zou ik naar aanleiding van hetgeen de heer W. Frankenberg schrijft over Bach's cantate 211, in de Sol van 25 Maart, een twistpunt willen opwerpen. Zulks niet om het twisten zelf, als wel om het punt, dat ik aan de orde wil stellen. Het betreft de vraag, in hoeverre men een beroep mag doen op de z.g. „Kleine Kroniek van Anna Magdalena Bach”, om enig werk van de grote Johann Sebastian toe te lichten, dan wel enige opvatting daarover te verdedigen of aan te vallen. Naar mijn mening n.l. is dat volkomen ongeoorloofd wegens gebrek aan authenticiteit. De Duitse uitgave van dit boekje geeft als jaar van eerste druk 1930 en vermeldt daarbij: „Aus dem Englischen: The little Cronicle of Magdalena Bach by Esther Meynell.” (Bij mijn weten is dit alles niet te vinden in de Nederlandse editie). Bovendien vond ik tot dusverre geen enkele verwijzing naar dit boekje in de wetenschappelijke werken over Bach en zijn oeuvre van Spitta en Schweitzer, noch het vermeldt in enige literatuur-opgave, bv. die in Riemanns Musiklexikon.

Ik ben mij bewust, dat het bovenstaande in ruime mate de mogelijkheid van tegenbewijs door meerter zakekundigen openlaat. Dit tegenbewijs zie ik dan ook graag tegemoet, evenals mogelijke, meer doorslaggevende, argumenten voor het door mij gestelde. Daartoe roepte de heer Frankenberg de bekwame en consciëntieuze dirigent van U.S.K.O. in vrijwaring op. Balthoven, 25 Maart 1950. F. J. N. ENGEL.